



I cantieri in Europa nel Cinquecento: architettura e decorazione

I. Roma

Archivio del Moderno
Accademia di architettura
Università della Svizzera italiana



**PUNTO
FRANCO**



Collana dell'Archivio
del Moderno diretta
da Letizia Tedeschi
e Nicola Navone



Archivio del Moderno
Accademia di architettura
Università della Svizzera italiana



BIBLIOTHECA HERTZIANA
MAX PLANCK INSTITUTE
FOR ART HISTORY



Il presente volume è pubblicato dall'Archivio del Moderno dell'Accademia di architettura-Università della Svizzera italiana, dalla Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, dal Dipartimento di Studi Umanistici-Università degli Studi Roma Tre e dai Musei Vaticani nell'ambito del progetto di ricerca condiviso *I cantieri in Europa nel Cinquecento: architettura e decorazione*.

Comitato editoriale della collana "Punto Franco"

Claire Barbillon, École du Louvre, Parigi; Barry George Bergdoll, Columbia University, New York; Jean-Philippe Garric, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne; Silvia Ginzburg, Università degli Studi Roma Tre; Nicola Navone, Archivio del Moderno, USI; Bruno Reichlin, Université de Genève; Letizia Tedeschi, Archivio del Moderno, USI; Richard Wittman, University of California, Santa Barbara.

Ogni volume è soggetto a un procedimento di revisione fra pari.
Il Comitato editoriale può svolgere anche funzione di Comitato dei referee.

Il volume è pubblicato in Open Access ed è liberamente scaricabile dalla piattaforma officinalibraria.net
DOI 10.48287/1005

Officina Libraria Open Access rispetta gli standard etici e qualitativi e la messa a disposizione dei contenuti ad accesso aperto; oltre a garantire il deposito nei principali archivi e repository internazionali OA.

Il volume in Open Access è stato pubblicato con il sostegno del
Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica.



Archivio del Moderno

Redazione
Marta Valdata
Alessandra Pfister

Officina Libraria

Direzione artistica, progetto grafico
Paola Gallerani

Impaginazione
Elisabetta Mancini

Ufficio stampa
Luana Solla

Fotolito
Premani s.r.l., Milano

Officina Libraria
Via dei Villini, 10
00161 Roma
www.officinalibraria.net

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

isbn: 978-88-3367-169-7
© Officina Libraria, Roma, 2024
© 2024 Fondazione Archivio del Moderno

Printed in Italy

I cantieri in Europa nel Cinquecento: architettura e decorazione

I. Roma

a cura di
Silvia Ginzburg
Letizia Tedeschi
Vitale Zanchettin

Archivio del Moderno
Accademia di architettura
Università della Svizzera italiana



Sommario

VII	Presentazione Letizia Tedeschi
1	Osservazioni sull'uso del disegno nei cantieri decorativi del Cinquecento Vittoria Romani
19	Raffaello e l'estetica del cantiere Vitale Zanchettin
39	Pellegrino da Modena nella bottega di Raffaello: la cappella di San Giovanni Battista nella villa papale alla Magliana e l'affresco di Santa Maria Assunta di Trevignano Cristina Conti
53	Una tomba e una chiesa. L'architettura e i cantieri di Giovanni Battista da Sangallo Francesco Benelli
63	Alle origini della decorazione della chiesa di San Giovanni Decollato: riscoperta di un cantiere trascurato Gloria Antoni
77	Il cantiere della cappella Massimo di Perino del Vaga in Trinità dei Monti: cronologia e modelli decorativi Barbara Agosti, Maria Beltrami
93	«Pulcherrimam regiamque domum». Il cantiere di palazzo Capodiferro Spada: la «setta sangallesca», l'eredità di Perino del Vaga, il trionfo dello stucco Serena Quagliaroli
109	L'allestimento marmoreo della sala Regia. Continuità, svolte e ripercussioni di un cantiere pontificio Grégoire Extermann
125	Testimonianze ligoriane dal cantiere vaticano. Tra Antonio da Sangallo e Michelangelo Carmelo Occhipinti

137	Il «tempo della ruina». Il cantiere della basilica Vaticana visto da Tiberio Alfarano Bianca Hermanin
147	Lorenzo Sabatini e i cantieri di Gregorio XIII: metodo di lavoro e dinamiche di collaborazione Valentina Balzarotti
163	Architetti e maestranze nel secondo Cinquecento: il cantiere di Santa Maria in Traspontina Maurizio Ricci
177	Il cantiere sistino alla Scala Santa Paolo Violini
193	Domenico Fontana, un contributo all'affermazione di «nuove pratiche» di cantiere nella Roma di Sisto V Letizia Tedeschi
209	Giovanni e Domenico Fontana per la mostra dell'Acqua Felice: contributi individuali e collaborazione Paola Carla Verde
225	Le bronzes dans le décor architectural du transept de Saint-Jean-de-Latran sous Clément VIII (1592-1605) Emmanuel Lamouche
241	Rotture e continuità con il Cinquecento negli affreschi della galleria Farnese Silvia Ginzburg
261	Bibliografia
290	Indice dei nomi

Il volume muove dai contributi presentati in occasione di un seminario internazionale di studi, *Il cantiere del Cinquecento: architettura e decorazione. I. Roma*, svoltosi presso l'Istituto Svizzero di Roma, i Musei Vaticani e la Bibliotheca Hertziana, nei giorni 25-27 novembre 2019. Un seminario iscritto entro una precisa cornice storica e geografica che indaga in diversi contesti e per cantieri esemplari aspetti di imprese collettive nell'Europa del Cinquecento, esso si è concentrato in questa sua prima tappa sul "caso" di Roma, oggetto delle giornate di approfondimento coordinate dalla sottoscritta, da Silvia Ginzburg e Vitale Zanchettin. Il volume raccoglie una serie di saggi che in più di un caso aggiornano la ricerca attualizzandola e va inquadrato in un insieme di pubblicazioni in cui si intende presentare i differenti esiti di un filone di studi assai articolato e ricco di sempre nuovi accertamenti. È parte, infatti, di un ampio progetto di ricerca "I cantieri in Europa nel Cinquecento: architettura e decorazione" che l'Archivio del Moderno dell'Università della Svizzera italiana condivide con la Bibliotheca Hertziana, i Musei Vaticani e il Dipartimento di Studi storici dell'Università di Roma Tre.

Successivi appuntamenti saranno incentrati su altri esempi di rilievo in ambito europeo: in preparazione è il volume sul caso di Fontainebleau, esito delle due sessioni del seminario condotto tra il 2023 e il 2024 (*Les chantiers en Europe au XVI^e siècle: architecture et décor. II. Fontainebleau*, Roma, Académie de France-Villa Medici, Bibliotheca Hertziana, 30 novembre-1 dicembre 2023; Château de Fontainebleau, 9-11 maggio 2024).

Il punto di vista prescelto sollecita a indagare il nesso tra architettura e interventi decorativi nelle fasi progettuali ed esecutive dei cantieri esaminati – venendo a costituire un sismografo dei mutamenti intercorsi caso dopo caso –, alcuni dei quali tra i più significativi della Roma cinquecentesca. Nell'interrogarsi sugli scambi intercorsi tra architetti, picapietre, mastri d'ascia e muratori, lattonieri, nonché pittori, scultori, stuccatori, marmorari, ebanisti, doratori, bronzisti, mastri vetrai, per non indicare che alcune fra le molte professionalità coinvolte in queste imprese, emergono dinamiche procedurali che consentono di ipotizzare al meglio il funzionamento del cantiere, i suoi esiti tecnici e formali, nodo cruciale tra il progetto e ciò che d'esso viene a manifestarsi nel costruito.

Lo straordinario ampliamento del canone e degli orizzonti espressivi dell'architettura e delle arti figurative che è proprio dello stile che si è chiamato "manierista" può essere ristudiato, allora, tenendo conto dell'organizzazione del cantiere, e perciò in una prospettiva meno sottomessa alla gerarchia tra arti maggiori e arti minori, tra artisti e architetti rinomati e anonime maestranze, favorendo la ricerca volta a identificare e ricostruire i molteplici casi di coesistenza e interazione di differenti portati, così come di tradizioni tecniche e di istanze stilistiche di diversa provenienza geografica. Tale prospettiva comporta una diversa possibilità di interrogare i dati, nuovi o già noti: la riflessione sul cantiere può così portare a far dialogare la serie di nomi senza opere e delle opere senza nomi; viene a mettere in evidenza i nessi tra episodi lontani e apparentemente indipendenti; sollecita a riflettere in maniera inedita sui materiali e a mettere in gioco il contributo delle tecniche, il mutare delle dinamiche interne all'economia di cantiere implicanti anche i movimenti delle maestranze. Allo stesso tempo, mette in relazione gli interrogativi di

natura stilistica con la provenienza dei materiali, con le evidenze tecniche, con quanto emerge dai restauri.

L'accelerazione dei tempi di lavoro, il diverso ruolo delle maestranze e la mutata considerazione della tenuta sul piano qualitativo, stigmatizzata avvedutamente da Giorgio Vasari a proposito della sala dei Cento Giorni, trova in tali approfondimenti una significativa conferma a mano che ci rivolgiamo all'ultimo Cinquecento e che vi si riflette nell'ottica affrontata dai saggi raccolti nel presente volume. Allo stesso modo, le istanze linguistiche relative all'intreccio tra architettura e decorazione, riattualizzanti tra l'altro una più accostata comprensione delle scelte stilistiche che riguardano questo connubio, lasciano supporre ancora una volta un ricorso all'eredità di Alois Riegl, in particolare alla sua *Historische Grammatik der bildenden Künste* (1899). Qui egli invitava a svolgere un parallelismo fra la sfera linguistica e la sfera figurativa, appoggiandosi al kantiano Konrad Fiedler. La lezione riegheliana, in altre parole, cerca di sciogliere i nodi stilistici all'interno della stessa dialettica formale e materiale delle opere, dunque pone su un medesimo piano ogni aspetto del tema considerato ma non solo, dal momento che va argomentando dei linguaggi artistici in una visione di ampio respiro per adire alla possibile acquisizione della cultura architettonica e artistica del periodo storico considerato. Al tempo stesso, questo approccio apre nuove prospettive tra cui potremmo richiamare, nell'economia del dibattito ermeneutico in atto, il portato di Gaston Bachelard (*Le matérialisme rationnel*, 1953), intento a porre l'accento sulle concretezze del cantiere una volta portato a ultima definizione dal suo corredo ornativo. Tutto riconduce, dunque, alle nostre pratiche di cantiere, a questa laboratorialità in cui si sperimentano nel rispetto di molteplici e articolate interazioni, di strategie di nuovo conio nell'approssimarsi alla fine del Cinquecento, soprattutto di correlate operazioni svolte da imprese collettive, esiti attestanti, tra l'altro, un operato corale; una coralità intenta a dare riscontro propositivo non solo alla variegata compresenza di elementi e di artefici, ma anche a quel nodo cruciale che lega arte e scienza e che va assumendo una sempre più incisiva rilevanza se affrontato partitamente dal punto di vista cantieristico, mettendo in primo piano la genesi del costruito e con essa le sue stesse ragioni interne. Questo comporta, di pari, un'attenzione particolare verso le fonti che chiamano in causa ambiti e figure differenti, istituzioni e scenari diversificati, le parti in causa attorno alla messa in opera di un cantiere. Si è venuti in tal modo a presentare il coinvolgimento di una messe di testimonianze archivistiche altrimenti non sempre considerate, l'attenzione rivolta a pratiche tecnico-operative e a impiego di specifici materiali, la co-azione tra professionalità diverse e temporalità esecutive differenti inerenti l'organizzazione del lavoro, quanto caratterizza molte imprese collettive del XVI secolo, permettendo di considerare, secondo un'inquadratura critica peculiare e un assorbimento documentale puntuale, l'emergere delle soluzioni tecniche e stilistiche che hanno caratterizzato la lunga stagione dell'affermazione di una scienza costruttiva in cui prassi e empiria, teoria e pratica cooperano dando vita non solo in Italia ma anche in Europa, a una storica vicenda.

Intendendo il cantiere come contesto di creazione e sperimentazione di soluzioni tecniche e formali frutto della coabitazione e della reciproca interazione di diverse competenze,

il volume offre una prospettiva nuova per misurare prima l'emergere, poi l'affermarsi, infine il declinare di nuovi linguaggi lungo il XVI secolo.

Lo studio dedicato a "I cantieri in Europa nel Cinquecento: arte e decorazione" nasce da due precedenti progetti di ricerca competitiva del Fondo nazionale svizzero per la ricerca scientifica promossi dall'Archivio del Moderno che fin dal 2014 si è dedicato all'indagine delle dinamiche dei cantieri espresse dalle imprese collettive del XVI secolo (*L'impresa Fontana tra XVI e XVII secolo: modalità operative, tecniche e ruolo delle maestranze*, FNS n. 100016_150268/1; *The "invention of many works". Domenico Fontana (1543-1607) and his buildings works*, FNS CRAGP1_199500, che ha visto la compartecipazione dei Musei Vaticani). Desidero ringraziare, in questa sede, Barbara Jatta, direttrice dei Musei Vaticani, Tristan Weddigen, direttore della Biblioteca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, per aver sostenuto e condiviso fin dall'inizio queste ricerche, il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Roma Tre e l'Istituto Svizzero di Roma e naturalmente chi ha condiviso con la sottoscritta la messa a fuoco del taglio interdisciplinare di queste ricerche, in particolare i professori Silvia Ginzburg e Vitale Zanchettin, più in generale tutti coloro che hanno reso possibile la realizzazione dei seminari e la presente pubblicazione.

Letizia Tedeschi

Direttrice Archivio del Moderno
Università della Svizzera italiana



Osservazioni sull'uso del disegno nei cantieri decorativi del Cinquecento

Vittoria Romani

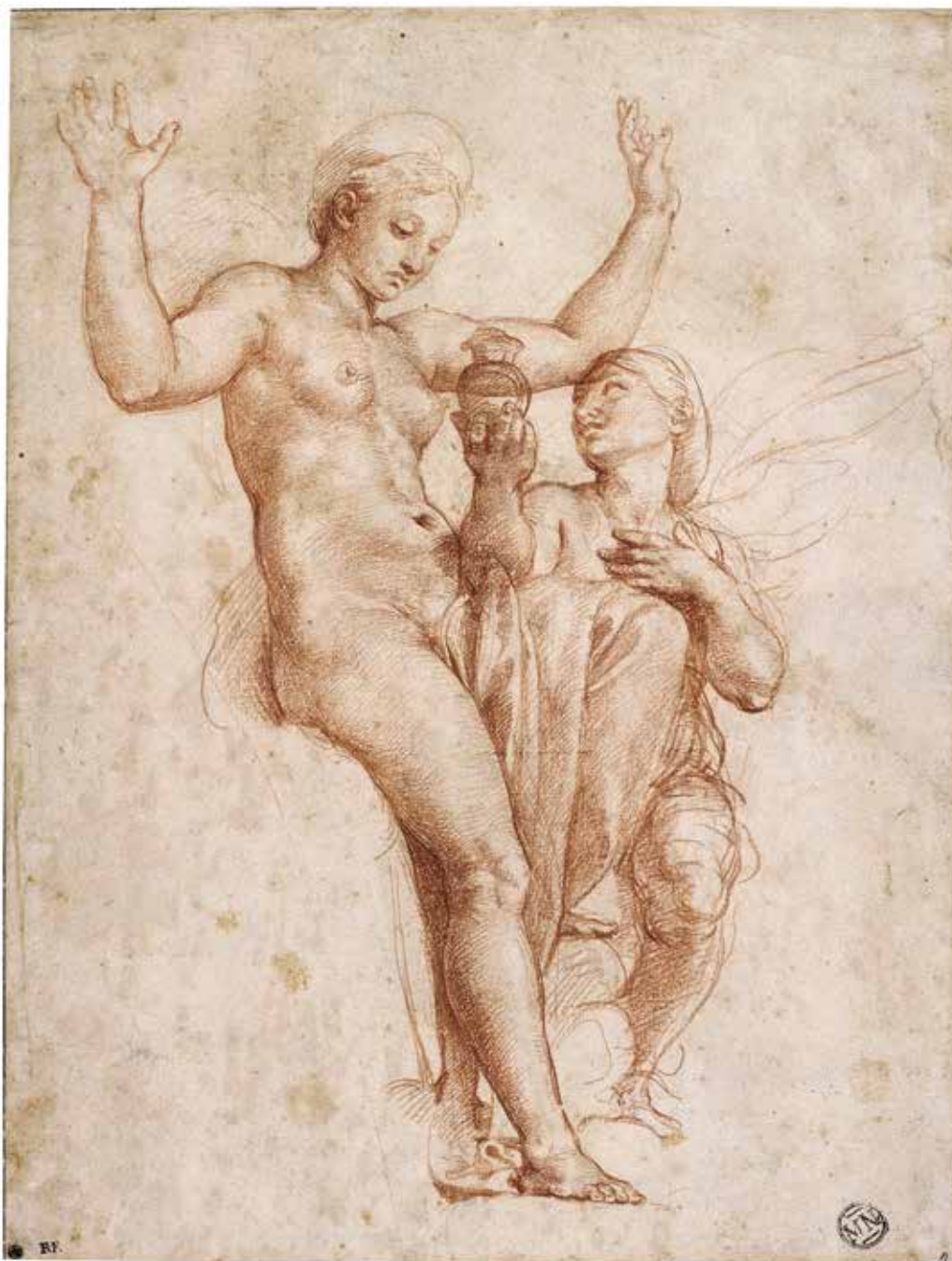
Ad introduzione del tema è utile uno sguardo retrospettivo volto a rievocare la grande stagione degli studi della seconda metà del Novecento che si è misurata con un approccio nuovo al disegno, interrogandosi a fondo sulle sue funzioni e sul ruolo rivestito nell'organizzazione della bottega cinquecentesca a partire dal caso esemplare di Raffaello.¹ Una più attenta lettura delle *Vite* vasariane, unita allo scrutinio di documenti a lungo trascurati e la scoperta e messa a fuoco di una grande mole di materiali grafici ha permesso di recuperare complessi decorativi perduti o quasi – si pensi ai casi esemplari della cappella Massimi² e della cappella Orsini a Trinità dei Monti –³ e di reimpostare lo studio di cantieri cruciali quali il complesso degli ambienti del palazzo Apostolico Vaticano,⁴ l'appartamento di Paolo III Farnese a Castel Sant'Angelo,⁵ e altri. I materiali preparatori sono divenuti il punto di partenza per nuove ipotesi sulla paternità delle opere sul piano creativo, come su quello esecutivo, e per l'analisi dei processi di ideazione ed hanno consentito di guardare da una diversa prospettiva i rapporti tra capobottega e collaboratori. È emersa una nuova consapevolezza dell'intensità in termini di investimento creativo e di numeri e della varietà dei processi di preparazione adottati nel passaggio alla stagione della Maniera moderna e oltre, dalla quale non si può prescindere per intendere la messa in forma delle opere, l'avvicinarsi dei linguaggi e la vita del cantiere.

Rispetto a quella stagione, in tempi più prossimi a noi il recupero di nuovi dati sui cantieri e la riconsiderazione delle carte relative all'Accademia dei pittori al Pantheon e della corporazione dei pittori nella chiesa di San Luca⁶ si sono tradotti in un accrescimento di conoscenze sugli aspetti professionali e socioeconomici di botteghe e cantieri e nel recupero di dati utili per inquadrare personalità problematiche quali ad esempio Michele Grechi, Luzio Luzi, e Domenico Rietti, detto lo Zaga. Sono divenute più chiare le modalità di aggregazione di società di artisti-imprenditori, capaci di cooperare per offrire al committente un prodotto finito, frutto di una responsabilità fondata su di un dialogo sempre più serrato tra architetti e grandi decoratori – il caso di Antonio da Sangallo il giovane studiato di recente è indicativo –⁷ e dall'altra parte il formarsi di società di maestranze di medio livello, specializzate nell'offerta di determinate prestazioni.

La questione posta da Vasari dopo il deludente esito della decorazione della sala dei Cento giorni nel palazzo della Cancelleria (1546), riguardante gli effetti dell'incalzare delle

fig. 1

Raffaello, *Venere e Psiche*, 1517-1518 ca.; Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 3875.



richieste di committenti, ansiosi di vedere al più presto il concretizzarsi delle loro richieste, ha spostato l'attenzione sulla presenza all'interno dei cantieri di collaboratori con esperienze di partenza diversificate che sono chiamati ad accordarsi alla maniera del responsabile sulla base di materiale grafico, e ha portato in primo piano il tema della prestezza congiunta alla sua controparte in negativo, la fretta, proponendo il problema del controllo



fig. 2
 Raffaello, *Venere e Psiche*,
 1517-1518 ca.;
 Oxford, Ashmolean
 Museum, inv. WA
 1846.286.

della qualità dei risultati in rapporto alla gestione dei collaboratori.⁸ Si tratta di uno snodo che coinvolge la capacità di selezionare, formare e sorvegliare gli aiuti e riporta al centro il ruolo del disegno come strumento catalizzatore del processo che sta a monte della fase realizzativa. Ci si interroga ora nuovamente sull'impatto che la pressione dei numerosi incarichi può aver esercitato nell'ultimo periodo dell'attività di Raffaello, dopo che il così detto



fig. 3
Raffaello, *Mercurio porge a Psiche la coppa con la pozione dell'immortalità*, 1517-1518 ca.; Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, inv. 1948:19Z.

swing back,⁹ ossia la restituzione alla responsabilità del maestro dell'intero processo disegnativo delle imprese a lui affidate, avviata da Konrad Oberhuber, e ora sempre più condivisa, ha proposto un modello di funzionamento della bottega diverso da quello uscito dalla ricerca di John Shearman e condiviso in un primo tempo dallo stesso studioso austriaco.¹⁰ Secondo quella visione Sanzio avrebbe concesso alcuni margini di partecipazione agli allievi anche nel processo disegnativo, senza mai delegare tuttavia la fase inventiva ed esercitando comunque un controllo su tutti i passaggi necessari a raggiungere l'esito definitivo. La pratica, secondo questa ipotesi, coinvolse soprattutto Giulio Romano e l'ancora inafferrabile Giovan Francesco Penni.

Un passo diverso è stato compiuto molto recentemente con la proposta di cogliere nei metodi disegnativi di Raffaello dopo il 1514 un mutamento di abitudini dettato dalla necessità di lavorare più speditamente e in modo più pragmatico, anche in funzione della formazione degli allievi. Nel caso dei disegni per la loggia di Psiche alla Farnesina, un uso selettivo e limitato degli

studi di nudo dal vero sulla base di gruppi di figure destinate ad apparire negli affreschi. Nel caso delle logge Vaticane la rinuncia al passaggio degli studi dal vero e il sovrapporsi nei fogli preparatori per le storie bibliche di tutte le fasi tipiche del suo processo ideativo, dal primo schizzo a matita nera al modello finito ad acquerello e biacca. Saremmo di fronte a un tentativo di sintesi della fase preparatoria, piuttosto che a un metodo basato sul principio della delega di alcune fasi.¹¹

In questa sede si intende proporre una riflessione su alcuni aspetti del quadro storiografico che permettono di problematizzare il ruolo del disegno nei cantieri della prima metà del Cinquecento, con un discorso che sarà condotto per campionature e cercherà di coniugare la prassi della bottega con le esigenze espressive degli artisti e i risvolti funzionali del disegno. Per entrambi i cantieri ora ricordati, i materiali grafici pervenuti sono vari e non omogenei, fatto che mette in guardia da generalizzazioni ed invita ad esaminare i singoli casi, tenendo in evidenza la necessità di un bilanciamento tra le ragioni del conoscitore, che si confronta con il tema della responsabilità sia sul piano grafico, sia su quello esecutivo, e le questioni inerenti il processo ideativo divenuto molto intenso e vario a partire dall'esempio di Leonardo.

È indubbio che il recupero all'autografia raffaellesca di buona parte degli studi di figura a matita rossa per le divinità del cantiere della loggia di Psiche alla Farnesina operato da Shearman e, in modo più radicale da Oberhuber, ha arricchito in modo determinante la comprensione della maniera tarda di Raffaello.¹² Sono stati restituiti all'autografia, per limitarsi a qualche esempio di grande evidenza, lo studio per *Venere e Psiche*

delle raccolte del Louvre, (fig. 1) per il quale esiste un rapido primo pensiero a penna all'Ashmolean Museum di Oxford, (fig. 2) o lo studio per *Ebe e Proserpina* del Teylers Museum di Haarlem (inv. A 62). Un altro caso in cui il nome di Raffaello suscita consensi quasi unanimi riguarda il disegno con funzione di modello raffigurante *Mercurio e Psiche* della Staatliche Graphische Sammlung di Monaco (fig. 3) riconducibile alla scena del *Concilio degli dei* che mostra ancora segni di piccoli aggiustamenti. Da questa breve campionatura emergono la presenza di prime idee velocemente schizzate a penna, seguite da studi che mettono a fuoco la relazione di una figura già studiata e stabilita a una ancora in fase di elaborazione e l'esistenza di modelli finiti, passaggi che non suggeriscono modifiche della prassi raffaellesca legate a una particolare pressione dei tempi di lavoro sul processo preparatorio. Sarebbe interessante riflettere sull'uso dello stilo cieco, spesso presente in questo gruppo di fogli e interpretato per lo più come una traccia sottostante, ma che può suggerire in alcuni casi una pratica di trasporto da un altro studio per la stessa figura. Resta poi difficile accertare se e in quale misura invenzioni in cui l'intreccio tra osservazione dal naturale, grazia e conoscenza dell'antico appare così serrato, come nel caso dello studio per *Ebe e Proserpina* presuppongano, a questa altezza nella storia del maestro, un esercizio sistematico sul vero. Esistono d'altra parte fogli che si spiegano meglio con il processo di riproduzione a stampa delle invenzioni della loggia, o che rispondono ad altre necessità della bottega (copie, controprove, registrazioni a scopo di repertorio). Il foglio dell'Albertina (inv. 271) raffigurante *Venere che chiede consiglio a Giunone e a Cerere*, è una ritrascrizione in formato rettangolare, mediante traccia a stilo, dell'idea raffaellesca, tradotta a stampa da Marco Dente. Ritenuto inizialmente di Giulio Romano (Oberhuber), è stato poi considerato dubitativamente come della mano di Raffaello per essere restituito infine, più credibilmente, alla bottega.¹³ Tra i due estremi si collocano fogli verso i quali il giudizio sull'autografia è ancora aperto.¹⁴

Il cantiere delle logge Vaticane, come spiega Vasari, è concepito dall'origine secondo un nuovo principio di gestione della bottega.¹⁵ Siamo all'altezza del 1519. In questa occasione Raffaello agisce anche come architetto, ereditando il ruolo in precedenza ricoperto da Bramante, e può ormai contare su un gruppo di collaboratori di esperienza quali Giulio Romano, Giovan Francesco Penni e soprattutto Giovanni da Udine. A quest'ultimo è affidata la sovrintendenza della parte decorativa – gli stucchi e le grottesche – e, stando alla medesima fonte, l'affiancamento per questa parte, di aiuti tra i quali sono alcune personalità



fig. 4
Giovanni da Udine, *Studi di festoni di frutta e fiori*, 1517-1519 ca.; Vienna, Albertina Graphische Sammlung, inv. 1518.



fig. 5
Raffaello, *Davide e Golia*,
1517-1519 ca.; Vienna,
Albertina Graphische
Sammlung, inv. 178.



fig. 6
Raffaello, *Apparizione
di Dio a Isacco*, 1517-
1519 ca.; Stoccarda,
Staatsgalerie Stuttgart,
Graphische Sammlung,
inv. C 1996/4478.

relativamente nuove nella bottega ma non prive di esperienze pregresse come nel caso di Perino del Vaga.¹⁶

Con riferimento al ruolo del maestro udinese è utile riflettere sul discusso foglio di Vienna (fig. 4) a lui attribuito con studi di festoni di frutta e fiori, realizzato con una traccia di matita nera su carta azzurra e rifinito con *gouaches* colorate. Se la distribuzione dei motivi può ricordare l'aspetto di un repertorio, è un fatto che quasi tutte le invenzioni sono utilizzate nei festoni delle logge, suggerendo, per le parti decorative di carattere specialistico l'esistenza di una delega dell'invenzione entro uno schema generale prefigurato.¹⁷ La supervisione delle storie bibliche sarebbe dipesa, sempre secondo Vasari, soprattutto da Giulio Romano e ad esse avrebbero lavorato vari pittori, alcuni apparentemente meno legati al maestro, altri, come è il caso di Pellegrino da Modena, già in consuetudine di rapporti con la bottega e con accesso ai disegni di Raffaello.¹⁸ Nell'attesa di nuove informazioni provenienti dalle indagini preliminari al restauro dell'ambiente ora in corso, giova ricordare che anche sul versante dei disegni la responsabilità dell'urbinate ha riguadagnato ampi margini, a spese questa volta della figura più problematica della bottega, quel Giovan Francesco Penni che preferiva disegnare piuttosto che dipingere ma al quale ancora oggi non riusciamo a riferire con certezza alcun disegno.¹⁹

Circoscrivendo il discorso alle storie bibliche, non è mai stato attribuito a Penni lo studio a matita nera per l'episodio di *Davide e Golia* dell'Albertina (fig. 5) per il suo carattere di esplorazione preliminare, limitata alle figure, condotta con grande confidenza e con un principio di formalizzazione nel gruppo in lotta che è quello della *Battaglia di Costantino*. Da segnalare inoltre che la figura in corsa sulla destra è stata persuasivamente interpretata come uno studio da modello vivente. Il nome del così detto segretario di Raffaello è stato invece chiamato spesso in causa nel passato per quei modelletti di non grandi dimensioni, costruiti con una traccia a matita nera, penna e acquerello bruno, rifiniti a lumi di biacca e quadrettati, tra i quali sono *Abramo e i tre angeli* (inv. 171) e *Giacobbe e le figlie di Labano al pozzo* (inv. 173), entrambi conservati all'Albertina di Vienna e accomunati dall'attenzione prevalente per le figure e soprattutto per gli effetti della luce, mentre economici sono i cenni all'ambientazione, e ancora per l'*Apparizione di Dio a Isacco* della Staatsgalerie di Stoccarda, (fig. 6) condotto a uno stadio più rifinito anche nello sfondo di paesaggio. Un livello di lavorazione che si potrebbe definire intermedio è palese nel foglio per l'episodio di *Mosè riceve le tavole della legge* del Louvre, (fig. 7) dove sono evidenti numerosi ripensamenti compositivi nella traccia a matita



nera. Come si vede, anche in questo caso siamo di fronte a materiali che mostrano funzioni e stadi di lavorazione diversi, fatti questi che sconsigliano interpretazioni generalizzanti. Più che a partire dalla pressione dei tempi del cantiere, o da esigenze di chiarezza didattica nei confronti dei collaboratori, questi disegni potrebbero essere guardati tenendo conto del particolare, inedito timbro impresso da Raffaello al linguaggio delle storielle bibliche, attento al fluire aggraziato e continuo dell'insieme, con rimandi tra le composizioni di ciascuna volticella. Va sottolineata anche la misura ridotta degli episodi figurativi, incastonati entro preziose cornici. Insomma potremmo essere di fronte alla risposta ad una particolare concezione decorativa che si sarebbe rivelata a breve un viatico insostituibile per gli sviluppi delle maniere dei suoi più dotati allievi.

fig. 7
Raffaello, *Mosè riceve
le tavole della legge*,
1517-1519 ca.; Parigi,
Musée du Louvre,
département des Arts
graphiques, inv. 3849.



fig. 8
Raffaello, *Battaglia di Costantino*, 1519-1520 ca.; Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 3872.

fig. 9
Giovanni Francesco Penni, *Papa entro nicchia*, 1519-1520 ca.; Parigi, Musée du Louvre, inv. 4304.

Compiuto il passo di restituire al maestro i modelletti per le logge, ne è conseguito il recupero dei due modelli per gli affreschi delle pareti nella sala di Costantino, la *Battaglia di Costantino* del Louvre (fig. 8) e l'*Adlocutio* della collezione del duca di Devonshire a Chatsworth (inv. 175), dalle caratteristiche tecniche simili, parti originariamente di una “maquette” che doveva consentire di verificare lo schema decorativo del complesso.²⁰ Anche l'operazione di restituzione di questa tipologia non è detto debba avvenire in modo automatico, ove si rifletta, ad esempio, sulla diversa tenuta qualitativa di un altro modello riconducibile alla sala, raffigurante un papa entro nicchia architettonica con figure allegoriche del Louvre, (fig. 9) destinato allo stesso complesso, per il quale appare più persuasiva la soluzione di una figura della bottega.

Documentare la pratica della delega da parte di Raffaello di alcuni passaggi della progettazione grafica con riferimento ai cantieri tardi è una partita complessa dopo la presa di posizione di Konrad Oberhuber, ma che deve rimanere aperta di volta in volta alla valutazione dei materiali e alle criticità che si è cercato di mettere in luce. Può essere utile su questo punto l'esame dello studio a matita rossa dell'Albertina, (fig. 10) giudicato preparatorio per il gruppo con *Venere e Adone* nella decorazione della stufetta del cardinal Bibbiena, altro cantiere tardo, di particolare impegno sul versante della restituzione dell'antico, che ci porta indietro al 1516. Per questa prova e per il relativo frammento di cartone, conservato nella stessa collezione, Konrad Oberhuber ha indicato il nome di Giulio Romano giovane, utilizzandola come pietra di paragone per isolare la mano di Raffaello, cui ha attribuito lo studio per *Pan e Siringa* del Louvre, (fig. 11) destinato allo stesso complesso, un disegno quest'ultimo candidato da Philip Pouncey al Pippi.²¹ Simili prove propongono il problema di una qualità esecutiva che non sembra all'altezza della genialità dell'invenzione e segnalano la difficoltà di isolare la figura del giovane Giulio disegnatore dentro alla bottega di Raffaello prima di una certa data.

Per tornare all'interno delle logge si possono additare altri casi critici. Si rifletta ad





fig. 10
Giulio Romano, attribuito
a, *Venere e Adone*, 1516 ca.;
Vienna, Albertina
Graphische Sammlung,
inv. 17632.

sua prolificità sul piano dell'invenzione che numerose testimonianze coeve, oltre a quella di Vasari restituiscono. Nel passaggio a Mantova, dove Giulio è chiamato ad esportare la nuova maniera romana e a dotarsi in tempi brevi di una bottega in grado di tenere il passo con numerosissime commissioni, nella sua prassi disegnativa sono poco documentati gli studi dal vero; la fase ideativa, a giudicare dai pochi materiali pervenutici, condotti di solito a penna con molta fluidità e sicurezza, non mostra troppi ripensamenti. Le figure nascono raramente isolate; più numerosi sono i fogli che le studiano in relazione l'una all'altra entro un *pattern* compositivo.²³ È un concetto mentale di disegno, evolutosi a partire dalla maniera tarda di Raffaello, di cui aveva ereditato i disegni, e sullo studio delle convenzioni compositive della scultura antica. L'aspetto meglio documentato della produzione del maestro è rappresentato dai modelli condotti a penna, pennello e acquerello, sviluppando nella direzione di una traccia chiara, nitida, molto studiata nella distribuzione della luce, la tipologia dei modelli di Raffaello in modo da renderli didattici agli occhi dei collaboratori. D'interesse, ove le dimensioni della storia dipinta lo consentano, l'uso di un disegno in scala con funzione di cartone, realizzato a penna su di una traccia a stilo o a matita nera, rifinito ad acquerello, su fogli di carta giuntati, che presenta i contorni forati anche nelle vesti e nei rilievi dei muscoli, o ripassati a stilo per il riporto, come avviene nel caso dei disegni per la sala di Ovidio in palazzo Te, terminata nel 1527.²⁴ Modelli e cartoni sono strumenti privilegiati dell'intenso lavoro di consulenza che il maestro è chiamato a svolgere in vari ambiti al di fuori della committenza gonzaghesca, una prassi anch'essa ereditata da Raffaello, che coinvolge il pittore a un ritmo vorticoso.²⁵

esempio sul confronto tra la *Raccolta della manna*, studiata nel frettoloso disegno a penna e inchiostro bruno, quadrettato, del Teylers Museum di Haarlem (inv. A*26), e l'episodio di *Dio padre che mostra a Noè l'arcobaleno* dello Städelches Kunstinstitut di Francoforte, (fig. 12) foglio eseguito nella stessa tecnica, di alta tenuta qualitativa, già considerato del Penni, ma secondo Shearman di Perino del Vaga, e ora per Oberhuber e Gnann di Raffaello.²²

Un aiuto per la comprensione dei complessi meccanismi di utilizzo del disegno nei cantieri può venire dall'esame del dopo, e dall'interrogarsi sui cambiamenti nella progettazione grafica dei complessi decorativi condotti autonomamente dagli allievi in risposta al magistero del maestro. Il caso di Giulio Romano restituisce l'immagine di un artista imprenditore, architetto e decoratore, che guida con il disegno in modo prescrittivo i cantieri pittorici, delegando per lo più la parte esecutiva. Un'organizzazione tendenzialmente verticistica del cantiere, dominata grazie alla facilità e alla rapidità con cui il pittore padroneggia il mezzo grafico e alla



Appare più sfaccettato il caso di Perino del Vaga, uno degli allievi in seconda di Raffaello, che lo affidò alla supervisione di Giovanni da Udine, e personalità non meno dotata nel disegno. Nel suo caso la questione della delega in sede di progettazione grafica può essere meglio valutata nel momento di massima affermazione, e quasi di monopolio esercitato dal pittore nel quadro delle commissioni della Roma farnesiana, all'altezza degli anni

fig. 11
Raffaello, attribuito a, *Pan*
e *Siringa*, 1516 ca.;
Parigi, Musée du Louvre,
département des Arts
graphiques, inv. 4035.



fig. 12

Perino del Vaga,
attribuito a, *Dio padre
che mostra a Noè
l'arcobaleno*, 1517-1519 ca.;
Francoforte, Städel
Museum, inv. 375.

Quaranta del Cinquecento. Per l'ambiente più rappresentativo dell'appartamento di Castel Sant'Angelo, la sala Paolina, a lungo considerata quasi interamente opera condotta dalla bottega dopo la morte del maestro (1547), anche sul piano dell'ideazione, la testimonianza dei disegni, lo studio della contabilità e il testo vasariano si saldano nel documentare un ruolo sostanziale del capobottega nell'ideazione dello schema generale, ricco di soluzioni innovative, che si imporrà come modello nella sua esemplarità entro la stretta cerchia del maestro e oltre.²⁶ (fig. 13) Possediamo modelli autografi di Perino per buona parte delle storie di Alessandro, dipinte nei bassorilievi monocromi sulle pareti, per le coppie di figure allegoriche dei soprapporta, per le virtù entro nicchie e per le storie di san Paolo di formato circolare.²⁷ Dobbiamo di conseguenza supporre l'esistenza di un disegno generale, anche in questo caso una sorta di maquette, stabilita dal maestro.²⁸ Dentro a questo schema preordinato, nel momento di massima pressione per la chiusura del cantiere, lo spirito imprenditoriale di Perino, cresciuto nel cantiere delle logge, pone in atto una soluzione creativa, selezionando i principali collaboratori tra i pittori a lui già noti, dotati di qualità ed esperienza, e permettendo loro di interagire anche in fase progettuale. È il caso del senese Marco Pino, cresciuto entro un magistero già consapevole della maniera periniana, e già aiuto di Perino, anche in fase ideativa, stando alle ipotesi di Andrea Zezza nel rifacimento dello zoccolo della stanza della Segnatura.²⁹

Contabilità e disegni provano la sua responsabilità sul piano ideativo ed esecutivo e un alto grado di comprensione della maniera del maestro nella sezione della volta con le storiette di Alessandro, come mostra il foglio a penna preparatorio per l'*Incontro di Alessandro con il sacerdote Iaddo* oggi al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi. Pellegrino Tibaldi non emerge come personalità autonoma dai documenti di cantiere, ma la criptica indicazione vasariana di un intervento del pittore ai suoi esordi «d'intorno a Perino» è confermata anche sul piano ideativo da due studi per il motivo dei *cartouches* con protagoniste divinità fluviali, conservati rispettivamente al Louvre (fig. 14) e agli Uffizi (inv. 607 F),

e per l'episodio della porta in *trompe l'œil* con due figure di servitori delle Royal Collections di Windsor.³⁰ (fig. 15) Può essere sospettata per deduzione stilistica anche dietro a uno degli episodi delle storie di Alessandro, quello con protagonista la famiglia di Dario, giustamente definito da John Gere come una variazione di Tibaldi su un tema di Perino, e in almeno una sezione del basamento.³¹ Non sono state identificate ancora tracce persuasive di una storia precedente del pittore, ma è probabile che si debba ricercarle, come Bernice Davidson ha tentato di fare, tra i fogli attribuiti a Perino.³²

La formula adottata nella sala Paolina si direbbe procedere dalla soluzione concepita da Raffaello nelle logge, espandendone le potenzialità. La statura del capobottega, la scelta oculata dei principali collaboratori e l'assiduo controllo consentono una sostanziale tenuta qualitativa dell'esito complessivo, senza escludere alcuni margini di espressione individuale riservati agli aiuti, né annullare le rispettive personalità ma accordandole entro un'immagine di equilibrio complessivo. L'aspetto imprenditoriale della personalità di Perino, già sottolineato da Vasari, è emerso dalle ricerche degli ultimi anni in modo sempre più documentato in casi quali, ad esempio, la decorazione della cappella del Sacramento in San Pietro, e si è messo meglio a fuoco il suo ruolo di consulente tramite disegni nella decorazione dell'oratorio di San Giovanni Decollato.³³ I suoi modi di gestione del cantiere sono adottati con margini via via più ampi di delega entro la cerchia del maestro, come sta ad indicare il caso di Daniele da Volterra, già affiancandosi a Perino nella fase conclusiva della decorazione della cappella del Crocifisso in San Marcello al Corso, e ora erede di spicco in rapporto di familiarità con i suoi più valenti aiuti. Nella fase di avvio della decorazione della cappella della Rovere a Trinità dei Monti ritroviamo all'opera la coppia Pellegrino Tibaldi e Marco Pino con delega a progettare le storie della volta; nel caso senese è documentata anche la progettazione di una delle lunette con la *Nascita della Vergine* attraverso il disegno conservato agli Uffizi, mentre Daniele riserverà a sé gli episodi principali delle pareti.³⁴ D'altra parte, la fortuna di singoli motivi decorativi della sala Paolina, spesso ripresi puntualmente in molte imprese di quegli anni,



fig. 13
Perino del Vaga, *Alessandro taglia il nodo gordiano*, 1546-1547 ca.; New York, The Metropolitan Museum of Art, 1984.413.



fig. 14
Pellegrino Tibaldi, *Divinità fluviali*, 1546-1547 ca.; Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 10461.

fig. 15
Pellegrino Tibaldi, *Due uomini su una scala*, 1546-1547 ca.; Londra, Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 905488.

lascia intendere un'ampia attività di duplicazione e circolazione di disegni e cartoni.

Considerando nel suo insieme il cantiere dell'appartamento farnesiano di Castel Sant'Angelo anche la soluzione, da ricondursi molto probabilmente a Perino stesso, di provvedere ad altre due squadre di lavoratori coordinate da aiuti a lui già noti e di esperienza, – Luzio Luzi e Girolamo Siciolante da Sermoneta – che operano in settori diversi dell'appartamento è un'estensione di tali metodi organizzativi. Per altro verso, non sembra che il maestro abbia trasferito l'impegno progettuale nel caso di opere destinate ad essere tradotte in un'altra tecnica, come dimostrano i casi dei cartonetti per la decorazione delle vetrate della sala Regia, o ancora dei fogli che preparano le incisioni su cristallo di rocca affidate a Giovanni Bernardi da Castel Bolognese per la cassetta Farnese e degli studi per i ricami dei piviali di Paolo III.³⁵

Come intuito da Vasari nella già ricordata riflessione sulla propria esperienza nella decorazione della sala dei Cento giorni nel palazzo della Cancelleria, inserita nell'edizione della vita perinesca del 1550, e poi più ampiamente segnalato da Giovanni Battista Armenini nel suo trattato, il sistema cantiere entra in crisi al termine dell'età farnesiana con la scomparsa dei grandi maestri di primo Cinquecento, capaci di trasmettere un magistero e un metodo di progettazione, e dei loro più prossimi e dotati allievi. Testimone diretto di quel momento, il critico faentino spiega come la rinuncia a collaboratori stabili, di provata esperienza, e l'aumento della domanda producono il proliferare di sistemi di subappalto e deleghe a maestranze meno esperte e poco remunerate, che conducono a un abbassamento della qualità dei risultati.³⁶ Alle ragioni professionali si accompagna un avvicinamento che riguarda non solo i pittori ma anche i committenti ora più numerosi, più esigenti in termini di tempo ma meno di qualità, e dotati di minore levatura culturale. In questo quadro, pochi sono gli artisti capaci di reggere il cambiamento: Francesco Salviati, della cui bottega sappiamo ancora poco, e Taddeo Zuccaro, capace di trasmettere un'impronta attraverso i suoi disegni al fratello Federico e assai influente sul piano grafico per la nuova generazione. Sul versante del repertorio decorativo questa situazione produce una riduzione del tasso di innovatività e il ripetersi, o al più la variazione, di un repertorio ormai ampiamente collaudato, diffuso dalle stampe oltre che dai disegni, che ne favoriscono la circolazione e la condivisione tra pittori e committenti.



1 Considerati la vastità dei temi trattati, il carattere introduttivo e il taglio di riflessione critica di questo testo, le note faranno riferimento ai momenti più significativi del dibattito storiografico e agli snodi bibliografici più rilevanti. Per i disegni di Raffaello citati nel saggio il rimando è ai repertori di Knab, Mitsch, Oberhuber 1983 e di Joannides 1983. Per il fondo dei disegni del *département des Arts graphiques* del Louvre si segnala il repertorio sistematico di Cordellier, Py 1992b. Sui fogli del maestro nelle collezioni inglesi strumenti molto utili sono i cataloghi delle mostre tenutesi al British Museum nel 1983, a cura di John Gere e Nicholas Turner (Gere, Turner 1983), e all'Ashmolean Museum di Oxford nel 2017, a cura di Catherine Whistler e Ben Thomas (Whistler, Thomas 2017). Per i disegni di Giulio Romano, all'elenco messo assieme da Hartt 1958, non è seguito un catalogo sistematico. Ha ambizione monografica il volume che ha accompagnato l'esposizione mantovana del 1989 (*Giulio Romano* 1989). Per i disegni di Perino del Vaga il repertorio più completo è nel catalogo della mostra *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, curato da Elena Parma (Parma 2001).

Quanto al dibattito sulla fase tarda dell'attività di Raffaello, sulle posizioni di

Konrad Oberhuber si vedano in particolare i contributi del 1972 e del 1999a (con schede di catalogo di Achim Gnann), che segna l'avvio di una più radicale revisione in senso espansionista del ruolo del maestro compiuta anche sul versante della pittura con la monografia del 1999b. Gli scritti di John Shearman sul tema sono tradotti in italiano e raccolti in Shearman [2007a], con introduzione di chi scrive sul metodo dello studioso e sul suo ruolo nel quadro degli studi raffaelleschi. Si segnalano in particolare il saggio sulla loggia di Psiche (Shearman 1964) e i contributi sui progetti non eseguiti per le stanze Vaticane (Shearman 1965) e sulla bottega di Raffaello (Shearman 1983). Illustrano la complessità del dibattito attributivo all'interno della bottega dell'urbinate nelle sue diverse stagioni le mostre curate da Gere, Turner 1983 e Gere 1987, il saggio di Paul Joannides (2000), e le posizioni dello stesso studioso in Henry, Joannides 2012b. L'orientamento espansionista di Konrad Oberhuber è in linea generale condiviso da Achim Gnann, il cui punto di vista aggiornato si ricava nei saggi del 2012 e del 2017 e da Ferino-Pagden 2017; Ead. 2019a e 2019b. Si segnalano inoltre i recentissimi contributi del volume *Raffaello disegnatore* (2019), a cura di Marzia Faietti e Achim Gnann, dove

è Nicholas Turner a tracciare un bilancio di due secoli di storiografia. Come alcune delle pubblicazioni ora citate, anche il volume dedicato alla decorazione dei palazzi romani nel Cinquecento di Giovanna Saporì (2020) sono stati pubblicati contestualmente o dopo lo svolgimento del convegno.

2 Gere 1960 e il saggio di Barbara Agosti e Maria Beltramini in questo volume.

3 Davidson 1967; Hirst 1967.

4 Mi riferisco soprattutto al saggio di Shearman sui progetti non eseguiti per le stanze Vaticane (Shearman 1965, per la versione italiana del testo Shearman [2007a], pp. 29-63) e al saggio di Bernice Davidson sulla sala Regia (Davidson 1976).

5 Gere 1960; Aliberti Gaudio 1981; Romani 1990; Parma 2001, pp. 316-324.

6 Salvagni 2012; Ead. 2021.

7 Beltramini, Conti 2018, all'interno del quale si rinvia in particolare alle osservazioni del saggio di Barbara Agosti (Agosti 2018).

8 Per un bilancio della questione in Vasari: Bisceglia 2013; Saporì 2013, pp. 87-89.

9 L'espressione è coniata da Gould 1982.

10 Si veda la bibliografia citata *supra* alla nota 1 e in particolare Oberhuber 1999a. Molti pareri dello studioso a proposito di singoli disegni risultano dalle schede del catalogo

redatte da Achim Gnann. Per Shearman il rinvio è ai saggi sulla loggia di Psiche e sulla bottega di Raffaello in Shearman [2007a], pp. 83-95, 97-139.

11 Ferino-Pagden 2017, pp. 45-50; Ead. 2019a, pp. 100-105; Ead. 2019b, p. 46.

12 Shearman 1964 (in traduzione italiana in Shearman [2007b], pp. 97-139); Oberhuber 1999.

13 Si legga la scheda di A. Gnann in Oberhuber 1999c, p. 136.

14 Mi riferisco ad esempio agli studi di teste a matita rossa di Haarlem (inv. A66), recentemente presentati come opera della bottega in Gnann, Plomp 2012, pp. 132-133.

15 Vasari [1966-1987], vol. IV, pp. 197-198. Si vedano anche le osservazioni sulla lettura vasariana del cantiere delle logge in Ginzburg 2013, p. 34.

16 Vasari [1966-1987], vol. V, pp. 449-450.

17 Con Oberhuber, Gnann è lo studioso più convinto dell'attribuzione a Giovanni da Udine del foglio e la sua accurata lettura (A. Gnann, in Oberhuber 1999c, p. 179) mi pare persuasiva. Incertezze analoghe caratterizzano lo studio per la candelabra di Dresda (inv. C 197) riferibile al settimo pilastro delle logge. Si veda, da ultimo Furlan 2020, pp. 30-34.

18 Si veda il contributo di Cristina Conti

in questo volume.

19 La proposta di avvio per la ricostruzione del catalogo dei disegni risale a Pouncey, Gere 1962.

20 Per la spinta iniziale alla rivalutazione del ruolo ideativo di Raffaello nella sala si veda Shearman 1965. Per l'ipotesi di un modello generale Oberhuber 1972, pp. 184-207.

21 Sulla vicenda critica dei due disegni si leggano le schede di A. Gnann in Oberhuber 1999c, pp. 100, 103, 108.

22 Per la storia critica dei due disegni si rinvia alle schede di A. Gnann in Oberhuber 1999a, pp. 174-175 e di M. Plomp in Gnann, Plomp 2012, pp. 150-151.

23 Un recente bilancio sullo stile grafico e sulle procedure di Giulio è in Ferino-Pagden 2019b. Un quadro aggiornato sulla bottega di Giulio Romano si evince da L'Occaso 2019.

24 Su questi disegni, suddivisi tra le collezioni del Louvre (inv. 3487, 3488, 3498, 3508, 3509), dell'Albertina (inv. 14192) e di Chatsworth (inv. 85) si veda Belluzzi 1998, vol. I, pp. 347-349.

25 Per un recente bilancio su questo aspetto si rinvia a Ekserdjian 2021.

26 L'avvio al recupero del ruolo di Perino come ideatore del complesso risale a Gere 1960. Ho discusso del tema in Romani 1990.

27 Dopo l'importante mostra tenutasi a Castel Sant'Angelo a seguito del restauro del complesso degli affreschi (Aliberti Gaudioso 1981), che offre un ampio repertorio di studi preparatori, l'addenda più significativa ha riguardato i fogli di Perino per i monocromi con le storie di san Paolo discussi in Chapman 1998.

28 Romani 1990, pp. 16-21.

29 Zezza 1994, pp. 144-146.

30 Hirst 1965, pp. 569-571.

31 Gere 1960, p. 18.

32 Davidson 1976, pp. 407-411. Un recente tentativo di ricostruire l'avvio di Tibaldi attraverso una serie di disegni è in Bolzoni, Damen 2020.

33 Per la perdita cappella il rinvio è a Agosti 2016. Nella progettazione degli affreschi dell'oratorio di San Giovanni sono coinvolti vari fogli attribuiti a Perino: Parma 2001, pp. 131, 177; Hirst 2002. La impressionante sequenza di impegni del maestro negli anni farnesiani si legge in Agosti *et al.* 2021.

34 Zezza 1994, pp. 148-151. Il pittore senese è anche l'autore del disegno preparatorio.

35 Davidson 1990; Romani 1990; Parma 2001, pp. 274-279, 302-309.

36 Armenini [1988], pp. 9-18, 255-260. Questi temi sono messi efficacemente a fuoco da Romano 1990.



Raffaello e l'estetica del cantiere

Vitale Zanchettin

Da oltre mezzo secolo una mostra di marmo bianco orna un austero camino nella stanza dei Paramenti che si affaccia sulla prima loggia del palazzo Apostolico Vaticano.¹ (fig. 1) La sua collocazione non è quella originaria e non è neppure certo se sia stata inizialmente destinata a un camino non avendo cornici o profili che permettano di ricondurla a un contesto architettonico preciso.² Unico punto fermo è una raffinata iscrizione che fissa la sua realizzazione al pontificato di Leone X. Chi nei secoli ha deciso le sorti di questo monolite di dimensioni considerevoli, ma non straordinarie visto il luogo nel quale si trova, ha evidentemente compreso come il suo valore non risiedesse semplicemente nella qualità del materiale e nell'indiscutibile eleganza dell'iscrizione, bensì in un dettaglio poco evidente: una suddivisione a metà in orizzontale e in verticale in quattro parti, che a un'osservazione ravvicinata si rivela essere determinata dalla volontà di scolpire la sua superficie come fosse quella di una striscia di carta stesa su un piano dopo essere stata piegata. Una simulazione di materiale dunque, resa evidente alle estremità oggi leggermente deteriorate, che rappresentano i lembi arricciati dei margini di un foglio. Il ruolo di Raffaello come architetto dei Palazzi sotto Leone X lascia pochi margini di dubbio sulla paternità di questa invenzione, ma a togliere ogni incertezza sull'attribuzione sono altre due iscrizioni che si trovano nella stanza di Eliodoro. La prima fa da sopraporta nella parete dell'affresco di Leone I e Attila.³ (figg. 2-3) In questo celebre dettaglio, cruciale per la datazione del dipinto, l'artista rappresentò le venature e i clasti del calcare metamorfizzato, come se l'iscrizione fosse incisa su un blocco di pietra posto sopra lo stipite che introduce alla stanza della Segnatura. Analogamente all'iscrizione da cui



fig. 1

Camino nella stanza dei Paramenti presso la prima loggia del palazzo Vaticano.

fig. 2

Soprapporta della stanza di Eliodoro verso la stanza della Segnatura; Città del Vaticano, Musei Vaticani.

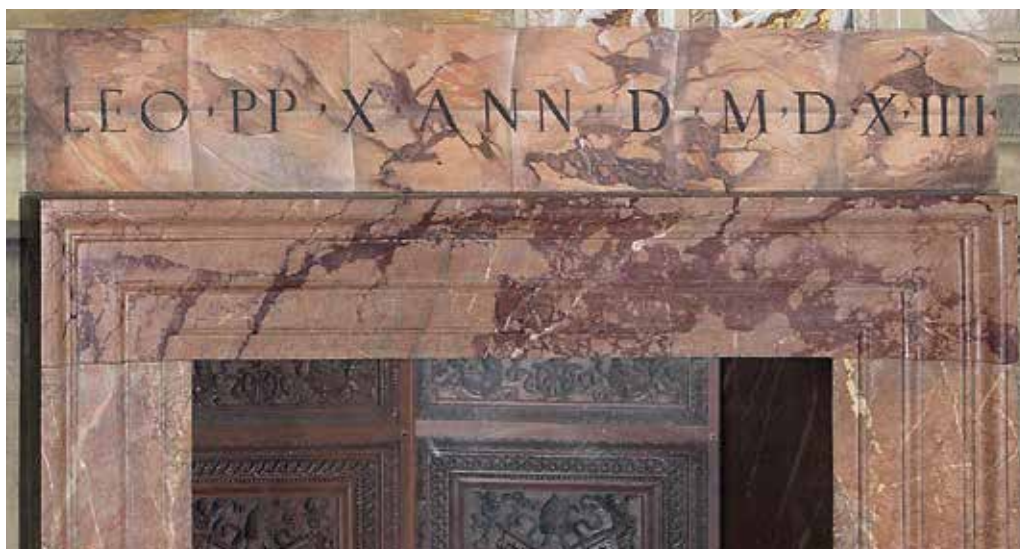


fig. 3

Soprapporta della stanza di Eliodoro verso la sala di Costantino; Città del Vaticano, Musei Vaticani.



siamo partiti l'affresco simula un foglio piegato e adattato a un piano. Sul lato opposto della stanza, sotto la *Cacciata di Eliodoro* un simile soprapporta è coronato da un semplice foglio di carta dipinto, anch'esso con una dedica in lapidario. Le proporzioni e le forme delle lettere pressoché identiche nei diversi esempi testimoniano l'omogeneità delle fonti antiche dalle quali furono riprese a conferma dell'autografia della bottega dell'urbinate. (fig. 4) Queste due iscrizioni dipinte fanno pensare che il monolite di marmo dal quale siamo partiti dovesse sovrastare un architrave di una porta, la cui collocazione per ora ignota dovrà essere oggetto di specifiche indagini. Se tale ipotesi trovasse riscontro, data la singolare qualità di questo coronamento, dobbiamo immaginarla quale introduzione a un ambiente particolarmente speciale del palazzo e caro al pontefice. Inoltre divenendo a pieno titolo parte di un'architettura, essa avrebbe posto sopra uno stipite in forma di architrave a tre fasce, un'immagine inedita e sorprendente di fregio, che aggiunge un importante tassello nel campo dell'interpretazione nell'opera dell'artista.⁴ Per il momento ci fermeremo ai dati certi e a quanto possiamo dedurre dall'aspetto delle pieghe di questo foglio trasferito sul marmo.

fig. 4

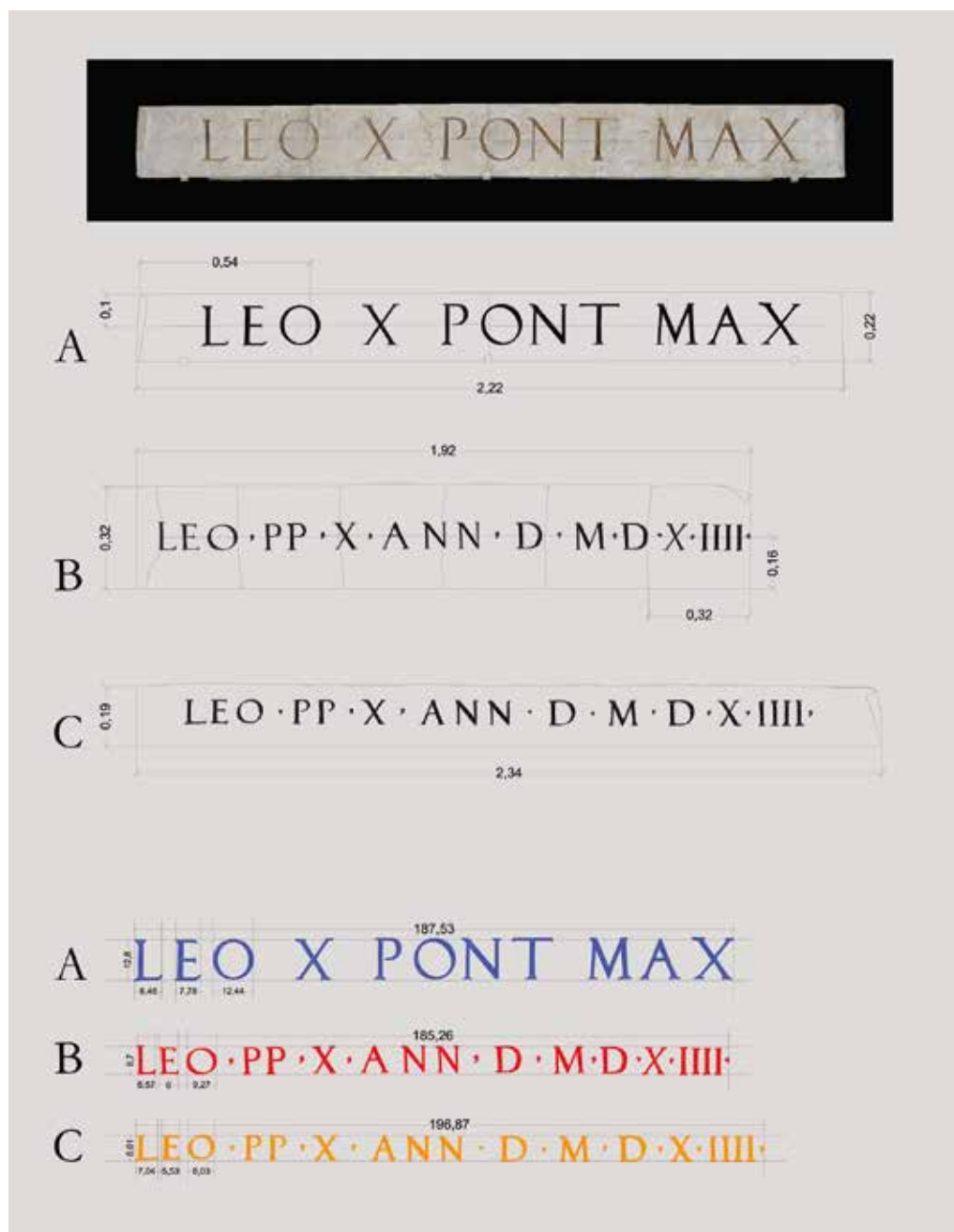
Confronto dimensionale tra le iscrizioni raffaellesche nel palazzo Apostolico.

A. Sala dei Paramenti alla prima loggia, iscrizione del camino.

B. Stanza di Eliodoro, iscrizione della porta di accesso alla stanza della Segnatura.

C. Stanza di Eliodoro, iscrizione della porta di accesso alla sala di Costantino.

(elaborazione grafica di Giordano Ocelli).



In pittura l'idea non è del tutto inedita e trova riscontri in ambienti vicini all'artista. È possibile infatti che nelle morbide linee curve delle prime due iscrizioni riemergano immagini legate alla giovinezza del pittore. Esse ricordano infatti i tessuti distesi alle spalle della Vergine dipinti decenni prima dal padre Giovanni Santi in due sacre conversazioni.⁵ In questi casi la memoria delle piegature delle stoffe enfatizza per mezzo di un dettaglio realistico il carattere effimero di apparati ricercati nel disegno e nella ricchezza



dei riflessi delle filature di seta. (fig. 5) Non si tratta di casi isolati, ma di una precisa eredità della pittura del Quattrocento, in particolare quella di area veneta, frequentemente impegnata nell'attenta ricerca di restituire le caratteristiche fisiche dei materiali più sofisticati. Raffaello in seguito ne colse le potenzialità e attinse a piene mani a questa tradizione consolidata. Tanto nei suoi affreschi quanto nelle sue celebri tavole, la caratterizzazione della materia appare con forza e riguarda i marmi, le stoffe policrome e i metalli, tutti rappresentati fino a rendere le trasparenze e i riflessi, che permettono talvolta di riconoscere gli spazi nei quali sono ambientati i dipinti, come nel caso delle sfere di ottone del trono nel ritratto di Leone X nei quali si riflettono le finestre crociate delle stanze.

Diversamente dai tentativi di rendere in pittura la fisicità del materiale, le tre iscrizioni vaticane propongono immagini che vanno oltre il concetto di *mimesis*, collocandosi attraverso uno scambio di materiali sul filo tra realtà e finzione. Passando dal sistema marmo-carta alla doppia simulazione carta-marmo-affresco, esse presuppongono che chi le osserva sia in grado di cogliere al primo sguardo una sorta di sottile gioco delle parti.⁶ Ricondurre la questione a una pura dimensione ludica appare riduttivo, poiché nell'opera di Raffaello, diversamente da quel che si riscontra in quella di alcuni suoi seguaci e allievi, la componente giocosa, ironica e i contenuti talvolta lascivi compaiono in contesti estremamente precisi e circostanziati.⁷

Potremmo anche riconoscere precedenti in altri fenomeni fuori dalla pittura, come alcuni cartigli marmorei realistici di fine Quattrocento, ad esempio quello inserito nella tomba del cardinale Cocha in Santa Maria sopra Minerva.⁸ La specificità che più colpisce nelle tre iscrizioni vaticane è la restituzione altamente realistica di un materiale: la carta. Questa precisione dovette fissarsi nella memoria dei più sensibili osservatori come Francesco da Sangallo, che qualche decennio dopo la riprese tal quale nell'iscrizione della tomba di Pietro de' Medici nell'abbazia di Montecassino.⁹ (fig. 6)

Inoltre, nel realizzare queste iscrizioni Raffaello poteva avere negli occhi cartigli diffusi nella tradizione pittorica veneta, come quello con lettere in lapidario antico dai connotati iperrealistici di Giovanni Bellini, oggi alle Gallerie dell'Accademia.¹⁰ (fig. 7) Questo specifico utilizzo colloca queste tre iscrizioni nella storia della riscoperta della scrittura lapidaria su carta, che condusse tra l'altro alla definizione dello standard per i caratteri a stampa. Si tratta di un fenomeno di primo piano nella cultura umanistica come conseguenza alle ricerche epigrafiche, messo in luce da Poggio Bracciolini e da Luca Pacioli.¹¹

Immagini problematiche dunque, che mettono in evidenza un rapporto giocato sul contrasto tra la fragile consistenza del foglio e l'idea di durevolezza del marmo. L'opera di Raffaello è costellata dal continuo accostamento di immagini che pongono interrogativi simili, le quali appaiono in modo sistematico nei paradossi tettonici nelle grottesche Vaticane, forse il luogo nel quale la retorica della contrapposizione risulta più evidente.¹² Nel caso di queste iscrizioni l'opposizione è forse meno palese, perché basata su un sottile scambio di materiali e si colloca in quel mondo intermedio tra architettura, scultura e pittura a fresco.

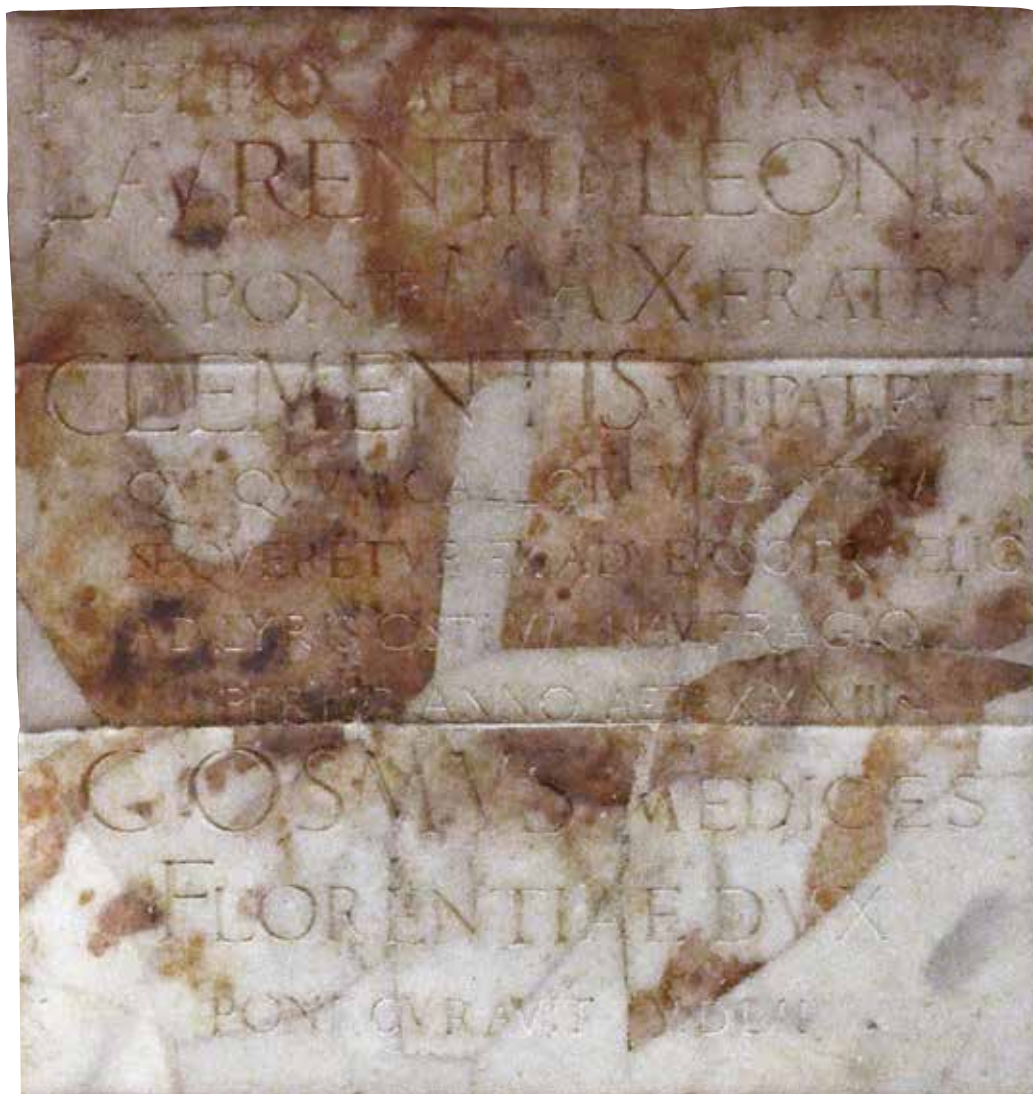
Forse lo studio antiquario potrebbe fornire una ragione di ordine pratico per spiegare queste simulazioni di materiali, in quanto il recupero della scrittura capitale antica

fig. 6

Tomba di Pietro il
Fatuo nel monastero di
Montecassino.

fig. 7

Giovanni Bellini, *Cartiglio*;
Venezia, Gallerie
dell'Accademia.



presuppone lo studio di iscrizioni superstiti attraverso la pratica di copia e di calco.¹³ Non è inoltre escluso che anche brevi testi ufficiali come questi prevedessero l'elaborazione accurata di un disegno preparatorio da sottoporre a un'approvazione.

Possiamo dunque leggere le raffinate invenzioni di Raffaello come conseguenza del processo di conoscenza e di produzione dell'oggetto: sta a noi scegliere se considerarle immagini di un calco su carta di un'iscrizione antica o di un foglio preparatorio per la realizzazione di una lapide. L'idea di pietrificare un istante del processo di produzione, fissando nel marmo un'immagine inalterabile di un materiale preparatorio, fornisce dunque un indizio sulla genealogia delle forme che risulterebbero così ispirate dalle modalità di realizzazione.

Non può sfuggire come soltanto chi possieda una profonda consapevolezza costruttiva possa aver concepito una simile rappresentazione. Cultura della materia, precisione nel disegno, filologia epigrafica antiquaria e persino riflessioni di natura strutturale sembrano condensate in un solo blocco marmoreo. In altre parole questa mostra lapidea nascosta nel cuore del palazzo Apostolico impone una riflessione sull'interpretazione della materia e il significato del lavoro nella costruzione.

Il cantiere edilizio è probabilmente il luogo che raccoglie in sé in modo più esteso l'idea di processo costruttivo, ovvero di un'attività finalizzata a trasformare la materia. Esso non è semplice mezzo per il raggiungimento dell'obiettivo costituito dall'edificio finito, ma fonte di immagini e suggestioni che quasi sempre condizionano il progetto. Obiettivo di questo contributo è cercare di comprendere se esista nell'opera di Raffaello un esplicito controllo dell'immagine del cantiere edilizio e, in caso affermativo, come tale immagine abbia potuto influire sulle forme dell'architettura, sulla valutazione di chi la osserva e sulla fortuna delle sue opere nel tempo.

Anche se la sensibilità di Raffaello per l'architettura si può rintracciare sin dalla prima attività di pittore, soltanto dopo lo spostamento a Roma sul finire del 1508 appare chiaro il suo interesse per la concretezza del costruire.¹⁴ Le celebri architetture dipinte nei quadri della giovinezza, come il tempio nello *Sposalizio della Vergine* di Brera e quelli presenti nella predella della *Pala Oddi*, sono chiari, quasi perfettamente congruenti nell'articolazione delle membrature e nei rapporti tra le parti, ma non forniscono indizi a proposito delle loro strutture e dei materiali con i quali potrebbero essere realizzati.¹⁵ Sporadiche



fig. 8

Raffaello, *Madonna Esterházy*, 1598, particolare; Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 71.



fig. 9
Raffaello, *Madonna della Quercia*, 1516-1517/
1519-1521 ca., particolare;
Madrid, Museo Nacional
del Prado.

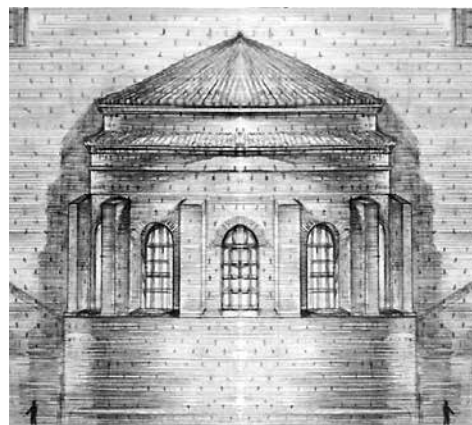


fig. 10
Ricostruzione dell'esterno
dell'abside della basilica
costantiniana (da A.C.
Carpicci, R. Krautheimer,
*Nuovi dati sull'antica
basilica di San Pietro in
Vaticano*, "Bollettino
d'Arte", 1995-1996).

fig. 11
Marteen van Heemskerck,
veduta dell'obelisco
Vaticano e della rotonda
di Santa Maria della
Febbre, 1532 ca.; Berlino,
Staatliche Museen,
Kupferstichkabinett,
Heemskerck-Album II,
f. 22v.

tracce di qualche attenzione nel campo della costruzione sono rintracciabili nelle architetture presenti nei piccoli centri urbani dei suoi sfondi di ispirazione nordica: si tratta comunque di immagini frammentarie e quasi mai di cantieri in costruzione.¹⁶ Analogamente il consistente gruppo di disegni attribuiti alla sua mano o a quella di persone a lui vicine testimoniano talvolta un interesse puntuale per dettagli architettonici, ma in genere non dimostrano una specifica attenzione per i metodi costruttivi o le soluzioni strutturali.¹⁷ Certamente prima dello spostamento a Roma la sua pratica di pittore lo aveva condotto entro cantieri di dimensioni importanti dove acquisì i rudimenti della pratica edilizia in quel terreno intermedio tra costruzione e pittura rappresentato dall'affresco.¹⁸ Se dunque non mancarono all'artista occasioni di apprendere tecniche e modalità tipiche del cantiere edilizio, solo il confronto con Roma orientò le sue inclinazioni verso l'architettura reale. Probabilmente i suoi primi sforzi di guardare oltre le forme degli edifici per scoprire tecniche e materiali sono legati allo studio dell'antico. Gli edifici sullo sfondo della *Madonna Esterházy* sono una delle prime manifestazioni di questo approccio.¹⁹ (fig. 8) In questo minuscolo dettaglio, che mostra fabbriche antiche in rovina ed edifici moderni, compaiono monumenti riconoscibili come il celebre frammento del foro di Augusto e il colonnato privo di copertura che ricorda la condizione del tempio di Antonino e Faustina, nei quali sono messi in piena evidenza gli spessori murari delle massicce murature composte da blocchi, che anticipano la testata del colonnato in primo piano nell'*Incendio di Borgo*, forse ispirato dal tempio di Marte Ultore.²⁰ Negli anni seguenti l'immagine dell'antico nei dipinti di Raffaello avrebbe continuato a dimostrare uno specifico interesse per la rovina spesso evidenziandone lo stato di incompletezza. Gli edifici collocati dietro le scene sacre come quelli nella *Sacra Famiglia* del Prado (*La Perla*), ma soprattutto la rotonda con contrafforti radiali alle spalle della Vergine nella *Madonna della Quercia* si spiegano solo con un'osservazione attenta di strutture allora esistenti, nel secondo caso l'esterno dell'abside di San Pietro costantiniana o la rotonda della *Madonna della Febbre*.²¹ (figg. 9-11)

Nella prima decade del Cinquecento l'architettura antica non poneva soltanto questioni di puro recupero filologico, ma rappresentava una fonte di soluzioni e un termine di confronto rispetto alla nuova stagione edilizia inaugurata da Bramante. All'arrivo di Raffaello a Roma nessuno degli edifici voluti da Giulio II aveva raggiunto una condizione di

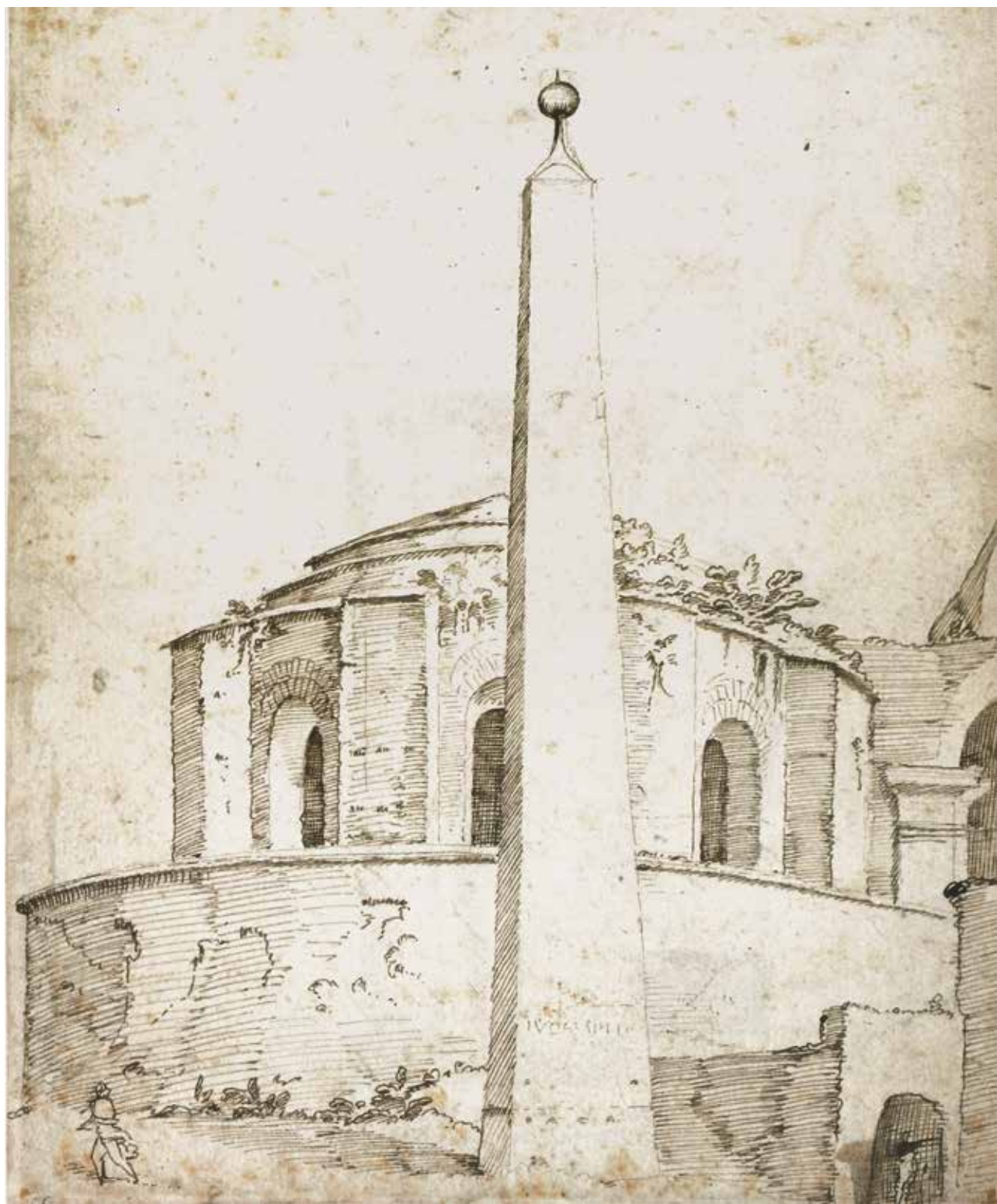
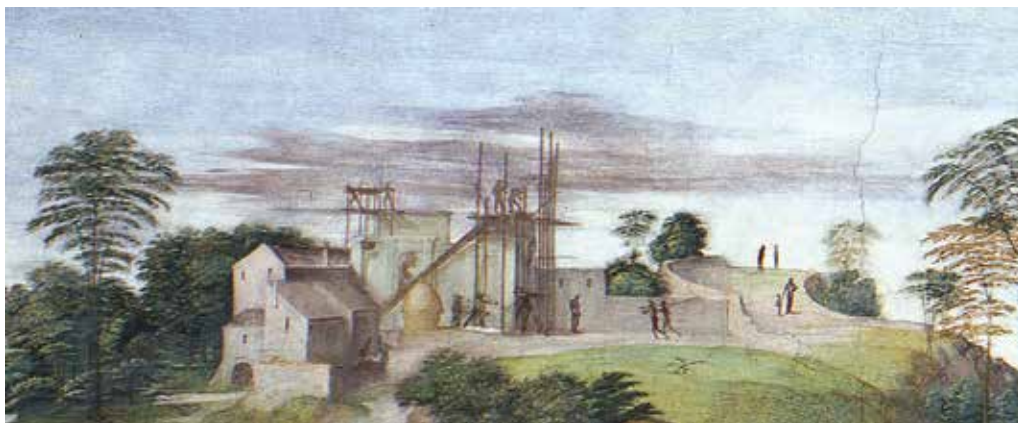


fig. 12

Raffaello, rappresentazione di cantiere edilizio nella *Disputa del Sacramento*, 1509, particolare, stanza della Segnatura; Città del Vaticano, Musei Vaticani.



completezza. Negli affreschi delle stanze Vaticane egli seppe cogliere le potenzialità delle nuove idee osservando frammenti di progetti incompiuti. In altre parole non furono tanto i progetti bramanteschi, che certamente conobbe, a formare la sua idea di architettura, bensì i cantieri aperti.

Nel concepire la *Scuola di Atene*, molto probabilmente con l'aiuto di Bramante, Raffaello realizzò la celebre visione della crociera di San Pietro.²² Anche se certamente meno evidente, l'arco sullo sfondo del dipinto è una citazione dell'interno della porta Julia del Belvedere inferiore,²³ Raffaello quindi rappresentò come fossero compiuti edifici che in quel momento erano in costruzione e forse fornì addirittura un'allusione al mondo delle costruzioni nei blocchi rappresentati ai piedi del dipinto.

Due rappresentazioni nettamente più chiare dell'atto di costruire si trovano nella parete opposta della stanza della Segnatura in prossimità dei limiti destro e sinistro della *Disputa del Sacramento*. Nella prima Raffaello realizzò una veduta, probabilmente ispirandosi a un contesto reale del quale conosciamo disegni molto simili di Beccafumi e Fra Bartolomeo. A differenza dei suoi modelli egli decise di rappresentarli come un cantiere edilizio fatalmente simile a quello che poteva vedere dall'impalcatura attraverso la finestra verso nord: il Belvedere bramantesco. (fig. 12) In una superficie di poche decine di centimetri possiamo leggere chiaramente tutte le operazioni che compiono le minuscole figure: in primo piano si impasta grassello di calce, sull'impalcatura e per mezzo di un piano inclinato si innalzano carichi, mentre alla sommità alcuni uomini sono intenti a murare. Tra tutte queste lavorazioni non vi sono allusioni alla costruzione in pietra. Quindi sembra che l'artista abbia voluto rappresentare un cantiere di trasformazione con materiali dell'edilizia ordinaria.

Sul lato opposto della *Disputa* troviamo una seconda immagine di un edificio incompleto. (fig. 13) Si tratta di un massiccio pilastro con due piedestalli che definiscono un ordine binato vicino alla travata ritmica bramantesca della nuova San Pietro e forse ancor più al sistema di doppie paraste del Belvedere superiore, un cantiere che poteva vedere affacciandosi alla finestra aperta a settentrione proprio in quella stanza.²⁴

Le visioni inserite nella *Scuola di Atene* rendevano dunque comprensibile a tutti il futuro dei progetti di Bramante rappresentando in questo modo le aspirazioni di una



committenza, quelle nella *Disputa* erano invece quasi fotografie istantanee di cantieri edili. In seguito l'architettura dipinta nelle stanze non avrebbe perso connotati di sperimentalismo, al contrario nelle pareti successive Raffaello attinse ancora ai pensieri più attuali della ricerca antiquaria e ai progetti più visionari di Bramante. Compagno però i primi riferimenti precisi a edifici riconoscibili, come il tempio di Venere e Roma, le terme di Caracalla, e scompare quasi del tutto l'immagine epifanica di una nuova architettura che riscontriamo nei primi. È necessario chiedersi per quale motivo edifici soltanto impostati potessero avere il potere di ispirare nuove architetture in modo così significativo. Ruderì antichi e cantieri moderni offrivano la possibilità di vedere l'architettura dall'interno e a questi l'artista sembra aver dedicato un'attenzione specifica in un tempo nel quale non poteva prevedere quale sarebbe stato di lì a poco il proprio futuro di architetto.²⁵

Dopo la morte di Giulio II l'architettura dipinta nelle stanze, in particolare quella dell'Incendio, assunse toni diversi e iniziarono a comparire riferimenti precisi a edifici reali, come la basilica Vaticana e la Rocca di Ostia. Per trovare propriamente la rappresentazione di un cantiere dovremo attendere l'opera degli allievi di Raffaello, che inseriranno la famosa immagine di villa Madama in costruzione sullo sfondo della *Battaglia di Ponte Milvio*. (fig. 14)

Questa relazione diretta con la realtà prese corpo quando Raffaello iniziò a confrontarsi con l'attività effettiva di architetto, come se i cantieri reali avessero sostituito le visioni di progetti in lavorazione. Gran parte degli edifici di Raffaello rimase incompleta dopo

fig. 13

Raffaello, rappresentazione di pilastro marmoreo nella *Disputa del Sacramento*, 1509, stanza della Segnatura; Città del Vaticano, Musei Vaticani.

fig. 14

Bottega di Raffaello, sala di Costantino, 1520-'21, rappresentazione di villa Madama sul fondale della *Battaglia di Ponte Milvio*; Città del Vaticano, Musei Vaticani.



la sua morte. Possiamo chiederci ad esempio come dovesse apparire la cappella Chigi tra il 1516, quando ebbe inizio la decorazione musiva della volta, e il 1526, data alla quale dovrebbe risalire l'avvio dei lavori per il dipinto di Sebastiano del Piombo a olio su blocchi di peperino.²⁶ Certamente l'immagine doveva essere ben diversa dalla perfetta compiutezza dell'edificio attuale. Allo stesso modo possiamo interrogarci sull'immagine che poteva offrire Sant'Eligio degli Orefici, iniziata intorno al 1514 e rimasta senza lanterna per oltre vent'anni. È molto probabile che il suo aspetto, che alternava muratura a vista e pilastri a stucco, si avvicinasse a quello che possiamo vedere oggi dal Lungotevere.²⁷ Un problema diverso, anche se con qualche punto di tangenza, è posto dai principali palazzi. Nel caso di palazzo Alberini, nonostante il cambio del progetto da cinque a sette campate, la parte angolare realizzata doveva mostrare una compiutezza grazie alla perfetta definizione delle parti in travertino alternate a cortina muraria a vista. L'avanzamento dei lavori in questo caso avvenne portando a perfezione settori dell'edificio destinati ad essere di fatto modelli al vero per le parti da realizzare. (fig. 15) Non si tratta di una specificità del cantiere raffaellesco, ma di una costante nell'edilizia romana già prima del Cinquecento, soprattutto nei palazzi caratterizzati dalla ripetizione di campate seriali.

L'idea di fissare un progetto attraverso la definizione di alcuni settori vincolanti ovviamente trova un'applicazione sistematica nel cantiere di San Pietro. In questo caso la cura della definizione di particolari quali capitelli e profili, quando larga parte dell'edificio era soltanto impostata si spiega con l'intenzione di determinare il destino dell'edificio nei dettagli decisi dal suo primo architetto, come di fatto avvenne nel caso dei primi corpi di fabbrica bramanteschi.²⁸ (fig. 16)

Questa rapida rassegna è sufficiente ad inquadrare il nostro tema e a proporre un'ipotesi.

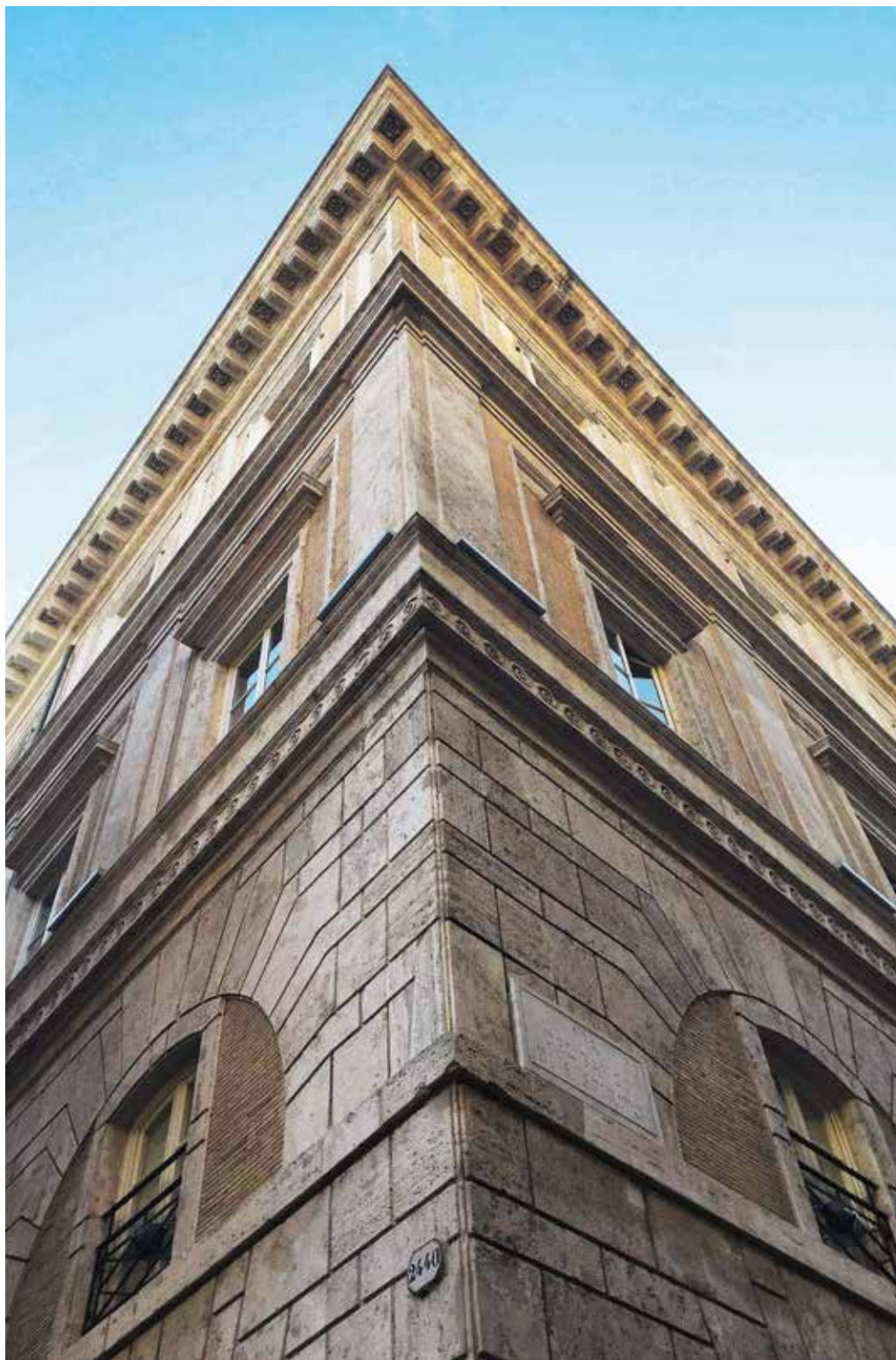


fig. 15
Raffaello, spigolo di
palazzo Alberini a Roma.



fig. 16

Marteen van Heemskerck
veduta della basilica
Vaticana, 1532 ca.; Berlino,
Staatliche Museen,
Kupferstichkabinett,
Heemskerck-Album I, f. 13r.

Nel primo Cinquecento la condizione endemica degli edifici di nuova costruzione era di restare a lungo come macchine incomplete con alcuni settori definiti per parti lasciando intuire anche nei particolari il progetto generale. Ciò non costituisce un'anomalia di questa specifica contingenza storica, ma una condizione diffusa dal medioevo all'età moderna. Solo nei due secoli a noi più vicini l'edilizia ordinaria, come anche quella monumentale, hanno visto più diffusamente la conclusione dei cantieri, con eccezioni significative. Il punto è che l'architettura dei primi decenni del Cinquecento sarebbe stata destinata a cambiare radicalmente la storia, diffondendo idee, ribaltando convenzioni ed esportando forme di fatto in tutto il pianeta. Può forse sembrare paradossale che ciò sia avvenuto grazie a edifici incompleti rimasti con le impalcature e al rustico per lungo tempo e in molti casi incompiuti fino ad oggi. L'influsso secolare che ebbero le fabbriche di Raffaello è una delle dimostrazioni più efficaci di questo fenomeno. Sono queste componenti che vincolano la prosecuzione di un edificio secondo le forme fissate nella prima fase di impostazione, talvolta decisa con singole campate o poco più. La chiarezza della geometria determina le regole dell'architettura come macchina nella quale gli ingranaggi sono legati dalle regole della ragione e ciò permette di immaginare l'edificio nella sua compiutezza anche di fronte a un cantiere soltanto impostato.

Dobbiamo perciò riconoscere che esiste una produttività in termini di immagine del cantiere non soltanto in quanto lascia immaginare la fabbrica conclusa, ma anche per

la suggestione delle murature al rustico ben apparecchiato, le quali comunicano l'ordine di un processo di lavorazione.

Per comprenderlo è sufficiente considerare brevemente l'edificio che forse più di ogni altro ha giustamente suscitato l'interesse di architetti e artisti: villa Madama. Uno degli aspetti sorprendenti del manufatto allo stato attuale emerge dal confronto tra la perfetta finitura delle parti a stucco all'interno della loggia e la ruvida definizione dell'edificio privo di finiture all'esterno. Le ricerche degli ultimi decenni hanno dimostrato l'importanza delle soluzioni costruttive antiche per l'edificio raffaellesco.²⁹ È il caso delle celebri piattabande della trabeazione o dell'*opus listatum* che troviamo nelle paraste verso la loggia. (fig. 17) Ovviamente nelle intenzioni dell'artista tutti questi dettagli sarebbero stati destinati ad essere coperti da uno strato di intonaco. Come spiegare allora la cura nella posa dell'apparecchiatura muraria in laterizio del cortile circolare? (fig. 18) Senza dubbio la precisione della costruzione era un punto chiave nel cantiere raffaellesco e colpisce riscontrarla in modo sistematico in un architetto pittore. La scelta risponde certamente a esigenze materiali, tecnico-costruttive e anche di resistenza strutturale, ma esiste indubbiamente un'estetica della costruzione, vale a dire una ricerca di ordine nel non finito. Come la *Scuola d'Atene* doveva rendere l'immagine delle aspirazioni del suo committente così il cantiere di villa Madama doveva ritrarre le speranze di un interlocutore esperto e raffinato come il cardinale Giulio de' Medici non solo quando ultimata, ma anche in corso d'opera. Sappiamo che villa Madama assolse la sua funzione ricettiva e di rappresentanza a pochi anni dalla costruzione dei corpi di fabbrica che noi oggi conosciamo.³⁰ In tali circostanze doveva apparire indispensabile che anche il cantiere in corso d'opera restituisse l'immagine di un ordine interiore. In altre parole anche se le modanature e il telaio dell'ornamento non erano giunti a termine, la fabbrica doveva trasmettere l'idea di un sistema ordinato all'interno delle murature. La fortuna dell'architettura di Raffaello sta in larga parte in questa capacità di stimolare l'immaginazione proiettata verso l'idea finale e allo stesso tempo di apparire magniloquente anche nella condizione di cantiere. È forse per questa ragione che l'edificio attuale, che possiamo ancora in un certo senso considerare come un fermo immagine di un cantiere del Cinquecento, assolve una funzione di massima rappresentanza dello Stato. E forse questo è un caso più unico che raro nel mondo attuale.

L'immagine del cantiere va dunque oltre le evocazioni più o meno esplicite che troviamo nei dipinti di Raffaello. È il cantiere in sé a fornire visioni eloquenti, esso è produttivo per come appare oltre che per ciò che costruisce materialmente, con tutti i pericoli che le immagini portano con sé. Sappiamo infatti che ci sono cantieri che danno speranza e altri che portano sconcerto, talvolta disperazione. Per comprenderlo basta tentare di



fig. 17
Roma, villa Madama,
trabeazione principale del
fronte verso il giardino.

fig. 18

Roma, villa Madama,
particolare dell'*opus
listatum* nell'emiciclo del
cortile.



immaginare con quali aspirazioni si dovette guardare per decenni la frustrante lentezza del cantiere di San Pietro dalle finestre del palazzo Apostolico. (fig. 15)

Non è un caso se le più penetranti interpretazioni recenti di questo cantiere si debbano a Christof Thoenes, il quale ha riconosciuto in esso sottili analogie con vedute di rovine antiche.³¹ È in linea con questa lettura che deriva la constatazione della produttività della demolizione, vista peraltro quale componente intimamente legata al pensiero economico moderno e contemporaneo.³² Ma se esiste *produktive Zerstörung* esiste anche una fecondità in termini visivi del cantiere in progressione. Cosa distingue allora un cantiere immobile per decenni da una rovina? In primo luogo la progressione del lavoro nel tempo, in seconda istanza l'ordine nel costruire, ovvero ciò che favorisce la leggibilità dell'architettura durante l'atto edificatorio.

Ma più di tutto a distinguerlo sono gli occhi di chi lo guarda. Quello dell'uomo del nostro tempo, che vive larga parte del giorno nel mondo virtuale di un monitor è spesso turbato dalla presenza di un cantiere, di un lavoro incompleto, di un'impalcatura che ostruisce la vista. Quest'uomo, costantemente affetto dall'ansia dovuta alla ricerca di completezza, difficilmente può immaginare la percezione di papi come Giulio II e Leone X, che scelsero deliberatamente di vivere in cantieri permanenti. Le loro vite trascorse nella continua transizione che caratterizza l'azione del costruire ci pongono di fronte a interrogativi attuali e in fondo inquietanti, soprattutto per aver cambiato la storia lasciando quasi soltanto fabbriche non portate a termine. Esse inducono a chiedersi cosa sopravvivrà di un mondo che fatica a convivere con il cantiere, concentrandosi a brindare per la conclusione di un edificio, replicando senza chiedersi perché fotografie delle sue forme messe a lustro sulla carta patinata di riviste di genere e nelle pagine effimere del web.

Abbiamo esordito considerando la mostra marmorea del palazzo Vaticano come immagine di un cantiere micrometrico, nel quale si condensano i termini estremi della riflessione di un artista intorno alla sostanza e la trasformazione della materia. Simulazione, dissimulazione e scambio di materiali in un oggetto di straordinaria fattura non si spiegano senza un'alleanza, rara nella storia umana, «tra teoria e pratica, studi classici e razionismo tecnologico».³³ Questo gioco delle parti tradotto in immagine marmorea, come ogni immagine, mette in discussione la percezione della realtà e ci interroga sulle nostre reali possibilità di cogliere con lo sguardo la vera essenza delle cose. La cultura dell'umanesimo è attraversata dall'inquietante domanda se ciò che l'uomo percepisce sia realtà oggettiva o pura impressione di chi la osserva.³⁴ La questione ha origini antiche, ma è anche di stringente attualità in un tempo, il nostro, dominato dalla mistificante moltiplicazione seriale di rappresentazioni di oggetti, persone e vedute del mondo.

Così, dietro l'istrionica ironia di un raffinato scambio di materiali, si nasconde in fondo la constatazione dell'impossibilità dell'uomo di conoscere davvero la sostanza delle cose, la sua distanza da quel che crede di vedere, del quale percepisce solo forme ingannevoli. Come un foglio di carta trasformato in marmo.

1 La stanza dei Paramenti alla quota della prima loggia si trova nel nucleo di Niccolò III del palazzo Apostolico Vaticano. Rendiconti 22-24, pp. 35-37. Redig De Campos 1967, p. 29; Monciatti 2005, pp. 131-132. Questo livello era riservato originariamente ad appartamento invernale. La presenza della canna fumaria fa pensare che questa destinazione risalga alla prima designazione d'uso del palazzo. Dehio 1880, p. 246; Manetti 1999, p. 141

2 Nel secolo passato è stata spostata almeno due volte e utilizzata come sopraporta. Redig De Campos 1967, p. 182.

3 Benché parte dell'affresco di Attila e Leone I sia da attribuire agli allievi di Raffaello la paternità dell'invenzione è certamente dell'artista, il lavoro si rese probabilmente necessario per la ripresa dell'intonaco dopo la realizzazione degli stipiti marmorei in marmo di Portasanta.

4 La ricostruzione esatta dei corpi di fabbrica nel palazzo Vaticano realizzati sotto la guida di Raffaello è ancora lontana dall'essere definita, tuttavia a una prima valutazione dimensionale l'iscrizione non è compatibile con le porte delle stanze. Per

formulare ipotesi fondate saranno necessari confronti precisi ai tre livelli del palazzo, tenendo conto che restano ampie incertezze sulla condizione esatta dei cantieri alla morte di Bramante e che non sappiamo con precisione la condizione dei portali e delle ampie finestre delle porte quando Raffaello prese in carico il cantiere delle logge. Resta fondamentale in merito Frommel 1984a, in particolare pp. 128-135.

5 La precisione nella resa pittorica dei tessuti è un interesse diffuso nella pittura della fine del Quattrocento che si riscontra chiaramente nell'opera del padre di Raffaello, cfr. Peri 1999. Nello specifico le piegature delle stoffe negli sfondi di Giovanni Santi nella *Vergine col Bambino* della National Gallery (1480) e nella *Pala Matterozzi* oggi al Kaiser Friedrich Museum di Berlino, sono analoghe a quelle presenti nello stipite marmoreo del camino nella sala dei Paramenti. Marchi 2018; Mezzolani 2018.

6 Il legame tra pratica artistica e arte teatrale è fissato nella *Poetica* di Aristotele (1, 15-25). Auerbach 1946; Id. 1971. In merito cfr. Balke 2016, pp. 13-88, in particolare pp. 76 e sgg.

7 L'opera di Raffaello è costellata in ambiti differenti da traslazioni di significati dagli evidenti connotati ludici, che vanno dai paradossi tettonici che popolano le grottesche di Giovanni da Udine fino alle decorazioni floreali dai connotati erotici nelle decorazioni della Farnesina. È ben nota la proliferazione di immagini simili nell'opera di Giulio Romano, il quale raggiunge toni triviali che sembrano lontani dai raffinati scarti linguistici presenti nell'arte del suo maestro. Su quest'ultimo cfr. Tafuri 1989, in particolare pp. 49-53, 94.

8 Petrucci 1986, pp. 27-28.

9 Sono grato a Maria Beltramini che mi ha ricordato l'esistenza di questa soluzione del tutto analoga nel monumento cassinese. In proposito si veda Donetti 2018, p. 152.

10 Cerasuolo, Santucci, Villa 2016.

11 Il legame tra epigrafia e stampa nel Quattrocento è sostenuto da Poggio Bracciolini e riaffermato in seguito da Luca Pacioli in *De divina proportionem* (1509). Ullman 1960, pp. 54-55; Casamassima 1966, pp. 17-19; Petrucci 1986, pp. 21-25, 30-33.

12 Hansen 2018, si veda in particolare pp. 15-33, 325-344.

13 Sono grato a Rosanna Barbera per le utili informazioni sulle tecniche di rilievo epigrafico, sulle quali si veda Di Stefano Manzella 1987, pp. 29-31.

14 Sul rapporto dell'edificio della *Cacciata di Eliodoro* con il progetto per San Pietro di Fra Giocondo, si vedano Ermers 1909, pp. 59-61; Wolff-Metternich 1975, pp. 40-41; Burns 1984, pp. 382, 400, nota 20; Shearman 1986a; Wolff-Metternich-Thoenes 1987, pp. 98-99.

15 Le incongruenze nel tempio dello *Sposalizio* di Brera consistono in particolare nel rapporto tra capitelli delle colonne e quelle che sostengono le volte. Su questo si veda Shearman 1986b.

16 I piccoli centri edificati sugli sfondi dei quadri di Raffaello sono chiaramente influenzati dalla pittura del nord Europa. L'influsso di van Eyck su alcuni paesaggi è stato rilevato da tempo. Cfr. Pope-Hennessy 1970, p. 180. Per un'analisi più dettagliata si veda Nuttall 2004; Lane 2007. Sono grato a Francesca Mari per le informazioni a questo proposito.

17 Ferino-Pagden 1984, pp. 103, 108-111.

18 L'unica esperienza diretta sicura in questo campo prima di Roma è

rappresentata dalla *Trinità con Santi* nella chiesa di San Severo a Perugia (1505).

19 La datazione della *Madonna Esterházy* è stata oggetto di diverse ipotesi che oscillano tra il 1505 e il 1508. Ferino-Pagden 1984, pp. 356-357; Meyer zur Capellen, vol. I, 2001, pp. 254-257. L'insieme di architetture rappresentate sullo sfondo mostra alcune analogie con un disegno del *Codex Escorialensis* (f. 29), ricondotte da Shearman al foro Transitorio, Shearman 1972, p. 52. Gli edifici sembrano piuttosto ritrarre il foro di Augusto visto dalla zona del colle Oppio, con la Torre delle Milizie e il campanile del convento basiliano esistente oltre il muro della Suburra. Di fronte a questo la rovina in primo piano ricorda i fronti di edifici quali il tempio di Antonino e Faustina o di Sant'Angelo in Pescheria (portico di Ottavia) con il fornice laterale murato, anche se la composizione potrebbe essere ripresa da un'incisione. Garas 1983, pp. 41-53. La veduta va comunque considerata un'elaborazione autonoma di un contesto reale.

20 Crowe, Cavalcaselle 1884-1891, p. 295. Cfr. Becatti 2011; Ead. 2014.

21 Sullo sfondo della *Madonna della quercia* cfr. Buddensieg 1968, p. 68; Meyer

zur Capellen 2005, vol. II, pp. 190-194.

22 Una descrizione del metodo pratico adottato sta in Zanchettin 2017-2018, pp. 381-383; per una descrizione più precisa cfr. Id. 2020b.

23 Zanchettin 2017-2018, pp. 388-390.

24 Ivi, 2020a, pp. 397-399.

25 Pagliara 2007, pp. 63-64.

26 Sul dipinto Shearman 1961; Hirst 1981, pp. 88-89.

27 Valtieri 1984, pp. 143-145, 150.

28 Burns 1995, pp. 317 e sgg.

29 Pagliara 2007, si veda in particolare pp. 25-74.

30 Nel 1523 la villa accolse la delegazione fiorentina. Frommel 1984b, p. 317.

31 Thoenes [2002].

32 Bredekamp 2008, si veda in particolare pp. 41-57. Sulla teoria generale cfr. Schumpeter [2010], pp. 37-47.

33 Thoenes 1997, p. 198.

34 Pur toccando solo per tangenza il nostro tema specifico, resta esemplare la toccante lettura del problema in Tafuri 1992, pp. 3-24. Sul rapporto tra arte e materia resta attuale la sintesi in Focillon 1987, pp. 51 e sgg.



Pellegrino da Modena nella bottega di Raffaello: la cappella di San Giovanni Battista nella villa papale alla Magliana e l'affresco di Santa Maria Assunta di Trevignano

Cristina Conti

L'occasione di uno studio sul funzionamento del cantiere cinquecentesco offre la possibilità di presentare alcune considerazioni sulla bottega di Raffaello, prendendo in esame il caso di Pellegrino da Modena, ricordato da Vasari tra gli infiniti giovani che coadiuvarono il maestro nel cantiere decorativo della loggia leonina nel palazzo Apostolico.¹

Nonostante la storiografia otto e novecentesca abbia posto le basi per un primo recupero della figura di Pellegrino, integrando la traccia biografica vasariana con riscontri su opere e documenti, e nonostante gli studi della seconda metà del secolo scorso abbiano aperto una diversa prospettiva di analisi sul funzionamento della bottega di Raffaello, sollecitando una nuova stagione di contributi sull'operato del pittore modenese, quest'ultimo è rimasto, tra i suoi discepoli, una delle personalità dai contorni meno definiti.

Ripartendo dai documenti già noti e recuperandone altri sfuggiti agli studi sulla bottega raffaellesca è ora possibile stabilire la data di nascita di Pellegrino, che deve cadere intorno al 1483 e il 1485 e non negli anni Sessanta del XV secolo come fin qui ipotizzato dalla storiografia (a eccezione dei pareri di Fiorella Sricchia e di Daniele Benati), che ha per questo considerato Pellegrino come uno dei più anziani allievi di Raffaello e il suo percorso artistico come uno dei casi più esemplificativi di conversione tardiva al linguaggio figurativo del maestro.²

La corretta cronologia della nascita di Pellegrino permette ora di comprendere meglio la posizione generazionale e il bagaglio culturale con cui il pittore si presentò a Roma ancora al tempo di Giulio II e soprattutto la spinta all'aggiornamento che lo portò a confrontarsi con le novità della pittura del maestro, riuscendo ad ottenere un posto tra i giovani collaboratori che lo coadiuvarono nei suoi cantiere decorativi e sui quali già John Shearman, Nicole Dacos, Dominique Cordellier e Bernadette Py hanno proposto interessanti spunti di riflessione, argomentando la presenza di Pellegrino nella preparazione dei cartoni per gli arazzi destinati alla cappella Sistina, nella decorazione della stufetta del cardinale Bibbiena e nelle pitture della sala dei Chiaroscuri nel palazzo Apostolico.³

È all'indomani di tali imprese e a monte dell'apertura del cantiere decorativo della loggia leonina che si inserisce l'esecuzione del grande affresco absidale della chiesa di Santa Maria Assunta di Trevignano Romano, distante solo pochi chilometri da Roma. (fig. 1) Si tratta di una delle poche opere datate dal pittore, che tra le grottesche dipinte sul pilastro interno a destra nell'abside ha inserito l'iscrizione che riporta la data «MDXVII».

La vicenda critica dell'affresco con la *Dormitio Virginis* e l'*Incoronazione della Vergine* iniziò nel corso della prima metà del Novecento quando Adolfo Venturi lo attribuì a Perino del Vaga, dopo che nel XVII secolo era stato ritenuto autografo di Raffaello, come testimonia la relazione della visita pastorale del 1696 condotta dal cardinale Savo Mellini, vescovo della diocesi di Nepi e Sutri alla quale il territorio di Trevignano Romano apparteneva.⁴

Il nome di Pellegrino è stato per la prima volta avanzato nel 1962 da Maria Vittoria Brugnoli, dopo che Philip Pouncey e John Gere si accorsero dell'incongruenza dell'inserimento dell'affresco nel catalogo delle opere di Perino.⁵

È oggi possibile confermare sul piano documentario l'attribuzione al modenese delle pitture della chiesa di Santa Maria Assunta che per questo si impongono, insieme agli affreschi della cappella Serra di cui parla Vasari, come punto fermo nella ricostruzione del soggiorno romano di Pellegrino e, dunque, nella comprensione del grado del suo coinvolgimento nella bottega di Raffaello.⁶ Un nucleo di documenti conservati nell'Archivio di Stato di Viterbo, rintracciati da Fabiano Fagliari Zeni Buchicchio, ha permesso, infatti, di recuperare un nuovo capitolo dell'attività pittorica di Pellegrino a Capranica, a nord di Roma, nei pressi di Viterbo, dove la sua presenza è attestata tra l'aprile del 1521 e il novembre del 1522, prima del definitivo rientro del pittore a Modena.⁷

Il 26 ottobre del 1522 Pellegrino nomina come suo procuratore Antonio Maria Biancolini (pittore modenese già noto agli studi come garzone di Ercole de' Roberti sullo scadere del XV secolo e riemerso grazie ai documenti citati in qualità di collaboratore di Pellegrino a Capranica) per riscuotere dalla comunità di Trevignano Romano il pagamento per la decorazione pittorica di una cappella nella chiesa di Santa Maria Assunta già dipinta in precedenza.⁸ Non è chiaro se il pagamento di 14 ducati sia un saldo non ancora corrisposto per la decorazione absidale terminata nel 1517 o, piuttosto, sia da riferire alla pittura della cappellina sulla navata con la *Madonna in trono e il Bambino tra San Girolamo, Sant'Antonio da Padova e un giovane donatore*, affresco attribuito a Pellegrino da Fiorella Sricchia.⁹

È ancora dalla visita pastorale del cardinale Mellini che emerge la notizia del cattivo stato di conservazione in cui già sullo scorcio del XVII secolo si trovava l'affresco absidale.¹⁰ Tra il 1786 e il 1794 venne condotto un vero e proprio rifacimento architettonico della chiesa ad opera dell'architetto Giuseppe Pelucchi, in occasione del quale si decise fortunatamente di salvare le pitture cinquecentesche e si intervenne sulla tribuna «essendo stata trovata fradicia la Volta senza toccare affatto l'eccellente Pittura di Raffaello, la quale Tribuna dovea restare». ¹¹ Nel 1836 il principe Cosimo Conti, divenuto proprietario del territorio di Trevignano, richiese il restauro dell'affresco ad opera di Giovanni Berretta.¹²

La risalita e le infiltrazioni dell'umidità hanno causato irreparabili danni alla pittura e nonostante i restauri condotti nel 1960 e nel 1998, quando sono state eliminate molte ridipinture, la leggibilità dell'originaria pellicola pittorica risulta compromessa soprattutto nella parte superiore dell'abside con l'*Incoronazione della Vergine*.¹³ La parte inferiore dell'affresco si trova invece in uno stato di conservazione migliore. Come emerso dallo studio dei rilievi delle giornate, Pellegrino deve avere realizzato gli apostoli e la Vergine dividendoli in tre fasi di lavoro, mentre ha dedicato due distinte giornate alla figura in primo piano con le mani mozzate e a quella cacciata dall'angelo armato di spada sulla destra.¹⁴ Si tratta di due



fig. 1
Pellegrino da Modena,
Dormitio Virginis e
Incoronazione della
Vergine, 1517; Trevignano
Romano, chiesa di Santa
Maria Assunta.

filistei che tentarono di profanare il catafalco durante le esequie della Vergine, secondo la storia narrata in vari testi apocritici, come il *Transitus Romanus* o la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine, al quale Pellegrino fece ricorso anche per elaborare le storie di san Giacomo nella cappella Serra.¹⁵

Al momento del suo arrivo a Trevignano Pellegrino ha ormai terminato il suo apprendistato nella bottega di Raffaello e conosce direttamente le invenzioni del maestro tanto da poterle liberamente utilizzare per ideare il grande affresco absidale dove presenta già nel 1517 una personale e risentita versione del modello raffaellesco.

Come notava Davidson, lo schema compositivo dell'opera è costruito sull'esempio del noto foglio del British Museum, lungamente riferito a Giovanni Francesco Penni da un originale perduto di Raffaello ma più recentemente ritenuto autografo del maestro e datato intorno al 1511-1513, nel quale è stata riconosciuta una ideazione dell'*Incoronazione della Vergine* richiesta all'urbinate dalle monache di Monteluca sin dal 1505, una commissione che verrà poi ereditata da Penni e Giulio Romano dopo la morte di Raffaello.¹⁶ È presumibilmente in occasione dell'arrivo di Berto di Giovanni a Roma nell'estate del 1516, inviato dalle monache con l'incarico di sollecitare il maestro a terminare l'opera entro l'agosto

del 1517, che Raffaello torna sul tema dell'incoronazione, elaborando progressivamente la versione finale del dipinto attraverso studi oggi perduti ma dei quali Konrad Oberhuber ha individuato una possibile copia in un foglio conservato a Monaco, che mostra affinità compositive con l'affresco del 1517.¹⁷ Il foglio di Monaco, tassello fondamentale per ricostruire l'iter creativo della *Pala di Monteluca* ma sottovalutato negli studi raffaelleschi, è stato attribuito a Pellegrino da Richard Harprath sulla base di un'iscrizione apposta sul *recto*.¹⁸ Tuttavia, rispetto ai tratti grossolani dell'affresco di Pellegrino, l'impressione è che l'autore del disegno di Monaco sia al contrario interessato a forme affusolate dalle sigle eleganti che risentono piuttosto degli sviluppi della grafica perinesca.¹⁹

Sul modello della struttura compositiva del foglio del British Museum Pellegrino innesta sostanziali differenze soprattutto nell'utilizzo dell'architettura. Al momento della progettazione dell'affresco per il modenese deve, infatti, aver contato moltissimo quella ricognizione approfondita sull'architettura antica che Raffaello presenta negli ultimi cartoni dipinti per la serie degli arazzi, evidente nell'edificio a pianta circolare con profondo pronao e nella composizione del pavimento a tarsie marmoree. Nonostante il riuscito effetto delle scale tondeggianti e aggettanti sulle quali cade stupito il soldato con le mani mozzate e che, in continuazione illusionistica con il pavimento della chiesa, mediano tra lo spettatore e la scena con la *Dormitio*, è evidente, rispetto al cartone della *Predica di San Paolo ad Atene*, la difficoltà riscontrata da Pellegrino nel gestire correttamente la prospettiva nelle scale disorganiche che conducono verso l'episodio miracoloso della cintola in fondo a sinistra.²⁰

Nel partito decorativo del sottarco absidale, con oculi e riquadri prospettici che ospitano i quattro evangelisti e le cinque storie mariane, Pellegrino volge lo sguardo alle invenzioni illusionistiche dell'architettura dipinta di Peruzzi (e si veda in particolare il confronto con le pitture della cappella Ponzetti in Santa Maria della Pace realizzate dal senese nel 1516), per il quale Pellegrino riscuoteva nel 1515 il pagamento per il completamento della decorazione della cappella dei vignaioli nella chiesa di San Rocco a Ripa.²¹

Lo *Sposalizio della Vergine* nel sottarco è stato da Cordellier connesso a un foglio conservato al Louvre con studi sul *recto* e sul *verso* per le figure della Vergine e del san Giuseppe.²² Tuttavia, la tipologia delle figure velocemente schizzate sul foglio, a lungo ritenuto di Vincenzo Tamagni sulla base di un'attribuzione di Pouncey, sembrerebbe diversa da quelle affrescate da Pellegrino, e il confronto non è esaustivo e determinante per confermare l'attribuzione al modenese, del quale continua ancora a sfuggire il profilo di disegnatore.²³

Come da più parti è stato rilevato, la figura dell'apostolo all'estrema sinistra nell'affresco absidale è una chiara citazione del san Paolo dipinto da Raffaello nell'*Estasi di Santa Cecilia* di Bologna, per il quale si conserva un celebre disegno ad Haarlem.²⁴ Per comporre gli apostoli di Trevignano Pellegrino prese come modello la serie degli apostoli incisa da Marco Dente intorno al 1516 su invenzioni appositamente preparate da Raffaello, di cui restano i dodici fogli a sanguigna conservati a Chatsworth a lungo attribuiti a Giulio Romano in base a una proposta di John Shearman, ma che Oberhuber ha invece riferito al maestro.²⁵ Del resto, già Vasari scriveva che questo tipo di produzione era stata realizzata da Raimondi «acciò i poveri pittori, che non hanno molto disegno, se ne potessero ne' loro bisogni servire».²⁶ Tra i primi a utilizzare la serie è proprio Pellegrino, come mostrano i confronti tra

il *San Bartolomeo* e l'apostolo affrescato a sinistra, il *San Pietro* e il medesimo santo dietro il catafalco della Vergine, e il *San Simone* e la figura dell'apostolo all'estrema destra con il candelabro.²⁷ (fig. 2)

Per i due profeti affrescati ai lati dell'abside Pellegrino doveva disporre di disegni che aveva tratto da invenzioni di Raffaello oggi note attraverso la serie degli Evangelisti incisa da Agostino Veneziano solamente nel 1518, e alla quale, stando a Vasari, guarderanno anche Giulio Romano e Penni quando affrescheranno, ormai dopo la morte del maestro, la volta della cappella Massimi nella chiesa della Santissima Trinità dei Monti.²⁸ Il profeta a destra proviene dal *San Marco* mentre quello a sinistra deriva dal *San Matteo* ma entrambi sono capovolti rispetto alle incisioni.²⁹ (figg. 3-4) Per questo motivo l'affresco di Pellegrino, datato 1517, sembrerebbe offrire un preciso termine *ante quem* per la cronologia dei perduti disegni di Raffaello che, come già notato da Shearman, dovevano essere affini ai progetti per la loggia di Psiche della villa Farnesina.³⁰

Pellegrino deve pure aver guardato alle invenzioni raffaellesche per la loggia alla Lungara: i tre piccoli angeli che, sospesi su una nuvola sotto l'*Incoronazione della Vergine*, sono colti nell'atto di gettare dei fiori verso la Madonna sul catafalco discendono direttamente dal gruppo delle *Tre Ore* che spargono mazzi di fiori sul banchetto nuziale di Amore e Psiche e per il quale si conserva un disegno autografo di Raffaello presso il Musée Condé di Chantilly;³¹ idea che ritorna pure nella *Sacra Famiglia di Francesco I* del Louvre (1517-1518).

L'affresco di Trevignano fornisce un termine *ante quem* anche per la piccola *Visione di Ezechiele*, alla quale Raffaello deve aver lavorato entro il 1517.³² Dalla tavola, infatti, Pellegrino prende liberamente ispirazione per comporre il gruppo della Vergine in volo nell'episodio sacro della cintola. Inoltre, la torsione del braccio dell'angelo che fiancheggia Ezechiele ritorna in quello affrescato da Pellegrino a destra colto nell'atto di sostenere il pesante tendaggio rosso tirato via come un sipario per mostrare la storia sacra.

Studiando gli affreschi della stanza di Eliodoro nel palazzo Apostolico, Pellegrino compone il personaggio in fuga sulla destra che, se ruotato di 180 gradi, ricorda il potentissimo soldato in torsione al centro della scena nell'*Incontro tra Attila e Leone Magno*, un'invenzione poi variata e riutilizzata dal modenese pochi anni dopo nella *Battaglia di Clavijo* della cappella Serra. Dalle pitture della stanza di Eliodoro provengono anche alcune idee per le grottesche dipinte ai lati dell'abside di Trevignano: dai pilastri che intervallano le grandi cariatidi raffaellesche dipinte a monocromo Pellegrino deriva puntualmente il particolare



fig. 2

Marco Dente da Ravenna
(da Raffaello), *San Simone*,
1516 ca.; Amsterdam,
Rijksmuseum, inv. RP-P-
OB-11.782.



fig. 3
Agostino Veneziano
(da Raffaello), *San Marco*,
1518; Vienna, Albertina
Graphische Sammlung,
Alb. It., I, 23.

con la lampada aperta e la candela, le teste di ariete ai lati del vaso e il braciere in fiamme sulla sommità. Il mascherone sospeso e avvolto da un drappo legato a due cornucopie e intervallato da due insetti volanti è, invece, prossimo al mascherone drappeggiato di verde dipinto nella loggetta dell'appartamento del cardinale Bibbiena, che Pellegrino deve aver avuto l'occasione di conoscere direttamente.³³

Anche l'angelo armato di spada è tratto da invenzioni di Raffaello. Nei capelli tirati dal vento ma bloccati in una forma tubolare e nell'ampia manica anch'essa gonfiata dal vento ma poi irrigidita ricorda l'angelo con il cartiglio nella lunetta della cappella Chigi di Santa Maria della Pace, affrescato da Timoteo Viti su disegno di Raffaello, come è stato recentemente spiegato.³⁴

Proprio come i più anziani Viti, Domenico Alfani o Berto di Giovanni, il caso di Pellegrino mostra come la vicinanza a Raffaello, l'esperienza maturata nei suoi cantieri decorativi e, soprattutto, la conoscenza diretta del suo materiale grafico non implicassero di per sé la capacità di comprendere e, dunque, di rielaborare le novità del linguaggio figurativo del maestro, di cui daranno invece grande prova Giulio, Perino e Polidoro da Caravaggio.

L'intreccio di invenzioni raffaellesche impiegate nell'affresco absidale del 1517 fa emergere questa pittura come un precocissimo esempio di riutilizzo di idee e disegni di Raffaello secondo un processo che è già di maniera e, dunque, con un meccanismo che sarà poi quello con il quale i pittori delle generazioni successive guarderanno al Sanzio ma che a Trevignano è attuato da parte di un membro della bottega raffaellesca e in un momento che precede, sebbene di poco, l'avvio del cantiere decorativo della loggia leonina (circa 1518-1519).

L'accesso ai disegni di Raffaello, anche ai più recenti, di cui Pellegrino poteva disporre già nel 1517 dimostra che la collaborazione con il maestro era iniziata da tempo, e questo aiuta a ridiscutere il caso dell'affresco con il *Dio Padre Benedicente tra gli angeli*, (fig. 5) attribuito al modenese da Fiorella Sricchia, oggi conservato al Musée du Louvre ma proveniente dalla calotta absidale della cappella di San Giovanni Battista nella villa papale alla Magliana.³⁵

Il cantiere architettonico della cappella, che rientra nei lavori di ampliamento della villa promossi da Giulio II, supervisionati dal cardinale Francesco Alidosi e affidati a Giuliano da Sangallo, prima, e a Bramante, poi, era già concluso il 3 maggio del 1510 quando, come è noto, l'Alidosi invia una lettera a Michelangelo chiedendogli di affrescare un *Battesimo di Cristo* nella cappellina.³⁶ L'affresco non venne mai realizzato da Michelangelo e il progetto venne presumibilmente abbandonato con la morte del cardinale nel maggio del 1511.³⁷ A

questa prima campagna decorativa si deve la realizzazione della *Visitazione* e dell'*Annunciazione*, affreschi attribuiti a Gerino da Pistoia e oggi conservati a Santa Maria delle Grazie di Lora presso Como.³⁸

La più dettagliata descrizione della cappella si deve a Ernst Platner che nel 1847 rivendicò l'importanza storico-artistica della villa papale, denunciandone lo stato di degrado, e pubblicando un testo corredato dalle incisioni sui lucidi di Ludwig Gruner, preziosissima testimonianza per ricostruire il partito decorativo della cappella prima del distacco delle pitture avvenuto negli anni Cinquanta dell'Ottocento.³⁹ (fig. 6) Oltre agli affreschi con la *Visitazione* e l'*Annunciazione*, provenienti rispettivamente dalla parete d'ingresso e dalla lunetta destra della cappella, e al *Dio Padre* nel catino absidale, il Platner ricorda anche il *Martirio di Santa Cecilia* sulla lunetta sinistra e oggi conservato presso il Musée d'Art et d'Histoire di Narbonne. (fig. 7)

La decorazione pittorica era dispiegata solo sopra la fascia marcapiano che gira all'interno della cappella e che si trova alla stessa altezza dei capitelli delle lesene addossate ai pilastri del portico a cinque arcate del Sangallo. Terminata la decorazione della volta a crociera «con stelle d'oro qua e là sparse su di un campo azzurro», e in attesa dell'intervento di Michelangelo, l'Alidosi fece predisporre la decorazione dell'arco absidale con grottesche e puttini punteggiati dall'aquila con le ali aperte, stemma del cardinale che poteva vedersi, insieme a quello di Giulio II, anche sul pavimento della cappella in mattonelle di maiolica policroma.⁴⁰

Il Platner ricorda, inoltre, la presenza sull'altare di un quadro a olio, «cosa di sì poco conto, che non meriterebbe neppure che se ne facesse parola. Esso rappresenta S. Giovanni Battista», una probabile copia di un quadro più antico la cui presenza sull'altare spiega il gesto benedicente, in origine presumibilmente rivolto al santo, e l'incedere della figura del Dio Padre affrescato da Pellegrino.⁴¹

Il cantiere decorativo della cappella riprese sotto il pontificato di Leone X. La presenza alla Magliana di Leone, notoriamente amante della vita in campagna e della caccia, è documentata sin dal maggio del 1513, quando pernottò forse per la prima volta nella villa affittandola *ad vitam*, tramite il datario Lorenzo Pucci, dalla prepositura di Santa Cecilia alla quale il sito apparteneva, fino alla sua morte nel dicembre del 1521,⁴² che come ricorda il cerimoniere Paride de Grassi fu causata proprio «ex catarro concepto in villa Maglianae».⁴³

È verosimilmente all'indomani di alcuni lavori di muratura conclusi nell'estate del 1513, quando viene rimurata una finestra sulla parete con l'*Annunciazione* e vengono realizzati alcuni interventi di poco conto misurati il 19 agosto su commissione di Bramante, che la



fig. 4
Agostino Veneziano
(da Raffaello), *San Matteo*,
1518; Vienna, Albertina
Graphische Sammlung,
Alb. It., I, 23.



fig. 5
Pellegrino da Modena,
*Dio Padre Benedicente tra
gli angeli*, 1514–1516 ca.;
Parigi, Musée du Louvre
(già Roma, villa papale
alla Magliana, cappella di
San Giovanni Battista).

bottega di Raffaello interviene per realizzare il *Dio Padre* e il *Martirio di Santa Cecilia*.⁴⁴

La frammentaria pellicola pittorica di quest'ultimo rende impraticabile ogni tipo di giudizio stilistico. La parte centrale dell'affresco, distrutta al principio dell'Ottocento con l'apertura di una tribuna,⁴⁵ è stata ricostruita sulla base della celebre incisione realizzata da Marcantonio Raimondi su disegno di Raffaello.⁴⁶ (fig. 8)

Rilevante per la cronologia dell'invenzione raffaellesca è la diretta citazione che del *Martirio di Santa Cecilia* Berto di Giovanni inserisce nella predella della pala perugina dipinta per le monache di Sant'Agnese e datata 25 luglio 1517,⁴⁷ dove ritorna la figura femminile velata in preghiera per la quale Raffaello potrebbe aver trovato un modello, poi rielaborato, in un rilievo antico in terracotta con una scena nuziale proveniente dalla villa chigiana alla Lungara e oggi conservata al Louvre.⁴⁸ La menzione non consente di stabilire se Berto ebbe la possibilità di conoscere l'invenzione tramite l'incisione o direttamente dall'affresco durante il soggiorno romano, ma permette di affermare che almeno entro l'estate del 1517 il *Martirio di Santa Cecilia* era stato già inciso se non dipinto.

L'impressione è che la variegata costruzione della composizione asimmetrica con colonne a capitelli compositi, baldacchino e muri scavati da profonde nicchie spinga l'ideazione del *Martirio di Santa Cecilia* a ridosso delle invenzioni di Raffaello per gli ultimi cartoni per gli arazzi (1515–1516): in particolare l'incisione ricorda l'impostazione compositiva del cartone con il *Sacrificio di Lystra* dove Raffaello ha già avviato un nuovo e più profondo dialogo con l'antico.

Sebbene l'affresco con il *Dio Padre* presenti condizioni conservative migliori rispetto alla lunetta di Narbonne, la sua pellicola pittorica è comunque molto alterata a causa dell'incuria

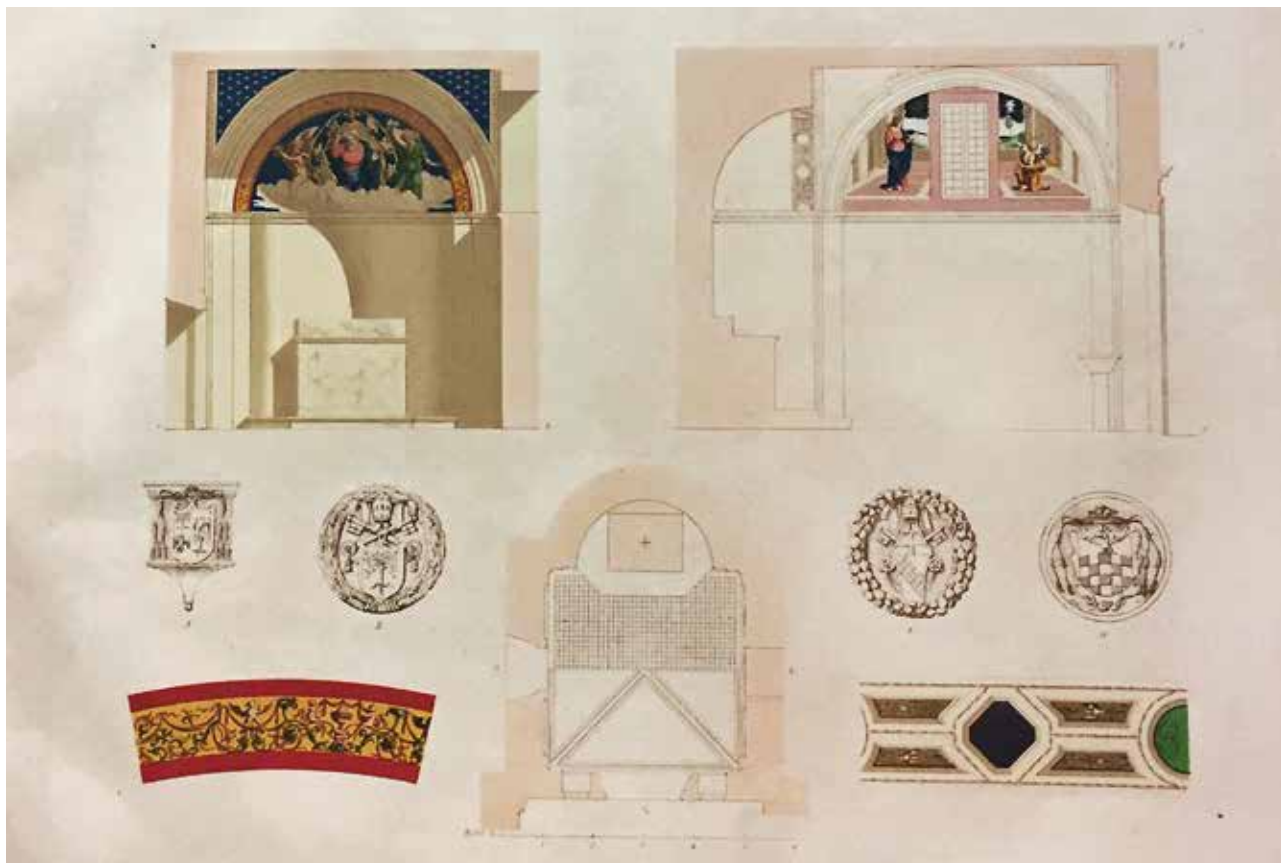


fig. 6

Ludwig Gruner, rilievi della cappella di San Giovanni Battista della villa papale alla Magliana, 1847, da L. Gruner, E. Platner, *I freschi nella cappella della Villa Magliana fuori di Porta Portese di Roma inventati da Raffaello Sanzio d'Urbino [...]*, London 1847.

e del distacco ottocentesco. L'alterazione maggiore è certamente dovuta alla perdita del fondo blu a tempera, di cui abbiamo una testimonianza nelle incisioni realizzate da Gruner. Il fondo oro alle spalle del Dio Padre è ridipinto mentre quello blu della mandorla è sciupato e si possono solo percepire le stelle che la decoravano. Una profonda lacuna sotto il braccio alzato dell'angelo di destra è stata reintegrata e consistenti ridipinture interessano parte dei cherubini e del Dio Padre, specie nel volto e nella barba.⁴⁹

Sin da Platner, la storiografia ha attribuito a Raffaello l'invenzione del *Dio Padre*, con una datazione discussa tra il 1513 e il 1520 circa.⁵⁰

Nella posa in cui è colto il Dio Padre potrebbe, infatti, riconoscersi la versione semplificata della ben più impetuosa e scorciata figura a mosaico nel tondo della cupola della cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, per il quale si conserva a Oxford un foglio con studi sul *recto* e sul *verso* realizzati da Raffaello intorno al 1513.⁵¹ Dall'incisione con il *Giudizio di Paride*, e in particolare dall'Apollo che in alto guida il carro del Sole con i segni zodiacali, discende la figura dell'angelo di destra dell'affresco del Louvre.⁵² Inoltre, gli angeli della Magliana tengono in mano dei fiori che ricordano le idee elaborate da Raffaello per il già citato gruppo delle *Tre Ore* della loggia di Psiche e per l'*Incoronazione della Vergine* nella *Pala di Monteluce*, invenzione sulla quale, come si è visto, il Sanzio torna a ragionare nel 1516.



fig. 7
Anonimo (da Raffaello),
Martirio di Santa Cecilia;
Narbonne, Musée d'Art
et d'Histoire (già Roma,
villa papale alla Magliana,
cappella di San Giovanni
Battista).

I pochi elementi disponibili non permettono di stabilire la precisa cronologia del cantiere decorativo della cappella sotto il pontificato leonino, ma alla luce dei ragionamenti qui presentati è possibile dedurre, con le dovute cautele, che i lavori vennero portati avanti tra la fine del 1514 e la prima metà del 1516, in un arco di tempo in cui Leone X non è documentato alla Magliana per lunghi soggiorni. Dopo alcune brevi soste nel maggio e nell'ottobre del 1514 e ancora nel gennaio del 1515, il papa è nuovamente nella villa nell'autunno del 1516 e da qui in avanti la sua presenza alla Magliana è ininterrottamente registrata fino alla sua morte.⁵³

Alla luce della nuova posizione biografica di Pellegrino nei confronti di Raffaello e del documento che inchioda l'autografia del modenese per le pitture di Trevignano, mi pare si possa ora argomentare meglio l'attribuzione del *Dio Padre*. Se, infatti, la cronologia qui avanzata è corretta, Pellegrino all'indomani del coinvolgimento alla Magliana deve aver realizzato l'affresco di Trevignano, nel quale tornano alcune scelte stilistiche che il pittore deve aver appreso durante il cantiere della villa papale e che deve poi avere elaborato a suo modo. Si noti, infatti, come da questo momento in avanti Pellegrino utilizzerà come un motivo ricorrente la tipologia degli angeli della Magliana e soprattutto la formula della manica gonfiata dal vento che ritorna non solo a Trevignano ma anche negli affreschi della cappella Serra. Si veda, inoltre, quanto il volto e la fattura delle braccia dell'angelo a destra nell'affresco della Magliana siano prossimi a quelli che Pellegrino dipinge nell'affresco absidale, colto nell'atto di schiarire il cielo dalle nubi ai piedi della Vergine sulla sinistra.

In conclusione, il confronto tra i due cantieri decorativi fa emergere quanto l'affresco absidale del 1517 sia nella sua struttura compositiva più debole rispetto al *Dio Padre* del Louvre.



Tale scarto potrebbe spiegarsi con il diretto coinvolgimento di Raffaello nel prestigioso cantiere decorativo della cappella alla Magliana, per la quale il Sanzio potrebbe aver fornito a Pellegrino un disegno preparatorio supervisionandone continuamente l'avanzamento dei lavori al fine di garantirne la qualità, e, dunque, già secondo le dinamiche di funzionamento della bottega raffaellesca che sarà il principale modello di riferimento per i cantieri decorativi di tutto il Cinquecento. A Trevignano, viceversa, Pellegrino lavora ad un progetto che, seppure costruito su alcune invenzioni raffaellesche, lui stesso aveva definito e che porterà a termine lavorando, lontano da Roma, autonomamente e con una maggiore libertà espressiva.

fig. 8
 Marcantonio Raimondi,
Martirio di Santa Cecilia;
 Vienna, Albertina
 Graphische Sammlung,
 inv. 970/335.

Desidero ringraziare Barbara Agosti, Maria Beltramini, Silvia Ginzburg, Vittoria Romani, Letizia Tedeschi e Vitale Zanchettin. Il contributo è frutto della ricerca di dottorato che ho svolto su Pellegrino da Modena e la bottega di Raffaello.

1 Vasari [1966-1987], vol. IV, pp. 197-198, 336.

2 Sricchia Santoro 1983, p. 166; Benatti 1990, p. 129. Si veda anche Dacos 2008, pp. 240-242, 335, nota 56. Sul recupero della data di nascita di Pellegrino vedi Conti 2019, pp. 82-83.

3 Shearman 1972, p. 113, nota 80 e p. 116, nota 82, figg. 5, 30; Dacos 1986, p. 230, figg. 9-10; Cordellier, Py 1992a, p. 209.

4 «Imago altaris maioris a parte inferiori representat Dormitionem Beatae Mariae elegantis structurae et prout asseritur a quondam Raphaelae Urbinatensis designatae [...] a superioris parte vero representat exaltationem sive conorationem Beatae Mariae a vetustate temporum iam consumptae», ASDCC, *Fondo Vescovi*, Serie Mellini (1696-1701), LI, 23 maggio 1696, senza numerazione. L'affresco era ritenuto autografo di Raffaello ancora al principio dell'Ottocento (Bondi 1836, p. 110). Per l'attribuzione a Perino: Venturi 1926, p. 410, fig. 339.

5 Pouncey, Gere 1962, vol. III.1, p. 56, n. 68; Brugnoli 1962, pp. 335-336.

6 Vasari [1966-1987], vol. IV, pp. 336-337, vol. V, p. 31. Per gli affreschi della cappella Serra si può ripartire da Beltramini 2017 e Conti 2018, con bibliografia precedente.

7 Fagliari Zeni Buchicchio 2004, pp. 44-45, 57-62, note 25-40. Per una rilettura del percorso artistico e biografico di Pellegrino alla luce di tali evidenze documentarie si vedano: Conti 2019; Ead. 2020.

8 «Magister Pellegrinus Johannis de Modena [mutinensis] non vi dolo metu sed sua bona et spontanea voluntate iure proprio constituit fecit creavit suum verum et indubitatum procuratorem actorem factorem et certum suum nuntium spetialem Don Mariam de Biancolinis de Modona presentem habitatore terre Capralice acceptantem et stipulantem ut possit petere vel peti facere a communitate castris Trivignani vel a quacunque alia persona quorum

interest vel interest poterit ducatos quatuordecim de carlenis et carlenos quatuor ex causa pretestu et occasione promissionis eidem magistro Pelegrino facta vigore cuiusdam capelle pitte per eundem in supradicto castro» (ASViterbo, *Notarile Capranica* 507, ser Petrus Toscius de terra Capralice (1521-1522), ff. 78r-v.; Fagliari Zeni Buchicchio 2004, pp. 61-62, nota 39). La notizia è fugacemente citata in Anselmi 2007, p. 38. Sul Biancolini: Franceschini 1995, docc. 789r-791a-840a; Fagliari Zeni Buchicchio 2004, pp. 44-45, 57-59, note 25-31 e p. 61, nota 37; Conti 2019, pp. 77-79.

9 Sricchia Santoro 1983, pp. 166-174. Per alcune considerazioni sulla cronologia della decorazione della cappella e un'ipotesi di committenza degli affreschi di Trevignano, cfr. Conti 2019.

10 Vedi *supra* nota 4.

11 ASRoma, *Buon Governo*, Serie II, b. 5214, cfr. Indrio *et al.* 1984, p. 63; *Trevignano, l'affresco absidale* 1986, p. 9.

12 ASRoma, *Camerlengato*, titolo IV, parte II, b. 240, fasc. 2465, cfr. Indrio *et al.* 1984, p. 63; *Trevignano, l'affresco absidale* 1986, pp. 49-50.

13 Il restauro del 1960 è stato condotto dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Lazio mentre quello del 1998 è stato realizzato dalla società EURES ARTE su commissione del Comune di Trevignano Romano.

14 Per la mappatura dei rilievi delle giornate si veda *Trevignano, l'affresco absidale* 1986, p. 46.

15 Sull'iconografia si rimanda a: Davidson 1970, p. 85; Indrio *et al.* 1984, pp. 55-56. Un precedente iconografico è offerto da Lorenzo Costa nella predella della pala di Monteveglio (North Carolina Museum of Art di Raleigh). Il rimando era così eloquente per Longhi che, ben prima dell'attribuzione dell'affresco a Pellegrino, scriveva: «tanto simile da farci chiedere se per caso, non si tratti di un raffaellista emiliano che si rammentasse proprio del dipinto del Costa» (Longhi 1940, p. 16). Sul tema della *Dormitio Virginis* nei testi apocrifi si veda almeno Moraldi 1975, vol. I, pp. 807-818.

16 Londra, British Museum, inv. 860,0616.84. Si veda Davidson 1970, p. 85. È stato Oskar Fischel il primo ad attribuire il

foglio a Penni (Fischel 1898, p. 143, n. 352), in un secondo momento riferito a Raffaello da Konrad Oberhuber (Oberhuber 1999c, pp. 262-263, n. 185). Si vedano da ultimo: Henry, Joannides 2012a, p. 50, fig. 29 (Penni, 1516 ca.); L. Mohr in Faietti, Lafranconi 2020, p. 417, n. IX.18 (Raffaello).

17 Monaco di Baviera, Staatliche Graphische Sammlung, inv. 2512 Z *recto*. L'ipotesi di Oberhuber è riportata nella scheda di R. Harprath in *Raffaello in Vaticano* 1984, pp. 300-301, n. 113. Sui documenti relativi alla *Pala di Monteluca* e al soggiorno romano di Berto si vedano almeno: Shearman 2003, vol. I, pp. 86-92 (1505/2), pp. 93-96 (1505/4), pp. 253-257 (1516/17); Sartore 2011.

18 R. Harprath in *Raffaello in Vaticano* 1984, pp. 300-301, n. 113.

19 Ringrazio Francesco Grisolia per lo scambio di riflessioni.

20 Il confronto con la *Predica ad Atene* è stato già proposto in Davidson 1970, p. 85. Sull'architettura dipinta dell'affresco: Indrio *et al.* 1984, pp. 60-63; *Trevignano, l'affresco absidale* 1986, pp. 33-43.

21 ASRoma, *Ospedale di San Rocco*, vol. 232, f. 313 e seguenti, cfr. Frommel 1961, pp. 172, 179. Ringrazio Alessandro Angelini per i suggerimenti.

22 Parigi, Musée du Louvre, départements des Arts graphiques, inv. 9952, cfr. Cordellier 2000, p. 92, figg. 1 e 3.

23 La questione rimane per ora aperta. Sul foglio si vedano almeno: D. Cordellier in *L'œil du connaisseur* 1992, n. 25; Cordellier 2000, p. 96, nota 60 (con bibliografia precedente). Ringrazio Rossana Castrovinci per lo scambio di opinioni.

24 Muñoz 1913, p. 270. Per il disegno – Haarlem, Teylers Museum, inv. I 26 – si può ripartire da: Knab, Mitsch, Oberhuber 1983, p. 630, nn. 510-511.

25 Ruland 1876, p. 233 (Raffaello); Shearman [2007b], p. 122 (Giulio); Jaffé 1994, pp. 90-93, n. 204 (Giulio); Oberhuber 1999c, pp. 78-81, nn. 15-19 (Raffaello). Il verso in cui sono disposti gli apostoli di Trevignano suggerisce che Pellegrino abbia tratto le sue figure non direttamente dai disegni ma piuttosto dalle incisioni di Marco Dente che, secondo Oberhuber, precedono quelle di Marcantonio

Raimondi per la medesima serie (Oberhuber 1972, p. 31, nota 86; Oberhuber 1984, p. 339).

26 Vasari [1966-1987], vol. V, p. 12.

27 Marco Dente da Ravenna (da Raffaello), *San Simone*, ca. 1515-1527, bulino, mm 200 × 131; Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-11.782. Bernini Pezzini, Mas-sari, Prosperi Valenti Rodinò 1985, pp. 67 e 362, n. 23.

28 Il confronto è stato già notato in Shearman [2007b], p. 116, nota 102, dove è attribuita a Raffaello l'invenzione. Per le incisioni si può ripartire da Oberhuber 1999c, pp. 84-85, nn. 22-25. Sulla cappella Massimi si rimanda all'intervento di Barbara Agosti e Maria Beltramini in questo volume.

29 Agostino Veneziano (da Raffaello), *San Marco*, 1518, incisione su rame, mm 244 × 180, Vienna, Albertina Graphische Sammlung (Alb. It., I, 23, p. 16, n. 94); Agostino Veneziano (da Raffaello), *San Matteo*, 1518, incisione su rame, mm 244 × 179, Vienna, Albertina Graphische Sammlung (Alb. It., I, 23, p. 16, n. 95); cfr. Oberhuber 1999c, pp. 84-85, n. 24.

30 Shearman [2007b], p. 116.

31 Chantilly, Musée Condé, inv. FR. 48, cfr. Knab, Mitsch, Oberhuber 1983, p. 636, n. 555.

32 Oberhuber 1999c, pp. 78-81, nn. 15-20; Henry, Joannides 2012a, pp. 112-113, nn. 8-9; C. Conti in Faietti, Lafranconi 2020, pp. 260-261, n. V.30, con bibliografia precedente.

33 Per una immagine del dettaglio della loggetta in questione si rimanda a Dacos, Furlan 1987, vol. II, p. 49.

34 Procaccini 2019.

35 Sricchia Santoro 1983, p. 170.

36 *Il carteggio di Michelangelo* 1965, vol. I, p. 104. Sull'architettura della villa si vedano almeno: Müntz 1898, pp. 101-102, 218-219; Bianchi 1942, pp. 29-56; Tomei 1942, pp. 253-259; Bruschi 1969, p. 1052; Id. 1971, p. 95; Dezzi Bardschi 1971; Guidi 1985; Bentivoglio 2000, pp. 76-77; S. Frommel 2014, pp. 306-315; Burns 2017, pp. 102-103; Frommel 2017, pp. 161-163; Donetti, Faietti, Frommel 2017, pp. 52-56, 62-63, nn. 2.3, 2.4.

37 De Caro 1960.

38 L'attribuzione a Gerino proposta da Ferino-Pagden 1982, p. 72, trova seguito in:

Todini 1989, vol. I, p. 75, nn. 1291-1292; J. Rogers Mariotti in D'Afflito, Falletti, Muzzi 1996, pp. 88-91, 97, nota 112; Serafini 2000, p. 420; Cavallaro 2005, pp. 70-74; Ead. 2014, p. 419; Ead. 2016a, p. 486; Ead. 2016b, p. 182. Fausta Gualdi Sabatini ha proposto invece il nome di Giovanni Battista Caporali (Gualdi Sabatini 1983, p. 171).

39 Gruner, Platner 1847; *Catalogo de' quadri* 1857, p. 5, nn. 1-5; Retrosi 1895; Bianchi 1942, p. 67, nota 3; Cavallaro 2005, p. 68. Per la *Visitazione* e l'*Annunciazione* dopo il distacco si veda anche: ACS, MPI, DG AAB-BAA, Divisione I (1930-1965), b. 143 (già 384), Consiglio Superiore, fascicolo 21; Ver-bali (1923-1970), b. 16. Ringrazio Anna Melo-grani per la segnalazione.

40 Gruner, Platner 1847; Pellegrini 1866, p. 143; Bianchi 1942, p. 52, nota 38. Dopo il distacco il *Dio Padre* fu collocato all'interno di una bordura di legno, oggi smantellata, decorata su imitazione di quella originale (Centre de Documentation du Département des peintures du Louvre, RF. 48, Commission fresques, Mardi 13 juin 1995, p. 7). Per una foto si veda Bianchi 1942, tav. XIX.

41 Gruner, Platner 1847.

42 ASRoma, *Corporazioni religiose femminili*, Benedettine di Santa Cecilia, 4058/14, b. 27, f. 14, n. 12; Loevinson 1926, pp. 387-388, doc. XXIV; Lefevre 1990, pp. 270, 283, nota 3. Si veda anche Hergenröther 1884-1891, fasc. I, p. 157.

43 de Grassi [1884], p. 88.

44 AFSP, *Armadio* 24, F 1, ff. 1-16; Müntz 1879, pp. 366-367, nota 5; Frey 1911, pp. 18-19, 35-38; Dezzi Bardschi 1971, pp. 147-173.

45 Cavallaro 2005, p. 78.

46 Sull'incisione si può ripartire da: Vasari [1966-1987], vol. IV, p. 190; Oberhuber 1999c, p. 76, n. 12; Bloemacher 2016, p. 267, fig. 212.

47 Il nesso è stato per la prima volta notato da Gualdi Sabatini 1961, p. 264.

48 Parigi, Musée du Louvre, inv. n. CP4172; Bartoli 1693, fig. 57. Ringrazio Alessandra Pattanaro per lo scambio di riflessioni. Sulla fortuna cinquecentesca della terracotta si veda da ultimo Pattanaro 2019, pp. 179-180.

49 Gruyer 1873; *Rapport de restauration de m. Anthony Pontabry*, 27 octobre 1995,

Centre de Documentation du Département des peintures du Louvre, RF. 48.

50 Gruner, Platner 1847; Pellegrini 1886, pp. 143-144 (Raffaello e Giulio); Müntz 1886, p. 473 (su disegno di Raffaello, 1513-1520 ca.); Crowe, Cavalcaselle 1884-1891, vol. I, pp. 337-338, nota 2; vol. III, pp. 207-210 (Spagna su disegni di Raffaello *post* 1516); Müntz 1900, p. 264 (Giulio); Gnoli 1921, p. 61 («una povera cosa del 1520»); Bianchi 1942, pp. 61-63 (su disegno di Raffaello, 1513-1516 ca.); Cuzin 1983, p. 216 (bottega su disegno di Raffaello del 1511-1515 ca.); Béguin 1983, pp. 119-120, n. 20 (bottega su disegno di Raffaello, *post* 1513); Gualdi Sabatini 1983, p. 172 (Domenico Alfani su disegno di Raffaello); Sricchia Santoro 1983, p. 170 (Pellegrino, prima del 1518 ca.); Cordellier, Py 1992a, pp. 509-510 (Pellegrino, 1513 ca.-1514); Oberhuber 1999a, p. 233 (bottega su disegno di Raffaello, inizi del secondo decennio del XVI sec.); Oberhuber 1999c, p. 76, n. 13 (bottega su disegno di Raffaello, 1513-1514 ca.); Wolk-Simon 2013, p. 114 (Pellegrino); Cavallaro 2016b, p. 182, fig. 10 (Pellegrino, 1515-1520 ca.).

51 Già in Gualdi Sabatini 1983, p. 173. Sul disegno (Oxford, Ashmolean Museum, inv. WA1846.207): Shearman 1961; Knab, Mitsch, Oberhuber 1983, p. 625, nn. 467-468.

52 Per l'incisione si vedano almeno: Oberhuber 1999c, p. 94, n. 33 (circa 1513-1514); Wouk, Morris 2016, pp. 180-181, n. 41 (1513-1518); V. Farinella in Faietti, Lafranconi 2020, p. 315, n. VII.13 (1515 ca.).

53 Giovio 1551, p. 101; Sanudo [1969-1970], vol. XVIII, coll. 209-210, 218, 228; vol. XIX coll. 382, 390; vol. XXIII, coll. 143-144, 232-233, 267-268; vol. XXIV, coll. 51-52, 102-103; vol. XXV, coll. 93-94, 134-135, 351, 366, 385; vol. XXVI, coll. 176, 194, 213, 223, 459, 470, 479; vol. XXVIII, coll. 14, 20, 35, 42, 72, 74, 117, 120, 192, 449, 481, 487, 488, 503, 577; vol. XXIX, coll. 433, 447, 473, 615; de Grassi [1884], p. 32; Gnoli 1893, p. 624; Pastor 1960, pp. 391-392; *Il carteggio di Michelangelo* 1965, vol. I, pp. 219-221, 331.



Una tomba e una chiesa. L'architettura e i cantieri di Giovanni Battista da Sangallo

Francesco Benelli

Giovanni Battista da Sangallo (1496-1548) nasce dodici anni dopo il celebre fratello Antonio il Giovane e sei dopo Francesco, del quale sappiamo molto poco.¹ A partire dal 1522 e per più di un decennio, tutti i documenti che lo menzionano riguardano pagamenti per lavori assegnati ad Antonio relativi soprattutto alla Fabbrica di San Pietro.² Un documento segnalato da Pier Nicola Pagliara e la ricca raccolta di carte trovate da Gloria Antoni permettono di stabilire che fra il 1532 ed il 1534 Battista ottiene gli unici due certi incarichi indipendenti dal fratello: il progetto della tomba murale di Ludovico Margani nella basilica di Santa Maria in Aracoeli e quello della chiesa della Compagnia di San Giovanni Decollato a Roma, entrambi costruiti.³ È quindi ora possibile analizzare gli unici due incarichi di sua sicura concezione anche se di scala e tipologia molto diversa.⁴

Tuttavia alcuni documenti pressochè perduti – e comunque sottovalutati – pubblicati nel 1870 da Andrea Caravita, aggiungono un dato notevole sull'inizio della carriera autonoma di Battista come architetto:⁵ il 13 giugno 1531 Antonio da Sangallo incarica Battista di consegnare a mano a Montecassino il suo progetto per la tomba di Pietro de' Medici, fratello di Leone X, da farsi realizzare dallo scultore fiorentino Antonio di Giovanni detto il Solosmeo e con statue scolpite dal nipote Francesco da Sangallo. Tale progetto, una vera propria cappella addossata alla chiesa tuttavia fu messo da parte, a favore di una più semplice tomba parietale. Qualche mese più tardi – e questa è la notizia da non trascurare – il 20 febbraio 1532, Battista dichiara di essere stato pagato 25 scudi d'oro dal reverendo padre Ilarione da Milano, procuratore dell'ordine di Montecassino, per il «modello di detto sepolcro». Nell'inverno di quell'anno quindi Battista disegna, forse per mano del fratello – ma non è detto – il prestigioso sacello mediceo. Insomma il 1532 è un anno cruciale per l'inizio della sua carriera da architetto ed il successivo evento lo conferma.

La tomba di Ludovico Grato Margani in Aracoeli

Sei mesi dopo il progetto cassinese, il 30 settembre 1532, è rogato il contratto che affida a Battista il progetto della tomba murale da costruirsi in Santa Maria in Aracoeli per Ludovico Grato (o Grati) Margani, esponente di un'illustre famiglia romana, scomparso solo

fig. 1
Giovanni Battista da Sangallo, tomba di Ludovico Margani, 1532 (particolare); Roma, basilica di Santa Maria in Aracoeli.

ventenne l'anno prima, ma già distinto poliglotta, matematico e astronomo.⁶ Sullo stesso foglio è stabilito che il finanziamento del monumento funebre è a carico di Bernardino Guidotti da Vicenza, medico personale dell'illustre cardinale Antonio Del Monte già committente dello zio di Battista, Antonio da Sangallo il Vecchio e soprattutto di Antonio il Giovane.⁷ La scarsissima bibliografia sulla tomba non l'ha mai messa in relazione con quella quasi contemporanea cassinese, e ha vagamente indicato come autore Andrea Sansovino o la sua scuola ma, proseguendo la lettura del medesimo contratto si legge che l'esecutore è «Magistro Bernardino di Magistri Jacobi da Morcote comensis», scalpellino ticinese documentato nel 1543 anche nel cantiere di palazzo Farnese.⁸ Il pagamento impone che il manufatto sia eseguito «ex bonis lapidibus marmoreis», che raggiunga un'altezza di 20 palmi (440 cm) e che sia ultimato, salvo *iusto impedimento*, entro l'aprile successivo.⁹ Collocata ora sulla parte destra della controfacciata, ma in origine all'interno di una delle due cappelle Margani presenti nella chiesa, la tomba è costituita da tre prismi sovrapposti di larghezza digradante verso l'alto, sormontati da una nicchia incassata nel muro contenente una statua del Dio Padre.¹⁰ (fig. 1) Quello inferiore, appoggiato su una base con gola dritta – tipica delle tombe antiche – funge da altare, contiene il corpo del defunto e reca l'iscrizione dedicatoria. Al di sopra è appoggiato il secondo prisma dotato di clipeo con il busto del giovane circondato da due angeli scolpiti a bassorilievo che sorreggono un festone; sullo stesso piano, due putti tridimensionali posti sugli spigoli furono aggiunti in una seconda fase.¹¹ Il terzo prisma reca lo stemma di famiglia incorniciato da un altro festone sorretto da due teste di arieti ed in prossimità degli spigoli si ergono due vasi allungati della stessa altezza del prisma.

La parete retrostante è stata affrescata quando la tomba venne riposizionata, verosimilmente almeno dopo il 1588, anno nel quale fu ceduta la prima delle due tombe Margani.¹² L'affresco riproduce una grande cortina – l'unico elemento in comune con il sacello cassinese – di colore verde e oro che, tenuta aperta da due putti, svela tutto il complesso funerario.¹³ Dobbiamo quindi immaginarci questo sacello in un contesto spaziale differente da quello odierno e forse all'interno di una cornice architettonica. La composizione di questa tomba è atipica per la Roma di quegli anni: essa infatti non appartiene ai due tipi prevalenti in uso, cioè ad edicola o ad arco trionfale, perché il restringimento graduale verso l'alto dei prismi che la compongono ha un'origine fiorentina: già Arnolfo di Cambio nel monumento funebre del cardinale De Bray (1282 ca.), in principio incorniciato da un'edicola all'interno della chiesa di San Domenico di Orvieto, impiega blocchi sovrapposti digradanti sormontati all'apice da una nicchia con statua.¹⁴ Battista dovette conoscere questo monumento perché spesso frequentò il paese umbro, luogo in cui, al seguito di Clemente VII, Antonio il Giovane si rifugiò dopo il Sacco.¹⁵ Oltre a questa fonte altri modelli possono aver influenzato il progetto come per esempio la prima versione di Michelangelo per la tomba di Giulio II in San Pietro, illustrata nel disegno di New York (1505).¹⁶ Qui infatti, oltre alla sovrapposizione di blocchi via via più stretti, la sommità è caratterizzata da una nicchia, in questo caso di grandi dimensioni, contenente la Vergine. È poco probabile, dati i non buoni rapporti che intercorrevano fra il fratello Antonio e lo scultore fiorentino, che Battista abbia avuto accesso alle carte di Michelangelo, ma questo

tipo di monumento funebre costituito da blocchi di grandezza digradante è rintracciabile, in scale diverse, in alcuni disegni dello stesso Antonio, datati prima del 1535-1536, quindi di poco posteriori, se non contemporanei alla tomba Margani: essi appartengono al progetto per la tomba di Leone X probabilmente pensata per Santa Maria Maggiore, in cui all'interno di un arco trionfale quadrifronte, è collocata una tomba a pianta quadrata composta da tre blocchi digradanti.¹⁷ Essa è perfezionata nel disegno del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi (U185Ar) dove a mano libera è disegnato un sacello di chiara ispirazione michelangiolesca su due livelli digradanti sopra i quali è appoggiato un sarcofago che a sua volta sorregge il corpo dormiente di Leone X.¹⁸ Colpisce che sullo stesso foglio Antonio schizzi velocemente la pianta ed il prospetto della tomba di Porsenna a Chiusi, della quale aveva avuto modo di studiare la forma dalla descrizione fornita da Plinio.¹⁹ Questa infatti è composta da blocchi sovrapposti di dimensioni digradanti sugli spigoli dei quali spiccano dei pinnacoli piramidali, allo stesso modo in cui i vasi affiancano il prisma superiore della tomba all'Aracoeli.²⁰ Insomma, il debutto architettonico di Battista si manifesta con un manufatto di piccola scala proveniente da una lunga tradizione di origine fiorentina che semplifica e riduce prototipi medievali ma anche progetti contemporanei, sia di Michelangelo, sia della bottega di famiglia.

La chiesa di San Giovanni Decollato a Roma, osservazioni di tecniche di cantiere

Nel 1531, anno precedente alla commissione della tomba Margani, come molti suoi illustri concittadini residenti a Roma, Battista diventa fratello della Confraternita di San Giovanni Decollato, seconda più importante confraternita fiorentina all'interno dell'Urbe dopo San Giovanni dei Fiorentini, diventandone Provveditore in pochissimi anni.²¹

(fig. 2)

Il 2 e 8 febbraio 1534 i fratelli «da quale in tale arte si intendono» approvano un «disegno facto per mano di Maestro Batista da Sangallo» che permette di «redurre la nostra Chiesa chon mancho spesa». ²² Si tratta della chiesa medievale di Santa Maria della Fossa, concessa alla Confraternita da Innocenzo VIII nel 1490, la quale aveva già subito lavori di ripristino tesi a rendere l'edificio fruibile. ²³ Detta chiesa era infatti descritta da Giovanni Antonio Bruzio «esser ruina, assai deteriorata e



fig. 2

Roma, chiesa di San Giovanni Decollato.

fig. 3

Roma, chiesa di
San Giovanni Decollato,
apparecchi murari della
parete laterale nord.



consumeata». ²⁴ Secondo l'antiquario marchigiano il cantiere cominciò subito dopo l'approvazione rifacendo la chiesa «da fondamenti». ²⁵ «Rifece da fondamenti», tuttavia, non necessariamente significa ricostruire dalle fondamenta implicando l'abbattimento totale delle mura precedenti. Se si analizza infatti la parete laterale destra prospiciente via della Misericordia, è possibile osservare nella parte inferiore, in quelle aree prive di intonaco, una sovrapposizione di tecniche di muratura e materiali diverse: (fig. 3) in basso compare un sistema di blocchi di tufo di forma irregolare misti a frammenti di mattoni spezzati legati fra loro da malta, disposti con un'alternanza che ricorda vagamente un apparecchio ad *opus vittatum*. Questa fascia corrisponde abbastanza precisamente ad una quota poco più alta del livello della strada originale, superiore a quella attuale, quindi subito al di sopra delle fondamenta la cui parte superiore è riconoscibile perché forma una scarpa, aggiunta probabilmente con il dissotterramento avvenuto nel secolo scorso. Al di sopra invece il materiale impiegato è in laterizio disposto irregolarmente – a tratti i mattoni sono inseriti di testa e in diagonale – e con giunti alti quasi come i mattoni stessi, di spessore variabile a tal punto da alterare l'orizzontalità dei ricorsi. Entrambi gli apparati sono tipici delle murature romane fino ad almeno la metà del Quattrocento ma rari, se non inesistenti, dopo la riscoperta e l'affinamento degli apparecchi in laterizio avvenuta a partire dagli anni Dieci del XVI secolo. ²⁶ La presenza dell'intonaco di questa parete rende impossibile determinare ad occhio nudo l'altezza della fascia muraria realizzata in tale maniera, ma essa certamente è già scomparsa in corrispondenza delle grandi finestre a lunetta, dove si intravedono mattoni disposti regolarmente ed in orizzontale separati fra loro da giunti sottili, tecnica compatibile con gli anni di attività del cantiere. La sovrapposizione di questi (almeno) tre apparecchi, tutti o in parte al di sopra del livello stradale, suggerisce che Battista abbia conservato molto più delle fondazioni esistenti, per altro riscontrabili dall'irregolarità della pianta della chiesa e dalla discontinuità delle

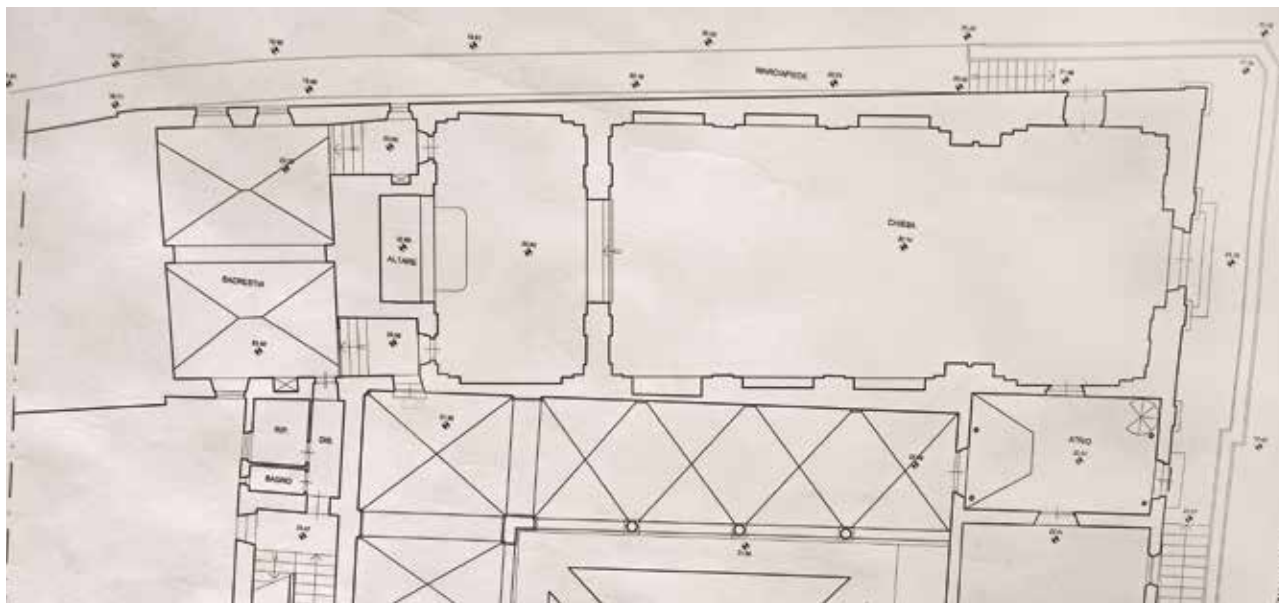


fig. 4

Roma, chiesa di
San Giovanni Decollato,
rilievo della planimetria;
Roma, Archivio
dell'Arciconfraternita
chiesa di San Giovanni
Decollato.

sezioni murarie, conservando anche una parte delle murature medievali. È da segnalare invece come egli agisca sulla variazione dello spessore delle pareti laterali rendendole fra loro parallele, condizione assente nelle fondazioni preesistenti larghe però abbastanza da permettere su di esse una leggera rotazione della nuova pianta.²⁷ (fig. 4)

La chiesa, non del tutto terminata e con una facciata, come si vedrà, ancora grezza, fu consacrata nel 1543.²⁸ La cerimonia deve essere avvenuta a lavori in corso o appena conclusi se la Compagnia liquida il 22 settembre – 18 giorni dopo la cerimonia – il maestro Marchantonio muratore per «resto della muraglia» della chiesa, che potrebbe riferirsi alla facciata stessa compresa di quello strato di parete laterale eseguito in laterizio.²⁹ Tre anni dopo, nel 1546, fu sistemato il tetto e le finestre erano già provviste di vetro ma protette da assi di legno per volere dello stesso Battista che evidentemente sovrintese la costruzione fino agli ultimi anni della sua vita (muore nel 1548).³⁰

All'aula della chiesa sul lato posteriore era addossata una piccola abside affacciante su un cortile – successivamente occupato dall'attuale sacrestia – visibile nella veduta di Antonio Tempesta del 1593 ma non più presente nel rilievo di tutto il complesso eseguito da Francesco Vannini a partire dal 1618.³¹ Doveva essere anche stato eretto un campanile di piccole dimensioni, in origine, come lo rappresenta il Tempesta, costituito da un semplice muro perforato per alloggiare la campana, posto in prossimità del lato destro della navata all'altezza del primo altare, poi demolito e ricostruito, secondo la veduta del Falda, a sinistra della facciata.³²

Il progetto per la facciata tetrastila della chiesa, al netto delle modifiche e restauri successivi, segue un criterio proporzionale ispirato, ma in maniera incostante e semplificata, ai precetti vitruviani. La causa di tale discontinuità va ricercata nei vincoli posti dalle fondazioni medievali, quindi imprescindibili, che determinano una larghezza di 12,45 m, tradotta in palmi romani (22,3 cm) pari a 55,8, una quantità non intera. Avendo già in

fig. 5

Giovanni Battista da Pietrasanta, scalini e basi toscane della facciata; Roma, chiesa di San Giovanni Decollato.



mente un sistema tetrastilo, Battista divide la larghezza in 16 parti, ottenendo un modulo pari a 3,48 palmi (approssimabile a 3,5 palmi pari a 78,05 cm) che corrisponde esattamente alla larghezza di una parasta, pensando quindi ad una sequenza di quattro paraste separate da quattro moduli. Conoscendo il trattato di Vitruvio, sapeva bene che il teorico latino eleggeva il tipo di tempio eustilo come il «massimamente degno di approvazione per l'utilità, la bellezza e la solidità».³³ La caratteristica di questo tempio è quella di avere un intercolumnio molto ben proporzionato, né troppo stretto, né troppo largo e con la campata centrale più ampia rispetto a quelle laterali di $\frac{3}{4}$ della larghezza della colonna che funge da modulo.³⁴

Tale regola è qui semplificata drasticamente allargando la campata centrale di un palmo che così raggiunge i 14,5 palmi contro i 13,5 di quelle a fianco. Si tratta di un procedimento che prevede una rigida divisione in parti uguali della larghezza – quindi una griglia, un concetto assente nella logica vitruviana applicata ai templi – alla quale si aggiunge un'alterazione, cioè il microallargamento della campata centrale arbitrariamente deciso pari ad un palmo. È dunque un modo di pensare diverso dalla vitruviana complessa disposizione per accostamento dei pieni e dei vuoti concertata a priori attraverso proporzioni armoniche.³⁵

Il metodo progettuale di Battista è meccanico rispetto a quello armonico di Vitruvio, ma allo stesso tempo permette di ottenere un risultato teoricamente simile anche se non apprezzabile all'occhio dell'osservatore non esperto, in quanto la differenza delle larghezze delle campate risulta impercettibile. Quello che però rivela anche qualche dinamica di cantiere, sono le basi delle paraste: esse, composte da plinto e toro, di tipo tuscanico, sono

alte 39 cm, quindi metà del modulo – la larghezza della parasta –, rispettando così la regola del trattato vitruviano.³⁶ A tal fine è utile segnalare una quietanza di mano dello scalpellino toscano Giovanni Battista di Pietra Santa datata 20 marzo 1565, con la quale registra il pagamento da parte della Compagnia per «lavori di scalpello cioè la scala inanzi alla porta e cinque base alli pilastri della facciata dinanzi», e il primo aprile riceve il saldo.³⁷ (fig. 5) Questi lavori in pietra la cui posa costituisce il primo passo necessario da compiere per allestire il rivestimento laterizio che comprende anche le paraste, indicano con precisione l'inizio del cantiere. Esse sono cinque perché quella angolare destra risvolta come una *columna quadrangula* per sostenere la parasta che incornicia la parete laterale. Per realizzarla lo scalpellino versiliano sceglie sapientemente di posizionare il giunto sul fianco evitando così da una parte di esporlo in facciata, dall'altra di realizzare due basi con spigoli vulnerabili tagliati a 45 gradi nonché di complicata realizzazione.

Per la realizzazione di detto paramento laterizio – che per ragioni cronologiche non è più diretta da Battista – è necessario considerare la larghezza del corpo di fabbrica. Essa non è modificabile, ha una misura impossibile da scomporre in numeri interi e soprattutto non modulabile con quella delle dimensioni standard dei mattoni romani di quel tempo (26/29-13-3,5 cm).³⁸ Dall'analisi dell'apparecchio murario di tipo isodomo si nota che in fase di rivestimento delle campate, questi furono disposti tutti di fascia tranne l'ultimo del filare che risulta tagliato, mentre l'apparecchio delle paraste segue la stessa logica applicata tuttavia all'alternanza testa/fascia. (fig. 6)

Da notare anche che i mattoni apparecchiati nei circa due metri inferiori della facciata, quelli vicino allo sguardo dell'osservatore, sono di buona fattura e separati da fughe molto sottili che di poco superano il millimetro avvicinandosi, senza tuttavia raggiungere la stessa qualità, all'apparecchio di palazzo Baldassini in cui Antonio il Giovane aveva raggiunto una perfezione paragonabile a quella dei paramenti laterizi imperiali.³⁹ Al di sopra essi invece diventano più grezzi costringendo fughe più alte dissimulate tuttavia da una scialbatura di cui si riscontrano ancora alcune tracce. È questa una tecnica di poca spesa che riflette l'evidente attenzione, almeno in questa fase di costruzione, di contenere i costi del cantiere rivolti in quegli anni soprattutto alle decorazioni interne.⁴⁰

Sono questi gli aspetti compositivi e costruttivi contenuti in un cantiere architettonico – comunque semplice e di ridotte dimensioni – scelti per comporre l'aspetto visivo e l'organizzazione planimetrica della chiesa nonché per conferire un preciso significato simbolico, identitario e politico, volto anche a combattere una crescente rivalità fra le varie confraternite fiorentine insediatesi a Roma.⁴¹



fig. 6

Roma, chiesa di
San Giovanni Decollato,
dettaglio dell'apparecchio
laterizio e della parasta in
facciata.

Ringrazio Monica Spivach e Raffaella Gili, rispettivamente ex curatrice dell'archivio e biblioteca dell'Arciconfraternita di San Giovanni Decollato in Roma e segretaria della stessa istituzione che con molta gentilezza hanno facilitato la consultazione del materiale archivistico ed aperto le porte della chiesa e dei locali annessi. Ringrazio anche Francesco Caglioti per un utile parere sulla scultura della tomba Margani, Valentina Balzarotti ed Enrico Parlato per i consigli bibliografici sulla scultura romana di primo Cinquecento, per me territorio ignoto. Sono grato a Sara Bova per il controllo di alcune trascrizioni e sono soprattutto riconoscente a Gloria Antoni per tutte le utilissime informazioni fornitemi, per avermi generosamente segnalato numerosi documenti e per aver riletto il testo. Sono infine riconoscente a Serena Quagliaroli e Giulia Spoltore per l'aiuto in fase di revisione delle bozze.

1 Per la vita e le opere di Battista la fonte principale, ancorché scarna, è Vasari [1966-1987], vol. V, p. 52. Rimane fondamentale il profilo biografico di Pagliara 1983.

2 Oltre al coinvolgimento nella Fabbrica di San Pietro, Battista aveva anche seguito progetti e cantieri di Antonio sparsi per il centro Italia; ivi, pp. 24-26.

3 A causa del limitato spazio cito solamente Antoni 2017 dove però è possibile risalire a tutta la letteratura precedente. Per un giudizio sull'architettura della chiesa di San Giovanni Decollato mi permetto di citare Benelli 2021.

4 L'analisi della chiesa di San Giovanni contenuta in questo saggio deve essere integrata a quella eseguita in Benelli 2021.

5 Cfr. Caravita 1870, pp. 86-92. Notizia ripresa in *La vita di Benvenuto Cellini* 1901,

p. 157; si veda anche Moreschini 2001/2002, pp. 60-77 e soprattutto Donetti 2018, pp. 143-156.

6 ASRoma, *notai della R.C.A.*, vol. 222, c. 186; notaio Fr. Attavanti, 30 Settembre 1532, segnalato in Pagliara 1983, p. 25. La bibliografia relativa alla tomba è molto scarsa: Grisebach 1936, p. 53; Cecchelli 1946, p. 18; Russo 2007, pp. 57-59. Per le origini e la crescita sociale ed economica della famiglia Margani: Prezioso 1996; D'Amelia 1997; Ait 2010; Troadec 2013; Esch 2021, pp. 104, 116, 155, 281.

7 Per Antonio Del Monte si veda Messina 1990.

8 Uginet 1980, p. 30.

9 L'altezza reale della tomba è tuttavia diversa, pari a 390 cm che diventano 510 cm se si include la statua del Dio Padre.

10 Una delle due cappelle è quella ora intitolata al Sacramento a destra dell'abside (ora totalmente trasformata), posseduta dalla famiglia dalla fine del XIII secolo al 1588 e dedicata a san Michele Arcangelo. La seconda cappella è stata di loro possesso fino al 1599, dedicata a santo Stefano ed attualmente a san Pietro d'Alcantara. Casimiro 1845, pp. 126-127, 195; Heideman 1982, p. 1; Bacchi 1996a, p. 18.

11 Questa affermazione deriva da un'analisi autoptica eseguita sul posto assieme a Valentina Balzarotti. I putti sono scolpiti in una pietra diversa da quelle usate per il sacello e sono accostati al prisma in maniera non organica alla costruzione. Inoltre, essi seguono proporzioni generali diverse da quelle della tomba e la loro lavorazione differisce da quella che definisce tutti gli altri elementi decorativi.

12 Nel trascrivere l'epigrafe, padre Casimiro afferma che questa appartiene a quelle

disseminate sul pavimento oppure sui muri della basilica, facendo capire che negli anni precedenti al 1734 (anno in cui la sua descrizione della basilica era pronta per essere pubblicata) era già stata spostata. Casimiro 1845, p. 386.

13 Questo affresco giaceva sotto ad un intonaco scrostato durante un restauro moderno in quanto non appare in fotografie eseguite nella seconda metà dell'Ottocento. <http://www.fotografia.iccd.beniculturali.it/index.php?r=collezioni/scheda&id=585340> (consultato il 22 luglio 2020). In mancanza di documenti su questa aggiunta pittorica mi limito ad affermare che se l'affresco riprende quello originale o rappresenta un apparato scultoreo scomparso all'interno della cappella, ci si trova di fronte ad un tipo di fondale già diffuso nel Quattrocento fiorentino – ma con precedenti gotici – a partire da Donatello e Michelozzo nel monumento funebre di papa Giovanni XXIII (dal 1424) all'interno del battistero di San Giovanni e ripreso fra gli altri da Antonio Rossellino nella cappella del Cardinale del Portogallo (1460 ca.) a San Miniato a Monte. Per una panoramica di questo modello si veda Pope-Hennessy, Wyndham 1996.

14 Per questo monumento, realizzato con un discreto uso di materiale antico, e la sua bibliografia, si veda Sensi 2016.

15 Per Antonio ad Orvieto si veda Giovannoni 1959, vol. I, pp. 294-297, 338-339; Bruschini 1983, p. 12; Riccetti 1998; Jestaz 2000.

16 Il disegno del Metropolitan Museum of Art di New York è descritto in Ch.L. Frommel 2014.

17 Il disegno appartenente ad una collezione privata è stato pubblicato e commentato da Frommel 2003a, p. 347, ill. X.14.

18 La pianta si trasforma da quadrata

a poligonale allungata e date le sue grandi dimensioni potrebbe essere stata concepita per un esterno: ivi, p. 350.

19 Per la ricostruzione di Antonio il Giovane della tomba di Porsenna: Fane-Saunders 2016, pp. 271-275.

20 Colpisce che il disegno U182A *verso*, del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, contemporaneo o quasi al progetto della tomba Margani, eseguito da Battista su progetto di Antonio per il sacello di Piero de' Medici a Montecassino, presenti una struttura a tre prismi digradanti sormontati da una piramide slanciata. Pagliara 1983, p. 25.

21 Per l'affiliazione e la rapida ascesa di Battista alla Confraternita, cfr. Benelli 2021, pp. 126-128. Vasari [1966-1987], vol. V, p. 52; Antoni 2017, p. 29. Queste informazioni sono dedotte da documenti ritrovati da Gloria Antoni conservati presso ASGD, *Inventari delle scritture d'archivio*, Rub. 283: "Rubricella generale de giornali della Venerabile Arciconfraternita di S. Giovanni Decollato dall'anno 1499 all'anno [1870]", c. 7v, cit. in Weisz 1984, pp. 10, 147, n. 33; Valente 2013, p. 55.

22 ASGD, *Verballi delle Congregazioni della fratellanza* (serie), Reg. 180: Partiti cominciati l'anno MDXVIII, c. VI., Antoni 2017, pp. 30-31.

23 Si veda Antoni 2014-2015, pp. 29-34, 64-71.

24 «Ottenuta questa chiesa che [...] di esser ruina, assai deteriorata e consumata dal tempo [...]», G.A. Bruzio, *Theatrum Romanae Urbis sive Romanorum Sacrae Aede*, f. 242v. BAV, Vat. Lat. 11888. Ringrazio Gloria Antoni per la segnalazione e trascrizione.

25 «in Venerabile Compagnia della misericordia la rifece da fondamenti e per la venerazione che hanno i fiorentini al nome di San

Giovanni Battista protettore di quella nobile città la dedicarono all'istesso decollato», *ibidem*.

26 Pagliara 2007, pp. 27-37, 45-52.

27 Non è da scartare l'ipotesi che l'attuale prima campata dell'aula corrispondesse alla profondità di un portico antistante la facciata simile a quello della vicina chiesa di San Giorgio al Velabro. Questo spiegherebbe l'evidente sottigliezza della parete che separa l'aula dall'ingresso al chiostro.

28 ASGD, *Libro delle entrate e uscite dal 1539 fino al 1546*, f. 140: «A messe 3 piane e una cantata per la consecratione della chiesa. 213 - 32 *». Per la cronologia della costruzione si veda Antoni 2014-2015, pp. 64-71.

29 ASGD, *Libro delle entrate e uscite dal 1539 fino al 1546*, f. 146. «alla muraglia della chiesa scudi quindici porto detto contante 151 15».

30 ASGD, *Libro delle entrate e uscite dal 1539 fino al 1546*, f. 147: «A spese di compagnia a me Domenicho di Lorenzo mercatore 72 * 25 * haver acconci tutti tetti di compagnia et di chiesa et sopra la porta del magazzino et messo un pezzo di legno sopra la invetrate [sic] dalla cappella di chiesa per comessione di M.o giovanbatista da Sangallo et delli operai et del governatore per poliza di M.o giovanbatista da Sangallo sottoscritta di mano di m. Salvestro gerini. 212».

31 L'abside sporgente è tuttavia rappresentata anche nella veduta di Giovanni Battista Falda del 1667 in cui compare un volume ad essa posteriore della stessa larghezza della chiesa, simile a quello oggi presente. È possibile però che il Falda si affidi a dettagli della veduta del Tempesta per rappresentare parti secondarie di edifici. Per la veduta del Tempesta: https://www.info.roma.it/vista_di_roma_1593_antonio_tempesta.

asp (consultato il 4 agosto 2020). Per quella del Falda: https://www.info.roma.it/pianta_di_roma_1667_giovan_battista_falda. asp (consultato il 4 agosto 2020). F. Vanni, *Libro delle piante delle case. Serve per la Compagnia della Misericordia di Roma*, ASGD, f. 2 e seguenti.

32 Nell'ottocentesca stampa anonima custodita in una delle stanze della Confraternita raffigurante la facciata della chiesa prima della modifica delle quote stradali, si vede che sulla parete destra era ancora presente la rovina del campanile, evidentemente mai del tutto demolito.

33 È celebre il suo incunabolo illustrato: Vitruvius [2003]. Una traduzione manoscritta del *De Architectura* ad opera di Battista è ancora conservata presso l'archivio della Confraternita di San Giovanni Decollato: Mocchi 1991-1996. Per gli studi vitruviani di Battista: Pagliara 1982; Id. 1988, pp. 179-206.

34 Vitruvio [1997], vol. I, pp. 246-249.

35 Vitruvio spiega i criteri compositivi delle varie categorie dei templi nel III libro: ivi, pp. 243-251.

36 Ivi, pp. 392-393. Per il significato dell'ordine tuscanico applicato alla facciata e all'uso di alcune caratteristiche del tempio toscano adottate nella pianta, si rimanda a Benelli 2021, pp. 130-133.

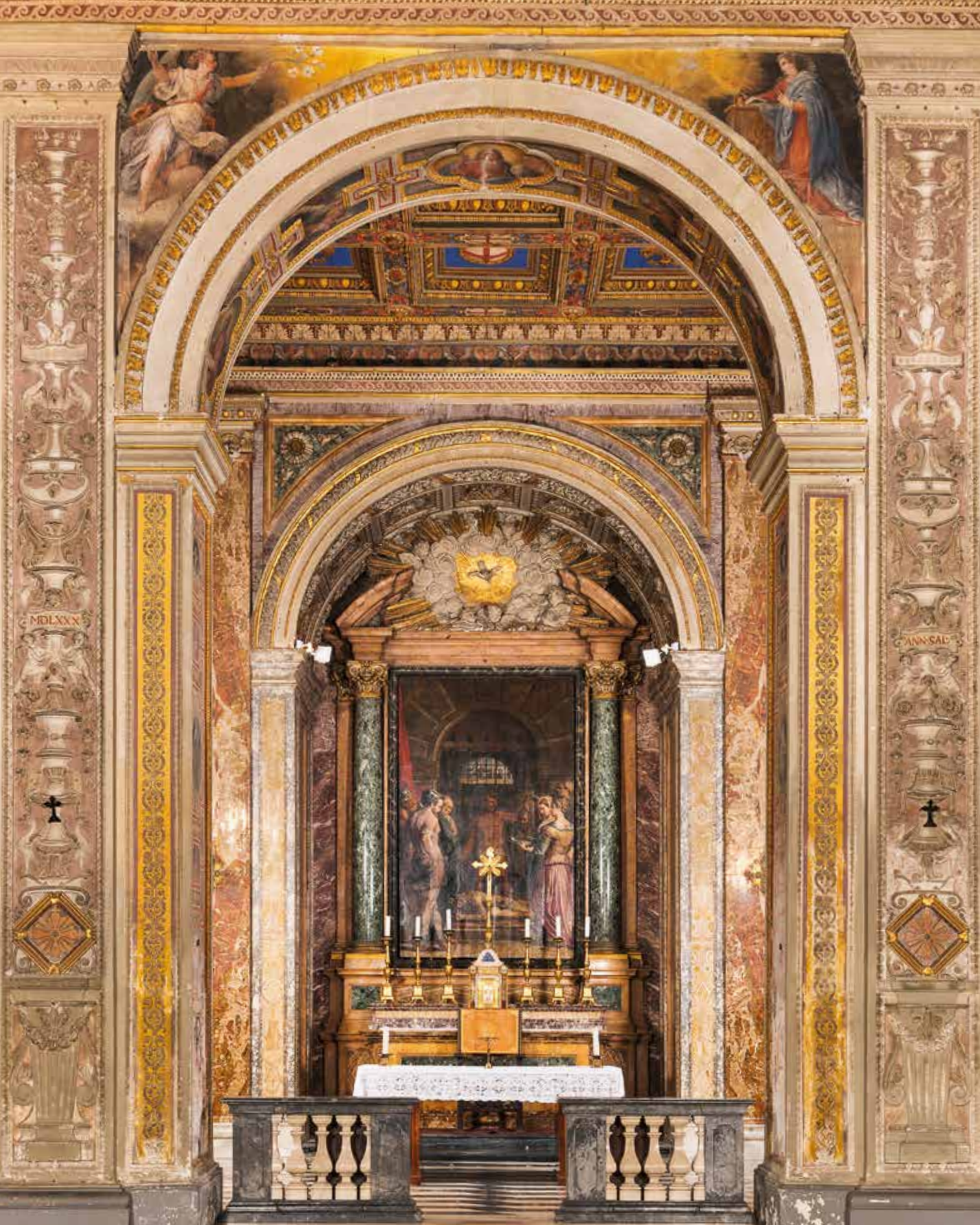
37 ASGD, *Volume delle quietanze*, ff. 49r-49v. Documenti segnalati da Gloria Antoni che ringrazio.

38 Per i mattoni romani si veda Montelli 2011, pp. 87-107.

39 Pagliara 2007, pp. 46-47.

40 Per le decorazioni pittoriche si veda in questo volume il contributo di Gloria Antoni.

41 Per questo aspetto si veda: Paglia 1980, pp. 111-114.



Alle origini della decorazione della chiesa di San Giovanni Decollato: riscoperta di un cantiere trascurato

Gloria Antoni

All'inizio degli anni Cinquanta del XVI secolo, il cantiere di San Giovanni Decollato era in piena attività e si avviava verso il suo compimento. Sui ponteggi dell'oratorio Francesco Salviati e Jacopino del Conte stavano concludendo i loro ultimi dipinti e i lavori di muratura erano giunti a delineare il profilo generale del complesso architettonico.¹ Anche all'interno della chiesa le attività fervevano, soprattutto all'altare maggiore: com'è noto nel 1551 i confratelli Alessandro Bartoli, Francesco Scarlatti e un tale Pancrazio incaricarono Giorgio Vasari di eseguirvi la pala con la *Decollazione del Battista* a nome di tutta la fratellanza.² All'epoca l'aretino era all'apice del suo successo: il conterraneo e amico papa Giulio III Ciochi Del Monte gli aveva infatti affidato numerosi incarichi tra i quali spicca il prestigioso allestimento della cappella famigliare di San Pietro in Montorio, che presenta molte affinità con il cantiere in esame.³ Anche in questo caso, oltre all'esecuzione del dipinto, l'aretino aveva realizzato un «modello, quale era stato approvato da Michelangelo Buonarroti» per l'«Adornamento della tavola dell'altare maggiore».⁴ Questa importante menzione archivistica, messa in luce da Jean Weisz, presuppone l'elaborazione di un progetto riguardante non solo il grande dipinto, ma anche l'apparato decorativo che doveva ospitarlo. Quest'ultimo, tuttavia, è andato perduto nel 1775, quando l'architetto Ignazio Brocchi in collaborazione con Pietro della Valle scultore, figlio del più famoso Filippo, progettarono ed eseguirono una nuova macchina d'altare per celebrare l'anno giubilare.⁵ (fig. 1)

Sebbene non rimanga alcuna testimonianza visiva di come dovesse apparire l'altare maggiore nella seconda metà del XVI secolo, è possibile avanzare nuove ipotesi a riguardo grazie alla documentazione archivistica, in parte inedita. Quanto rinvenuto ha permesso di comprendere meglio sia i progetti elaborati per l'altare maggiore e per le cappelle laterali dell'aula unica, sia gli interventi effettivamente realizzati nel corso degli anni Cinquanta. In questo modo, è stato possibile approfondire le dinamiche inerenti al completamento delle decorazioni dell'intero edificio, che ha avuto luogo solo alla fine del secolo,⁶ e di capire che la fratellanza commissionò nuovamente lavori nel presbiterio, più precisamente durante il 1589. I risultati di queste ricerche hanno permesso di individuare e circoscrivere una seconda e più tarda fase decorativa, che entra in rapporto con le decorazioni delle cappelle laterali compiute tra 1579 e 1589 circa.⁷

Leggendo il passo relativo al presbiterio della chiesa nel *Theatrum Romanae Urbis* di Giovanni Antonio Bruzio e la descrizione dell'edificio a corredo dell'inventario dei beni mobili del 1727, si riesce a comprendere che l'aspetto cinquecentesco della cappella maggiore era ben lontano dal nitore delle superfici marmoree settecentesche che vediamo attualmente:⁸ doveva apparire come una stratificazione di gusti decorativi di momenti differenti, in cui la compresenza di pittura, stucchi bianchi "all'antica" e scultura tridimensionale dava vita a un insieme che probabilmente fu percepito come disomogeneo nel XVIII secolo.⁹ Incrociando le notizie fornite dalle due fonti stilate tra Sei e Settecento risulta che l'area del presbiterio era strutturalmente analoga a quella che si presenta oggi al visitatore, con tre gradini marmorei, le balaustre e le due grandi finestre semicircolari laterali a illuminare l'ambiente, mentre il grande dipinto di Vasari era inserito in una cornice di stucco decorata d'oro. Questa dovrebbe essere l'opera per cui sono stati retribuiti Francesco da Sangallo detto il Margotta, scultore, e Giovanni Battista da Ravenna, che si occupò delle rifiniture in oro, nel corso del 1552, mentre la Confraternita provvedeva come da accordi contrattuali a proprie spese a fabbricare una tavola da fornire all'aretino.¹⁰

Per elaborare ipotesi plausibili riguardo alla conformazione della decorazione in stucco realizzata attorno alla *Decollazione di San Giovanni Battista* è opportuno soffermarsi su un disegno custodito presso il Sir John Soane's Museum che può fornire ulteriori spunti di interpretazione.¹¹ Alternativamente attribuito a Orazio Porta¹² e Teofilo Torri,¹³ autori dei disegni conservati all'interno del cosiddetto *Vasari Album*, il foglio mostra l'intero apparato decorativo dell'altare maggiore, ma presenta vistose difformità rispetto alle pre-esistenze sangallesche e alle descrizioni fornite dalle fonti documentarie: (fig. 2) queste differenze confermano l'ipotesi di Lynda Fairbairn, la quale sosteneva potesse trattarsi di una copia di un primo progetto grafico vasariano e non della rappresentazione fedele di quanto effettivamente portato a termine.¹⁴ Manca qualsiasi accenno alla profondità della scarsella dell'altare maggiore e le paraste giganti, che Battista da Sangallo utilizzò come modulo architettonico per uniformare e rendere armonico l'interno dell'edificio, non arrivano fino al soffitto ma culminano in due mascheroni, incoerenti con i grandi capitelli tuscanici utilizzati in tutta la chiesa e già realizzati a quelle date. Inoltre, un altro elemento importante non corrisponde a quanto testimoniato dalle fonti: sopra la cornice, secondo Bruzio e l'anonimo estensore dell'inventario del 1727, non dovevano esserci i due profeti «decidly Vasarian in type»¹⁵ e l'ostensorio con il trigramma «IHS» raffigurati nel disegno, ma una «statua, parimente di stuccho della Beatissima Vergine in atto di misericordia»¹⁶ «tra due angeli»,¹⁷ oggi interamente perduti. Potendo fare affidamento solamente sulle evidenze documentarie, sembrerebbe poco probabile che il Margotta abbia realizzato le perdute sculture in stucco: le quietanze firmate dall'artista parlano, in effetti, di «ornamento della tavola»¹⁸ e si riferiscono semplicemente alla cornice in stucco dorato che ospitava la pala d'altare, non accennando minimamente alla realizzazione di statue. Inoltre, la cornice rappresentata nel foglio del Soane's Museum, che effettivamente riprende il modello di un'edicola all'antica, potrebbe avvicinarsi sensibilmente al linguaggio dell'autore che, in quel momento, stava rielaborando gli spunti derivanti dallo studio dell'architettura romana antica e moderna; una riflessione che avrebbe dato vita al misurato classicismo del suo



fig. 1

Roma, chiesa di
San Giovanni Decollato,
altare maggiore.

stile, caratteristico delle opere successive.¹⁹ La realizzazione del gruppo scultoreo, dunque, potrebbe essere ricondotta alla più tarda fase decorativa dell'altare maggiore, circoscrivibile alla seconda metà del 1589.

Durante la congregazione del 4 giugno di quell'anno, infatti, i confratelli riuniti decisero di destinare i cinquanta scudi del lascito testamentario di Marcantonio Isolani²⁰ per «ornamento della chiesa e così fu mandato a partito di spenderli nelli stucchi e pitture che si fanno attorno all'Altare grande».²¹ Solo due settimane dopo, il 20 giugno, sarebbero cominciati i pagamenti per lo scultore e stuccatore milanese Ambrogio Bonvicino consistenti in trenta scudi «havuti dall'eredità del quondam Marcantonio Isolano», saldati il 15 ottobre 1589 per «stuchi fatti ad altare maggiore della chiesa».²² La genericità della menzione, già segnalata da Michael Erwee, per quanto molto significativa, induce solamente alla formulazione di ipotesi: benché la presenza di statue fosse prevista sin dal primo progetto vasariano, com'è possibile constatare dal foglio del Soane's Museum, l'artista milanese potrebbe essere un candidato ideale per la creazione di sculture in stucco a tutto tondo e la cifra di trenta scudi sembrerebbe congrua alla realizzazione di tre statue di dimensioni effettivamente contenute.²³ È possibile infatti pensare che i lavori per la decorazione progettati negli anni Cinquanta del XVI secolo si fossero arrestati, anche a causa della partenza di Vasari, alla realizzazione della cornice in stucco di Francesco da Sangallo e che l'esiguo spazio destinato

alle statue fosse rimasto vuoto. Dunque, appena ricevuta una somma di denaro inaspettata, i confratelli avrebbero deciso di destinare tale cifra al completamento dell'altare affidando l'incarico a un artista specializzato, per quanto non fiorentino, nella decorazione dello stucco. La presenza di Ambrogio Bonvicino in un contesto e in una confraternita fiorentina si contestualizza più agevolmente anche tenendo conto della prossimità dell'artista lombardo a Cristoforo Roncalli che, tra il 1589 e il 1590 doveva essere impegnato nella decorazione della cappella di Orazio Rucellai, committente per il quale il pittore toscano e lo scultore milanese avrebbero successivamente lavorato insieme nella cappella famigliare in Sant'Andrea della Valle.²⁴

È possibile ipotizzare che la statua della Madonna fosse ospitata al centro del timpano – presumibilmente spezzato per accogliere al meglio la scultura – mentre gli angeli si adagiassero sui lati, in adorazione. La vicinanza di un simbolo legato alla Vergine, che ripropone l'immagine dell'antico altare maggiore di Santa Maria della Fossa,²⁵ e del martirio del Battista, emblema della missione della fratellanza fiorentina, caratterizzava in maniera forte la storia dell'edificio e, di conseguenza, della Confraternita stessa, che voleva distinguersi con la propria identità sul territorio appropriandosi dei simboli della chiesa romana su cui il nuovo oratorio poggiava le sue fondamenta.²⁶

In ultimo, i lavori di pittura menzionati nella sopracitata congregazione del 1589 potrebbero identificarsi con le «diverse figure che contengono la vita del Precursore» descritte dalle fonti nel sottarco e realizzate per completare la narrazione della pala d'altare. I venti scudi avanzati dall'eredità di Marcantonio Isolano potrebbero essere un pagamento consono a delle pitture «in piccolo di buona maniera» quasi sicuramente ad affresco, quindi, forse analoghe a quelle realizzate negli intradossi delle cappelle laterali: ma sulla loro attribuzione non è ancora possibile formulare solide ipotesi.²⁷

Negli anni Cinquanta, tuttavia, i confratelli non volevano limitarsi solamente alla sistemazione dell'altare maggiore, ma desideravano finalmente completare la decorazione dell'intera chiesa rimodernata dal progetto di Battista da Sangallo così come si stava contemporaneamente portando a termine l'oratorio. Secondo un riferimento della “Rubricella”, segnalato ma non trascritto da Jean Weisz nel 1991, affidarono questo compito a una firma eccellente:²⁸ «Decreto fatto, che per terminar presto tutte le Cappelle di Chiesa non vi si facessero adornamenti di marmi o travertini, ma solo di stucchi e oro con pitture, secondo il modello di Bartolommeo Ammanati [...]. 1554 9 167».²⁹

Ormai consci del valore dell'artista grazie ai lavori nei cantieri papali di San Pietro in Montorio (1550-1553) e di villa Giulia (1551-1555) – dove risulta coinvolto anche Francesco da Sangallo –,³⁰ Vasari e il Buonarroti,³¹ anche in questo caso consulente della committenza, avrebbero caldeggiato l'ingresso in Confraternita dello scultore nel 1552 per avvalersi delle sue competenze anche in questo cantiere,³² che viene dunque ad aggiungersi alla serie di fortunate collaborazioni che avrebbero costellato il resto della carriera di Giorgio e Bartolomeo.³³

Il coinvolgimento dello scultore per un incarico di tale responsabilità spinge a ritenere che l'artista possa aver cominciato ad affiancare Vasari nella decorazione dell'altare maggiore,



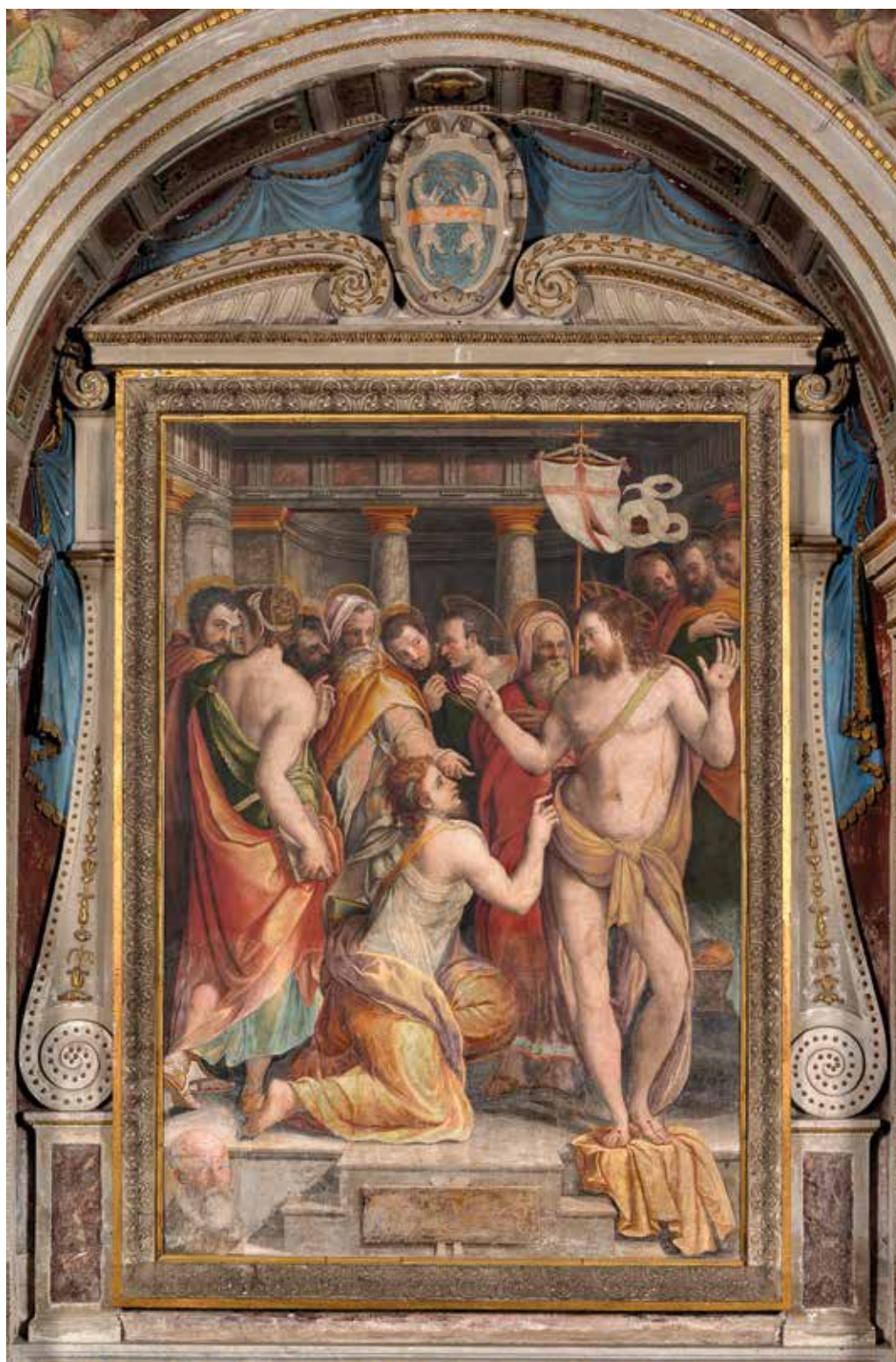
fig. 2
 Orazio Porta (attr.),
 copia da Giorgio
 Vasari, *Progetto per la
 sistemazione dell'altare
 maggiore di San Giovanni
 Decollato*; Londra, Sir John
 Soane's Museum, vol. 132,
 p. 109 [A].

fig. 3

Collaboratore di Francesco Salviati (Domenico Romano?), *Incredulità di San Tommaso*, 1553-1554; Roma, chiesa di San Giovanni Decollato.

fig. 4

Francesco Salviati, *Incredulità di San Tommaso*, 1544-1545; Parigi, Musée du Louvre.





dando prova alla fratellanza delle sue capacità di progettista. Appena svincolato dai lavori della cappella Del Monte, dove appunto le sculture erano state collocate nel settembre 1553, lo scultore si mise subito all'opera per l'elaborazione del progetto del Decollato.³⁴ Stando a quanto testimoniato dal documento, nel 1554 Ammannati aveva realizzato un disegno per un apparato plastico, che più conveniva alle casse della Confraternita rispetto a possibili decorazioni in marmo e travertino, esteso a tutta l'aula. L'ornamento di stucchi e oro doveva essere pensato come un tessuto connettivo uniforme, approvato da tutto il sodalizio, che si adattasse al preesistente modulo architettonico sangallesco e si configurasse come *trait d'union* tra le varie cappelle, affidate successivamente ai finanziamenti dei singoli confratelli che ne avrebbero fatto richiesta. Negli stessi anni, Ammannati, impegnato nel rimodernamento della residenza di Baldovino Del Monte, meglio nota oggi come palazzo Firenze, aveva avuto modo anche di progettare e di dirigere la messa in opera di alcuni apparati decorativi come quello della curiosa loggia al piano nobile, dove la decorazione del palco ligneo in realtà prende in prestito motivi ornamentali tipici dello stucco.³⁵ Il progetto decorativo di Bartolomeo Ammannati, nel caso del Decollato però, non vide mai la luce.

La stretta coincidenza cronologica con i soli lavori compiuti nel corso degli anni Cinquanta nell'aula unica ancora visibili ci induce a pensare che il progetto di Ammannati fosse già stato accantonato nel corso dello stesso 1554 in virtù di una campagna decorativa di diversa natura, che limitasse le uscite della Confraternita al minimo, lasciando a carico dei committenti privati il grosso delle spese. Secondo i riferimenti della "Rubricella", infatti, la cappella «di mezzo della Chiesa dalla banda che guarda la strada»,³⁶ dunque la seconda a destra, fu concessa a Domenico di San Casciano, sagrestano della chiesa, che aveva già a disposizione una persona per farla dipingere nel 1553. Solamente un anno dopo, «la Cappella fatta dipingere da Domenico da S. Casciano fu concessa ad Antonio Mannini, nominato dal detto Domenico».³⁷ Mentre l'identità del primo appare difficile da ricostruire a causa dell'assenza del cognome nelle menzioni archivistiche, sembra al contrario più documentato il secondo, facoltoso fiorentino che abitava e aveva un laboratorio farmaceutico nella parrocchia di San Giovanni dei Fiorentini e che sarebbe divenuto negli anni Sessanta speciale palatino di Pio IV e di Pio V.³⁸

Alla luce di quanto rinvenuto, si rivela dunque questa la più antica decorazione nell'aula unica, ora databile con sicurezza trenta anni prima rispetto alle altre. Lo schema decorativo dell'intera cappella Mannini valse come prototipo per gli altri vani: si rintracciano la coppia di apostoli, gli affreschi nell'intradosso dell'altare, nello strombo della piccola finestra e i due profeti negli angoli di risulta dell'arco a tutto sesto che sarebbero stati successivamente riproposti da Jacopo Zucchi, Cristoforo Roncalli, Giovanni Battista Naldini nel corso degli anni Ottanta. Come infatti testimoniato da Giovanni Baglione in diversi passaggi delle sue *Vite*, gli artisti che avevano realizzato le pale d'altare erano responsabili anche della relativa decorazione ad affresco;³⁹ ciò è confermato anche dalle evidenze stilistiche di ogni vano decorato. Se ne deduce che i singoli committenti non si limitavano al finanziamento della pala d'altare ma dovevano provvedere anche alla decorazione della superficie muraria pertinente la cappella assegnata seguendo un progetto comune approvato, come quello ammannatiano mai realizzato, da tutta la Confraternita. Probabilmente le uniche decorazioni di cui



si prese carico quest'ultima furono gli stucchi che ornano le paraste che scandiscono i limiti delle singole cappelle ornate con candelabre all'antica formate da oggetti sacri, come calici, ostie e reggicandela. Le date 1580, 1585 e 1588 che vi compaiono sopra sono state generalmente accolte come termini cronologici plausibili per la loro realizzazione:⁴⁰ non sappiamo dunque quale rapporto possa essere intercorso tra questi ornamenti e il progetto di Ammannati, ma probabilmente non doveva essere molto stretto, se si considera soprattutto il lasso di tempo intercorso, nonché la diffusione di tale motivo ornamentale nella decorazione a stucco della seconda metà del XVI secolo.⁴¹

L'altare Mannini è una delle prime testimonianze della fortuna dell'opera di Francesco Salviati, (fig. 3) artista celebrato sin da quando era ancora vivo e attivo a Roma. La pala ad affresco, di formato rettangolare e non centinato come le altre ancone, è una copia dell'*Incredulità di San Tommaso* realizzata dal maestro per la cappella Guadagni in Notre-Dame

fig. 5
Collaboratore di Francesco
Salviati (Domenico
Romano?), *Decollazione
di San Giovanni Battista*,
1553; Roma, oratorio di
San Giovanni Decollato.



fig. 6
Collaboratore di Francesco Salviati (Domenico Romano?), *Decollazione di San Giovanni Battista* (particolare), 1553; Roma, oratorio di San Giovanni Decollato.



fig. 7
Collaboratore di Francesco Salviati (Domenico Romano?), *Incredulità di San Tommaso* (particolare), 1553-1554; Roma, chiesa di San Giovanni Decollato.

de-Confort a Lione tra il 1544 e il 1545,⁴² (fig. 4) ed è delimitata da una singolare cornice in stucco che si articola in una coppia di volute sui lati e una sulla sommità dell'opera che, spezzandosi sul frontone, lascia spazio a uno stemma araldico, oggi fortemente danneggiato e poco leggibile. Nello strombo della finestra superiore vi è una replica della *Carità* degli Uffizi, anche questa dipinta da Salviati durante il periodo fiorentino degli anni Quaranta. Inoltre, anche i profeti e gli apostoli raffigurati in finte nicchie a conchiglia corrispondono coerentemente allo stile delle copie citate, parlando un linguaggio che imita la ricercatezza anticheggiante propria dell'opera di Salviati e confermando dunque una datazione alla metà del secolo. Sull'identità dell'ignoto pittore le fonti si sono pronunciate sempre in maniera piuttosto vaga, attribuendo il dipinto a un allievo di Vasari.⁴³ In tempi più recenti la critica ha giustamente concordato nell'identificare l'artista con un seguace di Salviati, che doveva essere uno stretto collaboratore del maestro sin dal periodo fiorentino.⁴⁴ Probabilmente, data la fedeltà delle copie agli originali, è possibile pensare che questo artista potesse disporre dei disegni del maestro.

I documenti sinora discussi avvicinano cronologicamente questo intervento all'ultimo episodio del cantiere dell'oratorio, l'unico a non aver trovato ancora una definitiva attribuzione. Nel 1553 era stato lì completato l'affresco raffigurante la *Decollazione di San Giovanni Battista*, (fig. 5) com'è confermato dal cartiglio dipinto sul lato superiore della scena.⁴⁵ Sulla scorta di una guida anonima rinvenuta da Maria Cristina Dorati da Empoli,⁴⁶ Gonzalo Redín Michaus e Michela Corso hanno proposto di avvicinare questo dipinto alla mano di "Domenico Romano", collaboratore di Salviati la cui personalità risulta ancora piuttosto sfuggente.⁴⁷ Si potrebbe pensare dunque che l'artista, registrato tra gli iscritti di San Luca proprio dal 1553,⁴⁸ una volta terminato l'affresco nell'oratorio abbia potuto cominciare i lavori in chiesa. Tale ipotesi potrebbe essere suffragata da diverse circostanze: il pittore che

realizzò i lavori nella cappella ha riutilizzato modelli di opere fiorentine del maestro e questo corrisponderebbe precisamente al profilo di Domenico Romano tracciato sin dalle *Vite* di Vasari, che lo vuole aiuto di Salviati sui ponteggi della sala dell'Udienza;⁴⁹ inoltre, dal confronto tra le due opere, si evincono anche delle analogie stilistiche, come ad esempio la definizione in punta di pennello dei capelli e della barba, la morbidezza dei panneggi e il cangiantismo delle vesti. (figg. 6-7) Tuttavia, data l'assenza di confronti con altre opere certe di Domenico Romano e lo stato degli studi ancora involuto sulla complessa questione della bottega di Salviati,⁵⁰ quanto affermato finora non può che rimanere nel campo delle ipotesi, ponendosi come uno dei molti nodi ancora da sciogliere a proposito della decorazione del complesso di San Giovanni Decollato.

Attraverso la documentazione archivistica è stato quindi possibile osservare quanto il più celebre e studiato cantiere dell'oratorio e quello della chiesa fossero intrecciati: nelle intenzioni della fratellanza, infatti, entrambi gli ambienti dovevano essere conclusi contemporaneamente. Questo non fu possibile a causa delle traversie economiche delle casse del sodalizio che, alla fine, anche in chiesa fu costretto ad affidarsi al sostegno dei facoltosi confratelli i quali, facendosi carico personalmente del patronato delle cappelle, avvertirono il dovere di decorare parte dello spazio devozionale della Confraternita di cui erano fieramente membri. Se l'oratorio rappresenta un concreto "manuale" della pittura monumentale toscoromana dagli anni Trenta ai Cinquanta, la chiesa potrebbe definirsi come l'episodio immediatamente successivo, dove i più giovani artisti coinvolti svolsero ciò che ai loro maestri non era stato possibile portare a termine.

Desidero ringraziare il Governatore dell'Arciconfraternita Massimo Camussi e Raffaella Gili per aver consentito le ricerche nell'Archivio dell'oratorio di San Giovanni Decollato e per aver aperto le porte del complesso in occasione delle giornate di studio. Colgo inoltre l'occasione per esprimere la mia gratitudine nei confronti di Dario Donetti, Federico Giglio, Federica Kappler, Serena Quagliaroli, Jacopo Ranzani, Monica Spivach, Patrizia Tosini e Chiara Violini per i proficui confronti sul tema di questa ricerca. Ringrazio inoltre Francesco Benelli per aver condiviso con me tanta parte delle sue riflessioni sulla chiesa in esame, coinvolgendomi sempre con grande entusiasmo.

1 Sulla decorazione dell'oratorio, cfr. Keller 1976; Weisz 1984; più recentemente Valente 2013; Corso 2015. Sul cantiere architettonico, cfr. Antoni 2017; Benelli 2021; e l'intervento di Francesco Benelli in questo volume.

2 Riguardo all'altare maggiore della chiesa alla metà del XVI secolo e ai rifacimenti realizzati nell'ambito del Giubileo del 1775, si veda Mocci 1996.

3 Agosti 2019a.

4 Weisz 1981, p. 355.

5 Mocci 1996, in particolare p. 129.

6 Gli ultimi interventi in chiesa furono compiuti da Giovanni Balducci detto il Cosci tra il 1594 e il 1595 ca. e riguardarono le pitture dell'arco trionfale e la grande tela semicircolare raffigurante la *Predica del Battista*, collocata sopra la porta d'ingresso laterale, cfr. Fontana 2019, pp. 115-117, 234.

7 Jean Weisz ha infatti rintracciato la concessione del giuspatronato della cappella realizzata da Giovanni Battista Naldini a Giovanni Cerretani, che si fece carico di tale onere nel 1579. Dopo questa data, ripartirono e furono completate le decorazioni ai sei altari laterali: Weisz 1991, p. 228.

8 Giovanni Antonio Bruzio fornisce una

descrizione corposa e accurata della storia, delle tradizioni e delle decorazioni della chiesa e dell'oratorio di San Giovanni Decollato: BAV, *Vat. Lat.* 11889, ff. 225r-253r; in particolare, per la descrizione dell'altare maggiore cfr. ff. 242v-243. L'esistenza della descrizione del 1727 era stata segnalata in una nota da William Kirwin nella sua tesi di dottorato con la precedente segnatura: Kirwin 1972, p. 483, nota 203. Dopo il recente riordino dell'archivio: ASGD, *Inventari dei beni mobili*, vol. 299, "Inventario della Confraternita della Misericordia di Roma e del Collegio Bandinelli dell'anno 1727", ff. 16-22; in particolare sull'altare maggiore si vedano ff. 19-20.

9 L'estensore dell'inventario del 1727 li chiama «stucchi antichi»: ivi, f. 20.

10 Francesco da Sangallo riceve il primo pagamento il 3 gennaio 1552 e il 23 ottobre il saldo: ASGD, vol. 604, "Quietanze", ff. 12-14r; 18r. Da agosto a ottobre 1552, Giovanni Battista da Ravenna è pagato per le rifiniture in oro degli stucchi: ASGD, vol. 604, «Quietanze», f. 17r, cfr. Moschini 1930, pp. 9-10; Mocci 1996, p. 129. Sull'identificazione di Francesco da Sangallo con il Margotta si veda Corso 2018, pp. 135-137 che ripercorre oculatamente i principali passaggi critici riguardanti l'identificazione dell'artista. Il 27 ottobre 1551, Ludovico falegname dichiara di aver «ricevuto da la compagnia della misericordia e per lei a Francesco Sangalletti camarlingho iscudi dieci di moneta a bono conto della tavola c'ho fatto per l'altare maggiore»: ASGD, vol. 604, "Quietanze", f. 17r.

11 Londra, Sir John Soane's Museum, vol. 132, p. 109 [A], penna e inchiostro su tracce di matita grigia, acquerello, mm 285 × 185; cfr. Fairbairn 1998, vol. II, pp. 456-457, n. 665.

12 L'artista di Monte San Savino, attivo soprattutto nel contado aretino, si specializzò in architettura e ornamento e lavorò nella prima metà degli anni Settanta con Giorgio

Vasari. È documentato come suo aiuto nella sala Regia per quattro mesi nella prima metà del 1573, cfr. Fairbairn 2001 e più recentemente Baroni 2004, pp. 189-192.

13 Il pittore, vissuto principalmente ad Arezzo, si formò nel solco della tradizione post vasariana locale per avvicinarsi successivamente alle tendenze stilistiche della pittura di Cigoli e Santi di Tito, cfr. Baroni Vannucci 2019 con bibliografia precedente.

14 È opportuno precisare che la numerazione alla base del disegno è una scala di rappresentazione. L'equivalenza, rilevata da Lynda Fairbairn, è 89 mm = 12 braccia, cfr. Fairbairn 2001, p. 640.

15 Härb 2015, p. 314, n. 158.

16 ASGD, *Inventari dei beni mobili*, vol. 299, "Inventario della Confraternita ...", f. 20.

17 BAV, *Vat. Lat.* 11889, f. 243r.

18 ASGD, vol. 604, "Quietanze", f. 12r.

19 Sono grata a Dario Donetti che mi ha gentilmente consentito di maturare riflessioni a tal proposito grazie alla lettura di un estratto del suo volume su Francesco da Sangallo ancor prima della pubblicazione. Cfr. Donetti 2020, in particolare pp. 67-70, 106-127.

20 Marcantonio Isolano, membro della Confraternita dal 1556, è più volte registrato come confortatore dei condannati a morte tra gli anni Sessanta e Settanta del XVI secolo, cfr. Orano 1904, pp. 18, 20, 22, 25, 30-31, 36, 52, 54, 64.

21 ASRoma, *Arciconfraternita di San Giovanni Decollato*, Giornale del Provveditore, vol. 14 (1° gennaio 1586-29 aprile 1590), f. 147r.

22 ASGD, *Debitori e creditori*, vol. 405, "Archiconfraternita nostra. Debitori e creditori E", f. 176r, segnalati in Erwee 2014, vol. I, p. 197.

23 Nel 1958, Emilia Durini scriveva che Bonvicino aveva «popolato di angeli basiliche e chiese di Roma»: Durini 1958. Alla

figura di Ambrogio Bonvicino sono stati dedicati tre saggi di Andrea Bacchi, Emmanuel Lamouche e Andrea Spiriti, di prossima pubblicazione, che approfondiscono l'arrivo dell'artista a Roma e il suo ruolo all'interno di alcuni cantieri romani a cavallo tra i due secoli, cfr. Extermann *et al.* cds.

24 Colgo qui l'occasione per ringraziare Patrizia Tosini e Chiara Violini per avermi fatto riflettere sul rapporto tra i due artisti e per i proficui confronti sull'argomento: cfr. Violini, Violini 2022.

25 In un inventario del 1534, dunque subito precedente ai lavori di Battista da Sangallo, è esplicitamente menzionato «Uno quadro di nostra donna al altare maggiore in chiesa»: ASGD, reg. 292, «Libro dell'inventario», f. 2r.

26 I molti frammenti medievali di Santa Maria della Fossa furono conservati in posizioni di assoluta rilevanza all'interno del complesso: si veda a tal proposito l'antica immagine della Vergine al cui culto è stato dedicato il primo altare a sinistra della chiesa, le due metà di pluteo databili tra IX e X secolo ai lati dell'altare dell'oratorio, i frammenti murati nel pozzo e i due leoni stilofori del XII secolo oggi collocati nel chiostro, all'ingresso dei locali di servizio della Confraternita.

27 Solo Filippo Titi approfondisce la descrizione dell'altare maggiore nell'ultima riedizione del suo testo, avvicinando genericamente i piccoli brani affrescati alla «scuola fiorentina», cfr. Titi [1987], p. 47, nota F432.

28 Sull'importanza e sull'attendibilità della «Rubricella» nella ricostruzione della vita dell'Arciconfraternita, cfr. Antoni 2017, p. 34, nota 29.

29 Si specifica che le cifre trascritte dopo la citazione riguardante Ammannati sono i riferimenti (anno, numero di volume e numero di pagina) attraverso cui risalire alla congregazione nel corrispondente volume dei «Libri e Giornali del Provveditore», di cui la «Rubricella» costituisce l'indice. Sfortunatamente

questa notizia non è verificabile nella serie dell'Archivio di Stato, essendo perduto il volume relativo a quegli anni. ASGD, *Inventari delle scritture d'Archivio*, Rubr. 283: «Rubricella generale de giornali della Venerabile Arciconfraternita di S. Giovanni Decollato dall'anno 1499 all'anno [1870]», f. 91r, segnalata in Weisz 1991, p. 226.

30 Cfr. Donetti 2020, p. 119.

31 Michelangelo era confratello dal 1514, mentre Vasari aveva fatto il suo ingresso nel 1551, cfr. Tencajoli 1928, p. 63. La notizia ritrovata dallo studioso è confermata dal catalogo dei fratelli: ASGD, *Inventari delle scritture d'Archivio*, Rubr. 283: «Rubricella generale ...», f. 42r.

32 Ivi, f. 5v.

33 Davis 1976; Conforti 1995; Acidini, Pirazzoli 2011; Carrara 2018.

34 Per la cappella Del Monte: Nova 1984, pp. 150-154.

35 Aurigemma 2007, pp. 54-81, 121-130; Farina 2019.

36 ASGD, *Inventari delle scritture d'Archivio*, Rubr. 283: «Rubricella generale ...», f. 91r.

37 *Ibidem*.

38 Inoltre, Antonio Mannini fu membro anche della Confraternita di San Giovanni dei Fiorentini, dove è registrato come camerlengo e come operaio rispettivamente nel 1568 e nel 1569. Pedrazzini 1934, p. 274; Pietrangeli 1975, p. 32; Vicioso 2014, pp. 167-169; C. de Dominicis, *Notizie biografiche a Roma nel 1531-1582 desunte dagli atti parrocchiali*, p. 218, consultabile <http://www.academia-moroniana.it/indici-e-repertori-biografici>.

39 Nelle vite di Giovanni Battista Naldini, Jacopo Zucchi e Cristoforo Roncalli, Baglione parla dell'esecuzione delle pale d'altare e degli affreschi di «alcuni santi» o «alcune figurine» ad essere relative: Baglione 1642, pp. 29, 45-46, 189.

40 E.A. Talamo in Madonna 1993, pp. 204-207.

41 Ringrazio Serena Quagliaroli per aver riflettuto insieme a me sull'ornamentazione plastica della chiesa e per aver fatto sorgere nuovi interrogativi a riguardo. Sullo sviluppo della decorazione a stucco tra XVI e XVII secolo, si vedano: Quagliaroli, Spoltore 2019b; Giannotti *et al.* 2022.

42 C. Monbeig-Goguel in Monbeig-Goguel, Hochmann 1998, pp. 146-149, n. 36.

43 Soprattutto nel XVIII secolo, l'opera è stata notata e avvicinata appunto allo stile della cerchia di Vasari. Tra queste fonti può essere anche annoverata la *Descrizione della Chiesa* del 1727, cfr. *Roma sacra e moderna* 1725, p. 483; Venuti 1766, p. 401; Titi [1987], pp. 47-48. In tempi più recenti, solamente Luisa Mortari accenna ancora a un allievo dell'aretino: Mortari 1992, p. 115, n. 23.

44 Béguin 1982, p. 40; Nova 1992, p. 86; Trezzani 1998, p. 27.

45 Mortari 1992, p. 139, n. 86, con dibattito attributivo precedente.

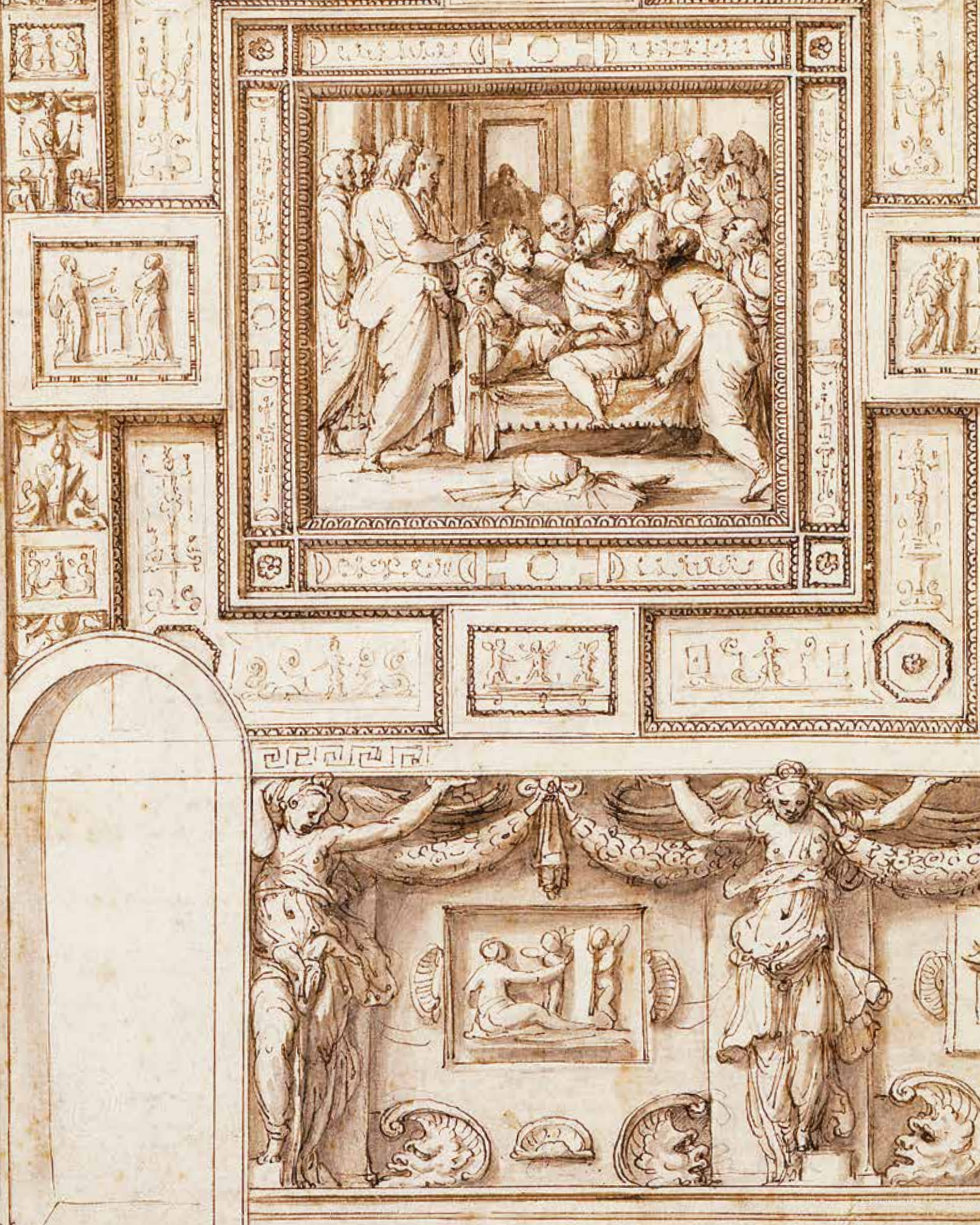
46 Dorati da Empoli 2001, pp. 50-51.

47 Cfr. Redin Michaus 2007, pp. 130-131; Corso 2015, p. 59. Anche Donati 2010, pp. 136-137 e Valente 2013, pp. 64-65 avevano avanzato il nome di Domenico Romano, ma senza documenti a sostegno.

48 L'artista è registrato nei documenti dal 1553 al 1557, cfr. Salvagni 2012, p. 112.

49 Il pittore appare, sin dal breve passaggio nella biografia vasariana di Francesco Salviati (Vasari [1966-1987], vol. V, p. 536), come un semplice collaboratore del maestro e non sono state a lui ricondotte opere autografe. Orlandi 1704 (p. 136) e Lanzi [1968-1974], vol. I (p. 148) non aggiungono ulteriori informazioni. Oltre ai lavori di palazzo Vecchio (per i quali si rimanda a Allegri, Cecchi 1980, pp. 40, 44), è stata ipotizzata una sua partecipazione agli affreschi di palazzo Sacchetti a Roma (Strinati 2003, p. 95) e ai fregi del castello di Rocca Sinibalda (Sapori 2020, pp. 143-144).

50 Hofmeister Cheney 1963, pp. 332-335.



Il cantiere della cappella Massimo di Perino del Vaga in Trinità dei Monti: cronologia e modelli decorativi

Barbara Agosti e Maria Beltramini

Fino al crollo nell'anno 1800 che ne determinò la distruzione – fatti salvi due circoscritti brani pittorici ad affresco poi musealizzati, frammenti di decorazione a stucco e, forse, la tavola d'altare –, la quinta cappella sinistra della chiesa della Trinità dei Monti, (fig. 1) che viene generalmente indicata col nome del suo secondo titolare, il gentiluomo romano Angelo Massimo, rappresentò un modello ammiratissimo di cantiere decorativo della Maniera moderna: un autentico palinsesto impalcato, com'è noto, in due fasi ben distinte – l'una al principio degli anni Venti e l'altra alla fine degli anni Trenta del Cinquecento – da artisti cresciuti tutti nella bottega di Raffaello: Giulio Romano e Giovan Francesco Penni prima, Perino del Vaga (affiancato da Daniele da Volterra e Guglielmo Della Porta) poi.

Giorgio Vasari, che ne ha lasciato una famosa e articolata descrizione, ci fa capire di quale prestigio godesse il complesso, continuamente visitato e studiato da intendenti e artisti in una chiesa cui non difettavano certo i capolavori;¹ tuttavia, proprio la sua “doppia vita”, la sua traumatica fine e il successivo rifacimento neoclassico ne hanno assai compromesso i tentativi di ricostruzione, pur brillantemente inaugurati nel 1960 da un esemplare studio di John Gere.²

Le vicende della decorazione della cappella, che meritano di essere raccontate insieme nei loro indistricabili intrecci, si innestano naturalmente nelle più generali vicende costruttive della chiesa romana dei Minimi, ufficialmente fondata nel 1502: dopo che, durante la prima campagna di lavori, vennero eseguiti “alla francese” l'abside poligonale, il transetto e un primo tratto di navata con le relative cappelle, a partire dall'autunno del 1514, sotto la direzione di Sebastiano da Fossombrone, scarpellino attivo nel giro dei grandi cantieri papali di primo Cinquecento, si procedette verso ovest realizzando ulteriori tre campate del piedicroce.³ Le sei nuove



fig. 1
Roma, chiesa della Trinità dei Monti, cappella Massimo. Stato attuale.

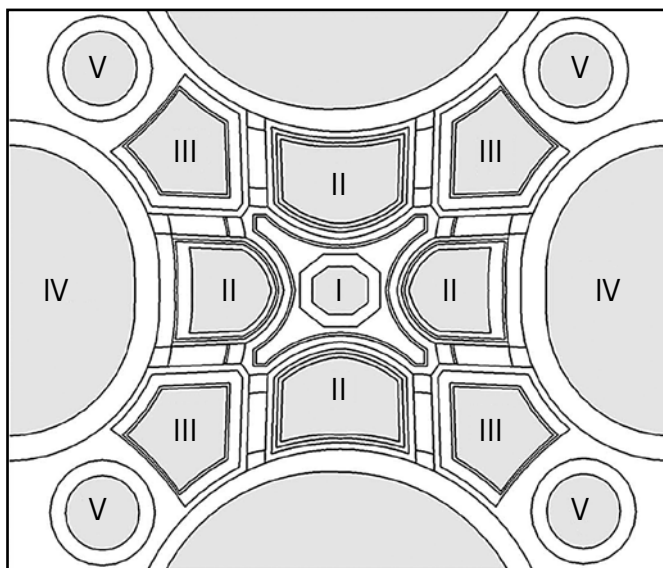


fig. 2
Schema decorativo della volta adottato nella prima campagna di lavori (1520 ca.-1522) nella cappella Massimo (elaborazione grafica di Luca Vona 2020).

Legenda:
I. *Trinità*
II. *Scene della vita della Maddalena*
III. *Evangelisti*
IV. *Lunette con Dio Padre tra gli angeli (?) e la Maddalena trasportata dagli angeli*
V. *Simboli degli Evangelisti*

corso della seconda metà del XVI secolo il cantiere poté dirsi compiuto, fino appunto alla traumatica riapertura all'inizio del XIX, resasi necessaria per porre rimedio alle devastazioni provocate dall'occupazione francese.⁴

La prima campagna decorativa, nell'orbita di Raffaello

La prima campagna decorativa, che coinvolse l'allestimento della volta, delle sottostanti lunette e della pala d'altare, fu incentrata sulle storie della Maddalena e realizzata da Giulio Romano e da Giovan Francesco Penni per una prostituta di successo nella scatenata Roma leonina, identificata con Lucrezia Scanatoria.⁵ (fig. 2) Come attesta Vasari, su uno dei lati era collocato il monumento sepolcrale della committente, in seguito rimosso «da que' frati, che si facevano scrupolo che una sì fatta femmina fusse quivi stata riposta con tanto onore».⁶ L'impresa è collocata per solito entro una forchetta compresa tra l'ultima fase dell'attività di Raffaello e il 1524, termine estremo segnato dal trasferimento di Giulio a Mantova nell'ottobre.⁷

Da una disposizione dei suoi eredi testamentari si evince che Lucrezia morì in un momento imprecisato precedente il 14 febbraio 1522.⁸ È ragionevole ritenere che il sepolcro marmoreo sia stato posto in opera una volta compiuta la decorazione della volta e delle lunette nel registro superiore delle pareti del sacello, che comportava l'ingombro del vano della cappella con un ponteggio. Il monumento, con un sarcofago su cui stava distesa «una femmina morta di marmo, stata eccellentemente lavorata dal Bologna scultore, e due putti ignudi dalle bande», fu scolpito da Domenico Aimo da Varignana detto il Bologna verosimilmente durante l'interruzione, documentata, del suo lavoro al cantiere della Santa Casa di Loreto, in cui era coinvolto dal 1518-1519.⁹ Risulta infatti che tra la primavera del 1521 e il 5 aprile del 1522 lo scultore era stato «più de uno anno fuori de Anchona et a Roma et altro affare

cappelle laterali (tre per parte) eseguite in quell'occasione riprendevano le dimensioni e la semplice struttura delle prime già in piedi: a pianta rettangolare (poco più di 3 metri di profondità per 4 metri e mezzo di larghezza), voltate a crociera, passanti, cioè perforate in basso, in prossimità dei pilastri dell'arco d'accesso, da un caratteristico varco centinato, e rischiarate da un'unica finestra a forma di arco a tutto sesto, posta in alto al centro della parete di fondo. Venendo a trovarsi nel punto d'attacco di questa nuova *tranche* di opere, l'intelaiatura muraria della cappella che qui ci interessa, e della sua gemella di fronte, venne dunque eseguita per prima, forse già nel corso del 1515 o poco dopo; ad ogni modo sappiamo che negli anni Trenta la chiesa era ancora dotata di una facciata provvisoria e che solo nel

sue faccende et lavorare per altri et non per la Casa». ¹⁰ Non è da escludere che l'allestimento della cappella fosse cominciato ancora vivente Lucrezia, ma certo questa finestra cronologica si prospetta come la più convincente per la lavorazione del suo monumento sepolcrale, dato che dopo di allora Aimo riprese con continuità il servizio a Loreto. ¹¹

Questo dato induce a fare risalire l'esecuzione della campagna decorativa nella prima metà del 1521, o sullo scorcio dell'anno precedente, una datazione coerente con le evidenze provenienti dal materiale grafico superstite, che indicano una progettazione inizialmente almeno in parte avviata ancora da Raffaello, e quindi ripresa e portata a termine dai due eredi. ¹² Innanzitutto, il disegno di Chatsworth per la scena con *Marta che conduce Maddalena a Cristo*, (fig. 3) sulla volta in corrispondenza dell'arco di ingresso, a lungo ascritto a Giulio sulla scia dell'indicazione vasariana, è stato condivisibilmente ricondotto a Raffaello al tempo delle logge di Leone; ¹³ e anche Vasari indicava nel maestro urbinato l'autore di questa composizione tradotta a stampa, in formato rettangolare, da Marcantonio Raimondi. ¹⁴ Un'ideazione raffaellesca è stata prospettata anche per la *Cena di Cristo in casa di Simone*, nel riquadro della volta al di sopra dell'altare, nota dalla stampa di Marcantonio, e per cui rimane anche il disegno del Louvre con il particolare di Cristo e Maddalena inginocchiata ora riferito a Giulio Romano. ¹⁵ Peraltro lo schema stesso della volta della cappella, ricostruibile sulla base di alcune derivazioni grafiche successive, è esemplato su quelli della quarta e decima campata delle logge. ¹⁶

Delle due lunette sulle pareti laterali resta, strappata e trasferita su tela, quella con *Maddalena trasportata dagli angeli* oggi alla National Gallery di Londra, (fig. 4) un'invenzione discesa da prototipi come la *Visione di Ezechiele* o la *Psiche in volo* della loggia di Agostino Chigi, e con ogni probabilità rielaborata da Giulio, ma eseguita da una mano poco sostenuta, che non è affatto scontato identificare in toto con quella di Giulio stesso o di Penni. ¹⁷ Merita di essere seriamente ripresa in considerazione l'ipotesi che nella lunetta sulla parete opposta fosse previsto il *Dio Padre tra angeli* (fig. 5) studiato da Giulio Romano nel foglio della Morgan Library che presenta il medesimo insolito formato ed è iconograficamente pertinente. ¹⁸

D'altra parte, se la decorazione fu eseguita entro la primavera del 1521, è indispensabile supporre che i due allievi di Raffaello avessero a loro volta delegato a collaboratori la messa in opera di questo cantiere "minore" tra quelli lasciati dal maestro, essendo entrambi assorbiti fino al termine del pontificato di Leone X nel dicembre dalla conduzione dei lavori a villa Madama e nella sala di Costantino, e dall'eredità di altri innumerevoli incarichi, mentre Perino del Vaga e Giovanni da Udine decoravano la volta della sala dei Pontefici (ca. 1520-1521).

La pala d'altare con il *Noli me tangere* viene riconosciuta nell'opera oggi al Museo del



fig. 3
Raffaello, *Studio per Marta che conduce Maddalena a Cristo*, 1516 ca.-1518; Chatsworth, Trustees of the Chatsworth Settlement, inv. 63.



fig. 4
Giulio Romano, Giovan
Francesco Penni e aiuti,
*Maddalena trasportata
dagli angeli*, 1520 ca.-
1521; Londra, The National
Gallery.

Prado, (fig. 6) benché alcuni ritengano che questa sia solo una delle copie note dell'originale, il quale sarebbe da individuare invece nella tavola ancora *in situ* o da considerare perduto.¹⁹ Sono state comunque ben rilevate le invenzioni combinate nella pala: la Maddalena segue la formula adoperata da Giulio nella *Deesis* della Pinacoteca di Parma, un dipinto allestito attingendo ancora a caldo a disegni di Raffaello, con ricercati effetti di lume;²⁰ e nel Cristo è reimpiegata un'idea già messa a frutto per l'arazzo con la *Resurrezione di Cristo* della serie della Scuola Nuova, uno degli incarichi leonini ancora in corso alla morte del Sanzio.²¹

La tavola per l'altare fu verosimilmente l'ultimo dei complementi della cappella, e anche nell'esecuzione del dipinto del Prado non sembra esserci traccia, come è stato talvolta osservato, della presenza diretta di Giulio né di Giovan Francesco.²² È molto suggestiva, e auspicabilmente da approfondire, l'ipotesi di riconoscere piuttosto il collaboratore dei due eredi qui attivo in uno dei fratelli di Giovan Francesco, Bartolomeo Penni, cui si deve una successiva riproposta della figura della Maddalena inginocchiata.²³ La pittura ben poco vibrante del *Noli me tangere*, i panneggi pesanti e fermi, e alcuni dettagli morelliani (per esempio la morfologia dei piedi) lo apparentano con forza ai brani meno felici della sezione inferiore della *Pala di Monteluce*, (fig. 7) che a loro volta però sono difficilmente ascrivibili a un pittore impegnato per oltre un decennio della lezione di Raffaello quale era Giovan Francesco Penni.²⁴ Questi,



fig. 5

Giulio Romano, *Studio per Dio Padre tra gli angeli*, 1520 ca.-1521; New York, Morgan Library & Museum, Department of Drawings and Prints, inv. I, 19.

operoso accanto al Sanzio fin dal tempo della *Sacra Famiglia* di Cava dei Tirreni, attribuzione tradizionale mai messa in discussione, stando a Vasari collaboratore fidatissimo del maestro per oltre un decennio nelle sue maggiori imprese, e quantomeno principale responsabile della copia della *Trasfigurazione* compiuta a Napoli e oggi al Prado, non può essere l'autore che qui traduce con tanta crudezza, con colori compatti e modi rigidi, il modello grafico approntato da Raffaello per il gruppo degli apostoli intorno al sarcofago.²⁵

La pala per la cappella della Maddalena era verosimilmente compiuta entro la metà del 1522, quando con il divampare della peste Giovan Francesco si ricoverò per alcuni mesi a Firenze, come Perino, e forse proprio insieme a quest'ultimo, suo futuro cognato, mentre da lì se ne andava Giovanni da Udine, diretto a Venezia.²⁶ Il 23 febbraio del 1523 Penni era di nuovo a Roma, dove faceva da testimone al contratto matrimoniale di Girolama Pippi, sorella di Giulio, con Lorenzetto, e qualche tempo dopo rientrò nell'Urbe anche Perino, che raccolse da Lorenzo Pucci la commissione del ciclo di affreschi (ca. 1523-1524) per la cappella acquisita allora dal cardinale fiorentino nel transetto sinistro di Trinità dei Monti.²⁷

Il 28 maggio 1523 Giovan Francesco e Giulio strinsero nuovi accordi con le clarisse del convento di Monteluca per la pala da tempo commissionata a Raffaello e che sarebbe stata consegnata soltanto il 2 giugno 1525, e saldata e inaugurata nell'agosto, alla presenza del



fig. 6

Aiuti di Giulio Romano e Giovan Francesco Penni, *Noli me tangere*, 1521-1522 ca.; Madrid, Museo Nacional del Prado.



fig. 7

Raffaello, Giulio Romano, Giovan Francesco Penni e aiuti, *Incoronazione della Vergine (Pala di Monteluca)*, 1505 ca.-1525; Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana.

solo Penni, dopo che Giulio si era trasferito a Mantova.²⁸ Alla riapertura dei cantieri con l'avvento di Clemente VII, Giulio e Penni avevano maturato il proposito «d'intrattenere Perino», pianificando le sue nozze con la sorella di Giovan Francesco, Caterina Penni, che, avvenute nel 1525, avrebbero rinsaldato le strategie matrimoniali, e la circolazione protezionistica dei disegni del maestro, tra gli ex collaboratori della bottega di Raffaello.²⁹ È dentro questo intreccio che andrà riconsiderata l'incognita del registro superiore della *Pala di Monteluca*, ideato sulla carta dal maestro e tradotto in pittura da una mano che è difficile continuare a credere sia solo quella di Giulio Romano, cui è prevalentemente riferita, tanto questa tavola diverge dalle sue precedenti prove, segnate da un chiaroscuro aggressivo, da una materia pittorica eccitata dalla luce e da anatomie potentemente plastiche.³⁰

La seconda campagna decorativa: il tempo di Perino

La decorazione della cappella in Trinità dei Monti è indicata da Vasari come il primo impegno affrontato da Perino al rientro a Roma dal periodo trascorso a Genova e poi a Pisa, ed era con ogni probabilità già conclusa entro il 1538.³¹ L'artista ricevette questa commissione

di grande significato da Angelo Massimo, che aveva ottenuto il patronato della cappella nell'ottobre 1537:³² si trattava di un incarico lusinghiero, che sollecitava Perino a trovare il giusto equilibrio tra il rispetto per un modello di cultura decorativa illustre e addirittura familiare, ormai vecchio di quindici anni ma ancora condizionante per la sua contiguità fisica, e l'urgenza di lasciar spazio alle idee maturate nei lunghi anni dell'assenza, segnalando altresì il proprio ritorno sulla piazza romana.³³

L'acquisizione della cappella da parte del ricco committente aprì la strada ad alcune modifiche rispetto alle precedenti circostanze della dotazione, sia di ordine iconografico – con lo spostamento dell'attenzione sulla figura di Gesù Cristo, cui la cappella risultò poi formalmente dedicata –³⁴ sia di ordine pratico: lo smantellamento, già ricordato, della sepoltura della scabrosa primitiva titolare.³⁵ Vasari specifica che Angelo Massimo «fece far *prima* un ornamento di legno dorato alla tavola che n'aveva uno povero di stucco, e *poi* allogò le facciate a Perino»,³⁶ circoscrivendo con precisione l'intervento dell'artista alle pareti laterali del sacello, e in particolare alle porzioni al di sotto dell'ininterrotta cornice d'imposta delle lunette e della volta, porzioni all'epoca ancora vuote, o appunto liberate per l'occasione.

La progettazione si articolò almeno in due momenti, il primo dei quali è documentato, come riconosciuto da John Gere, da un bel disegno oggi al Szépművészeti Múzeum di Budapest, (fig. 8) che mostra in veduta prospettica l'invenzione per la parete sinistra della cappella (come si deduce dalla posizione del varco passante) che doveva evidentemente replicarsi sulla fronte opposta.³⁷

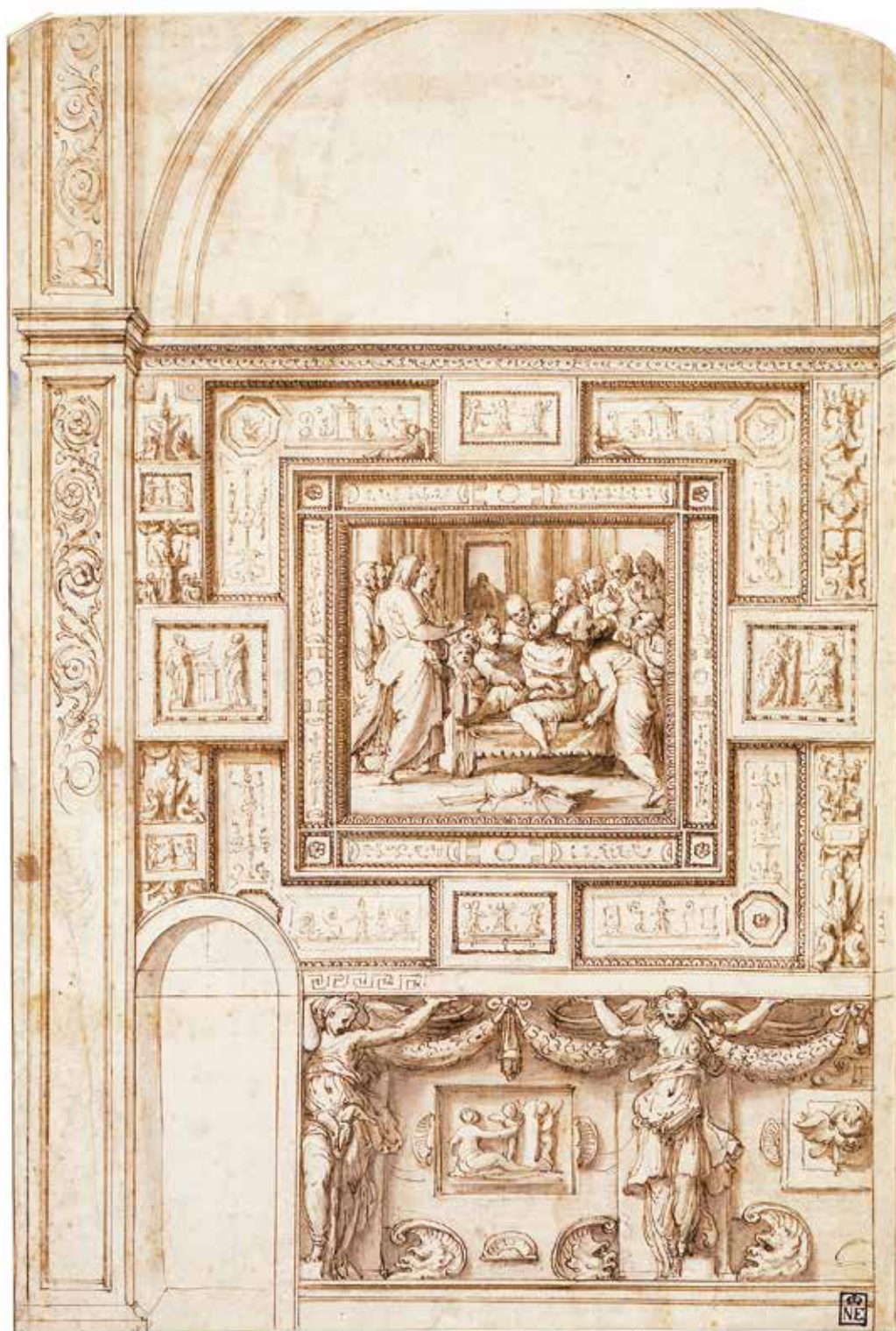
Introdotta da un arcone decorato all'intradosso da un motivo a girali, col capitello d'imposta che si prolunga sul muro come fascia modanata continua,³⁸ segnando il limite superiore dell'intervento, il campo viene diviso in due aree ben distinte da una striscia a meandro. La porzione superiore è occupata al centro da un riquadro figurato con Cristo protagonista di una scena miracolosa, di formato leggermente rettangolare e agganciato ai bordi tramite quadri più piccoli; questi, con soggetti di non facile identificazione, vengono sovrapposti a un sistema concentrico di cornici, incernierate agli angoli da ottagoni e percorse da candelabre. Le lievi sottolineature ad acquerello e le differenze di tratto – più sommari alcuni, più dettagliati altri – suggeriscono che le candelabre ai bordi esterni fossero state concepite per essere dipinte,³⁹ affiancate ad altre di stucco leggero, chiuse tra fasce in lieve aggetto, con esito di parato bidimensionale: queste soluzioni segnano il punto di massimo avvicinamento di Perino alle sue prime esperienze romane, in particolare alla volta della sala dei Pontefici (ca. 1520-1521), con un effetto deliberato di quinta chiusa accentuato per contrasto dalle aperture di cielo previste dagli affreschi delle lunette soprastanti.⁴⁰

Il campo inferiore è invece scandito da Perino con fanciulle alate a scala umana (da intendersi forse come Vittorie) di fronte a tozzi pilastri lisci, che individuano campiture decorate da un ricco repertorio di dettagli ornamentali: data la funzione di basamento di un piccolo spazio, è logico supporre che questa parte fosse priva di risalti e interamente dipinta, come nelle stanze vaticane e in particolare in quella dell'Incendio, significativo precedente per la posa a braccia spalancate delle figure.

Pur coordinate assialmente, le due aree appaiono concepite come fasce orizzontali indipendenti: quella inferiore giocata sulla progressiva scalatura dei piani in profondità in modo

fig. 8

Perino del Vaga, *Primo progetto per la cappella Massimo alla Trinità dei Monti*, 1537; Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 1838.



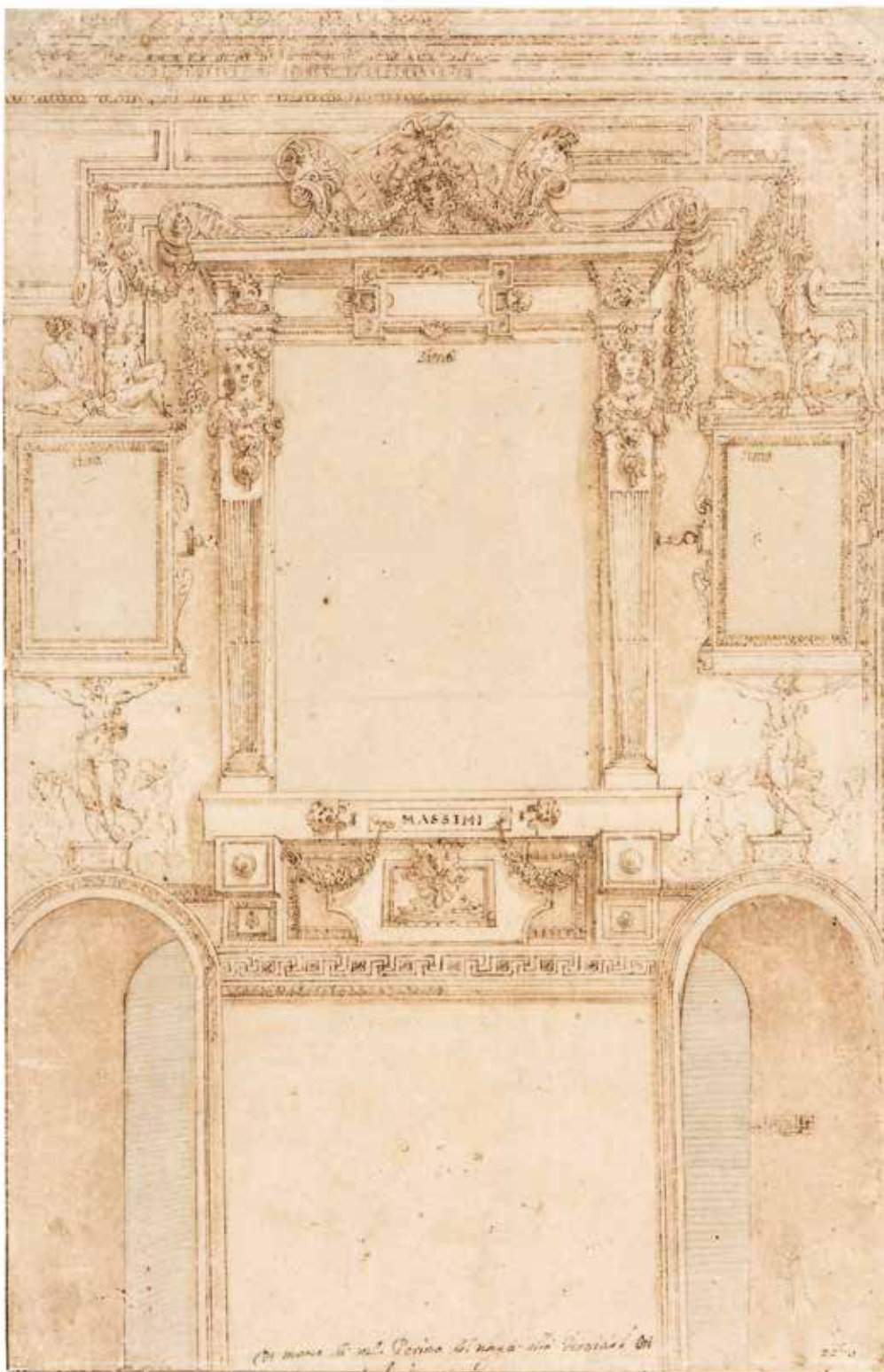
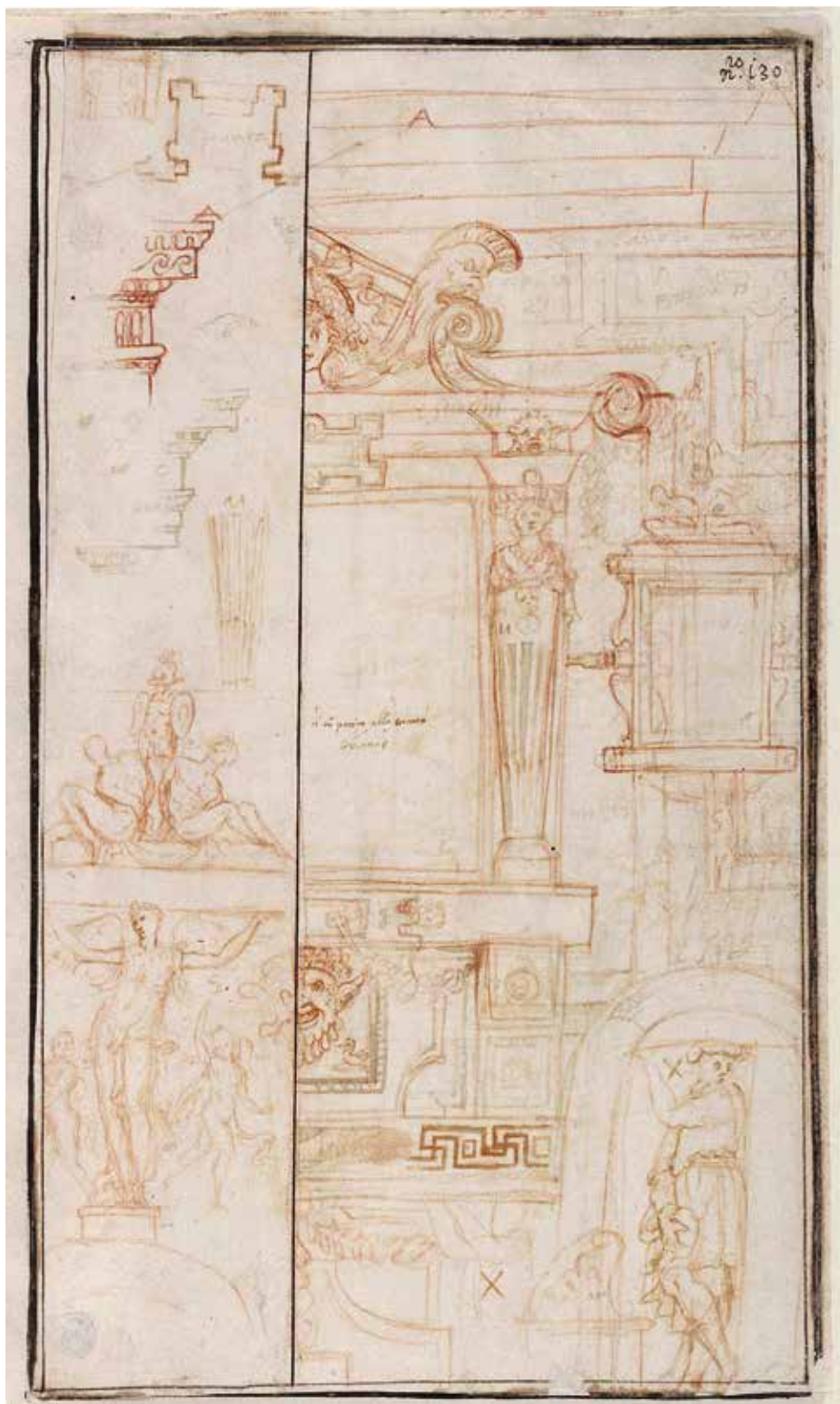


fig. 9
 Perino del Vaga, *Secondo progetto per la cappella Massimo alla Trinità dei Monti*, 1538; Londra, Victoria & Albert Museum, Prints, Drawings and Paintings Collection, inv. 2270.

fig. 10

Perino del Vaga, *Studio per la Cappella Massimo*, 1538; Madrid, Biblioteca Nacional de España, Album Casale, invitado. DIB/16/49/133.



da far risaltare il presunto ruolo di sostegno delle Vittorie, con una scansione sbilanciata dalla porticina in direzione della parete di fondo; quella superiore invece centrata attorno all'episodio narrativo.

Il racconto vasariano, chiaramente fondato sulla visione diretta dell'opera, prova però che il progetto di Perino effettivamente eseguito fu un altro, illustrato in pulito da un disegno autografo, oggi al Victoria & Albert Museum, (fig. 9) riconosciuto come tale da John Gere, che si fece guidare dall'iscrizione «MASSIMI» alla base dell'edicola principale e che identificò inoltre, nelle collezioni di quello stesso museo, il brano di affresco staccato con la *Resurrezione di Lazzaro* (inv. 362-1876) che in origine la abitava, consentendo indispensabili verifiche dimensionali.⁴¹

Rispetto al foglio di Budapest, quello londinese si concentra – con maggior aderenza alle proporzioni reali – sul puro brano di parete, omettendo di registrare il pilastro d'imposta dell'arco d'accesso, così come qualsiasi altro riferimento alla struttura della cappella, fatto salvo il varco passante. La decorazione della fascia bassa appare eliminata, risultando anzi drasticamente ridotta in ampiezza dall'inclusione di una seconda porticina simmetrica, evidentemente solo in *trompe-l'oeil*: l'area tra le due aperture vi appare vuota, utile per eventuali cenotafi o iscrizioni commemorative connesse alla funzione funeraria del sacello.

La nuova dimestichezza di Perino con la pratica del disegno d'architettura si apprezza nel modo in cui la ricomposta simmetria del telaio decorativo fa funzionare il foglio come modello di presentazione per entrambe le pareti, con la semplice avvertenza di considerare effettivo solo uno dei due varchi centinati di passaggio, che per tale motivo vengono rappresentati identici (ognuno di essi, cioè, può essere all'occorrenza inteso come quello reale). Coerentemente, le scene narrative da includere nelle cornici non vengono illustrate o nominate, e le campiture accolgono un generico richiamo (più volte «Storia», e in un caso il meno perspicuo «Ori»)⁴² che rimanda ad una lista di contenuti, compilata altrove per essere forse discussa e approvata dal committente. L'invenzione generale documentata dal foglio londinese ci pare ulteriormente confermata da un disegno inedito, parziale ma di alta qualità, individuato da Andrea Zezza in collezione privata e cortesemente segnalatoci, che per il dominio degli effetti plastici potrebbe essere stato tratto dal vivo. Similmente il bel foglio perinesco oggi a Madrid, (fig. 10) riemerso dai fondi della Biblioteca Nacional negli anni Ottanta del Novecento, testimonia altre soluzioni decorative per l'area al di sotto dell'edicola principale e una fase di elaborazione che precede di pochissimo quella finale.⁴³

I mutamenti introdotti da Perino nel suo primo modello sono imputabili ora alla doverosa ricerca di conformità con l'impostazione del muro di fondo della cappella, che pur estranea al progetto, era comunque comandata dal formato del *Noli me tangere* sull'altare: i principali riquadri su ogni lato vengono quindi fatti ruotare di novanta gradi divenendo edicole in guisa di finestra, la cui struttura architravata e fastigiata tra erme femminili rimane chiara e leggibile, sebbene ingentilita dalla finezza delle soluzioni ornamentali. (fig. 11) Il riorientamento della parete lungo l'asse verticale libera spazio ai lati per l'inserimento



fig. 11
Sezione prospettica della cappella Massimo in base al progetto di Perino del Vaga oggi a Londra (elaborazione grafica di Luca Vona 2020).

figg. 12-13

Particolari della cornice
della parete d'altare,
1538; Roma, chiesa della
Trinità dei Monti, cappella
Massimo.



di ulteriori campi allungati dedicati ad episodi della storia sacra di più agevole lettura pur nelle contenute dimensioni, nel generale diradarsi dei motivi decorativi minuti e nel contemporaneo lievitare di alcune selezionate invenzioni, che in sostanza innovano le tradizionali candelabre: coppie di schiavi alla base di trofei migrano in effetti da quelle precedenti divenendo elementi di coronamento, mentre le figure femminili a braccia spalancate che reggono i riquadri dal basso sono sorelle minori di quelle già immaginate per il basamento dipinto. Ma il dato più rilevante è che la parete si riorganizza in base ad un diverso principio d'ordine, fondato su un elemento architettonico dominante, col risultato che la cappella non si dimostra più concepita come accostamento di superfici bidimensionali indipendenti, ma come spazio coordinato caratterizzato dalla convergenza verso il centro delle cornici monumentali in aggetto: il potenziamento della consistenza plastica delle pareti (sottolineata nel disegno anche dall'esagerato spessore dell'intradosso delle porte visto da un punto di stazione centrale) – contemporaneamente le affranca dalla decorazione della volta e delle lunette.

La rapidità e la sicurezza con cui Perino approda a questa integrazione tra schema decorativo e telaio architettonico trovano almeno in parte una spiegazione nella recente esperienza genovese, nel corso della quale la sua raffinata cultura architettonica e antiquaria accumulata nella Roma leonina e clementina aveva avuto occasioni di precisarsi. Andrà tuttavia anche considerata una riflessione sulle invenzioni michelangelolesche per le tombe medicee in San Lorenzo a Firenze, possibilmente accostate da Perino durante il soggiorno toscano prima del ritorno nell'Urbe: da lì sembrano infatti discendere, oltre che alcune singole soluzioni di ornato, il gusto per una rinnovata gerarchia dell'articolazione che dalle pareti preme verso l'osservatore, e l'allontanamento definitivo dalle esperienze della propria formazione.

Il primo paragrafo è a firma di Barbara Agosti e il secondo di Maria Beltramini, tuttavia questioni di metodo e di merito hanno reso indispensabile discutere e verificare assieme ogni parte di questo lavoro. Siamo grate a Sara Bova, Cristina Conti, Francesco Grisolia, Serena Quagliaroli, Sebastiano Roberto, Giulia Spoltore e Antonio Vannugli, che in vario modo hanno agevolato le nostre ricerche.

1 Vasari [1966-1987], vol. V, pp. 148-150.

2 Gere 1960.

3 Per le vicende costruttive della chiesa, e i suoi protagonisti e modelli architettonici: Roberto 2016, in particolare pp. 94-99 e ora Günther 2020, in particolare pp. 38-48.

4 La cappella Massimo misura precisamente 4,516 metri di larghezza e 3,498 metri di profondità, esclusi i pilastri d'accesso (la profondità dalla soglia è di 4,398 metri); per le distruzioni ottocentesche: Giacomini 2016, in particolare pp. 213-215. La ricostruzione della cappella Massimo, compiuta probabilmente entro la nuova consacrazione della chiesa nel 1816, è attribuita a Joseph Subleyras (1745-1819), figlio del più noto pittore Pierre: Vannugli 2005, p. 67 e nota 88.

5 Vasari [1966-1987], vol. V, p. 148. Per l'identificazione della committente: Pecchiai 1958, pp. 146-147; Witcombe 2002, pp. 278-279.

6 Vasari [1966-1987], vol. V, p. 150.

7 Voss [2007], p. 78: dopo la morte di Raffaello; Gere 1987, p. 215: *ante* 1524; Ferino-Pagden 1989, p. 85 e S. Ferino in *Giulio Romano* 1989, pp. 252-253: tra la morte di Raffaello e il 1524; Cordellier, Py 1992b, p. 597: partenza del progetto ca. 1517, con un compimento successivo della pala; Gnann 1999, p. 38: poco dopo la morte di Raffaello; Witcombe 2002, p. 286: commissione avviata prima della morte di Raffaello e conclusa nel 1524; Vannugli 2005, p. 61: tra il 1517-1518 e il 1522; Wolk-Simon 2011: tra il 1520, dopo la morte di Raffaello, e il 1524; Henry, Joannides 2012b, p. 80: ca. 1522.

8 Pecchiai 1958, pp. 146-147.

9 Vasari [1966-1997], vol. V, p. 150; la descrizione vasariana della tomba è incompatibile con i disegni collegati a questo progetto

da Wolk-Simon 2011, pp. 153-154, figg. 11-12.

10 Grimaldi 1999, p. 201.

11 Ivi, pp. 204-210.

12 Oberhuber 1999b, p. 23; Gnann 1999, pp. 37-38.

13 Chatsworth, Trustees of the Chatsworth Settlement, inv. 63, penna e inchiostro bruno, lumeggiature a biacca, mm 222 × 349, cfr. A. Gnann in Oberhuber 1999c, pp. 180-181, nn. 116, 118.

14 Vasari [1966-1987], vol. V, p. 13.

15 Gnann 1999, p. 182, n. 119; il disegno del Louvre (inv. 4927), già ritenuto di Battista Franco, è stato riferito a Giulio in Wolk-Simon 2011, p. 149.

16 Ivi, p. 150 e fig. 8; altre due importanti testimonianze sono state individuate da Serena Quagliaroli (che ringraziamo della segnalazione): un foglio erroneamente riferito da padre Resta al cantiere zuccaresco del palazzo Farnese di Caprarola (Prosperi Valenti Rodinò 2007, p. 137, n. 68b) e un altro oggi a Berlino (Berlino, Kunstbibliothek, OZ 109, f. 76 *verso*): su entrambi vedi ora Quagliaroli 2021.

17 Gould 1975, pp. 120-121, n. 225, con un giudizio piuttosto limitativo, come pure Witcombe 2002, p. 285. Per Konrad Oberhuber l'autore è certamente Giulio (Oberhuber 1999b, p. 23). Come già posto in luce (vedi Vannugli 2005, p. 66), le dimensioni dell'affresco sono tali da rendere improponibile l'ipotesi che si tratti di un brano superstite della volta (così Wolk-Simon 2011, soprattutto p. 150): esse si adattano invece perfettamente all'ampiezza della parete destra, infatti meno intaccata dal crollo del 1800, e da cui è logico supporre che provenga anche l'altro brano sopravvissuto, cioè la *Resurrezione di Lazzaro* di Perino del Victoria & Albert Museum, che le venne dipinta sotto durante la "seconda vita" della cappella (vedi *infra* il paragrafo a cura di Maria Beltramini).

18 New York, Morgan Library & Museum, Department of Drawings and Prints, inv. I, 19, penna e inchiostro bruno, acquerellature brune, lumeggiature a biacca su carta preparata in tonalità beige, quadrettatura a matita nera, mm 189 × 277. La proposta è in Ferino-Pagden 1989, p. 85 ed è stata rilanciata in Franklin 1990, p. 148; Id. 2013, pp. 104-105: per ciò che riguarda il formato si fa notare che, a

causa della pianta rettangolare della cappella, il profilo semicircolare delle due lunette sopra i lati corti risultava necessariamente rialzato rispetto agli altri due, come appunto si vede nel disegno in questione e nella lunetta ad affresco della National Gallery. Antonio Vannugli ipotizza infine che la lunetta sopra l'altare, interrotta dalla finestra, fosse decorata con una coppia di angeli tedofori (Vannugli 2005, p. 65 e nuovi dettagli sulle loro vicende collezionistiche in Id. 2020, pp. 340-341).

19 Sylvia Ferino-Pagden ritiene il quadro del Prado una copia eseguita con la partecipazione di Penni (Ferino-Pagden 1989, pp. 82, 85 e 252); Antonio Vannugli pensa che l'originale sia *in situ* (Vannugli 2005, ora seguito anche da Wolk-Simon 2019, p. 41, nota 19) e così pure Tom Henry e Paul Joannides (Henry, Joannides 2012b, p. 79); John Shearman giudicava il quadro del Prado troppo debole per essere l'originale, senza esprimersi sulla versione oggi in chiesa (Shearman [2007c], p. 153, nota 1); David Franklin pensa che il quadro del Prado sia una copia di mano di Giulio, Penni e bottega tratta da un originale di cui sopravvive nella chiesa una versione danneggiata (Franklin 2013, p. 102 e fig. 2). A parere di chi scrive, la pala oggi nella cappella è una copia o comunque una tavola a tal punto ridipinta da apparire tale.

20 Questa osservazione rimonta a Johannes Wilde (Wilde 1959, p. 373, nota 16); si veda anche Joannides 1985, p. 26.

21 Gnann 1999, p. 38; il rapporto è con lo studio di Giulio al Louvre per la *Resurrezione di Cristo* (département des Arts graphiques, inv. 3468 *recto*); Franklin 1990 p. 147.

22 Oltre alla rassegna di pareri in Vannugli 2005, p. 60, si veda anche Henry, Joannides 2012b, pp. 79-80.

23 *Ibidem*. Sul soggiorno di Bartolomeo alla corte inglese, dove riutilizzò quell'invenzione: Popham 1944, p. 13; Nesi 2017, pp. 2-3.

24 In Henry, Joannides 2012b, p. 79 vengono osservate le analogie tra il panneggio della Maddalena nel *Noli me tangere* e quello di san Paolo nella *Pala di Monteluce*, così come nel paesaggio sul fondo dei due dipinti. L'affinità tra la pala del Prado e la parte inferiore di quella dei Musei Vaticani è rilevata anche in Bisceglia 2015.

figg. 12-13

Particolari della cornice della parete d'altare, 1538; Roma, chiesa della Trinità dei Monti, cappella Massimo.



25 Sullo studio di Berlino (Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 5123) per gli apostoli inginocchiati in basso a sinistra si rimanda a A. Gnann in Oberhuber 1999c, pp. 264-265, n. 186.

26 Per il soggiorno fiorentino di Penni e la sua attività per Ludovico Capponi: Vasari [1966-1987], vol. IV, p. 332; Nesi 2007; Bisceglia 2015. Per i movimenti di Perino: Vasari [1966-1987], vol. V, p. 124; Cecchi 2001, pp. 327-328; per quelli di Giovanni da Udine: Cecchi 1983, p. 23.

27 Ferrari 1992, vol. I, pp. 30-31; per la cronologia della cappella Pucci: Brugnoli 1962; A. Gnann in Oberhuber 1999c, pp. 314-316, nn. 225-227.

28 Per il documento del 28 maggio 1523: Sartore 2011; per gli altri riferimenti: Shearman 2003, vol. I, pp. 794-796 e 800.

29 Vasari [1966-1987], vol. V, pp. 133-134.

30 Per le evidenze tecniche sulla responsabilità dei due registri: Mancinelli 1983, pp. 153-160; F. Mancinelli in Id. 1984, pp. 286-296, nn. 108a-108b; Sartore 2011. Ulteriori osservazioni sulla vicenda attributiva della pala sono in Agosti, Conti cds.

31 Per il testo vasariano vedi *supra* nota 1; per la cronologia dei lavori perineschi: Agosti 2019b, in particolare pp. 75-77, e si veda *ad*

annum Agosti et al. 2021.

32 In entrambe le edizioni della *Vita di Perino*, Vasari identifica erroneamente il committente con «Messer Pietro de' Massimi», ma il nome corretto – il fratello Angelo Massimo (1481-1550) – viene indicato nelle biografie (solo giuntine) rispettivamente di Marcantonio Raimondi e di Daniele da Volterra (cfr. Vasari [1966-1987], vol. V, pp. 13 e 540); con la scelta in favore della cappella nella Trinità dei Monti, Angelo si discostava dalla tradizione familiare, che ancora con Pietro – il primogenito del padre Domenico – individuava la chiesa di San Lorenzo in Damaso come luogo di sepoltura (lo fa notare opportunamente Cafà 2007, p. 48, a cui si rimanda anche in merito alla gestione delle proprietà immobiliari di Angelo sulla *via Papalis* a fianco del palazzo “alle Colonne”: ivi, pp. 86-107). Per la documentazione relativa all'acquisizione della cappella alla Trinità: Pecchiai 1958, p. 148, nota 18; Oberhuber 1966, p. 180, nota 29; Vannugli 2005, pp. 70-71 per le trascrizioni integrali.

33 Sulla sensibilità decorativa di Perino e l'evoluzione del suo vocabolario ornamentale in rapporto ai modelli di Raffaello e Michelangelo, resta fondamentale Oberhuber 2001.

34 Nell'atto di dotazione del 15 luglio 1542

si specifica che la cappella è stata concessa «sub invocatione et vocabulo Iesu Christi» (Vannugli 2005, p. 71).

35 Vedi *supra* il testo di Barbara Agosti e la nota 5.

36 Vasari [1966-1987], vol. V, p. 148: i corsivi sono miei. Si fa notare che il foglio di Berlino gentilmente segnalatoci da Serena Quagliaroli (vedi *supra* nota 16) riporta, oltre alla volta della cappella Massimo sul *verso*, una complessa cornice sul *recto* decorata da leoncini reggiscudo, che potrebbero intendersi come emblemi della famiglia dedicataria (il cui stemma comprende due leoni rampanti). Oltre a questa ipotesi, nulla possiamo aggiungere riguardo alla cornice lignea perinesca della pala d'altare, che doveva sostituire quella in stucco precedente la quale, per la sua “povertà” – stante appunto l'opinione vasariana – si stenta a far risalire ai protagonisti della prima fase, Giulio e Penni. Risulta anche assai difficile attribuire alla responsabilità dei due artisti i piccoli brani di decorazione a stucco (inglobati nell'ornato neoclassico) ancora *in situ* sul muro di fondo, come di recente ha proposto Linda Wolk-Simon (cfr. Wolk-Simon 2019, p. 32, fig. 2 e nota 20): se va dato atto alla studiosa di averli riconosciuti come originali cinquecenteschi, la loro datazione sembra

sopravanzare i primi anni Venti del secolo. Malgrado le condizioni di conservazione precarie, le due maschere grottesche in alto e le due testine muliebri con curiosa acconciatura in basso (figg. 12-13) paiono infatti avere molto più in comune con l'immaginario decorativo perinesco dei progetti per le pareti. Oggi questi inserti figurati risultano collocati al sommo e alla base di due campiture retangolari allungate che, solo per effetto delle trasformazioni ottocentesche – in particolare l'interruzione centrale della cornice d'imposta della volta, dovuta all'alto fastigio del nuovo altare – sono assimilabili a lesene: probabile, in realtà, che si tratti del poco che resta di una decorazione "di riempimento", dunque poco invasiva e non altrimenti documentata, per i brevi tratti di muro ai lati dalla pala, forse l'ultimo atto del cantiere.

37 Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 1838, penna, inchiostro bruno e acquerellature brune e grigie, tracce di matita nera, mm 420 × 290. Si vedano: Gere 1960; Parma Armani 1986, pp. 284-286; E. Parma in Ead. 2001, pp. 178-182, n. 71.

38 Di recente è stata notata la vistosa deformazione del capitello del pilastro d'imposta: Perino si sarebbe limitato a riprodurre fedelmente un particolare voluto da Giulio Romano stesso come «parte di quell'insieme di licenze che – come è stato osservato – fa dell'introduzione del caso uno strumento [della sua] ricerca dell'architettura»: Bulgarelli 2019, pp. 53-54. Il particolare non ritorna nell'unico altro disegno relativo alla decorazione perinesca (quella effettivamente eseguita però) della cappella Massimo nel quale si accenna, sebbene in maniera meccanica, alla struttura architettonica preesistente, cioè il n. 1961,1014.1 *verso* del British Museum, ultimamente (ottobre 2018) avvicinato da Linda Wolk-Simon alla mano di Antonio da Sangallo il Giovane, anche in virtù dello studio sul *recto* (vedi i *Curator's Comments* in https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1961-1014-1) e della stretta vicinanza professionale tra Perino e Antonio (su cui

vedi ora Agosti 2018). A chi scrive, l'ipotesi – per quanto stimolante – non sembra tuttavia reggere il confronto con le prove sicure dell'architetto. Il disegno, certamente *d'après*, è comunque assai interessante, riportando in un cartiglio l'indicazione del soggetto dell'inserito pittorico previsto per il riquadro centrale (la *Piscina Probatica*), ciò che consente d'identificare la parete rappresentata come quella sinistra.

39 Si noti che in questo disegno le due bande a candelabra poste alle estremità sono articolate in maniera leggermente diversa l'una dall'altra, forse alternativa (modalità consueta nei disegni di progetto). Entrambe corrispondono in larghezza alla cornice dell'arco della lunetta soprastante, come in ossequio ad una ragione strutturale, ancorché fittizia.

40 Sulla possibilità che la lunetta, qui lasciata vuota, fosse affrescata col *Dio Padre tra angeli* studiato nel foglio della Morgan Library di New York a fronte della *Maddalena trasportata in cielo*, vedi *supra*. Si noti anche come qui non venga registrato, all'attacco del pennacchio, il cespo di verzura con maschera grottesca che si vede nel disegno di Waddesdon Manor, Rothschild Collection, inv. 1820 (pubblicato in Wolk-Simon 2011, p. 150, fig. 8), motivo tuttavia assai giuliesco (ritorna ad esempio nei peducci della sala di Psiche di palazzo Tè), che induce a credere che anche la decorazione vegetale dell'intradosso dell'arco d'accesso risalga alla prima campagna decorativa. A questo proposito vale la pena di ricordare come Vasari attribuisca a Perino la pittura «ne' risalti de' pilastri di dentro [di] quattro figure in abiti di Profeti, che sono veramente nella lor bellezza quanto eglino possano essere di bontà e di proporzione ben fatti e finiti» (Vasari [1966-1987], vol. V, p. 149), di cui sopravviverebbero alcuni frammenti: cfr. Parma Armani 1986, pp. 284-285, ma vedi anche Vannugli 2005, p. 80, nota 77 e, con ulteriori precisazioni, Vannugli 2020, p. 347.

41 Londra, Victoria & Albert Museum, Prints, Drawings and Paintings Collection, inv. 2270, penna e inchiostro con lievi

acquerellature, mm 397 × 257. Com'è noto, John Gere ne reperiva finanche il disegno preparatorio in collezione privata (Gere 1960, fig. 9), riunendo per la prima volta i materiali grafici e a stampa che riproducevano tutti i soggetti degli altri riquadri, noti grazie a Vasari, le cui invenzioni vennero riutilizzate da Perino, in diverso formato, per il cardinal Alessandro Farnese: vedi Davidson 1966, pp. 42-44, n. 41; E. Parma in Ead. 2001, pp. 178-182, nn. 72-73; Agosti 2019b.

42 Sul margine inferiore destro la parola «Ori» potrebbe far riferimento, anziché ad un soggetto, al trattamento pittorico previsto per quella superficie, forse con un pannello in finto metallo (bronzo luccicante d'oro?) che diverrà consueto nell'opera perinesca; si segnala come l'iscrizione, purtroppo mutila, che la affianca, sia chiaramente tracciata da una mano diversa e vada, a nostro giudizio, letta indipendentemente, a differenza di quanto finora proposto, cioè: «Di mano di m° Perino del Vaga alla Tornida [errato per Trinità?] de' /».

43 Madrid, Biblioteca Nacional de España, inv. Album Casale, DIB 16/49/133. Il disegno dimostra l'intenzione – evidentemente poi superata – di occupare gli stipiti del tratto di parete piena tra i due varchi con una coppia di atlanti in posa speculare: qualora fosse stato effettivamente dipinto, il settore centrale della parete avrebbe presentato una successione allusivamente vitruviana di sostegni maschili in basso e femminili più sopra (le erme con elaborate acconciature "ioniche" della cornice), e dunque un'ulteriore affermazione della cultura architettonica perinesca nata e in buona parte cresciuta attorno ai modelli raffaelleschi. La disinvolta padronanza con cui i tratti salienti dell'invenzione vengono riuniti sulla carta, e resi espliciti nei dettagli con un sistema di rimandi, rivelano d'altronde assai chiaramente la maturità dell'attitudine progettuale del maestro, forse qui impegnato a comunicare le proprie idee ai collaboratori: vedi A. Geremicca in Navarrete Prieto, Redin Michaus 2020.



«Pulcherrimam regiamque domum». Il cantiere di palazzo Capodiferro Spada: la «setta sangallesca», l'eredità di Perino del Vaga, il trionfo dello stucco

Serena Quagliaroli

Il palazzo dall'inconfondibile facciata che si erge tra via Giulia e Campo de' Fiori, a pochi passi da piazza Farnese, fu riconfigurato intorno alla metà del XVI secolo per volontà del cardinale Girolamo Capodiferro, che si rivolse a una nutrita schiera di artisti e di maestranze per fargli assumere, all'esterno e all'interno, una sontuosa e aggiornatissima veste. (fig. 1)

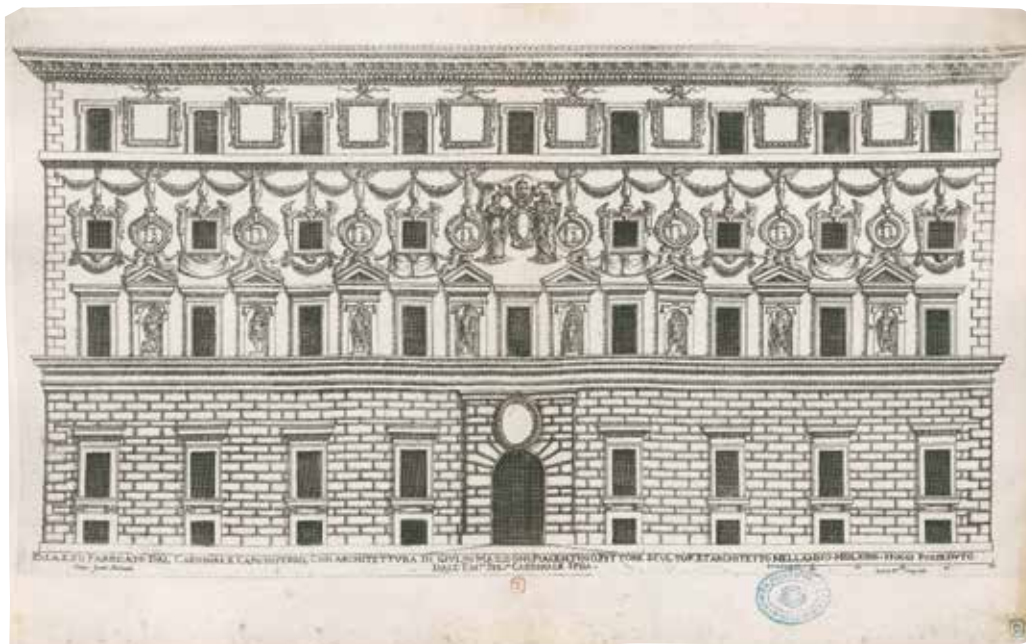
Dal punto di vista degli studi, il palazzo, mai passato inosservato nella letteratura periegetica dei diversi secoli e nelle pubblicazioni d'interesse artistico di tardo Ottocento e di primo Novecento, è stato oggetto nel 1975 di un accurato lavoro monografico condotto da Lionello Neppi.¹ A questo primo scandaglio critico dei fondi d'archivio e delle fonti, nonché voce fondamentale per la ricostruzione del contesto storico, delle trasformazioni e dei passaggi di proprietà subiti dall'edificio, si è affiancato il volume di Teresa Pugliatti che, provando a ricostruire l'attività di Giulio Mazzoni, uno dei principali protagonisti del cantiere, ha portato all'attenzione aspetti significativi dell'apparato decorativo.² Come per molte altre fabbriche romane del XVI secolo, anche nel caso di palazzo Capodiferro Spada un'imperiosa progressione nelle conoscenze è avvenuta in conseguenza delle attività di restauro, svoltesi soprattutto tra gli anni Settanta e Novanta del Novecento.³ La messe generosa di dati che ne è scaturita invita a rileggere integralmente questo raffinato contenitore, inserendolo nel più ampio panorama di studi sui cantieri architettonico-decorativi oggi in via di definizione, senza trascurare di mettere in conto, nella valutazione delle sue vicende, gli accidenti e le interpolazioni subite dagli ambienti, dalle pitture e dagli stucchi, tra XVII e XVIII secolo. Soprattutto in relazione al perduto, il palazzo riserva ancora possibilità di indagine, come conferma il fatto che siamo oggi del tutto ignari di cosa fossero le quattro «stantie de paramenti de tappezzeria, cioè quelle di Joseph, [...], e quella de Jacob, e doi camere di verdura», menzionate nel testamento di Capodiferro.⁴

In questo intervento ci si concentrerà primariamente sul tentativo di fare chiarezza in merito alle diverse fasi d'intervento e alla relazione intercorsa tra i tanti attori implicati nel cantiere architettonico-decorativo.

Per entrare nel vivo del cantiere è opportuno evocare sinteticamente la personalità del committente, il cardinale Girolamo: nato a Roma attorno al 1502, egli adottò il cognome della madre, appartenente all'antica e illustre famiglia capitolina dei Capodiferro, e fu accolto giovanissimo

fig. 1

Facciata di palazzo
Capodiferro Spada, da
*Palazzi di Roma de più
celebri architetti disegnati
da Pietro Ferrerio Pittore et
Architetto*, s.l., s.d., tav. 37.



nella corte del futuro Paolo III, garantendosi una florida carriera.⁵ L'appartenenza alla cerchia dei fedelissimi di papa Farnese e la prossimità fisica tra i palazzi delle due famiglie, giustifica, come si vedrà, anche la scelta delle maestranze legate ai lavori architettonici e decorativi.

I termini cronologici attestati dai documenti, utili alla definizione delle attività che interessarono il palazzo, vanno dal dicembre 1548 – periodo a cui risale la stipula di obbligazioni con le maestranze preposte ai lavori di muro –⁶ al 12 dicembre 1556, quando venne commissionato un intervento sugli stucchi del fregio della stanza di Enea.⁷ Tuttavia, dai verbali di un processo svoltosi nel 1560,⁸ 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 (2 dicembre 1559), il quale, proprio negli estremi giorni di vita trascorsi in conclave, faceva portare a termine il muro di recinzione del giardino.⁹

Benché una lunga tradizione abbia attribuito al piacentino Giulio Mazzoni l'architettura del palazzo e dunque la responsabilità della direzione dei lavori di trasformazione e riedificazione,¹⁰ l'«architectus celeberrimus» ingaggiato da Capodiferro – come rivelato da John Hunter –¹¹ è Bartolomeo Baronino da Casale Monferrato, una personalità gravitante nella cerchia di Antonio da Sangallo il Giovane e attivo per oltre un decennio nella vicina fabbrica farnesiana.¹² Tra gli altri «architettori» che affiancarono Baronino e che «imbarcarono» il cardinale apportando continue modifiche al «disegno» – il progetto iniziale più volte evocato nel processo – è stato riconosciuto il fratello del casalese, Bartolino, qui impegnato in società con un muratore il cui nome è da sciogliere in Bartolomeo De Rossi «de Morcho».¹³ Un secondo documento ne rende infatti nota la presenza sul cantiere anche nel successivo mese di maggio, quando fece da teste per la stipula di un contratto per la realizzazione di un pergolato in legno ad opera del carpentiere fiorentino Battista di Antonio Giusti.¹⁴ L'attività in Castel

Sant'Angelo, nel biennio 1546-1547, di un Gasparo e di un Bernardino «de Morcho»¹⁵ afferma una radice comune per le maestranze impiegate nei cantieri sangallesi, suggerendo una plausibile provenienza da Morcote nell'odierno Cantone Ticino, che potrebbe dunque essere estesa anche alla molta manovalanza documentata con continuità sin dall'avvio del secolo nei cantieri dentro e fuori le mura vaticane.¹⁶ A palazzo Capodiferro, nel dicembre 1556, sono ancora due De Rossi, Gherardo e Pietro – quest'ultimo probabilmente il figlio di Bartolomeo, già implicato nella fideiussione del 3 dicembre 1548 – a garantire per «magistris Benedicto filio Ptolomei florentini alias Riccio et Baptista Casella de Carona»,¹⁷ località nel distretto di Lugano.¹⁸ Ai due artisti venne chiesto di rifare, nel tempo di sei mesi, il fregio in stucco della stanza di Enea, con la specifica di dover provvedere al ritocco delle pitture in caso di eventuali danni. Pur non fornendo informazioni in merito alle ragioni che spinsero a rinnovare il decoro plastico, di particolare interesse è la precisazione di dover seguire il «modello facto de creta» approvato dal committente e custodito dall'agente del cardinale. Tale espressione, che sembrerebbe indicare un modelletto in scala, potrebbe tuttavia alludere a una matrice da usare come stampo, almeno a giudicare dal carattere grezzo e seriale di queste figure.¹⁹

Tornando al cantiere architettonico, a fronte di una comune provenienza sangallesca e della nota collaborazione con Baronino, è fugato ogni dubbio sull'opportunità di identificare il «Julio architetto», capace di convincere il cardinale a realizzare anche l'ultimo piano del palazzo in muratura, in Giulio Merisi da Caravaggio. Già diverse fonti avevano associato al capomastro lombardo questo edificio, che, «spogliato della sua ornamentazione figurale, rimane un'architettura secca, compilatoria e priva di fantasia» e dunque ritenuta in linea con la scuola di Antonio da Sangallo il Giovane.²⁰ Rispetto a tali giudizi, ciò che preme evidenziare in questa sede è la modernità e l'efficienza del sistema di lavoro perfezionato da Antonio e lasciato in eredità ai più stretti collaboratori. Lungi da una lettura tutta in accezione negativa della «setta sangallesca»,²¹ come hanno recentemente messo in luce gli studi, già a partire dagli anni del pontificato leonino Antonio ebbe il merito di avviare proficue collaborazioni con i più dotati giovani reclutati da Raffaello e di coltivarle nel tempo, approdando ai massimi raggiungimenti in special modo nell'ultimo decennio di vita e nei cantieri condotti in sinergia con Perino del Vaga: massimo esempio è la sala Regia in Vaticano.²² A tal proposito, chi scrive ritiene di dover inserire palazzo Capodiferro tra gli esiti di questo fruttuoso sistema, riscontrando nella decorazione di palazzo Capodiferro la *longa manus* del Bonaccorsi, bruscamente deceduto nell'ottobre 1547 dopo aver monopolizzato la scena artistica romana. Tale suggestione risulta giustificabile alla luce del considerevole ampliamento nella cronologia dei lavori nel palazzo e della presenza negli ambienti del piano terreno e di quello nobile tanto di artisti legati a Perino quanto di soluzioni decorative strettamente connesse a quelle da lui elaborate.²³

Scorrendo le testimonianze raccolte in occasione del processo del 1560, si deduce che il primo impulso all'avvio del cantiere dovette scattare nel Capodiferro al momento dell'acquisizione della porpora cardinalizia, il 19 dicembre 1544, traducendosi in un piano che non implicava un'edificazione *ex novo* ma la progressiva trasformazione di edifici esistenti, abitati da 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 dall'accresciuta disponibilità economica ottenuta in qualità di vescovo di Saint-Jean-de-Maurienne in Savoia (30 luglio 1544) e soprattutto di governatore pontificio di Romagna (26 agosto 1545).²⁴ Le deposizioni suggeriscono che, intorno al 1554, il cardinale poté effettivamente cominciare ad abitare alcune stanze del palazzo, nonostante questo non fosse completamente perfezionato.²⁵ 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 concì». Il testimone sapeva che «da poi [che] fu fatto papa Julio, crebbe l'animo et alargo in la fabrica di detto palazzo». Quest'ultima notizia va a comporsi con l'atto del 14 aprile 1550, un *motu proprio* di Giulio III col quale si concedeva al cardinale la facoltà di aprire una piazza davanti al palazzo, già interpretato da Neppi come sintomatico del termine dei lavori ma più probabilmente da collegarsi a una nuova fase di interventi, di portata maggiore.²⁶ Forti rallentamenti e ridimensionamenti nel progetto, con l'abbandono degli aspetti più magniloquenti, dovettero occorrere invece in conseguenza dell'aperta avversione dimostrata da papa Paolo IV – un'ostilità tale da costringere Girolamo ad allontanarsi da Roma – e che, come rendono le testimonianze, impedì il completamento della sala grande (oggi salone di Pompeo) e determinò l'accantonamento del progetto – certo piuttosto spropositato – di erigere una torre sormontata da «un san giorgio a cavallo indorato che si potesse veder da lontano», una scultura colossale allusiva al titolo del Capodiferro di cardinale di San Giorgio in Velabro.

Ad adombrare l'idea che inizialmente l'interesse si concentrasse soprattutto sui lati nord-ovest dell'isolato, i locali del «cantone verso la via che va a fiume et la via che va a piazza di farnese», vale la testimonianza che attesta come «nel cortile non vi havea da esser altro se non la loggia come si entra et l'altra a man dritta». Questa serie di ambienti, definiti anche «veterem opidi», «della fabrica vechia», sono quelli che Girolamo si impegnò a non distruggere ma a ridurre «in amplio rem sortem atque elegantionem formam». ²⁷ L'esplicita volontà di integrare nell'architettura rinnovata preesistenze antiche e recenti giustifica la presenza, al pianterreno, di vani dalla pianta e dalle coperture irregolari e di lacerti di decorazione che la critica ha associato al cantiere di Castel Sant'Angelo (1544-1547 ca.), rinvenuti nell'androne di sinistra e in quello di destra. In questo ambiente, sul soffitto del quale campeggia un affresco con un raffaellesco *Ratto di Elena*, a seguito di una più recente campagna di restauri è emerso anche un fregio caratterizzato da soluzioni decorative avvicinabili a quelle messe in opera nelle stanze di palazzo Cenci Maccarani Stati (1548 ca.), attribuite a Luzio Luzi e collaboratori,²⁸ e nella sala di palazzo Massimo alle Colonne, progettata da Perino del Vaga intorno al 1538.²⁹

Al piano nobile, in corrispondenza di questo angolo, si trova il salone detto di Scipione o di Alessandro Magno: il 26 aprile 1550 il doratore spagnolo Francisco de Credenza – probabilmente già attivo nel cantiere perinesco della cappella del Sacramento nella basilica di San Pietro in Vaticano –³⁰ veniva ingaggiato per «inaurare et pingere el solaro del salotto della fabrica vechia [...] secundo il disegno fatto per esso mastro Framcesco» nel tempo di quattro mesi.³¹ Quattro giorni dopo si procedette a stipulare degli accordi con Girolamo Siculo-lante da Sermoneta, pupillo di Bonaccorsi, perché entro il mese di dicembre completasse la

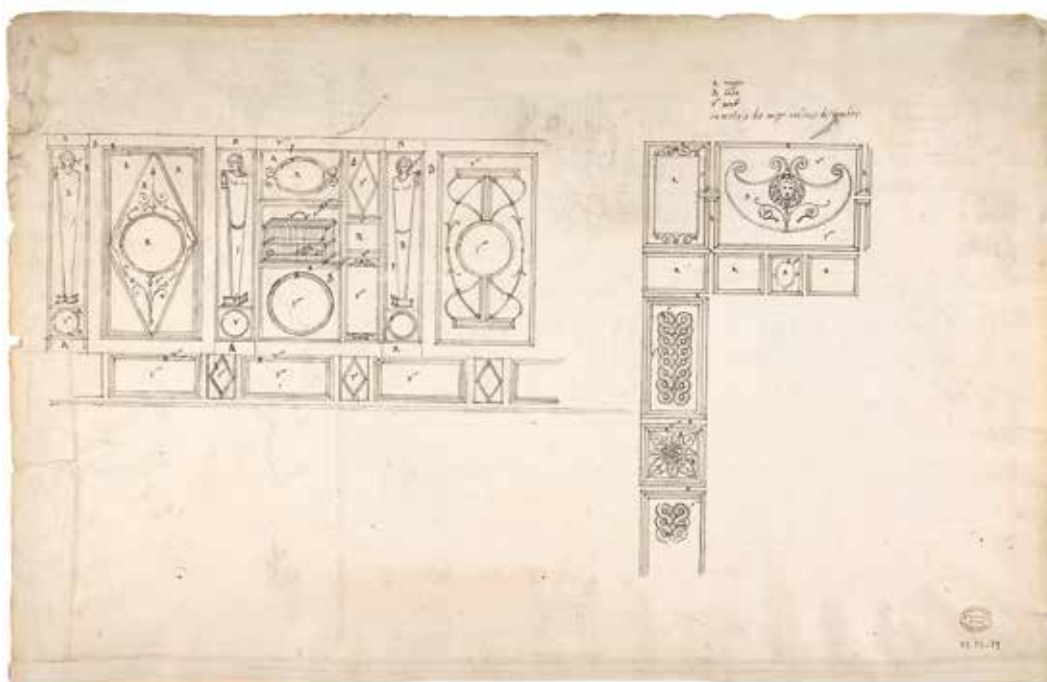


fig. 2

Anonimo francese
della seconda metà del
XVI secolo, schizzi di
decorazioni; New York, The
Metropolitan Museum of
Art, inv. 49.92.79 verso.

decorazione delle intere pareti.³² La configurazione del soffitto di questa stanza, e di quello dell'ambiente quadrangolare ad essa contiguo lungo vicolo del Polverone – nel quale sono affiorati frammenti di un fregio da caratteri latamente luzieschi –³³ si discosta dalle altre sale del piano, organizzate secondo i tipici moduli impiegati dall'ampia bottega sangallesca: ci si riferisce a un repertorio di partimenti di matrice antica, tutti giocati su combinazioni di rettangoli, ottagoni, rombi ed elementi circolari, arricchiti da trofei militari.³⁴ L'infilata di stanze che affacciano su piazza Capo di Ferro e quelle del braccio perpendicolare ad esse devono dunque risalire al febbrile periodo di attività che ruota intorno al biennio fine 1548-inizio 1550, con i lavori di muro terminati prima del 20 maggio 1550, quando lo scalpellino mantovano Rinaldo de Bellinis sottoscrisse un'obbligazione per l'esecuzione dei prospetti lapidei di dodici porte e di sette camini.³⁵ I desideri del committente venivano allora chiaramente espressi, dimostrando una non scontata sensibilità in direzione di un aggiornamento del gusto verso i marmi policromi.³⁶ Prescrivendo l'uso di marmo mischio, si raccomandava che le cornici delle porte si apparentassero a quelle in mischio verde già in essere in altre stanze del palazzo, mentre quattro dei camini avrebbero dovuto seguire il modello di quello in marmo cipollino già in loco e gli altri tre erano da costruirsi «alla sorte di quello del R.mo Cardinale de Cesis», rivelando una precedente e sinora non nota commissione svolta da Rinaldo per il cardinale Federico Cesi.³⁷ Una medesima spiccata policromia doveva caratterizzare i basamenti della galleria degli Stucchi e della sala delle Stagioni e degli Elementi, come documentano gli appunti («pittura», «mischì», «vert», «rouge», «la meduse de meze relieves de mabre», ecc.) vergati su alcuni disegni *d'après*, a suggerire l'effetto di preziosi intarsi marmorei illusionisticamente realizzati in stucco e pittura.³⁸ (fig. 2)

Se dunque l'intervento edilizio coordinato da Baronino avvenne tentando di salvaguardare

fig. 3

Anonimo stuccatore,
particolare della
decorazione in stucco
della facciata, 1549-1550;
Roma, palazzo Capodiferro
Spada.





delle preesistenze che interessavano per lo meno l'angolo verso palazzo Farnese, è giusto pensare che la facciata sia stata concepita primariamente con una funzione di collegamento e di armonizzazione. Come rilevato dalla critica, il prospetto principale doveva essere a un livello avanzato di esecuzione ben prima della scomparsa di Paolo III (10 novembre 1549) poiché in un disegno newyorkese esso appare dominato da uno stemma Farnese che viene menzionato anche nella descrizione seicentesca delle operazioni di sostituzione delle insegne condotte dal cardinale Bernardino Spada al momento dell'acquisto.³⁹ Come osservava Roberto Cannatà, il prospetto era già definito nella sua configurazione più minuta 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».⁴⁰ Se lo schema decorativo trova facili rimandi, denunciando il ricorso a un vocabolario ormai standardizzato,⁴¹ il livello qualitativo di questi stucchi appare decisamente oscillante, rendendo di conseguenza opportuno, in mancanza di attestazioni documentarie, fare riferimento alla generica prassi di funzionamento di queste fabbriche e dunque immaginare l'affidamento dell'apparato plastico da parte degli architetti a maestranze fidate che potevano spostare sui diversi cantieri. Benché manchino dati certi, si potrebbe allora cercare qualcuno di questi plasticatori nella sala della Biblioteca di Castel Sant'Angelo, un ambiente dove tra il 1544 e il 1545, sotto la guida di Luzio Luzi, intervennero diverse mani.⁴² (figg. 3-4)

Nello studio della decorazione del cortile siamo invece maggiormente agevolati dal reperimento dei contratti di lavoro stipulati l'11 e il 14 maggio 1550 da Giovanni Giacomo de Lavezzoli – agente del cardinale Girolamo, allora impegnato a Ravenna – con due società:

fig. 4

Luzio Luzi e collaboratori,
1544-1545; Roma, Castel
Sant'Angelo, sala della
Biblioteca.

fig. 5

Giulio Mazzoni e Diego de Fiandra, decorazione in stucco della parete sud-ovest del cortile, 1550; Roma, palazzo Capodiferro Spada.





fig. 6
Giulio Mazzoni (attr.),
Satiro, 1550;
Roma, palazzo Capodiferro
Spada, parete sud-ovest
del cortile.



fig. 7
Giulio Mazzoni e collaboratori, fregio in stucco e a olio su muro, 1551-1553 ca.; Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza di Callisto.

l'una, composta da Giulio Mazzoni e Diego de Fiandra, a cui venne assegnata l'esecuzione del fronte principale prospiciente l'entrata; l'altra formata da Leonardo Sormani e Tommaso Boscoli, affidatari della decorazione delle restanti tre pareti.⁴³ Importanti campagne di restauro condotte negli anni 1985-1986 hanno fornito significativi dati tecnici che confermano l'impressione di una distinzione delle mani molto meno netta rispetto a quanto sancito nelle obbligazioni contrattuali: il sovrapporsi delle pontate di lavorazione dimostra infatti che si intraprese la modellazione a partire dall'alto, optando per una contemporaneità di esecuzione in senso orizzontale ma applicando la stesura di intonaco prima sulle facciate laterali e poi su quella di fronte all'ingresso.⁴⁴ La parete che il contratto affida a Mazzoni e Diego de Fiandra in effetti colpisce per la maggiore potenza espressiva e ci appare caratterizzata da una complessità di rappresentazione che a tratti scarta rispetto al rigido modulo di base: una percezione avvalorata dal rinvenimento di tracce di disegno preparatorio inciso con uno stiletto nell'intonaco ancora fresco, che non venne però pedissequamente seguito. Il confronto con gli stucchi che ornano gli interni e la successiva attività di plasticatore di Giulio Mazzoni legittimano l'idea di dover riconoscere a quest'ultimo una *leadership* nel duo e la possibilità di assegnargli i brani più raffinati e le invenzioni più ricercate.⁴⁵ (figg. 5-6)

Restando al 1550 ma tornando al piano nobile, un'iscrizione posta nel fregio della sala di Enea pone al 24 luglio la conclusione della decorazione della stanza, collocata all'estremità opposta rispetto a quella con le storie di Alessandro Magno affrescate da Siciolante.⁴⁶ Nonostante le accanite ridipinture e le perdite subite, l'impressione è che per la decorazione dei quattro vani che si affacciano su piazza Capo di Ferro – sala di Alessandro Magno, stanze di Psiche, di Perseo, di Enea – si dovette fare affidamento, se non a diretti collaboratori del Bonaccorsi, a uomini formati alla sua scuola e nella cerchia di Daniele da Volterra, ai quali il ricchissimo e variegato patrimonio di formule di matrice perinesca doveva essere ben familiare.⁴⁷

Sebbene la committenza di Girolamo Capodiferro nei territori della sua legazione rimanga



fig. 8

Giulio Mazzoni,
decorazione in stucco e ad
affresco, 1555-1571 ca.;
Roma, basilica di Santa
Maria del Popolo, cappella
Alicorni Theodoli.

ad oggi ignota, non è forse da escludere che esistesse una certa familiarità con il gruppo di artisti romagnoli presenti nei cantieri romani a cavallo del quinto e del sesto decennio e che questa abbia pesato sulla scelta di affidare la realizzazione della decorazione del fregio della stanza di Callisto all'altrimenti ignoto Giovanni Battista di Francesco de Arcangelis da Faenza.⁴⁸ Il contratto, stipulato da Lavezzoli il 13 marzo 1550, specifica che il lavoro – da terminare nel tempo brevissimo di un mese e mezzo, per una retribuzione di cinquanta scudi – doveva consistere in «uno freso in circum dictam cameram» e che «picture predictae sint altitudinis naturalis autenticum autentice», descrivendo un'impostazione differente da quella attuale e piuttosto configurata come un fregio continuo con figure di dimensioni prossime al naturale. Sorge di conseguenza il dubbio che l'opera commissionata al de Arcangelis non sia stata eseguita, oppure, una volta completata, non sia risultata soddisfacente e che il fregio sia stato successivamente rifatto, dal momento che gli stucchi e le pitture oggi visibili si legano, con pochissimi margini di dubbio, ai modi di Giulio Mazzoni. (figg. 7-8)

La fine del 1550, anno giubilare a cui risale la maggior parte dei contratti, può essere intesa quale momento di snodo tra due fasi della campagna decorativa, fasi che non dovettero succedersi nettamente ma che appaiono distinguibili solo attraverso una lettura attenta della complessa trama di tangenze e sovrapposizioni di dati. Nell'industrioso cantiere, si dovette passare dalla contemporanea attività di artisti diversi, assoldati per singoli interventi ed elasticamente inquadrati entro il più ampio sistema di lavoro sangallesco,⁴⁹ a una forma di monopolio nella gestione della campagna decorativa: a Mazzoni si deve infatti

fig. 9

Giulio Mazzoni e collaboratori, decorazione in stucco e a olio su muro, 1551-1553 ca.; Roma, palazzo Capodiferro Spada, galleria degli Stucchi.

integralmente riconoscere la responsabilità progettuale e la direzione dell'esecuzione degli apparati decorativi della galleria e delle stanze del braccio sud-est. Il piacentino dovette attendervi una volta terminati gli stucchi del cortile (da contratto, entro la fine del 1550), e sino a circa il 1553, anno in cui, il 16 maggio, venne nuovamente assoldato Francisco de Credenza, questa volta per «indorare capellam [...] existens in palatio» «iuxta designationem a magistro Julio piacentino scultore».⁵⁰

Le molte ridipinture e le interpolazioni subite da pitture e stucchi rendono complessa la comprensione delle dinamiche degli interventi orchestrati da Mazzoni e, sebbene l'esecuzione dovette essere demandata in larga parte ad aiuti,⁵¹ la paternità del piacentino è attestabile grazie al reperimento di un foglio autografo ed è giustificata dai confronti stilistici con le pitture delle altre sale e fra esse e gli stucchi, da ragioni tecniche – come l'impiego dell'olio su muro – e dalla conoscenza del suo *modus operandi*, ricostruibile come un'attenta opera di sincretismo stilistico e sintesi di quei modelli che ne caratterizzarono la formazione: Giorgio Vasari, Perino del Vaga, Daniele da Volterra e Michelangelo.⁵²

Nella raffinata ornamentazione in stucco che orna le pareti della galleria, della sala delle Stagioni e degli Elementi e della stanza di Callisto, Giulio si dimostra un plastificatore di raro virtuosismo e di eccezionale perizia tecnica, trasformando questi ambienti in preziosi scrigni. (fig. 9) Nell'impaginare le superfici attraverso riquadri, cornici, mensole, così come nella fattura dei termini antropomorfi e nei giovani ignudi che vivificano i partimenti, Mazzoni dichiara la sua appartenenza a una specifica tradizione artistica che si radica nei cantieri raffaelleschi di età leonina e che prosegue arricchendosi degli stimoli e delle innovazioni sviluppate nelle diverse geografie toccate dalla diffusione della tecnica dello stucco bianco all'antica in tutta la prima metà del secolo.⁵³ Se a premere sono i freschi esiti della reggia di Francesco I a Fontainebleau, il modello concettualmente e fattivamente più prossimo agli ambienti di palazzo Capodiferro è però la sontuosa sala Regia in Vaticano, «la più bella e ricca sala che infino allora fusse nel mondo»,⁵⁴ ultima incompiuta impresa di Perino consegnata nelle mani di Daniele.⁵⁵

Prestando attenzione ai documenti e alle fonti, procedendo alla lenta ritessitura delle personalità coinvolte e trovando soccorso in inaspettati recuperi frutto dei restauri, si può dunque affermare la lunga durata del cantiere di palazzo Capodiferro. Per comprendere questa articolata fabbrica si impone uno studio che, consapevole dei travagli subiti dalle opere, tenga sempre presente la polarità esistente tra progetto ed esecuzione, i meccanismi di gestione di un sistema di lavoro collettivo e la necessità di coniugare le istanze materiali e la ragione pratica alle aspirazioni della committenza. Adottando tale punto di vista, il palazzo si configura come un caso esemplare per illustrare le modalità di funzionamento di un cantiere architettonico-decorativo alla metà del XVI secolo, incarnando tutti gli aspetti di quel sistema sinergico di lavoro messo a punto da Antonio da Sangallo il Giovane e Perino, e da loro lasciato in eredità ai collaboratori e a una nuova generazione di artisti e architetti.



Un sentito ringraziamento ai curatori, a tutti i relatori e ai partecipanti al seminario del novembre 2019 per la proficua discussione e gli utili suggerimenti che ho da loro ricevuto. Per la disponibilità dimostratami nel corso delle ricerche sono grata al Consiglio di Stato e alla direttrice della Galleria Spada, Adriana Capriotti.

1 Neppi 1975.

2 Pugliatti 1984.

3 Gli esiti delle campagne di restauro e delle contemporanee ricerche sono raccolti principalmente in *Restauri della Soprintendenza* 1972, pp. 30-31, nn. 32-33; Cannatà 1992 e Id. 1995. Ulteriori testi di riferimento sono: Id. 1991; Vicini 2012; Urciuoli 2017; sulle trasformazioni edilizie seicentesche, cfr. Tabarriani 2008.

4 Neppi 1975, pp. 257-258, doc. 7.

5 Cfr. Fragnito 1975.

6 Cfr. Cannatà 1991, pp. 87-88, 101, note 3-4: si tratta di due fideiussioni, una del 3 dicembre 1548 e una del 3 gennaio 1549.

7 Cfr. Iazurlo 2009, p. 71, doc. 6.

8 Questa documentazione (ASRoma, *Collegio dei notai capitolini*, notaio Curtius Sacoccus, vol. 1622, fogli non numerati) era già nota a Lionello Neppi (Neppi 1975, pp. 19-20), è stata impiegata da John Hunter (Hunter 1984) e recentemente approfondita da Livia Nocchi (Nocchi 2019). Le citazioni riportate nelle note seguenti vengono da questi fogli.

9 Si testimonia che «il Cardinale [...] ultimamente quando stava in conclave fece fare il muro del giardino [...] che voleva alzarlo et fare ogni cosa a un tratto et che voleva fare una loggia da capo a piedi al giardino et voleva che da quella bassa fusse l'appartamento dove stesse madonna Fulvia con le donne et voleva far di maniera che non fossero viste andando per un corridoio da capo a piedi al giardino». Fulvia Mattei aveva sposato nel 1557 Pietro Paolo Mignanelli, figlio della sorella del cardinale ed erede di quest'ultimo (cfr. Neppi 1975, p. 21).

10 Si veda l'accurata sintesi in Pugliatti 1984, pp. 107-112: l'attribuzione si radica

grazie all'indicazione riportata nell'incisione di Pietro Ferrerio (Ferrerio s.d.), trovando ulteriore impulso alla fine del XVIII secolo con il trattato di Francesco Milizia (Milizia 1787, p. 165).

11 Hunter 1984.

12 In questo cantiere di Sangallo, Bartolomeo svolse l'attività di capomastro dall'agosto 1541, per poi diventare, dopo la morte di Antonio, sovrintendente ai lavori. Sotto Giulio III lavorò in Vaticano e a villa Giulia (cfr. Bertolotti 1875 e Battaglini di Stasio 1964, pp. 469-470).

13 Roberto Cannatà riconosceva Bartolino nell'architetto citato nei due documenti del 3 dicembre 1548 e del 3 gennaio 1549, sottoscritti con i muratori, padre e figlio, Bartolomeo e Pietro Antonio «di Marco» (Cannatà 1991, pp. 87-88, 101, note 3-4).

14 Il documento è pubblicato da Paola Iazurlo che trascrive «Magister bartholomeus de rubeis de morcho murator» ma mantiene la denominazione «Bartolomeo di Marco» (Iazurlo 2009, pp. 68-69, doc. 1).

15 Cfr. Bertolotti 1878, pp. 207-209; Gaudioso 1976, p. 242, doc. 434 e p. 247, doc. 623. A stimare i lavori condotti dai due è Giulio Merisi, di cui a seguire. A Castel Sant'Angelo è impegnato in lavori di muro anche un Tommaso da Bissone, il cui lavoro alla porta di Santo Spirito venne misurato nel 1545 da Aristotile da Sangallo. Come spiegato da Francesco Benelli nel suo contributo in questo volume, un «Magistro Bernardino di Magistri Jacobi da Morcote comensis» partecipa al cantiere di palazzo Farnese ed è prima ancora documentato, nel 1532, al fianco di Battista da Sangallo.

16 Ci si riferisce, per esempio, ai diversi «da Morco» – Girolamo, Antonio, Alberto, Battista – ricordati da Gianni Baldini (Baldini 1993, con bibliografia e fonti citate) e ai Nicolò e Antonio fratelli, remunerati per diversi lavori di muro al palazzo Apostolico nei primi anni Sessanta (ASRoma, *Camerale I*, Fabbriche, b. 1521, *passim*).

17 La citazione è tratta dal documento pubblicato in Iazurlo 2009, p. 71, doc. 6. Una traccia per ricostruire la figura del «Riccio» è forse la menzione di un Benedetto Ricci

da Romena – toponimo del Casentino – che si trova nell'elenco degli stuccatori che lavorano alla cappella Gregoriana in San Pietro tra il 1578 e il 1579 (cfr. Lamouche 2019, pp. 37 e 42, nota 78). Questo artista è impegnato nel 1584 anche a Sant'Atanasio dei Greci (cfr. Hoffmann 1981, p. 200, senza indicazione di data, ma desumibile dal documento: ASRoma, *Camerale I*, Fabbriche, 1526, f. 11r).

18 A Battista Casella, appartenente a una famiglia di scalpellini e stuccatori che conobbero grande fortuna in diverse regioni e per più secoli, la critica ha provato a ricondurre gli stucchi della cappella di palazzo Salviati alla Lungara (Bianchi, Agustoni 2001, pp. 138-147), opera che però mostra evidenti difformità con quanto visibile in palazzo Capodiferro. Patrizia Tosini ha recentemente riesaminato questo cantiere, rileggendone la documentazione e allontanando convincentemente da Casella la paternità dei raffinati efebi in stucco (Tosini 2022): sembra più probabile che Battista si occupasse della modellazione in stucco di cornici, modanature, mensole ed elementi architettonici, e della loro più minuta ornamentazione.

19 Devo questa suggestione a Tristan Weddigen.

20 Frommel 1973, vol. II, p. 78. Per le dibattute attribuzioni (a Mazzoni, a Merisi o a Girolamo da Carpi) si vedano almeno: Serafini 1915; Cecchelli 1929; van Dam van Isselt 1961; Wasserman 1961; Salerno, Spezzaferro, Tafuri 1973, pp. 495-496.

21 Cfr. Vasari [1966-1987], vol. VI, pp. 77, 83, 85.

22 Su Antonio da Sangallo si veda in ultimo Beltramini, Conti 2018; per la sala Regia si veda Davidson 1976.

23 Cfr. Quagliaroli 2019b. Si aggiunga inoltre una documentata consuetudine tra Perino e Girolamo Capodiferro, nata alla corte di Paolo III dove quest'ultimo ricopriva il ruolo di datario pontificio; un rapporto riconfermato da alcune lettere recentemente messe in luce (cfr. Quagliaroli 2019c; Agosti *et al.* 2021, *ad indicem*).

24 In merito alla maggiore disponibilità

economica valga, quale esempio, la seguente testimonianza tratta dal già citato processo: «se papa Paulo III non li havesse dato la legatione di romagna non havria potuto vivere ne manco fabricare».

25 Un altro testimone sosteneva che «dopoi chel cardinale tornò di Romagna sono anni cinque ò vero sei ando a habitare nel palazzo articulat et che prima andava a pigione intendeva et habitava il palazzo del priorato nella piazza di san pietro quando lui stava in Roma».

26 Cfr. Neppi 1975, p. 256, doc. 3.

27 Cfr. *ivi*, p. 19.

28 Cfr. Tosini 2004.

29 Sul fregio in palazzo Massimo: Parma Armani 1986, pp. 283-284, n. A.XII; Agosti *et al.* 2021, *ad indicem*. Sul palazzo: Cafà 2007. È importante rimarcare lo strettissimo legame che intercorre tra Perino e Luzzo Luzi, maestro autonomo e dalla personalità specifica, ma fedele e continuativo collaboratore del Bonaccorsi (Prosperi Valenti Rodinò 2001).

30 Si rimanda a Agosti 2016, p. 79, nota 14.

31 Redin Michaus 2002, p. 60, nota 6; *Id.* 2007, pp. 258-262, 340-342, doc. IX-XIV. Sull'artista, doratore e pittore, Salvagni 2012, pp. 64, 98, 105, 109, 123-125, 130, 133-135, 137, 139, 141.

32 Redin Michaus 2002, pp. 49 e 60, nota 5; *Id.* 2007, p. 174. Sulla sala si vedano Mortari 1975; Pugliatti 1984, p. 147, e da ultimo Ulisse 2019, pp. 70-77.

33 Riprodotti in Cannatà 1995, pp. 78-79.

34 Sui soffitti lignei nel Cinquecento, Conforti, D'Amelio 2016 e Ead. 2019. Si veda Quagliaroli 2019a, par. 4.3, per una disamina dei dipinti nei partimenti dei soffitti delle stanze di Callisto, Enea, Achille e dei Fasti Romulei, già oggetto di discussione in Neppi 1975 pp. 55-56, nota 32; Cirillo, Godi 1982, pp. 27-28 (con aggiornamenti in Cirillo 2017, pp. 71-85 e *Id.* 2018, pp. 7-11); Gere, Pouncey 1983, p. 127; DeGrazia 1991, pp. 97-98, n. 4 a-d.

35 Redin Michaus 2002, p. 60, nota 6 e *Id.* 2007, p. 174. Rinaldo sarebbe da identificare nello scalpellino al lavoro nel Belvedere vaticano nel 1564 (cfr. Bertolotti 1881, vol. I,

p. 177 e Iazurlo 2009, p. 79, nota 105).

36 Cfr. Extermann, Varela Braga 2016.

37 Livia Nocchi mi ha gentilmente suggerito che dovrebbe trattarsi del palazzo (distrutto) presso porta Cavalleggeri, cfr. Eiche 1995.

38 Cfr. Anonimo francese, Il metà del XVI secolo, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 49.92.79 *verso*, matita nera, penna e inchiostro marrone scuro, mm 295 × 440. Si veda anche, quale attestazione di queste perdute decorazioni: Giovanni Antonio Dosio (attr.), 1555-1560 ca., Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, 2995 A *recto*, tracce di matita nera, penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro diluito bruno, mm 322 × 208. Per disegni riferiti ad ambienti di palazzo Capodiferro si veda Quagliaroli 2022a, pp. 92-93.

39 Il foglio newyorkese è quello citato alla nota precedente; per i documenti: ASRoma, Fondo Veralli Spada, 264, foll. 400v-401r.

40 Cfr. Cannatà 1991, pp. 102-103, nota 8. Come avviene nel cortile, è possibile che anche in facciata le cornici all'altezza dei mezzanini non fossero originariamente pensate come finestre e queste ultime siano state aperte solo in un secondo momento, causando la perdita di parte dei fregi delle stanze di facciata.

41 Cfr. Nocchi 2019, pp. 97-101.

42 Aliberti Gaudio 1981, pp. 19-36.

43 ACRoma, *Archivio urbano*, sez. I, notaio Tarquinius Severus, vol. 706 (fogli non numerati), Cannatà 1991, pp. 102-103, nota 8 (il quale però indica il vol. 703). «Joannes Jacobus de Lavezolis» è testimone della redazione dell'inventario per il testamento della nipote, Lucrezia de Stefanelli, divenuta moglie di Girolamo Siciolante in un anno non meglio precisato (cfr. Masetti Zannini 1974, pp. 108-109).

44 Cfr. Rava 1986.

45 Per una ripartizione più precisa delle mani che, sulle quattro facce del cortile, eseguirono le sculture e i fregi, si rimanda a Cannatà 1991; Nocchi 2019, pp. 103-104. Come evidenzia Livia Nocchi, siamo di fronte a maestranze già ben inserite nelle fabbriche degli anni Quaranta. In particolare, Tommaso

Boscoli vantava una solida frequentazione dei cantieri di Antonio il Giovane (cfr. Ghisetti Giavarina 2008), ma sulla problematica identificazione di Tommaso Boscoli si veda Quagliaroli 2022a, p. 96, nota 32.

46 Cfr. Neppi 1975, p. 55.

47 Per analisi più specifiche delle stanze qui solo menzionate (con letture e attribuzioni molto differenti), cfr. Pugliatti 1984, pp. 136-150; Dacos 2012, pp. 129-144; Saporì 2016, pp. 16-19; Quagliaroli 2022a, pp. 68-70.

48 Cfr. Bertolotti 1880, pp. 112-113; Cannatà 1991, p. 93.

49 Quale esempio giova ricordare che, pochi anni prima, uno degli artisti di palazzo Capodiferro, Girolamo Siciolante, aveva ricevuto l'incarico di eseguire le pitture della volta della cappella Cesi alla Pace, intervenendo a completare la decorazione plastica impostata da maestranze presumibilmente scelte nell'*entourage* sangallesc (Ulisse cds e Kappler cds, con bibliografia precedente; per una proposta di "scambi" di modelli plastici tra la cappella Cesi e palazzo Capodiferro, forse veicolati da Tommaso Boscoli, si veda Quagliaroli 2018a).

50 Iazurlo 2009, pp. 70-71, n. 5.

51 Un garzone al servizio di Giulio è ricordato nelle testimonianze raccolte in occasione del processo all'artista del 1564, cfr. Leproux 1991, pp. 115-118.

52 Cfr. Quagliaroli 2018c e Ead. 2019b.

53 Sulle vicende dello stucco nel Cinquecento si veda da ultimo Quagliaroli, Spoltore 2019b.

54 Vasari [1966-1987], vol. V, p. 47.

55 Cfr. Davidson 1976. La sala Regia rappresenta un termine di paragone tanto più forte quanto più si tiene conto della compresenza, in questo cantiere orchestrato da Sangallo e da Perino, di molti degli artefici impegnati a palazzo Capodiferro. Per un'importante correzione nell'attribuzione a Mazzoni e al suo stretto sodale Ferrante Moreschi degli stucchi delle pareti (figure e partimenti) della sala Regia rispetto a quanto suggerito dalla sottoscritta in Quagliaroli, Spoltore 2019a, si veda Quagliaroli 2022b ed il saggio di Grégoire Extermann in questo volume.



UNUM

L'allestimento marmoreo della sala Regia. Continuità, svolte e ripercussioni di un cantiere pontificio

Grégoire Extermann

La sala Regia si annovera fra gli spazi più monumentali dei palazzi Vaticani ed è forse l'impresa più ambiziosa di Antonio da Sangallo il Giovane sotto Paolo III.¹ Collocata tra la cappella Sistina a ovest, la sala Ducale a est e la cappella Paolina a sud, serviva come vestibolo per le celebrazioni liturgiche, dormitorio per il conclave e spazio di ricevimenti per gli ambasciatori e i sovrani, da cui il nome. Se la sua edificazione viene portata avanti senza soluzione di continuità insieme alla cappella Paolina e alla scala Regia,² la decorazione assume invece un andamento lento e irregolare, con una stasi di dieci anni sotto Giulio III (1550-1555) e Paolo IV (1555-1559). Tale decorazione comprende gli stucchi della volta e delle pareti, i grandi affreschi storici e i rivestimenti in marmo del pavimento e dei piedistalli. Mentre gli affreschi hanno suscitato un'attenzione continua e gli stucchi, dopo il saggio pionieristico di Bernice Davidson, sono ora oggetto di studi sistematici, non è stato rivolto uno sguardo sufficientemente attento alla presenza dei marmi colorati, i quali però, per costo, sforzo logistico e impatto visivo, rivestono un'importanza di prim'ordine nell'economia decorativa della sala.³ Una visione ad altezza dello sguardo rivela quanto i marmi assumano un peso rilevante in questo luogo deputato a rappresentare l'autorità temporale della Santa Sede. (fig. 1) La loro presenza corrisponde a tre fasi del cantiere e ad altrettanti pontificati: le porte monumentali sotto Paolo III, il rivestimento dei basamenti sotto Pio IV, la pavimentazione sotto Gregorio XIII. La progressiva "minerizzazione" dello spazio è anche segno di un cambiamento di gusto a favore dei marmi policromi che si registra nella seconda metà del Cinquecento, una tendenza che trova la sua più compiuta espressione nella cappella Gregoriana della basilica di San Pietro: su quest'ultimo cantiere, legato a doppio filo con la sala Regia, concluderemo l'analisi.

Porte

Antonio da Sangallo crea cinque porte ioniche in marmo cipollino distribuite in modo simmetrico sui lati lunghi della sala e adatte alle proporzioni della preesistente porta della cappella Sistina.⁴ Solo dopo la sua morte, sul lato meridionale viene edificata da Bartolomeo Baronino una porta monumentale e fastosa che garantisce l'accesso alla



fig. 1
Città del Vaticano,
palazzi Vaticani, sala Regia.
Veduta del pavimento
e del lato nord.

cappella Paolina.⁵ Caratterizzata da colonne corinzie e frontone triangolare, essa dialoga con l'apertura centrale dei «finestroni terribili» – le finestre termali create da Sangallo con l'innalzamento della volta a botte – e si riallaccia all'esempio delle edicole del Pantheon, ma con una varietà cromatica più ampia, avvertibile nel fregio pulvinato in africano, nonché negli stipiti, nell'architrave e nella cornice in giallo antico.⁶ Di consueto, queste parti rimangono in marmo bianco per sottolineare la funzione strutturale degli ordini, e, dunque, l'uso di un marmo colorato, anche se di tonalità chiara, potrebbe apparire come uno strappo alla regola.⁷ Tale soluzione serve anzitutto a conferire maggior ricchezza al manufatto, recando una possibile allusione al salmo 24, dove la ripetizione del verso dedicato alla maestà delle porte rafforza la solennità della descrizione dell'ingresso nel tempio. Per Paolo III, che dedica grande cura alla cappella che porta il suo nome e richiede – o estorce – i servizi di un Michelangelo ultrasessantenne per dipingere due scene dedicate ai patroni di Roma, è fondamentale qualificare l'accesso al sacello con una porta di una ricchezza senza precedenti.⁸

I conti camerari registrano i nomi di scalpellini non meglio noti, come Sebastiano, Machone, Antonio di Raffaello, Pietro Colli – forse un membro della dinastia settignanese dei Cioli, presenti in grande numero nella basilica di San Pietro –, ai quali si aggiungono i segatori di marmo Moscatello e Bastiano e il trasportatore Jacopo di Balducci.⁹ L'unico artista chiaramente identificabile e appellato con il titolo di scultore è «Maestro Guglielmo» cioè Guglielmo Della Porta, citato insieme a Machone il 3 maggio 1546 per un pagamento «a buon conto della manifattura delle porte di marmi et pietre mischi»: ¹⁰ l'accenno a una pluralità di marmi lascerebbe pensare che Guglielmo avesse lavorato proprio alla

porta della cappella Paolina, anche se i pagamenti per il manufatto sono posteriori di due anni.¹¹ Da questo cantiere in poi, Guglielmo manterrà una presenza continua nei palazzi apostolici, stabilendo collaborazioni o entrando in conflitto con Pirro Ligorio, Nanni di Baccio Bigio, Sallustio Peruzzi, Jacopo Vignola e Giorgio Vasari.¹² In ottemperanza al detto *nomen omen*, lo scultore esordisce nei cantieri vaticani con una porta tra le più sontuose del Cinquecento, dove i marmi policromi anticipano un tratto distintivo della sua produzione futura.¹³

Pareti

Non è dato sapere come Antonio da Sangallo intendesse pavimentare la sala. Forse aveva previsto un mattonato con piastrelle di vari colori, come nel salone di palazzo Farnese, un altro spazio di dimensioni colossali da lui concepito e destinato ad assumere una funzione di ricevimento.¹⁴ Nemmeno la decorazione dei basamenti è nota, ma è poco probabile che Sangallo o Perino del Vaga avessero pensato a una copertura di lastre di marmo: lo sforzo economico necessario a ottenere grandi quantitativi di questo materiale appare interamente assorbito dalle porte, che dovevano brillare come gemme nel vasto spazio decorato a stucco e ad affresco.¹⁵ Sulle pareti, forse, si era piuttosto previsto di affrescare telamoni, termini e cariatidi, così come è ancor oggi leggibile nei basamenti delle stanze vaticane.¹⁶ Non a caso, infatti, Perino dipinge i supporti della stanza della Segnatura (1541) prima di creare una delle sue opere più complesse, la spalliera da porsi al di sotto del *Giudizio* michelangiolesco (1542).¹⁷ Non vi è però alcun documento che attesti una decorazione figurativa di questo tipo, ed è forse più semplice pensare che Perino abbia preso in considerazione l'idea di tendaggi separati da paraste dipinte come nella confinante cappella Sistina.¹⁸ Saranno in effetti delle finte paraste di marmo bianco a dividere le superfici policrome quando poi i basamenti verranno fatti lastricare sotto Pio IV.

La ripresa della decorazione della sala, rimasta in stallo dopo la morte di Paolo III, viene quindi avviata da papa Medici di Marignano che ne affida la soprintendenza al cardinale Marcantonio Da Mula.¹⁹ Un gruppo di giovani pittori è designato per la realizzazione delle scene storiche, mentre si ricorre a Daniele da Volterra, Giulio Mazzoni e Ferrante Moreschi per gli stucchi.²⁰ Questi lavori riprendono in linea di massima il programma decorativo iniziale, ma la lastricatura dei basamenti, condotta tra il mese di marzo del 1563 e il mese di novembre del 1565, rappresenta una significativa novità. Lo schema di base è quello di rettangoli scuri, generalmente in portasanta, circoscritti da una bordura chiara, per lo più pavonazzetto, separati tra di loro da paraste bidimensionali con motivi intagliati in marmo bianco. Casi di inversione tonale (una campitura chiara con una bordura scura), dilatazione del rettangolo centrale o presenza di schemi geometrici nelle bordure introducono una certa varietà. Queste osservazioni valgono per le pareti est, ovest e sud della sala, dove i marmi sono accostati l'uno all'altro, come nei rivestimenti del Pantheon, della cappella Chigi o in quelli dipinti della villa Lante al Gianicolo.²¹ Sulla parete nord e sulle campate che la affiancano appare invece l'innovazione, forse capitale, di separare le lastre per



fig. 2
Città del Vaticano, palazzi
Vaticani, sala Regia,
dossale del trono del papa.

stimento marmoreo della sala; potremmo perciò pensare a Pirro Ligorio, architetto della Camera Apostolica o ad altre personalità gravitanti nei cantieri pontifici come Jacopo e Giacinto Vignola, Nanni di Baccio Bigio o Sallustio Peruzzi, né si deve escludere un ruolo decisionale del cardinale Da Mula.²⁸ I conti forniscono invece i nomi degli scapellini impiegati nella «foderatura di marmi»: tre lombardi senza cognomi, Vincenzo da Viggiù, Simone da Viggiù e Stefano da Saltrio, e due toscani con patronimici e cognomi, Francesco di Barone Guiducci e Ludovico di Bastiano De Rossi.²⁹ Le due consuete aree di provenienza dei lavoratori del marmo – Firenze da una parte, la zona del lago di Lugano dall'altra – trovano conferma in questo cantiere.³⁰ Guiducci e De Rossi ricevono 330 ducati sul finire del 1564 per «sei quadri di comesso de marmi mischi [...] nella testa di

mezzo di un fine listello di marmo bianco. Si tratta a ogni evidenza della stessa tecnica ad intarsio usata per i tavoli d'arredo, dove la linea di separazione, chiamata lista, è parte integrante di una placca sottostante sulla quale sono conficcate le pietre sagomate. Questa tecnica – paragonata da Bertrand Jestaz agli smalti *champlevé* in quanto la linea di demarcazione tra campi cromatici non è applicata ma fa corpo con il supporto stesso –²² permette di assottigliare lo spessore dei marmi rari, perché il ruolo strutturale viene assunto dalla placca di marmo bianco.²³ Nella sala Regia, un tale uso amplifica le potenzialità del disegno e ne rafforza notevolmente la trama, al punto che le finte paraste – altro elemento di separazione in marmo bianco – risultano in confronto sbiadite e prive di ruolo strutturale.²⁴ Questa scelta può essere letta come una conseguenza diretta del successo dei tavoli d'arredo romani: si consideri per esempio che, durante gli anni del medesimo pontificato, il cardinale Giovanni Ricci da Montepulciano, uno dei più noti amatori di marmi dell'Urbe, spedisce a Filippo II «tre tavole comesse di varie pietre molto belle et vaghe che hoggidi si apprezzano pur assai».²⁵ Ricci è stato il maggiordomo di Alessandro Farnese tra il 1540 e il 1545 e ne ha frequentato il palazzo, un luogo destinato a contenere vari arredi policromi, tra cui il più grande tavolo in marmi e pietre dure oggi noto.²⁶ Alla realizzazione di questo manufatto partecipa forse Jean Ménard, committitore tra i più richiesti a Roma, protetto dal cardinale Ricci e presente, come vedremo, nei conti camerati della sala Regia.²⁷

I documenti consultati non rivelano il nome dell'artista – o degli artisti – all'origine del progetto di rive-

contro la Cappella Paolina», un'espressione che si riferisce probabilmente alla parete nord, cioè quella di fronte alla cappella Paolina, dove Guiducci e De Rossi eseguono anche il dossale del trono.³¹ (fig. 2) La parete sud invece viene detta «faccia della cappella Paolina» ed è lì che interviene Vincenzo da Viggiù con sei quadri ricompensati 57 ducati l'uno.³² Si potrebbe pensare che la decorazione ad intarsio, di esecuzione più complessa, fosse affidata ai soli toscani, tuttavia, il pagamento a Stefano da Saltrio per «tre altri quadri di marmo mischio [...] di differente lavoro, quali vano locati a man sinistra della Porta della Cappella di Sisto», sembra riferirsi al gruppo coerente di tre tavole listate di bianco con variazioni decorative («di differente lavoro») e di più alto prezzo rispetto a quelli della parete sud (75 ducati contro 57).³³ Questi pannelli affiancano il lato destro della porta che permette l'accesso alla cappella Sistina ma possiamo supporre che il computista, nel registrarli, si fosse posizionato in modo tale da lasciarsi la cappella alle spalle. Ad ogni modo è opportuno mantenersi cauti nelle attribuzioni, perché i conti camerali sono parziali e i «libretti apparati» contenenti la totalità dei mandati per la foderatura – centoventi in totale – sono al momento dispersi.³⁴

Oltre a questi nomi, i conti registrano uno stuolo di lavoratori, tra scalpellini, muratori, lustratori, stuccatori e campanari, che si muovono intorno alla figura chiave del segatore, preposto al taglio delle lastre con una mola trainata da un cavallo.³⁵ Il funzionamento del cantiere è reso possibile da un apporto adeguato di marmi, scavati per la maggiore parte nel porto di Ostia (Porto).³⁶ Si ricorre anche a specifici prelievi ed è possibile che le tavole di porfido portate da Sant'Adriano al palazzo Apostolico su ordine di Pirro Ligorio nel novembre del 1562 servano proprio per la sala Regia.³⁷ Va notata infine la presenza di «Giovanni de Menar», cioè Jean Ménard, che vende nel febbraio del 1564 un pilo e due lastre di marmo africano per il prezzo ragguardevole di 400 ducati.³⁸ È probabile che una di queste lastre serva per il trono del papa e si può credere che Ménard, in virtù della sua competenza nell'intarsio marmoreo, agisca come consulente nella delicata operazione di applicazione della tecnica del commesso su un piano non più orizzontale, ma verticale.

Pavimento

Pio IV non si limita a foderare i muri della sala Regia, ma desidera anche pavimentarla. Nell'agosto del 1565, Girolamo da Como riceve 100 ducati per cavare i marmi a Porto, «condurli et accomodarli acciò si possino segare per fare poi il pavimento nella Sala Regia». ³⁹ A monte di questo documento deve esserci un atto notarile accompagnato da un disegno contrattuale, forse simile a quello eseguito per la chiesa di Bosco Marengo sette anni più tardi.⁴⁰ Non sappiamo nulla delle caratteristiche di questo progetto e non siamo neanche bene informati su chi sia Girolamo da Como, eccettuate le notizie che lo vedono impegnato in lavori di quadro con Pietro Cioli – forse lo stesso «Pietro Colli» impiegato per le porte della sala Regia vent'anni prima – e nel vendere una statua di Vertumno per il Belvedere.⁴¹ L'affidamento di un grande pavimento a un artista non meglio noto illustra forse una nuova mobilità professionale favorita dalle sfide dei grandi cantieri papali.

fig. 3

Nanni di Baccio Bigio,
porta del transetto ovest;
Bosco Marengo, complesso
monumentale di Santa
Croce e Tutti i Santi.



Questo clima potrebbe indurre gli artisti ad assumersi l'onere di imprese temerarie, come mostra il caso di Matteo Bartolini, che, dopo la direzione dei pavimenti di Bosco Marengo, della sala Regia e della cappella Gregoriana, accetta l'incarico dell'acquedotto Felice ma viene sostituito da Giovanni Fontana proprio in seguito a una serie di fallimenti.⁴²

La pavimentazione della sala Regia si interrompe però sul nascere a causa della morte di Pio IV, avvenuta il 9 dicembre 1565. Il successore, Pio V, non manifesta i medesimi interessi per i marmi della sala Regia, né per San Pietro in generale, ma concentra le sue attenzioni sul monastero domenicano eretto alle porte del suo paese natio, Bosco – oggi Bosco Marengo –, in Piemonte.⁴³ In questa fabbrica, il nuovo pontefice dimostra un gusto costante per i marmi antichi, impiegati per i portali, le acquasantiere, il lavacro funebre

e la «superbissima sepoltura».⁴⁴ I portali del transetto, contraddistinti da colonne libere e frontone, sono concepiti da Nanni di Baccio Bigio, già collaboratore di Antonio da Sangallo il Giovane, e risultano avvicinabili al portale della cappella Paolina, mentre l'architrave e il frontone in marmo nero suggeriscono qui un uso meno ortodosso del colore.⁴⁵ (fig. 3) Blocchi massicci sono usati per le soglie, gli stipiti e gli architravi, di contro alla tendenza di ottenere da un singolo blocco lastre fini utili a creare rivestimenti o impiallacciature, come avviene nella sala Regia stessa.⁴⁶ Possiamo solo immaginare quante lastre di rivestimento si sarebbero potute ricavare dalle enormi soglie in africano delle porte di Bosco Marengo.

Anche nella chiesa piemontese Pio V prevede un pavimento in marmo: l'incarico viene affidato il 26 gennaio 1572 a Matteo Bartolini, con un contratto corredato di un disegno di presentazione.⁴⁷ (fig. 4) Alla morte del pontefice, le lastre sono requisite dalla Camera Apostolica e usate con ogni probabilità per rivestire il suolo della sala Regia. Lo si deduce da vari indizi: l'operazione viene affidata allo stesso Bartolini nella primavera del 1573, in continuità cronologica con il progetto interrotto di Bosco;⁴⁸ il pavimento rispetta la stessa griglia formale del disegno per la navata del monastero, compreso il dispiegamento in larghezza, con quattro ovali calati in tre astroidi interi e due dimezzati;⁴⁹ le scelte cromatiche sono le medesime, anche se l'africano previsto per le bordure degli astroidi di Bosco è sostituito nella sala Regia dal meno raro portasanta. Per adattare il pavimento alla sala Regia, evidentemente più larga della navata di Bosco, sembra si faccia ricorso a una banda perimetrale in marmo bianco e a una sequenza di lastre di portasanta disposte ritmicamente in

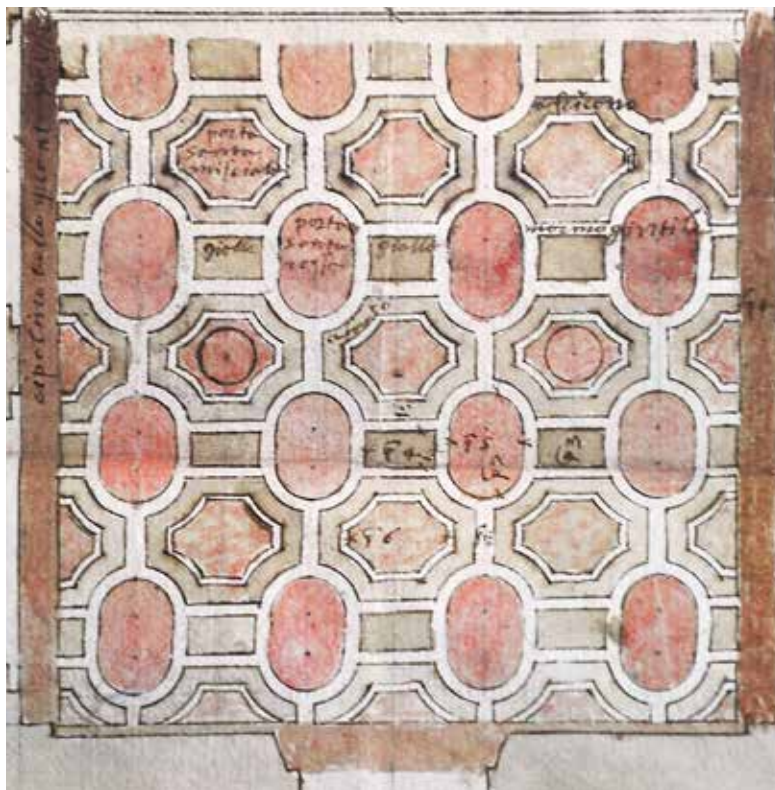


fig. 4
Matteo Bartolini, disegno
per il pavimento della
chiesa di Santa Croce a
Bosco Marengo, 1572;
Roma, Archivio di Stato
(particolare).



fig. 5
Città del Vaticano, basilica di
San Pietro, cappella Gregoriana,
parasta.

corrispondenza delle porte e delle campate murali. Possiamo pertanto pensare che l'armonioso dialogo del pavimento con i cassettoni della volta sia frutto del caso. La specularità tra i due sistemi è del resto relativa, poiché gli ovali posizionati in diagonale nella volta generano degli ottagoni residuali assenti sul pavimento, il quale segue invece una struttura più semplice e di maggior diffusione.⁵⁰

Il cantiere della cappella Gregoriana

Il recupero delle lastre per Bosco dimostra che, da un cantiere pontificio all'altro, i materiali e le maestranze transitano e generano anche dei miglioramenti organizzativi. Questo processo è palese sotto Gregorio XIII, che conclude rapidamente la decorazione della sala Regia per avviare quella che si rivela essere la grande impresa del suo pontificato, la cappella Gregoriana, edificata da Giacomo Della Porta all'angolo nord-est delle navate minori di San Pietro.⁵¹ Un aspetto rilevante di questo cantiere sta nella presenza di marmi colorati sulle pareti, fino alla cornice d'imposta, e di mosaici sui pennacchi e nella cupola; un partito che stravolge l'equilibrio cromatico della nuova basilica.⁵²

Vorremmo sottolineare però quanto la cappella sia debitrice della sala Regia, non solo per la presenza dei marmi colorati, ma anche per il ricorso ai piani intarsiati su una placca di marmo bianco.⁵³ Questa tecnica è leggibile sulle paraste d'angolo, i piedritti e gli intradossi delle nicchie, e apre a un nuovo registro ornamentale ispirato alla mobilia d'arredo. Le coppie di *peltae* addossate sulle paraste definiscono degli astroidi che si connettono in un rettangolo smerlato ed evocano le bordure dei tavoli romani.⁵⁴ (fig. 5) La regia decorativa spetta con ogni evidenza a Giacomo Della Porta ed è significativo che nell'incisione di Cesare Domenichi illustrante la cappella, i motivi ad intarsio delle paraste siano precisamente riprodotti, mentre mancano i mosaici di Muziano.⁵⁵ (fig. 6) Se nel 1567 Jean Ménard può proporre al cardinale Farnese di aggiungere una bordura commessa a un tavolo di marmo per aumentarne il valore,⁵⁶ con un processo analogo, Giacomo Della Porta circonda un'intera cappella con una cornice in marmo intarsiato per delimitarne il perimetro e qualificare con un adeguato splendore minerale l'icona mariana posta sull'altare.⁵⁷

Desideriamo inoltre rilevare, a dispetto di quanto già scritto, una continuità sul piano della policromia tra la cappella e la nuova basilica. Bianca Hermanin ha puntato l'attenzione sul pavimento collocato davanti all'altare maggiore nell'anno giubilare 1575 quale precedente per l'uso dei marmi colorati nel sacello.⁵⁸ Si può anche portare lo sguardo verso l'abside del braccio sud – la cappella del re di Francia – non solo per le splendide colonne in giallo antico del tabernacolo assiale, ma anche per le lastre di pietrasanta listate di nero che coprono le pareti, i pennacchi e il fregio, un dato sul quale Vitale Zanchettin ha generosamente attirato la nostra attenzione. (fig. 7) Questi inserti presentano una coerenza architettonica,

fig. 6

Cesare Domenichi,
Cappella Gregoriana
secondo il progetto di
Giacomo Della Porta, 1580.

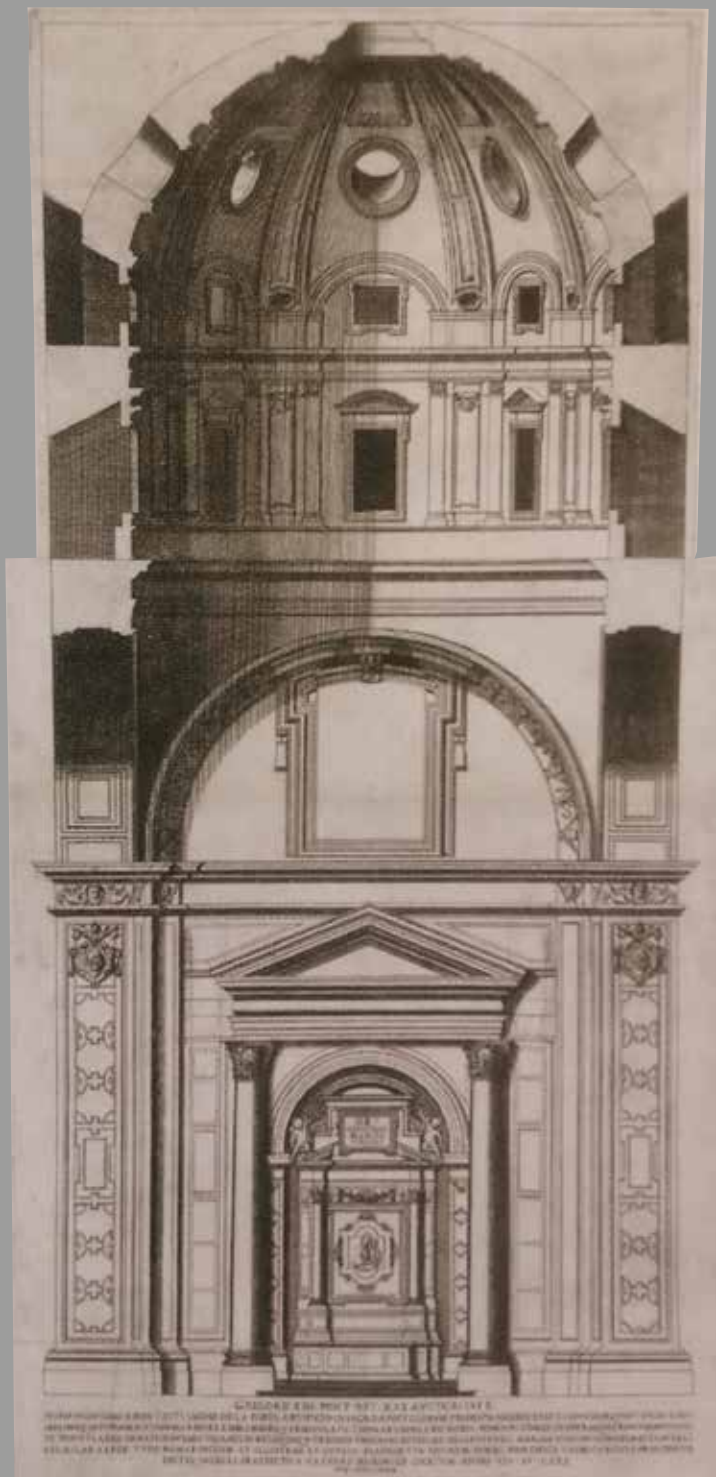


fig. 7

Città del Vaticano, basilica di San Pietro, cappella del re di Francia, pennacchio, fregio e parete del tabernacolo centrale.



fig. 8

Città del Vaticano, basilica di San Pietro, cappella Gregoriana, pennacchio, fregio e parete del tabernacolo est.



fig. 9

Città del Vaticano, basilica di San Pietro, cappella Clementina, parasta.

un rigore formale e una sensibilità per l'antico – con i rettangoli del muro derivanti dal Pantheon – che non si stenta ad attribuire a Michelangelo stesso.⁵⁹ L'introduzione del colore nella nuova basilica inizierebbe quindi già nell'abside del braccio sud, e non è un caso che i motivi dei pennacchi e delle pareti accanto ai tabernacoli vengano puntualmente ripresi nella cappella Gregoriana.⁶⁰ (fig. 8) Non esiste, quindi, un contrasto tra la cappella e il resto della basilica, quanto piuttosto tra due tipi di decorazione, riscontrabili anche all'interno del sacello stesso: le forme semplici dei marmi accostati, sul modello della cappella del re di Francia; i motivi fluidi e ondivaghi dei marmi separati da un listello, sull'esempio della sala Regia. Più dell'uso dei marmi colorati, l'innovazione della cappella Gregoriana riguarda quindi la loro estensione, le tecniche di rivestimento e la libertà ornamentale che ne deriva. I rapporti con l'arte paleocristiana e con la basilica di Santa Sofia evocati dai commentatori dell'epoca sono rilevanti sul piano teorico, ma vengono scavalcati su quello formale dalla vitalità dell'arte tardo cinquecentesca e dalla spregiudicatezza di Giacomo Della Porta che usa la tecnica dell'intarsio per ottenere, portandolo fuori scala, un effetto nuovo.⁶¹ Probabilmente perché troppo fragile, questo rivestimento a lastre fini non viene ripreso nell'antistante cappella Clementina, dove le lastre di marmo sono saldamente incorniciate da modanature in marmo bianco in modo da apparire come quadri autonomi.⁶² (fig. 9) Su questa linea proseguirà Bernini, quando dirigerà la decorazione policroma della navata di Carlo Maderno sotto Innocenzo X: egli avrà cura di selezionare delle lastre di maggiore spessore per evitare lo sgretolamento dovuto all'umidità e rinuncerà alle minuzie ornamentali dell'intarsio dell'aportiano, giudicate alla stregua di «lavori d'ebanisti».⁶³

Emmanuel Lamouche ha documentato con precisione l'identità degli artigiani presenti

nel cantiere della cappella Gregoriana, in larga parte provenienti dalla zona del lago di Lugano, aprendo anche una riflessione sul finanziamento dell'impresa di decorazione, assicurato dalla Tesoreria Segreta, vale a dire dalla cassetta personale del papa.⁶⁴ La scelta comporta dei vantaggi evidenti: una puntuale sorveglianza dei meccanismi di spesa, una velocizzazione dei pagamenti, nonché una maggior libertà decisionale del committente.⁶⁵ Questi aspetti sono forse condizionati dai precedenti della sala Regia e del complesso di Bosco Marengo: per la prima, si è ricordato come il cantiere si sia trascinato per oltre trent'anni, mentre per il secondo, si verificano dei casi di frode tra il procuratore e i conventuali dopo la morte di Pio V.⁶⁶ Il doppio vantaggio della rapidità esecutiva e della sorveglianza diretta rimedia quindi ai rischi di un lavoro discontinuo e di una dispersione economica, ma il successo dell'impresa si deve anche ascrivere al ruolo di Giacomo Della Porta, qui all'avvio di un'attività trentennale per la Fabbrica di San Pietro.⁶⁷

Marmi liguri

La fornitura di marmi rappresenta una sfida senza precedenti per il cantiere della cappella Gregoriana. Il sito di Porto, già sollecitato per la sala Regia e la chiesa di Bosco, non è evidentemente più sufficiente, tanto che si osserva una moltiplicazione delle fonti di approvvigionamento.⁶⁸ Il prelevamento di tre colonne in verde antico dalla chiesa di Santo Stefano Rotondo, sostituite da altre in granito, rivela l'entità delle misure adottate.⁶⁹

Vorremmo sollevare un punto rimasto forse inosservato, e cioè che i festoni del pavimento attorno allo stemma del papa non sono nel consueto verde antico, ma in verde polcevera.⁷⁰ (fig. 10) Questo marmo, estratto a Lavizzara a poca distanza da Genova nella val Polcevera, viene documentato per la prima volta nel 1572, pochi anni prima della sua apparizione nella cappella Gregoriana.⁷¹ Non sappiamo concretamente come giunge nel cantiere vaticano, ma le vicende relative all'approvvigionamento del marmo di Caunes per i lavori nella navata di San Pietro diretti da Bernini tra il 1646 e il 1649 offrono un possibile scenario di paragone, poiché in quel caso il materiale circolerà grazie all'intervento di agenti genovesi.⁷² Possiamo quindi immaginare una congiuntura simile tra cavatori, mercanti, nobili e prelati liguri per la promozione del polcevera negli anni di esecuzione della decorazione della cappella Gregoriana.⁷³ Bisogna inoltre considerare il ruolo degli scultori luganesi, presenti in maggioranza nel cantiere della cappella e detentori di quello che è quasi un monopolio dei mestieri della pietra a Genova.⁷⁴ Giacomo Della Porta ne è un esponente autorevole e non è forse un caso che le tre *rotae* di maggior diametro della basilica, quelle poste agli incroci dei bracci e delle navate minori, ovvero un'area di cui egli diresse la pavimentazione tra il 1590 e il 1602, siano in





fig. 10
Città del Vaticano, basilica
di San Pietro, cappella
Gregoriana, festone in
verde polcevera.

polcevera.⁷⁵ Nel corso del Seicento, la Liguria diventerà uno dei principali comprensori di marmi policromi di nuova estrazione.⁷⁶ Oltre al polcevera, verrà commercializzato con successo il portoro, il cui impiego a San Pietro rimane da studiare.⁷⁷ La promozione di pietre locali diventa una sfida politica per le monarchie di fine Cinquecento,⁷⁸ ma per una Repubblica votata al commercio e alla finanza come Genova, si tratta in primo luogo di una fonte di investimento capitale, nonché di una delle rare materie prime che l'aspro territorio ligure offre in abbondanza.

La decorazione in stucco, così rilevante nella sala Regia, perde enfasi nella cappella Gregoriana e viene spostata sopra la cornice d'imposta della volta, a livello dei mosaici. Si crea una spartizione tra forme e materiali: agli stucchi spetta la zona celeste delle volte e della cupola, la tridimensionalità e i colori chiari del bianco e dell'oro;⁷⁹ ai marmi, il settore terrestre del pavimento e delle pareti, la bidimensionalità e i colori pieni del rosso, verde, giallo e pavonazzo.⁸⁰ Non vi è conflitto ma piuttosto distribuzione degli spazi secondo uno schema che sarà vigente nelle cappelle dell'ultimo quarto del secolo, papali o private.⁸¹ La padronanza tecnica di questi due *media* sarà anche un vanto degli artisti luganesi che spesso si confronteranno con lo stucco prima di passare al marmo e all'architettura, come mostrano i casi di Domenico Fontana e Giacomo Della Porta, e, due generazioni prima, di Guglielmo Della Porta che lavora gli stucchi della cappella Massimo in Trinità de Monti, per orientarsi poi verso i marmi colorati attraverso il restauro, l'arredo o l'architettura.⁸²

La cappella Gregoriana si presenta come un insieme coerente e unitario, eseguito sotto il controllo diretto del pontefice e la direzione di un architetto prolifico. Dobbiamo riconoscere però che questo cantiere prende le mosse dal grande laboratorio della sala Regia, dove si sperimenta per la prima volta su grande scala un uso al passo con i tempi dei marmi colorati, protagonisti indispensabili dei nuovi spazi sacri post-tridentini.

Ringrazio Vitale Zanchettin e Pietro Zander per gli accessi alla sala Regia e alla cappella Gregoriana; Sara Bova, Guy Devreux, Bianca Hermanin, Serena Quagliaroli, Roberto Santamaria e Vitale Zanchettin per gli scambi.

1 Sull'architettura della sala Regia, cfr. Giovannoni 1959, vol. I, pp. 174-179; Redig de Campos 1967, pp. 127-139; Frommel 2003b, pp. 359-367; per un riassunto: M. Antonucci in Conforti *et al.* 2019, pp. 128-130, n. 22.

2 L'unità concettuale dei tre cantieri traspare nella descrizione di Vasari, cfr. Vasari [1966-1987], vol. V, pp. 46-47.

3 Sulle pitture della sala Regia, cfr. *ivi*, vol. VII, pp. 35-37, 67, 93; vol. VIII, p. 488; De Strobel, Mancinelli 1992; Böck 1997; de Jong 2000. Sugli stucchi, cfr. Davidson 1976; Pugliatti 1984, pp. 192-194, nota 546; Quagliaroli 2018a, pp. 35-36; Quagliaroli, Spoltore 2019a, pp. 109-114.

4 I pagamenti si estendono ben oltre la morte di Sangallo, dalla primavera del 1546 all'autunno del 1549 (ASRoma, *Camerale I*, Fabbriche 1511 e 1512). I marmi sono cavati nella vigna Palluccelli sul Celio fin dal 1537 (Lanciani 1902-1912, vol. II, pp. 132-133).

5 I documenti recentemente pubblicati da Andrea Donati (Donati 2020, pp. 211-213), che ringrazio per la segnalazione, datano la porta al 1548-1549 e citano l'architetto «Hyeronimo mediolanensis», identificato dall'autore come Girolamo Baronino. Un architetto con questo nome è menzionato da Antonino Bertolotti quale socio di Girolamo Valperga, come mi segnala Sara Bova (Bertolotti 1875). Dovette essere imparentato con il più celebre Bartolomeo Baronino da Casale Monferrato, responsabile dell'allestimento della sala Regia nel conclave che segue la morte di Paolo III (cfr. Battaglini di Stasio 1964, pp. 469-470). Donati trascrive anche un pagamento del 13 novembre 1549 ad «Ottaviano dipintore in borgo [...] per have-re dipinto una porta della Sala de' Re dalla quale fa cavare e modeni delli concii di marmi mischi per la porta della Capella nova in detta Salaw (Donati 2020, p. 211, nota 85). Si tratta probabilmente del tracciamento su un muro del disegno della porta per definire la

forma dei concii da usare, un procedimento applicato anche per il camino di palazzo Farnese scolpito da Guglielmo Della Porta (cfr. Uginet 1980, p. 83, doc. 780).

6 Il fregio pulvinato in africano è ripreso forse dalla porta santa di Baldassare Peruzzi a San Pietro, opera del 1525 ca. (cfr. Frommel 2003c, pp. 59-61).

7 Infrazioni più severe a questa regola sintattica si manifestano sotto Pio V con le porte di Bosco Marengo (vedi oltre), il suo cenotafio o la tomba di Alfonso Carafa a Napoli, segno di una maggiore autonomia cromatica del marmo rispetto all'architettura (cfr. Bellini 2011a, vol. I, p. 203, in merito alla cappella Gregoriana).

8 Paolo III tentò anche di accaparrarsi le statue destinate alla tomba di Giulio II per collocarle nella cappella Paolina (vedi la lettera del 23 novembre 1541 di Ascanio Parisani a Guidobaldo II Della Rovere, in Echinger-Maurach 2014, p. 339, n. 375).

9 Nove membri della dinastia Cioli sono registrati a San Pietro, cfr. Pedrolì 1981 e Bellini 2011a, vol. I, p. 432. La proposta di Gonzalo Redín Michaus (Redín Michaus 2002, p. 52) di identificare Machone in Giulio Mazzoni è convincentemente scartata da Serena Quagliaroli (Quagliaroli *cds*).

10 ASRoma, *Camerale I*, Fabbriche, 1512, f. 15v.

11 Vedi *supra* nota 5. È forse per la porta della cappella Paolina che Jacopo di Balducci consegna una colonna il 5 luglio 1546 (*ivi*, f. 17r). Lo stesso giorno, Della Porta è pagato 5 ducati per «certi marmi condotti a Palazzo per fare le porte».

12 Della Porta collabora con Ligorio fino alla rottura verificatasi nel 1565 (cfr. Extermann 2010, pp. 228-233) ed è in contatto con gli altri architetti citati, in particolare Jacopo Vignola con il quale lavora a palazzo Farnese (vedi la bibliografia indicata alla nota seguente).

13 Per gli arredi e i restauri policromi a palazzo Farnese, cfr. Riebesell 2003a; Ead. 2003b; Extermann 2019.

14 Frommel 1981, p. 158.

15 Di parere opposto, Böck 1997, p. 14. I marmi dipinti sui basamenti della cappella Paolina risalgono invece a Gregorio XVI,

cfr. Frommel 2003b, p. 390, nota 94.

16 Cfr. *Id.* 2018.

17 E. Parma in Ead. 2001, pp. 280-283, nn. 151, 153; vedi anche Agosti, Ginzburg 2021.

18 Secondo Christoph Luitpold Frommel (Frommel 2003b, p. 368), i basamenti della cappella Paolina erano coperti da tendaggi per accogliere i seggi cardinalizi durante le elezioni.

19 Sul ruolo di Marcantonio Da Mula, detto Amulio o Emulio, nella decorazione pittorica della sala Regia, cfr. Tosini *cds*.

20 Pugliatti 1984, pp. 187-194; Quagliaroli, Spoltore 2019a, pp. 110-112.

21 Un confronto tra i rettangoli della villa Lante al Gianicolo e quelli della Sala Regia è già proposto da Sabine Frommel (2005, p. 179, nota 72).

22 Jestaz 2010, pp. 300-301; *Id.* 2012. Fuori Roma, per esempio, questo sistema viene usato da Domenico Fontana per inglobare le colonne nelle cripte delle cattedrali di Amalfi e Salerno (cfr. Restaino 2019, pp. 205-207, fig. 5).

23 Devo questa osservazione a Patrizio Pensabene.

24 Lo scarso dialogo tra le paraste bidimensionali e il disegno a commesso fa pensare a interventi non coordinati, attuati da diversi artisti.

25 Deswarte-Rosa 1990, p. 63, n. I (4 dicembre 1561).

26 Per Giovanni Ricci: Deswarte-Rosa 1992. Sul tavolo Farnese: Raggio 1960; González-Palacios 1988, p. 44; Jestaz 2010, pp. 297, 300-304; *Id.* 2012, con una proposta attributiva a Jean Ménard.

27 Su Jean Ménard: Tuena 1988; Jestaz 2012; Leproux 2016, pp. 8-9.

28 Vignola è un candidato plausibile, in quanto vanta un'esperienza nei tavoli commessi fin dal cantiere di villa Giulia (cfr. R.J. Tuttle in Adorni, Frommel, Tuttle 2002, pp. 202-204) e lavora negli stessi anni con Della Porta agli arredi policromi di palazzo Farnese. A lui si devono forse i rivestimenti marmorei della camera della duchessa d'Étampes a Fontainebleau che anticipano quelli della sala Regia (cfr. S. Frommel 2005, p. 89).

29 Il *nomen paternum* è sistematico in Italia centrale dove assume maggiore importanza del cognome fino al Cinquecento avanzato (cfr. Klapisch-Zuber 2019, pp. 20-26). Stefano da Saltrio è forse identificabile con «Stefano da Viggiù» attivo per il pavimento della cappella Gregoriana nel 1580 (cfr. Lamouche 2019, p. 41 nota 57). Ludovico De Rossi è forse da riconoscere nell'esecutore dell'architettura del cenotafio di Pio V a Bosco Marengo (cfr. Extermann 2016, p. 83, nota 24).

30 Questa divisione tra artisti di provenienza fiorentina e luganese è ancora più marcata sul cantiere di Santa Croce a Bosco Marengo sotto Pio V, cfr. *ivi*, pp. 69, 74-77.

31 ASRoma, *Camerale I*, Fabbriche, 1521, ff. 120v, 123v (11 ottobre e 23 dicembre 1564).

32 *Ivi*, f. 131r (13 gennaio 1565). La proposta di Serena Quagliaroli (Quagliaroli, Spoltore 2019a, p. 111) di interpretare «la testa di contro la Cappella Paolina», dove Ferrante Moreschi interviene per lavori di stucco nel 1565, come la parete sud perché confinante con la cappella andrebbe dunque ripensata. È auspicabile comunque una campagna fotografica nuova per analizzare le mani delle statue della sala. Chi scrive riconosce nei due angioloni che reggono lo stemma Boncompagni sulla parete nord, la mano di Giovanni Antonio Buzzi (citato per tre figure nell'estate-autunno 1573), a causa di somiglianze fisionomiche con le statue del monumento a Pio V di Bosco Marengo (queste figure sono invece attribuite a Moreschi in Pugliatti 1984, pp. 190-191, a Prospero Bresciano da Serena Quagliaroli in Quagliaroli, Spoltore 2019a, pp. 113-114).

33 ASRoma, *Camerale I*, Fabbriche, 1521, f. 131r (13 gennaio 1565).

34 *Ivi*, ff. 130r, 146v.

35 I campanari consegnano le spranghe

di rame per il fissaggio delle lastre. Non si conosce il funzionamento della sega. Da notare che Jacopo da Trezzo ne inventerà una apposita per segare le pietre dure degli apparati del coro dell'Escorial (Pérez de Tudela 2016, pp. 141, 143, 153, nota 22).

36 Jacopo da Cassignola, *alias* Jacopo Pernio, porta settanta carrate di marmo da Porto a Ripa nel dicembre del 1563 (ASRoma, *Camerale I*, Fabbriche, 1521, f. 96v). Anche i marmi per il primo pavimento vengono prelevati a Porto (vedi *infra* nota 39). Sull'identità di Jacopo Pernio, cfr. Loffredo 2013.

37 Pecchiai 1950, pp. 227-228. Sui basamenti della sala Regia ci sono infatti cinque grandi lastre di porfido (seconda e sesta campata della parete nord, seconda e quarta campata delle pareti est e ovest partendo dall'estremità sud).

38 ASRoma, *Camerale I*, Fabbriche, 1521, f. 102v (8 febbraio 1564). Sarebbe la prima menzione del cognome di Jean Ménard, chiamato solitamente «Giovanni francese» nei documenti romani (così per la lustratura delle tavole di africano il 27 marzo successivo: *ivi*, f. 106r).

39 *Ivi*, f. 138r (6 agosto 1565). Altri pagamenti di 100 ducati sono registrati il 13 settembre e 16 ottobre: *ivi*, ff. 139r, 141r.

40 Vedi *infra* nota 46.

41 ASRoma, *Camerale I*, Fabbriche, 1521, ff. 88r (stima di lavori con Pietro Cioli), 110v (consegna di un *Vertumno*, 29 aprile 1564).

42 Cfr. Verde 2019, pp. 120-133.

43 Cfr. Extermann 2016, con bibliografia citata.

44 Avviso del 21 giugno 1567, cfr. Pastor 1951, p. 598, n. 2.

45 Cfr. Frommel 2012, p. 41.

46 Come mi fa notare Guy Devreux, il terzo e quarto pannello a destra della porta della sala Ducale mostrano una macchia grigia in basso, segno che sono stati segati

nel medesimo blocco di portasanta.

47 Cfr. Extermann 2016, pp. 78-81, figg. 11-12.

48 I pagamenti per la pavimentazione della sala Regia sono registrati tra aprile e dicembre 1573 (cfr. Lamouche 2019, pp. 41-42, nota 68).

49 Cfr. Extermann 2016, figg. 13-14.

50 Le volte delle navate laterali della cattedrale di Mantova di Giulio Romano presentano la stessa trama del pavimento della sala Regia (cfr. M. Tafuri in *Giulio Romano* 1989, pp. 550-557: 556).

51 Sulla decorazione della cappella Gregoriana: Bellini 2011a, vol. I, pp. 195-210; Zollikofer 2016, pp. 161-205; Möller 2018, pp. 46-94; Lamouche 2019; Barry 2020.

52 Cfr. Bellini 2011a, vol. I, p. 203.

53 L'importanza della sala Regia è, a nostro avviso, sottostimata da Kaspar Zollikofer, che cerca dei precedenti nelle cappelle romane (Zollikofer 2016, pp. 166-167). Gina Möller illustra con immagini l'intarsio di una placca di marmo con lastre colorate, ma non distingue questa tecnica dal commesso usato per il pavimento e le pareti della cappella (Möller 2018, pp. 62-63, figg. 31-32).

54 Si vedano ad esempio le bordure dei tavoli provenienti dal palazzo Farnese di Caprarola, ora nel palazzo Farnese di Roma (Jestaz 2010, p. 302, figg. 3, 4, 7, 9).

55 Sull'incisione, cfr. Hermanin 2020, pp. 183-184.

56 Jestaz 2010, p. 300.

57 L'icona mariana è inserita in un «telaro d'ametista» (una cornice di fluorite) retta da teste angeliche che fingono il volo su un piano in alabastro (cfr. Zander 2016, pp. 41-50). La composizione è stata manomessa da Bernini con inserti floreali incongrui (cfr. Capriotti 2016, pp. 120-121).

58 Hermanin 2020, pp. 191-192.

59 Non abbiamo trovato dati sul

rivestimento marmoreo delle pareti della cappella del re. Le colonne di granito, giallo antico e cipollino dei tabernacoli sono forse volute da Antonio da Sangallo (cfr. Bellini 2011a, vol. I, pp. 79, 121). Se il ricorso a materiali costosi è un dato essenziale nell'architettura di Michelangelo (cfr. Zanchettin 2006, pp. 11, 36-37; Id. 2008), il rapporto di Buonarroti con i marmi colorati è più ambivalente, come suggerisce la vicenda della cappella Del Monte (cfr. Conforti 1993, p. 133) o l'allestimento di palazzo Farnese (cfr. Extermann 2019, pp. 155-156).

60 Si vedano i «triangoli di mischio che vanno incrostatati al frontespicio» per i tabernacoli della cappella Gregoriana, pagati a Filippo da Posara nella primavera del 1580 (cfr. Lamouche 2019, pp. 34, 41, nota 63).

61 Vedi i commenti di Lorenzo Frizzolio e Ascanio Valentino analizzati in Barry 2020, pp. 51-59. Enrico Parlato (Parlato 2020, p. 82) ricorda il rapporto basilare tra marmo e sacralità, che deve contare notevolmente per una mente pragmatica come quella di Giacomo Della Porta. Si veda l'eccellente analisi di Kaspar Zollikofer in merito alla *Historia Naturalis* di Plinio (Zollikofer 2016, pp. 179-196).

62 La decorazione della cappella Clementina, pensata come complementare alla Gregoriana, viene condotta nel 1599-1603 (cfr. Bellini 2011a, vol. I, pp. 201-203, 232).

63 Cfr. Julien 1995, pp. 702-703, 714.

64 Lamouche 2019. La segatura delle pietre è affidata ad un certo Andrea di Polonia che non è certamente polacco (cfr. Möller 2018, p. 83), ma probabilmente originario di Tremona, paese della famiglia Pollini, tra Arzo e Besazio (cfr. Lamouche 2019, p. 43).

65 Ivi, pp. 24-27.

66 Sulle malversazioni nel cantiere di Bosco Marengo: Bruzzone 1905, p. 402; Ieni 1985.

67 Su Giacomo Della Porta a San Pietro: Brodini 2009, pp. 107-168; Bellini 2011a, vol. I, pp. 189-247, 349-404.

68 Cfr. Lamouche 2019, pp. 32-33.

69 Ivi, pp. 30-31, 40 nota 42; il ricorso a fonti eterogenee sarà una consuetudine per le cappelle di fine secolo (si veda per esempio la cappella Rusticucci al Gesù, cfr. Iole 2016a, p. 88).

70 Gli otto festoni del pavimento sono pagati il 28 agosto 1580 a Battista Saligni (cfr. Lamouche 2019, p. 41, nota 59).

71 Sul verde polcevera si veda Santamaria 2019, pp. 152-153.

72 Le cave di Caunes sono appaltate a Stefano Sormano, il trasporto del marmo è assicurato da Battista Orsolino e Lorenzo Maggi (tutti liguri) e i finanziamenti sono gestiti dal genovese Giacomo Franzoni, tesoriere della Camera Apostolica (cfr. Julien 1995, pp. 700-704).

73 Il commercio del marmo via Genova è sistematicamente appoggiato dall'aristocrazia mercantile e finanziaria, assumendo una dimensione corale per numero di intermediari (cfr. Klapisch-Zuber 1969, pp. 204-206, 225).

74 I luganesi discendono dei *magistri antelami* documentati fin dal Duecento a Genova (cfr. Di Fabio 2019). Sul tema dell'aleanza singolare tra comunità mercantile genovese e rete professionale luganese, chi scrive conduce una ricerca finanziata dal Fondo Nazionale Svizzero ("Les routes du marbre. La sculpture entre Gênes et l'Espagne à la première moitié du XVI siècle", progetto n. 190986, 1.2.2020-31.1.2022).

75 Sarebbe di certo di grande interesse una ricerca sui marmi di cava moderna a San Pietro, prima dell'arrivo del marmo di Caunes. Per il pavimento della tribuna e dei bracci, cfr. Bellini 2011a, vol. I, pp. 223-226.

76 Santamaria 2004; Id. 2019. Lo stesso

autore sta conducendo una ricerca dottorale sul commercio dei marmi a Genova nei secoli XVII-XVIII.

77 La presenza del portoro sugli ottagonali del pavimento delle navate minori potrebbe risalire a interventi moderni, considerando che la ditta Paolo Medici lavorò al rifacimento di ampie parti del pavimento della basilica nel 1909-1910, 1922-1926 e 1931-1932 (ringrazio Priscilla Medici per aver permesso la consultazione dell'archivio della ditta).

78 Vedi la Rotonda dei Valois a Saint-Denis (1567-1589), il coro della basilica di San Lorenzo all'Escorial (1579-1600) o la cappella dei Principi a Firenze (avviata sotto Ferdinando I), cfr. Ch.L. Frommel 2005; Pérez de Tudela 2016; Morrogh 2017.

79 Alla chiarezza tonale del livello superiore facevano seguito i mosaici rappresentanti racemi su fondo oro (cfr. Barry 2020, pp. 46-47, fig. 3). L'attuale composizione, piuttosto affollata, risale al Settecento.

80 Una crescita cromatica analoga è osservabile nella cappella Chigi in Santa Maria del Popolo (Frommel 2002, p. 128).

81 La cappella Caetani in Santa Pudenziana, decorata con marmi, stucchi e mosaici, presenta un caso compiuto di fasto romano tardo cinquecentesco: si veda da ultimo Parlato 2020, con bibliografia precedente.

82 L'esordio di Giacomo Della Porta e Domenico Fontana come stuccatori è ricordato da Baglione 1642, pp. 80, 84. Per Fontana, il passaggio dalla cappella Sistina «adornata da stucco» a quella con «marmi finissimi, lavorati e intarsiati con diverse inventioni» (cfr. Fontana 1590, p. 39), assume un valore tecnico ma anche di consacrazione professionale (sulla cappella: Nicoletti 2019).



Testimonianze ligoriane dal cantiere vaticano. Tra Antonio da Sangallo e Michelangelo

Carmelo Occhipinti

Appena arrivato a Roma da Napoli, Pirro Ligorio fece in tempo a conoscere Baldassarre Peruzzi, scomparso nel 1536, per entrare così nella cerchia dei seguaci del grande architetto senese dove incontrò, giovanissimo, un futuro, valido collaboratore come Sallustio, figlio di Baldassarre, più tardi operoso, sotto i papati di Paolo IV e Pio IV, nel cantiere dei palazzi apostolici.¹

In effetti, le più antiche testimonianze ligoriane sulla Fabbrica di San Pietro, quelle che leggiamo nel codice oxoniense composto nel corso degli anni Quaranta, appaiono già molto polemiche nei riguardi di chi a Baldassarre era subentrato: nei riguardi, cioè, di Antonio da Sangallo il Giovane che condusse il cantiere vaticano fino al 1546, anno della sua morte. Contro di lui Ligorio cominciò da subito a lanciare certi velenosissimi dardi, esprimendo la propria riprovazione per quegli scempi orrendi che Sangallo stava provocando dappertutto nell'Urbe, essendo stato incaricato dal papa non solo di rifare ampi tratti delle mura aureliane, ma anche di intervenire nei pressi della basilica di San Pietro in Vaticano.

Infatti, all'inizio degli anni Quaranta veniva sterrandosi la *platea Petrina* a ridosso della gradinata («cavandosi davanti per levar li scalini co' quali si montava nel portico di esso, in servizio della fabrica di San Pietro, il che fu cosa molto orrenda, potendosi conciare al servizio dei nostri santi»);² fu in tale occasione che tornarono alla luce certi ornatissimi fregi, sui quali si riconoscevano raffigurate le Nereidi insieme a svariate altre immagini da Ligorio accuratamente descritte, ma andate subito dopo miseramente perse. Difficile capire cosa ci facessero delle Nereidi in questa zona del Vaticano: forse dovettero servire come ornamento funerario, insieme a qualche antico sarcofago cristianizzato. Fatto è che, mentre di Nereidi e di Tritoni iniziavano a popolarsi le decorazioni contemporanee (pensiamo, per esempio, al solo Castel Sant'Angelo), Ligorio redigeva una sua approfonditissima trattazione sul tema dell'iconografia delle Nereidi – la più ampia che io conosca –, prendendo spunto proprio da questo rinvenimento archeologico fatto in Vaticano.

Ebbene la *vis* polemica di Ligorio prese di mira, prima ancora che Michelangelo, il povero Sangallo.³ Il quale si vide accusato di essersi appropriato di materiali pregevolissimi, per poi venderli a proprio profitto, falsificando per di più i conti della Fabbrica di San Pietro: questa malevola testimonianza dovrebbe risalire a prima della morte dell'architetto,

fig. 1
Pirro Ligorio, casino di Pio IV, vestibolo con statua di Clio, Città del Vaticano.

ma potrebbe persino precedere il 1543, anno in cui morì l'architetto lombardo Giovanni Mangone.⁴ Sangallo, insomma, sarebbe stato disonestissimo nella gestione del cantiere vaticano, stando alle pagine di Ligorio, il quale tanto più detestava l'architetto fiorentino perché pareva che fosse diventato il padrone incontrastato di Roma e delle sue antichità.

Accadde così che, per esempio, di fronte ai magnifici resti architettonici del tempio degli Antonini, Sangallo si assumesse la grave responsabilità di smontarli, cancellandone per sempre la memoria: «colonne, capitelli, spire et scime, e corone [...] sono state tutte portate per servizio della fabrica di San Pietro e guasti per carestia di marmo per non farne venire da Carrara; ma quantunque sia cosa che ci privi di veder quelli bellissimi ornamenti, nondimeno c'è permesso ogni cosa che sia in laude di quel beatissimo santo e per onorar Iddio, pur che si finisca quel magnifico e divoto tempio dove riposano l'ossa delli dui principi delli Apostoli».⁵

Analoga sorte era toccata a certe bellissime colonne di marmo numidico che erano appartenute a un edificio del tempo di Claudio, prima che esse fossero reimpiegate per fare «i tabernacoli degli altari» della nuova San Pietro⁶ (Ligorio si riferiva, credo, agli altari delle reliquie che si trovavano, all'epoca, all'interno della rotonda di Sant'Andrea).⁷ Oppure pensiamo alle basi, alle colonne e ai capitelli sottratti ad un luogo di enorme valore simbolico come il tempio della Pace, «posti in San Pietro per guastarsi certamente»;⁸ o, ancora, ai resti di un «portico che si crede di Claudio imperatore», nei pressi di Santa Maria Nuova, le cui colonne «così ruinate, sono condotte a San Pietro per uso di fabbrica e se ben in opera paiono così grosse, è perché nel ridurle in pare uguaglianza con l'altre l'hanno fatte di nuova grandezza».⁹ Queste e tante altre testimonianze sparpagliate nella sconfinata enciclopedia ligoriana attestano una presenza dell'architetto napoletano sul cantiere vaticano, che particolarmente assidua doveva essere stata negli ultimi anni di regno di papa Paolo III Farnese. Del resto, già nel corso di quegli stessi anni Quaranta, Ligorio aveva stretto una fervida collaborazione con l'umanista spoletino Benedetto Egio il quale, tra i fautori dell'antibramantismo di preti e teologi, andava allora rivalutando la storia cristiana di Roma e l'intera tradizione ecclesiastica ridando valore persino alle monete tardoimperiali e bizantine, che meritavano allora una prima considerazione storica, pure da parte di Ligorio.¹⁰

Ebbene, proprio mentre venivano definendosi, presso la Curia pontificia, questi iniziali interessi veterocristiani, non sorprende ritrovare sulle pagine dell'enciclopedia ligoriana, nella redazione che si conserva a Napoli nonché in quella, ancora successiva, di Torino, svariati riferimenti ammirativi nei confronti dell'antica basilica costantiniana che, ormai, era destinata alla completa distruzione: in particolare, a proposito della sua forma di pianta, simbolicamente allusiva – secondo questa bellissima idea di Ligorio – al corpo di «un'aquila che stende l'ali» (parole che, a quanto mi sembra, racchiudono un'implicita polemica contro il progetto michelangiolesco di pianta centrale, irrispettoso com'era dell'antichissima tradizione basilicale). Intanto, pure di fronte alla crescita inesorabile delle murature della basilica nuova, meravigliose parevano a Ligorio le antiche, gigantesche colonne sorreggenti la navata maggiore che si vedevano ancora in piedi tra la facciata originaria e il «muro divisorio»: colonne i cui ordini erano tanto fitti e grandi

da far pensare, appunto, alle penne di un'aquila che dispiega, da una parte e dall'altra, le sue enormi ali.¹¹ Del resto, una simile immagine conteneva in nuce – mi sembra – l'idea spettacolare, sviluppatasi più di cento anni dopo, del colonnato berniniano.

Così orecchiando, a suo modo, le contemporanee lezioni vitruviane del cenacolo di Claudio Tolomei, Ligorio provò a interpretare il significato del vocabolo greco *pteron*, da lui storpiato in *epteron*, per arrivare a definire l'edificio costantiniano «in forma di una duplice Epteron, cioè con cinque navate come fa il corpo d'un aquila che stende l'ali, porge vario ordine di penne, l'uno maggior dell'altro, quelle del corpo di mezzo con colonne d'una bella grandezza, quelle due prime di fianchi con minori colonne di grossezza e di altezza, e le due estreme con altre colonne più picciole».¹² Appunto queste ultime colonne, proprio per essere più piccole rispetto a quelle della navata centrale, ricordavano le penne marginali dell'ala di un uccello.

Si poneva, intanto, la grave questione di che fare di una così fitta selva di colonne antiche, grandi, medie e piccole, sottratte alle navate demolite ma in quei pressi rimaste coricate, in deposito. Infatti tra il 1561 e il 1562, mentre ormai Ligorio conduceva il cantiere dei palazzi apostolici, due coppie di queste colonne – tra le prime, forse, a essere state rimosse dal cantiere sorto sul vecchio coro – sarebbero state trasportate al di là del Tevere, nella erigenda porta sulla via Flaminia per volontà dell'amatissimo papa Pio IV (come poco più tardi avrebbe ricordato anche Tiberio Alfarano):¹³ ma la «suntuosa fabbrica», «di bella forma», «di opera dorica» della nuova porta disegnata da Nanni di Baccio Bigio sul modello dell'arco di Tito, e nel rispetto di Vitruvio,¹⁴ non poté che destare la viva approvazione di Ligorio (le cui parole mi sembrano ancora una volta significare – proprio per il fatto di richiamarsi all'«opera dorica» – una implicita frecciata contro Michelangelo, la cui mancanza di rispetto per le regole dell'architettura – oltretutto per i materiali antichi ridotti in calcina – era stata clamorosamente evidente nella contemporanea porta Pia, criticata infatti dall'antiquario nel modo più impietoso e offensivo che si potesse immaginare).¹⁵ Ma tanta ostilità di Ligorio contro Michelangelo era di lunga data: essa era divampata fin dall'inizio del pontificato di Giulio III, quando Michelangelo e Vasari – che avevano capito che personaggio molesto e insulso fosse Ligorio – dovettero darsi da fare per tenerlo lontano dai cantieri papali, in particolare dalla villa Giulia dove Ligorio avrebbe desiderato lavorare. Ma, poi, sono convinto che le coeve polemiche dei preti contro il maestro «ruinante» – alle quali Vasari aveva fatto riferimento nella vita di Donato Bramante – facessero molto gioco a Ligorio interessato com'era a gettare discredito soprattutto contro Michelangelo, prosecutore dell'immane impresa.

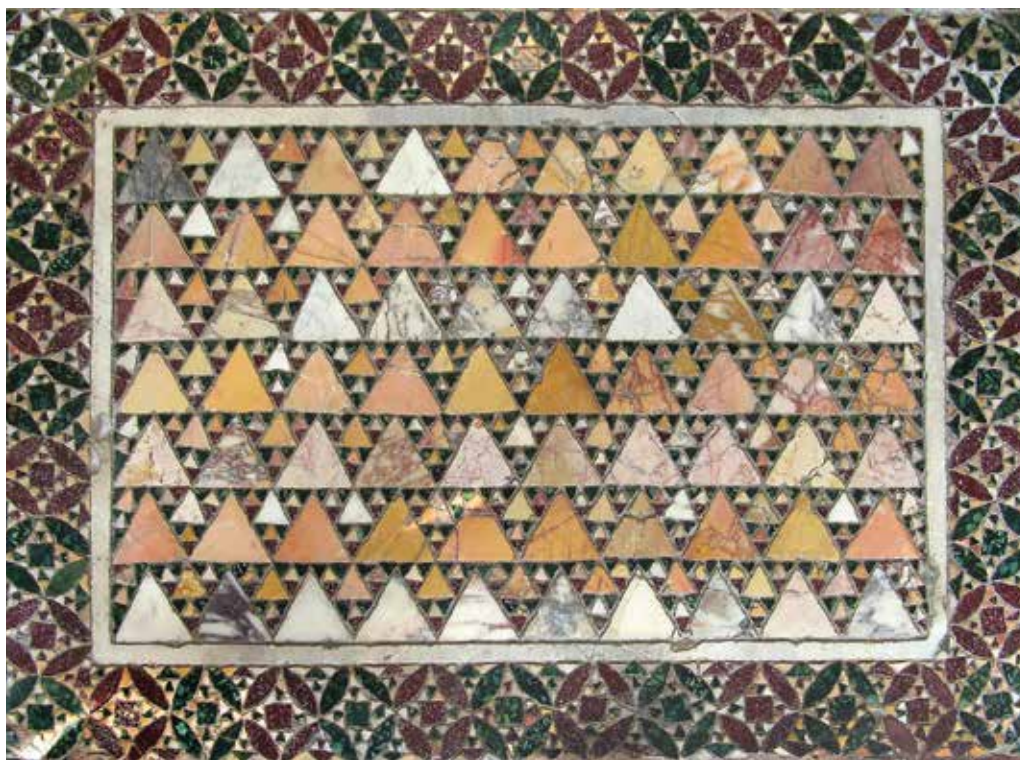
Torniamo dentro la basilica di San Pietro, dove, tutt'intorno al *Tegurium* e in corrispondenza dell'ormai demolita cappella di Santa Petronilla erano stati già da tempo praticati imponenti sterri per dar luogo alle nuove fondazioni; ne conseguirono sensazionali scoperte archeologiche che destarono le attenzioni, oltre che di Ligorio, del padre agostiniano Onofrio Panvinio: questi – già prima del calabrese Tiberio Alfarano – stava facendosi interprete dei nascenti interessi per le «antichità cristiane» di cui, in seno all'accademia vitruviana di Tolomei e dietro l'impulso del cardinale Marcello Cervini, si era sentita la forte esigenza già negli ultimi anni farnesiani.¹⁶

Non c'è lo spazio, in questa sede, per enumerare le infinite scoperte fatte, allora, pure nei pressi dell'originario sepolcreto vaticano.¹⁷ A cominciare da quella sensazionale, avvenuta nel 1544, della tomba dell'imperatrice Maria moglie di Onorio, dissepellita da sotto il pavimento della demolita cappella di Santa Petronilla:¹⁸ i cui corredi funerari furono ritrovati, dopo più di mille anni, perfettamente conservati (se ne conosce la famosa «bulla» Trivulzio, su cui Pietro Mazzucchelli scrisse un ricco saggio nel 1819).¹⁹

L'anno dopo, nel 1544, era stato riportato alla luce, durante la costruzione del bastione del Belvedere che dava verso Castel Sant'Angelo, ciò che rimaneva del mausoleo di una delle più potenti famiglie della Roma tardoantica, tra V e VI secolo, cioè quella degli Anicii, allorché «nel scoprire questo sepolcro vi fu anche trovato ivi vicino un cimiterio dove si bruciavano i morti, come mostraveno chiaro le ossa e ceneri di quelli che ivi si abbruciavano»; a dimostrazione delle origini cimiteriali della basilica di San Pietro – le parole sono sempre di Ligorio –, appariva evidente che «in questo colle vaticano nella parte tra tramontana e ponente si seppelliva, si ardevono i corpi morti per seppellire in ceneri, vi si giustiziavano i cattivi, vi si martyrizavano i buoni e santi, che erano fideli nella primitiva chiesa».²⁰ Tutte queste osservazioni non facevano che rafforzare l'idea, che all'epoca era molto suggestiva, di associare il luogo in cui sorgeva il circo di Nerone al ricordo del martirio dei primi cristiani.

Ma se la rotonda di Santa Petronilla non esisteva più, quella di Sant'Andrea era destinata a rimanere in piedi ancora per lungo tempo, fino al 1776, per l'esattezza. Utilizzata come sacrestia e come deposito di reperti storici sottratti via via alla furia distruttiva – per così dire – dei capicantiere della basilica petrina, la sua stessa sopravvivenza finì molto presto per destare tra gli osservatori una nuova sensibilità storica, in considerazione dei preziosissimi oggetti di ogni epoca che venivano accumulandovisi, dalle sante reliquie fino al *Polittico Stefaneschi*,²¹ non diversamente da quanto stava verificandosi all'interno del *Secretarium antiquum* dove, dopo la demolizione della cappella del re di Francia, era stata ricoverata la *Pietà* di Michelangelo,²² come pure, d'altronde, in molti altri luoghi della basilica, per esempio nel quadriportico che, stando alle testimonianze di Ligorio, dovette trasformarsi in una sorta di “museo” epigrafico. Ebbene, dentro la rotonda di Sant'Andrea furono per esempio sistemati – come Ligorio poté osservarli – i tenaglioni oggi esposti dietro le vetrine del Museo del Tesoro di San Pietro, che grande impressione suscitarono al momento del loro rinvenimento, perché creduti uno strumento di martirio tale da comprovare l'utilizzo del circo di Nerone come luogo di tortura (più tardi essi sarebbero stati illustrati anche da Antonio Bosio).²³ Infatti, dentro la rotonda di Sant'Andrea Ligorio vide pure i nuovi «tabernacoli degli altari» con i rispettivi reliquiari, che erano stati realizzati usando materiali di reimpiego, di provenienza pagana.²⁴

Ma diverse altre testimonianze di Ligorio – risalenti a questi stessi anni farnesiani – acquistano ancor più significato se messe a confronto – come di solito gli studiosi non sono soliti fare – con le contemporanee osservazioni di Vasari. Laddove per esempio l'aretino, dovendo riferirsi nella vita di Giotto al *Polittico Stefaneschi*, rivolse uno sguardo verso il cantiere a cielo aperto che era diventata la basilica, dove si vedevano altre opere giottesche, affreschi e mosaici ormai prossimi a scomparire perché esposti alle intemperie



figg. 2-3

Pirro Ligorio, casino di Pio IV, pannelli di marmo provenienti dal coro medievale della basilica Vaticana rimontati al centro del pavimento del vestibolo del casino, Città del Vaticano.



sotto la navata scoperchiata. Tant'è che, come Vasari ci racconta, si sentì la necessità di questo intervento di salvaguardia – la cui importanza era stata sottolineata, già molti anni fa, da Alessandro Conti –: allorché, tra «molte altre pitture, delle quali parte sono da altri state restaurate a' di nostri, e parte nel rifondare le mura nuove o state disfatte o traporate dall'edifizio vecchio di S. Piero fin sotto l'organo», si ritagliò «una Nostra Donna in muro, la quale perché non andasse per terra, fu tagliato attorno il muro et allacciato con travi e ferri, e così levata e murata poi, per la sua bellezza, dove volle la pietà et amore che porta alle cose eccell[enti] dell'arte messer Niccolò Acciaiuoli dottore fiorentino, il quale di stucchi e d'altre moderne pitture adornò riccamente questa opera di Giotto».²⁵ Siamo esattamente nel 1543, quando Perino del Vaga disegnò gli adornamenti (come li vediamo in un suo foglio conservato a Berlino)²⁶ per valorizzare il lacerto giottesco, poi rovinatosi nel corso del XVII secolo e quindi ricostruito nelle grotte vaticane:²⁷ oggetto che meritava di essere preservato – Alessandro Conti insisteva molto su questo punto – in considerazione del suo valore “storico”, ovvero non soltanto storico-devozionale ma, appunto, anche storico-artistico, alla luce di una nuova sensibilità che iniziava ad affermarsi di fronte, ma direi anche proprio per effetto di tante devastazioni! Lo stesso Vasari lamentava, infatti, la poca cura nei confronti delle cose antiche per via del troppo «amore della muraglia» (se ne sottrasse contemporaneamente, per esempio, il tabernacolo del sacramento di Donatello, rimontato dentro la nuova cappella del sacramento da Antonio da Sangallo il quale, evidentemente, non era solo il crudele distruttore che Ligorio voleva farci vedere).²⁸

Vorrei però insistere, ancora, su una tale sensibilità storica che il cantiere distruttivo stava destando nei diversi osservatori contemporanei, sotto i cui occhi capitava di frequente che, per così dire, importanti frammenti della vecchia basilica, veri e propri “pezzi” di storia provenienti da epoche diverse finissero per incontrarsi, gli uni davanti agli altri, sotto la cupola della rotonda di Sant'Andrea al cui interno, sottratti alla distruzione, un unico sguardo poteva abbracciarli: sguardo che, ormai, cominciava a essere quello del moderno storico dell'arte capace di collegare, all'interno di un unico percorso, appunto non più solo storico-devozionale, l'antico, il tardoantico, Giotto e Michelangelo, il medioevo e la modernità, vista nelle sue varie fasi. Proprio su queste importanti esperienze che si facevano nella Roma dei tardi anni farnesiani, dovette trovare fondamento l'ampia prospettiva storiografica che Vasari veniva intanto maturando nelle sue *Vite*, stampate nel 1550.

D'altronde, come da molti anni io cerco di mostrare, una non diversa sensibilità storica presuppongono le testimonianze di Ligorio, riferite a quanto stava accadendo nel cantiere di San Pietro. In effetti, pure dichiarando il proprio scarso interesse nei riguardi della «poca arte e poca eccellenza» di tante immagini medievali, opere di pittura, di mosaico oppure di avorio che fino ad allora avevano ornato la vecchia basilica, l'antiquario le riteneva pur sempre meritevoli di qualche interesse, per via soprattutto di ciò che vi si vedeva raffigurato, per esempio i “costumi” che anticamente erano indossati: perciò, rispetto a Vasari, l'interesse storico di Ligorio pareva orientarsi più sui “contenuti”, che sul divenire dello stile: ma, in nuce, questo è l'approccio dei futuri studi di antiquaria cristiana.²⁹



figg. 4-5

Pirro Ligorio, casino di Pio IV, pannelli di marmo provenienti dal coro medievale della basilica Vaticana rimontati al centro del pavimento del vestibolo del casino, particolari delle figure 2 e 3, Città del Vaticano.

A questo punto, vale la pena di rileggere il passo che Ligorio scrisse sulla basilica Vaticana, proprio perché riferito anche alle «antiche opere di pittura mosaica» tra le quali bisognava tenere conto pure di quelle giottesche: «Noi avemo viste le effigie degli Apostoli, colonne di santa Chiesa, fatte anticamente, e di avorio e di cameo, ove nel vero con somma eccellenza di quei tempi rappresentati della medesima guisa delle faccie e palliati, come ancora li veggiamo da essi antichi scolpiti nelli pili sepolcri di Beati Pontefici, trovati nell'antica chiesa di San Pietro, ne' quali quantunque vi si veda poca arte e poca eccellenza, si considera che tutti i scultori di quel tempo imitavano le cose istesse degli abiti e dell'effigie; così parimente si veggono nell'antiche opere di pittura mosaica».³⁰

Nel frattempo, dal 1558 Ligorio aveva assunto la direzione dei cantieri dei palazzi apostolici, prima di subentrare a Michelangelo, nel 1564, pure nel cantiere della basilica. Allora, l'architetto napoletano cominciò a lavorare anche nel casino del Boschetto dove, al centro del pavimento del vestibolo, furono incassate, probabilmente già all'inizio degli anni Sessanta, due tavole tessellate di età medievale, recanti la firma di tale Magister Paulus: ora, per capire il valore di un simile reimpiego medievale per lungo tempo ignorato dagli studiosi di Ligorio prima che, una decina di anni fa, io non ne facessi una segnalazione, dobbiamo cercare di risalire, per quanto ciò sia possibile, al contesto da cui Ligorio fece rimuovere le due tavole tessellate.³¹

Ebbene, tutt'intorno al *Tegurium*, tra le molte macerie e gli sterri prima che il livello del nuovo pavimento fosse alzato di tre metri, Alfarano aveva cercato di raccogliere ogni informazione, utile a restituire graficamente – le sue ricognizioni risalgono ormai agli anni tra il 1569 e il 1571 – l'assetto originario della zona presbiteriale: dove tra i pavimenti vermiculati e le *rotae* osservate già da Panvinio e Grimaldi, sul recinto del basso coro egli era ancora in grado di segnalare l'originaria ubicazione dell'ambone adoperato per il canto del Vangelo (documentato già dal V secolo),³² oltretutto del candelabro del cero pasquale (risalente al 1220-1230 circa) e dell'ambone dell'Epistola.³³

Ebbene, proprio dagli ornamenti dell'antico recinto presbiteriale – secondo come essi ancora si presentavano, prima della demolizione, nel loro rifacimento risalente all'iniziativa di papa Callisto II (1119-1124) –, dovettero essere stati prelevati i due pannelli di marmo che Ligorio recuperò per rimontarli proprio al centro del pavimento del vestibolo del casino di Pio IV, attribuendo ad essi, evidentemente, un grande valore simbolico. (fig. 1)

Adoperati in origine con la funzione di transenne,³⁴ forse non troppo diversamente da come tuttora vediamo a Santa Maria in Cosmedin o nel Duomo di Ferentino dove operò lo stesso Magister Paulus – Ligorio decise di reimpiegare questi due pannelli (figg. 2-3) in ragione, certo, del loro valore decorativo e della loro splendida cromia, nonostante la rozza iscrizione apposta sopra uno di essi, che recitava in caratteri evidentemente barbarici queste parole: «NUNC OPERIS QUICQUID CHORUS ECCE NITET PRETIOSI/ ARTIFICIS SCULTRIS COMSIT BONA DEXTERA PAULI». ³⁵ (figg. 4-5)

In effetti, l'attenzione che Ligorio dovette rivolgere nei confronti di un simile ornato musivo credo che abbia influito, in certo qual modo, nell'ideazione degli ornati interni della loggia del casino di Pio IV, in particolare sopra la peschiera dove, fra tralci vitinei a fresco, di chiara ispirazione costantiniana (di certo anch'essi un voluto richiamo alla *Pergula* Vaticana), ritorna il motivo delle *tessellae* policrome, che appaiono, coi loro colori accesi, non molto diverse da quelle a suo tempo adoperate da Magister Paulus.³⁶ La qual cosa rivela la singolare intelligenza creativa di Ligorio, tale da esprimersi nelle tecniche e nei materiali più diversi.

D'altronde, proprio in ragione di una loro così prestigiosa provenienza, i due pannelli dovevano al tempo stesso caricarsi di particolare valore "storico", al punto da conferire una speciale sacralità all'intero edificio moderno: in onore del primo apostolo, infatti, la pianta del casino di Pio IV era stata disegnata in figura di croce capovolta; per di più, proprio all'incrocio dei bracci della croce si trova inserita la forma ellittica del cortile, la cui pianta doveva simbolicamente evocare le antiche naumachie, per come almeno Ligorio le aveva immaginate; ma nello stesso tempo una siffatta forma di pianta del cortile doveva anche evocare il Colosseo, il monumento cioè che più di ogni altro – secondo la tradizione popolare sopravvissuta fino ai nostri giorni e radicata nei più antichi *Acta martyrum* – era collegato alla memoria dei supplizi dei cristiani.³⁷ D'altra parte Ligorio, assumendo la direzione dell'immenso cantiere bramantesco del Belvedere, volle proporre una reinterpretazione in chiave simbolica dell'immenso cortile, al punto da evocare il circo antico e, dunque, le memorie martiriali: ciò appare ben evidente nel suo famoso progetto su pergamena da lui presentato al papa Pio IV, oggi conservato presso la Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte di palazzo Venezia, dove apprezziamo tutto quel gusto per l'erudizione antiquaria che era completamente estraneo alla originaria ispirazione bramantesca del vasto cortile del Belvedere.

Certo, non credo di poter escludere che il giovane Carlo Borromeo, nipote e consigliere del papa, abbia guidato Ligorio nella scelta – così carica di significato simbolico – di reimpiegare materiali già appartenenti al coro della basilica Vaticana; tuttavia il fatto che l'iscrizione incisa su una delle due *tessellae* marmoree serbasse il nome di un artista – e non quello di un santo – lascerebbe credere che il solo Ligorio fosse stato responsabile del

recupero. L'iscrizione, infatti, reca l'autoelogio di uno scultore marmorario, orgoglioso dell'opera da lui realizzata: vi si trova esaltata l'abilità tecnica dell'artefice, la sua «bona dextpra» – si noti l'impronunciabile storpiatura! – grazie alla quale il *magister*, che al tempo in cui visse era stato molto famoso, aveva conseguito un effetto di così nobile splendore; l'avverbio «nunc» sembrerebbe alludere ad un rifacimento degli ornamenti del coro rispetto a un «prius», un rinnovamento cioè che dovette decidersi, appunto, all'insegna del gusto decorativo che i maestri marmorari avevano introdotto nel XII secolo. D'altronde, Ligorio stesso doveva sentirsi altrettanto orgoglioso della ricchezza decorativa del casino di Pio IV, non diversamente da come Magister Paulus lo era stato della propria opera.

Si trattava in definitiva, agli occhi di Pirro Ligorio, di una testimonianza storica che parlava di un momento preciso della vicenda millenaria del cantiere, proveniente dal cantiere stesso della basilica, per essere risignificata, rimontata e ricontestualizzata dentro il cantiere moderno del casino di Pio IV, in ragione evidentemente della stretta possibilità di interscambio, secondo le pratiche più o meno distruttive che erano ampiamente diffuse nella Roma di quegli anni, tra cantiere e cantiere.

1 Questo intervento suggerisce diverse puntualizzazioni, precisazioni e nuove deduzioni rispetto ai materiali già esaminati in Occhipinti 2007b e, più di recente, in Id. 2019. Le citazioni dei manoscritti di Ligorio sono qui prese dall'edizione elettronica consultabile nel sito internet di *Horti Hesperidum*. *Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica* (www.horti-hesperidum.com), secondo le seguenti abbreviazioni: Ligorio, Napoli, voll. I-X = P. Ligorio, [*Antichità romana*], Napoli, Biblioteca Nazionale, mss. XIII B1-XIII. B10; Ligorio, Oxford = Oxford, Bodleian Library, Cod. Canon. Ital. 138; Ligorio, Parigi = Bibliothèque nationale de France, ms. it. 1129; Ligorio, Torino, voll. I-XXX = Torino, Archivio di Stato, mss. a.III.3-a.III.15 (voll. I-XIII); mss. a.II.1-a.II.17 (voll. XIV-XXX). Si veda anche Ligorio [2017].

2 Ligorio, Oxford, f. 28v.

3 Sulla ostilità di Ligorio nei confronti di Michelangelo, si vedano Volpi 2009; Occhipinti 2015; Id. 2016.

4 Ligorio, Napoli, vol. VIII, f. 88r.

5 Ivi, vol. VI, f. 216v.

6 Ligorio, Torino, vol. XXV, f. 182v: «Aedacula Claudii Martialis fu opera di Claudio, molto superba, con colonne del marmo numidico, posto tra la parte della sponda della via Sacra et i duoi templi del Sole e della Luna, e la rovina delle sue colonne sono state portate per beneficio della Chiesa nova di San Pietro per ornare i tabernacoli degli altari».

7 Per la quale cfr. *infra*.

8 Ligorio, Oxford, f. 19r.

9 Ivi, f. 38r.

10 Su questo argomento rinvio a Occhipinti 2007b, pp. LXXXI-XCII.

11 Sul *Tegurium* si vedano Zander 1989; Tronzo 1995-1997; Pinelli 2000b, p. 45.

12 Ligorio, Torino, vol. XXII, f. 186r.

13 Alfarano [1914], p. 8.

14 Ligorio, Parigi, p. 81; Ligorio, Torino, vol. XXIX, ff. 9v e 11r (citare e discusse in Occhipinti 2012, pp. 202-203).

15 Per tutti questi argomenti si rinvia a ivi, scheda n. 2l.

16 Sui rapporti tra Onofrio Panvinio e l'accademia vitruviana di Claudio Tolomei, in particolare con Marcello Cervini, cfr. Occhipinti 2007b, pp. XXXV-XXXVI. Di recente, è uscita la molto attesa monografia su Panvinio di Stefan Bauer alla quale si rimanda (Bauer 2020).

17 O. Panvinio, *Vat. Lat.* 6780, ff. 87r-88r, citate in Occhipinti 2007b, p. 364.

18 Il ritrovamento del corpo di Maria avvenne esattamente il 4 febbraio 1544, stando alla testimonianza di Tiberio Alfarano che si legge nei suoi manoscritti: BAV, *Archivio Capitolo di San Pietro* G.5, p. 189: «Al di 4 febbraio 1544 nel pontificato de Paulo III fu scoperto un sepolchro apresso l'altare di S. Petronilla era un gran pilo de marmo tutto d'un pezzo longo pal. 14 et largo pal. 12 alto pal... coperto con una pietra di marmo simile di longhezza et larghezza grossa pal. 1 e tre quarti. Dentro il quale pilo era il Corpo di Maria moglie di Honorio Xmo imperatore di Constantinopoli, il quale corpo era vestito

d'una veste d'oro tirato, et in testa un panno d'oro con piu avolti, et un altro disteso sopra al viso et al petto il quale oro fuso pesò lib. 35. La lega era de 24 carate. Dal lato haveva una scatola d'argento piena de diversi vasi de cristallo, d'agata et de altre pietre, et similmente de diversi animali, con alcuni ornamenti d'oro, et apresso a questa una cassetta coperta d'argento indorato con alcuni ornamenti di teste di chiodetti d'argento, in la quale erano molto anelli d'oro tutti con pietre preziose, passavano el numero di 150. Alcune collane et catenette con pendenti et altri lavori con gioie et alcuni lavori d'oro quale cose tutte hebbe il detto Papa Paulo III». Su questo evento, cfr. Caruso 2019. Sono grato a Bianca Hermanin per aver discusso con me la questione, avermi indicato il passo di Alfarano e la bibliografia qui sopra citati.

19 Si veda Mazzucchelli 1819. Su questa scoperta si rinvia, per ogni approfondimento bibliografico, a Gasparotto 1996, p. 321; Daly Davis 2001, p. 525; Occhipinti 2007a, pp. 272-273. Cfr. soprattutto Ligorio, Torino, vol. XXVI, f. 199v. Inoltre: Ligorio, Napoli, vol. IV, f. 86r; vol. VI, f. 425r; vol. VII, f. 69r.

20 Ligorio, Parigi, p. 99.

21 Sul *Polittico Stefaneschi*, di recente, De Marchi, Romano 2015, p. 137. Cfr. Vasari [1966-1987], vol. II, p. 105: «nella Sagrestia la tavola principale, che furono da lui con tanta diligenza condotte, che non uscì mai a tempe- ra dalle sue mani il più pulito lavoro».

22 La *Pietà* di Michelangelo, dopo la distruzione della rotonda di Santa Petronilla,

fu traslata nel *secretarium antiquum* (nella pianta di Alfarano, in corrispondenza delle lettere: "dd"), e da lì successivamente, nel 1568, alla cappella del coro di Sisto IV (pianta Alfarano: "q"). Per la storia degli spostamenti della *Pietà*: Zander 2014.

23 Ligorio, Napoli, vol. X, f. 146v. Cfr. O. Panvinio, *Vat. Lat.* 6780, f. 40r: «su un ferro in modo di tanaglie con il quale furono martirizzati molti martiri»; si veda anche Bosio [1650], pp. 56-57 e 70: «in tempo di papa Paolo terzo, nel cavarsi detti fondamenti, si scopersero altri sepolcri, fra' quali fu trovata, come si disse, una tanaglia di ferro longa tre palmi, con li manichi di legno lunghi mezo palmo, il resto de' quali si vede esser consumato dal fuoco, della presente forma» (la relativa illustrazione si trova ivi, p. 71). Tale scoperta dette occasione all'antiquario napoletano di approfondire – ricorrendo anche allo studio di certe «antiche pitture trovate nel vaticano» e di qualche «fragmento di pilo» trovato nelle catacombe dell'Appia – il tema degli strumenti di martirio, destinato a diventare oggetto di tutta una trattatistica specializzata di fine Cinquecento (Ligorio, Napoli, vol. VII, f. 139v, citato e discusso in Occhipinti 2007b, p. 365).

24 Cfr. nota precedente.

25 Vasari [1966-1987], vol. II, pp. 105-106.

26 Berlino, Staatliche Museen, K.d.Z. 5166; cfr. Parma Armani 1986, p. 332; Conti 1988, p. 30.

27 Informazioni sulla vicenda erano note agli antichi commentatori di Vasari, a cominciare da Della Valle (Vasari

[1791-1794], vol. I, p. 88): «Questa Madonna, che ognuno può vedere nelle Grotte Vaticane indicata da una iscrizione appostavi, non è più l'antica di Giotto, ma una copia, in cui si scuoprono facilmente tracce di mano più moderna (cfr. Baldinucci [1768-1820], vol. I, p. 89) dove a lungo si narrano le traslazioni e risarcimenti di questo mosaico», e (Vasari [1791-1794], vol. I, p. 114): «Il Ch. Sig. Ab. Dionisi nelle sue *Grotte Vaticane* (ivi, p. 105), parlando del mosaico che il Vasari notò salvato dall'Acciaiuoli nella rovina della vecchia basilica Vaticana, secondo alcuni nel 1544, dice: *notandus erat annus 1543, iuxta inscriptionis fidem*. Nel far l'andito di S. Andrea nel 1628 si ruppe di maniera il detto mosaico, che non si poté più rimettere insieme, e solo si conserva l'iscrizione appostavi dall'Acciaiuoli nel 1543; e finalmente nel 1728 fu di nuovo interamente ristorato»; si veda, nel XIX secolo, anche il commento alla vita di Perino del Vaga del Vasari (Vasari [1846-1855], vol. XI, p. 169, nota 1): «Queste pitture di Giotto, già citate dal Vasari medesimo nella vita di quell'artefice, sappiamo che furono salvate dall'Acciaiuoli nel 1543, quando fu buttata a terra la vecchia Basilica Vaticana. Nel rifare l'andito di Sant'Andrea nel 1628, queste pitture (che il della Valle dice mosaico) si scollegarono di maniera, che non fu possibile di rimetterle insieme, e non rimase in piedi altro che la iscrizione dell'Acciaiuoli. Ma finalmente, nel 1728, ques'opera fu interamente restaurata per ordine di papa Benedetto XII. [...] Oggi tanto il lavoro di

Giotto quanto quello di Perino non sono più in essere». Sull'argomento, vedi anche Mignanti 1867, p. 66. Vasari [1967-1997], vol. II, p. 106; Alfarano [1914], p. 30; De Marchi, Romano 2015, p. 137, nota 8.

28 Sul tabernacolo eucaristico donatelliano si veda Caglioti 2000b.

29 La questione è ampiamente approfondita in Occhipinti 2007b, pp. 373-374 e *passim*.

30 Ligorio, Torino, vol. XXIX, f. 18.

31 Ballardini 2015, p. 38. Cfr. Silvan 1992; Thoenes 2009, p. 484.

32 Ballardini 2015, p. 60.

33 Ivi, p. 61.

34 Si vedano Claussen 1987, pp. 10-12; de Blaauw 1994, vol. II, pp. 658-659. I due studiosi hanno formulato proposte diverse per la collocazione dei pannelli: secondo Peter Cornelius Claussen erano disposti sul podio absidale ai lati delle rampe (come a Ferentino e a Santa Maria in Cosmedin), mentre per Sible de Blaauw erano parte del parapetto del recinto del basso coro. Devo la segnalazione bibliografica a Bianca Hermanin.

35 I due pannelli misurano 70 × 98,5 cm. Cfr. Forcella 1869-1884, vol. VI, p. 73, n. 191; Dietl 2009, vol. III, pp. 1463-1464, cui si rinvia per l'esegesi dell'epigrafe.

36 Sull'argomento devo rinviare a Occhipinti 2010. Il volume è magnificamente illustrato con le fotografie di Andrea Jemolo.

37 Sulla questione, cfr. Occhipinti 2007b, pp. 107-164. Per altri significati simbolici del cortile del casino di Pio IV, si vedano Castelletti 2010, p. 83; Id. 2011, pp. 115, 117.

Il «tempo della ruina». Il cantiere della basilica Vaticana visto da Tiberio Alfarano

Bianca Hermanin

Nel 1582 Tiberio Alfarano di Gerace, chierico beneficiato della basilica di San Pietro, presentò a papa Gregorio XIII (1572-1585) il disegno di una pianta – o *ichnographia* – della chiesa antica di San Pietro, iscritta nella struttura dell'edificio nuovo allora in costruzione; la pianta era corredata da una *legenda* sotto forma di catalogo e di un'ulteriore *legenda* più estesa e dettagliata, intitolata *De Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura*. La pianta fu data alle stampe nel 1590; (fig. 1) il testo esteso della *legenda* fu pubblicato solo nel 1914 da Michele Cerrati, vescovo e scrittore della Biblioteca Apostolica, che lo accompagnò a un commento erudito e a un'introduzione comprendente il profilo biografico di Alfarano e una prima analisi della sua opera manoscritta.¹ Da questo momento in avanti, la pianta di Alfarano e il testo *De Basilicae Vaticana antiquissima et nova structura* sarebbero diventate delle pietre miliari per la conoscenza dell'antica basilica di San Pietro e per l'archeologia cristiana. In essi, Alfarano illustra con estrema perspicuità non solo l'architettura dell'antica basilica – della quale si vanta di aver preso un rilievo «con compasso et misure» – ma anche gli altari, i sepolcri e gli arredi liturgici che ne costellavano lo spazio.

Scopo di questo contributo è illustrare il rapporto corrente tra il cantiere della nuova basilica di San Pietro in Vaticano e l'opera di Tiberio Alfarano. Tale rapporto va inquadrato tenendo a mente gli obiettivi esplicitamente dichiarati dal chierico di San Pietro nel testo dedicato a papa Gregorio XIII: la sua opera non era volta solo a far conoscere il venerabile edificio ai posteri, ma soprattutto a fare in modo che nella *nova structura* fossero giustamente onorati, a beneficio della devozione dei fedeli, tutti gli altari, i sepolcri e gli arredi un tempo in quella *antiquissima*. In tal senso, l'opera di Alfarano, e segnatamente la sua *ichnographia*, non va intesa come il lavoro di un erudito appassionato di antichità, ma piuttosto come il lascito di un membro militante di un'istituzione – il Capitolo di San Pietro – dei suoi obiettivi e dei suoi concreti programmi di intervento sul cantiere della chiesa nuova.²

La basilica Vaticana nella quale Tiberio Alfarano di Gerace visse per almeno quarant'anni, fino alla sua morte, si presentava, a metà del XVI secolo, divisa in due. A occidente sorgeva il nuovo edificio, sotto la giurisdizione della Fabbrica di San Pietro; a oriente sopravvivevano un tratto dell'aula basilicale e l'atrio, col suo celebre cantaro, chiuso a meridione e a settentrione da edifici posteriori.

Il cantiere della Fabbrica, noto, nelle sue diverse fasi temporali, da numerose vedute, fu

fig. 1

Tiberio Alfarano inventore,
Natale Bonifacio incisore,
*Almae urbis Divi Petri
veteris novique Templi
descriptio*, 1590; Londra,
British Museum.

talmente celebre sin dai suoi albori da costituire quasi un *tòpos* letterario, e uno dei primi oggetti di esercizio e di studio della disciplina storico-architettonica e storico-artistica. Più recente è invece la letteratura riguardante il segmento della basilica antica che sopravvisse per più di cento anni dopo la posa della prima pietra del nuovo tempio da parte di Giulio II (1503-1513), avvenuta il 18 aprile del 1506, alla quale seguirono le prime demolizioni nella zona del transetto atte a permettere l'innesto delle fondamenta dei piloni della grande cupola.³

La storia della “chiesa vecchia” dall'inizio del cantiere della Fabbrica fino al suo definitivo atterramento da parte di papa Paolo V (1605-1621), tuttavia, non è certo solo la storia di un inerte relitto architettonico; le diverse vicende che caratterizzarono la sua vita in questo secolo, infatti, costituiscono la cartina di tornasole del mutamento – corrispondente alla rivoluzione operata in seno alla Chiesa dalla Riforma protestante e dalla Controriforma tridentina – che investì contemporaneamente il patronato papale e, più in generale, ecclesiastico, in considerazione dell'architettura, delle funzioni di questa, e dei diversi manufatti coi quali si compiva il culto, dagli arredi liturgici alle immagini venerabili dell'antichità. Non conosciamo pressoché nulla di quanto andò perso a causa delle demolizioni effettuate da Giulio II, se non che tali perdite furono dolorose e traumatiche per chi vi assistette; viceversa, quando, un secolo dopo gli interventi impetuosi di papa Della Rovere, si dovette demolire l'ultimo tratto dell'edificio e l'atrio che la precedeva a oriente, il Capitolo di San Pietro chiese e ottenne da Paolo V che l'intera aula superstite e tutti i suoi arredi fossero risarciti nella basilica nuova; la richiesta era esplicitamente polemica con le decisioni prese un secolo prima, quando «per negligentia dei ministri di quel tempo, che mostrorno havere havuto più risguardo dell'esteriore della struttura, che all'intiore dello spirituale, et culto divino [...] furono anche rovinate molte segnalate memorie di Altari et Benefattori, non solo de' Sommi et Santi Pontefici, ma di Cardinali, Signori et diverse pie persone».⁴ Per non incorrere negli stessi errori, nel 1605 la demolizione fu pertanto affiancata da una ricognizione puntuale e fedele dei sacelli e delle memorie petrine, che incluse la riproduzione delle *imagines* dei luoghi venerabili e la redazione di memoriali notarili contenenti quanto era noto di essi e delle loro reliquie. Il lavoro fu compiuto, come è noto, da Giacomo Grimaldi.⁵

L'evidente mutamento intercorso tra la fase iniziale e quella finale della demolizione era il frutto di una storia testimoniata, sul piano architettonico e artistico, da diversi episodi, all'origine dei quali va addotto il larghissimo lasso di tempo entro il quale fu compiuta la basilica nuova, dovuto a svariate ragioni contingenti: la guerra contro i protestanti, quella contro i turchi e, talvolta, il mancato versamento delle imposte destinate alla Fabbrica di San Pietro.⁶ Il primo segno di tale faticosa durata – già prefigurata dai critici di Bramante –⁷ fu la costruzione del *tegurium* attorno al complesso dell'altare maggiore, avvenuta per volontà di Leone X Medici (1513-1521).⁸ Questo corpo di fabbrica, consistente in un tempio dorico in peperino, racchiudeva il presbiterio medievale, che comprendeva non solo l'altare maggiore, con la confessione, la fila interna delle colonne vitinee che schermavano l'altare dalla navata centrale, e il ciborio quattrocentesco che lo sormontava, ma anche una porzione dell'edificio antico, comprendente l'abside costantiniana e i muri immediatamente

adiacenti; il mosaico innocenziano dell'abside fu anche restaurato da Giovanni da Udine nel 1525, in segno di un'esplicita volontà di preservare il più possibile intatto, entro il tabernacolo bramantesco, il fulcro culturale dell'edificio petrino.⁹

Ancora più significativa è la costruzione del muro divisorio voluto da Paolo III, posteriore a quella del *tegurium* di circa venti anni. Il pontificato di papa Farnese (1535-1549) coincise con una vigorosa ripresa dei lavori.¹⁰ A tale ripresa corrispose, per la basilica antica, il ripristino di un ambiente dove le funzioni liturgiche potevano essere convenientemente assolte. Il muro divisorio di Paolo III chiudeva il troncone superstite della chiesa facendone un'aula conclusa, comprendente undici colonne della navata centrale.¹¹ (fig. 1, num. 41) Il fatto che il muro divisorio fosse inteso ad agevolare il culto all'interno della chiesa vecchia è evidente anche dal modo in cui fu allestito, noto attraverso i disegni di Domenico Tasselli realizzati in occasione della demolizione.¹² Come ha rilevato Antonella Ballardini, i Canonici avevano fatto in modo che la parete del muro divisorio rivolta verso la navata della chiesa antica – dove veniva officiato quotidianamente il culto – assomigliasse all'arco trionfale della chiesa demolita: la trabeazione del colonnato della navata centrale proseguiva sulla parete sino all'*arcus magnus* che immetteva nel cantiere; dalla sommità dell'arco pendevano i candelabri a forma di croce e chiavi che una volta segnavano l'accesso al transetto. L'allestimento del muro divisorio rappresenta in tal senso l'intenzione, da attribuire al clero di San Pietro, di sottolineare visivamente la continuità dell'assetto liturgico della chiesa, pur drammaticamente ridotta dal cantiere del nuovo edificio.

La delimitazione imposta dal muro divisorio, il suo allestimento con chiaro riferimento all'arco trionfale, e la conservazione dell'altare dell'Apostolo all'interno del *tegurium*, dovevano costituire degli argini alla confusione portata dalla Fabbrica, tali da rendere possibile, pur tra i disagi provocati dal cantiere, lo svolgimento della liturgia, prima e irrinunciabile ragion d'essere della chiesa e, naturalmente, primo compito dei membri del Capitolo.

Il collegio dei sacerdoti della basilica al tempo dell'edificazione del muro divisorio di Paolo III era composto da novantadue membri, tra Canonici, Beneficiati e Chierici beneficiati, e manteneva invariate le disposizioni e le cariche stabilite da Niccolò III (1277-1280) e da Sisto IV (1471-1484); esso aveva subito, tuttavia, la perdita di diversi beni temporali a causa delle vicende che avevano oppresso la Santa Sede sin dal pontificato di Clemente VII (1523-1534): lo stesso Paolo III pretese dai Canonici il versamento di generose somme di denaro per sostenere la guerra contro i Turchi.¹³ Nonostante le difficili condizioni nelle quali versava a causa della presenza del cantiere e delle decurtazioni delle proprie entrate, tuttavia, il Capitolo non dovette rimanere inerte durante il primo trentennio della costruzione di San Pietro. Negli anni immediatamente seguenti l'edificazione del muro divisorio, infatti, risultavano traslati nell'aula della chiesa vecchia diversi monumenti e memorie provenienti dal transetto e dalla porzione occidentale della navata ormai atterrati, come testimoniano Giorgio Vasari e alcuni documenti provenienti dai registri delle entrate e delle uscite del Capitolo¹⁴ e, più tardi e più compiutamente, lo stesso Tiberio Alfarano. Il lavoro del chierico, in effetti, dovette consistere in gran parte proprio nella ricognizione delle reliquie e degli arredi presenti nell'aula della basilica protetta dal muro divisorio e nell'individuazione, tra questi, dei pezzi provenienti dalla zona demolita, nonché della loro

originaria collocazione: lavoro che consisteva, quindi, in una sorta di percorso a ritroso delle memorie traslate nella concitazione dei primi anni del cantiere e durante la ripresa dei lavori sotto Paolo III. Nel troncone superstite della chiesa dovettero essere ricollocate, in prima battuta, le reliquie più preziose della basilica: ad esempio, quella della Sacra Lancia, una volta custodita presso il monumento funebre di Innocenzo VIII, fu traslata presso il ciborio del Volto Santo già nel 1507, nel corso delle prime demolizioni ad opera di Bramante.¹⁵ Progressivamente furono smembrati e ricomposti i monumenti più preziosi e in buono stato, tra i quali spicca, per la ricchezza dei manufatti e delle reliquie, l'organo quattrocentesco della basilica, commissionato da Alessandro VI Borgia (1492-1503). L'organo fu arretrato lungo la navata, dal pilastro settentrionale dell'arco trionfale (fig. 1, num. 40) al settore orientale. (fig. 1, num. 42). Nello spazio tra le sei colonne che sostenevano la struttura dello strumento, furono sistemati la statua bronzea di San Pietro e alcuni frammenti di affresco salvati da diversi oratori rovinati del transetto; presso l'altare furono deposte le reliquie dei santi Processo e Martiniano, provenienti dall'omonimo oratorio di Pasquale I (817-824), (fig. 1, num. 20) che fu riconsacrato qui.¹⁶ Poco dopo lo spostamento dell'organo nel settore orientale dell'antica basilica e l'erezione del muro divisorio, sul lato opposto della navata, veniva edificato il sontuoso sacello destinato a custodire il Santissimo Sacramento, costituito di pezzi di reimpiego provenienti dal presbiterio, dal palazzo Apostolico, e dotato di una decorazione a opera di Perino del Vaga.¹⁷ I titoli degli altari più importanti nell'area della chiesa demolita furono trasferiti presso altari più antichi, che acquisirono così denominazioni plurime, o presso altri sacelli costruiti *ex novo* nel segmento della basilica superstite: presso lo stesso muro divisorio furono allestiti diversi altari, consacrati con reliquie e dotati di arredi liturgici e di alcune immagini sacre che in precedenza ornavano i poli culturali del transetto e della navata scomparsa.

Gli affreschi traslati e sistemati nel segmento superstite dell'aula, secondo la testimonianza di Alfarano, rappresentavano per lo più immagini della Vergine; tale selezione suggerisce che il ricovero delle reliquie, degli altari e delle immagini sacre dalla zona del cantiere a quella della chiesa vecchia era avvenuto tramite la supervisione dei membri del Capitolo: in effetti, queste memorie erano state non solo salvate dalla *ruina*, ma predisposte in modo da assolvere alle loro originarie funzioni culturali.¹⁸ Ne risultava, nella ristretta aula superstite della chiesa vecchia, una straordinaria concentrazione di sacelli: per le necessità imposte dal cantiere veniva implementata quella «frammentazione» dello spazio del tempio in diversi poli culturali, tipica del medioevo romano, della quale l'antica basilica di San Pietro era stata l'esempio più significativo.¹⁹ La traslazione dei titoli degli altari garantiva la continuità degli uffici liturgici e delle prebende ad essi legati; agli altari si associava la venerazione delle reliquie e delle immagini, e ad essi erano concesse diverse indulgenze. Pur tra le difficoltà imposte dall'edificazione del nuovo tempio, il clero della basilica era riuscito, per quanto poteva, a preservare alcuni segni tangibili fondamentali della devozione, in grado di attestare la continuità del sacro entro il perimetro della chiesa antica. Continuità che si rileva anche, come ha registrato Louise Rice, dall'attività di restauro e decorazione nella chiesa vecchia, che proseguì ininterrotta lungo tutto il corso del XVI secolo.²⁰

Nonostante i tentativi del Capitolo di mantenere il più possibile vivo e presente il ricordo

della chiesa antica, è indubbio che la *ruina* avvenuta sotto Giulio II dovette lasciare ferite profonde. La quotidiana coesistenza della Fabbrica e del Capitolo non poteva non connotare la vita e le opinioni di quanti erano più coinvolti su entrambi i fronti: specialmente quello del clero, che aveva subito le perdite maggiori. Nel 1554, in uno dei suoi periodici momenti di penuria economica, la Fabbrica minacciò di imporre al Capitolo il peso delle spese per la riparazione del tetto della chiesa vecchia; la notizia dovette pervenire a Giacomo Ercolano, allora beneficiato di San Pietro e altareista, presente in San Pietro sin dal 1505. In occasione dell'inconsueta richiesta pecuniaria da parte della Fabbrica, Ercolano enumerò in un memoriale, in modo sintetico e tagliente, tutti i torti che aveva subito il clero per colpa «dei signori fabricieri», a partire dai fatti più scandalosi precedenti l'edificazione del muro divisorio. A quel tempo la chiesa antica, pur deputata alla liturgia, era ridotta a essere zona di passaggio per i carichi destinati alla Fabbrica e, secondo Ercolano, era «reducta ad essere strada publica di carri et some senza niuno rispetto introducendoci bufali et altre sorte d'animali per ogni lor commodita, etiam servendosene come de una profana bottega de scarbellini et falegnami». Tutte le difficoltà del clero, sottolineava Ercolano, provenivano dalla Fabbrica: i sacerdoti erano stati privati degli spazi in cui abitare, e di quelli necessari alla custodia delle suppellettili per il servizio divino; di molti beni, dai quali provenivano le entrate necessarie per esercitare dignitosamente il culto; né la Fabbrica, senza l'intervento dei sacerdoti, curava di onorare le memorie più venerabili della chiesa, *in primis* l'altare dell'apostolo.²¹

Louise Rice ha rilevato come, nei testi dei Decreti Capitolari prodotti dal clero di San Pietro nel XVI secolo, la Fabbrica e il destino dell'edificio sembrino temi quasi del tutto assenti.²² La studiosa ha notato che, sebbene la sistemazione degli spazi nella basilica nuova e la sorte di quella antica rimasta in piedi dovessero ragionevolmente costituire la più grande preoccupazione del clero, non vi sono testimonianze a riguardo nei documenti ufficiali e prodotti in modo collegiale, fino alla già citata lettera dei Canonici a papa Paolo V, stilata dopo la decisione presa nel concistoro di abbattere quanto rimaneva dell'edificio costantiniano. Questo silenzio non significa, evidentemente, che i sacerdoti di San Pietro non avessero un'opinione ben precisa di quanto era avvenuto, o che non avessero rivendicazioni fondate circa il futuro: come emerge dalle parole di Giacomo Ercolano, alla metà del secolo «molti altri», oltre allo zelante altareista, avrebbero potuto dire quanto grandi fossero stati i danni subiti dal clero e dal culto in San Pietro.

Né al silenzio dei Decreti Capitolari corrispose un analogo silenzio nella produzione letteraria e artistica per mano, o per patrocinio, dei sacerdoti della basilica. Fu proprio sotto la protezione di Giacomo Ercolano, infatti, che Tiberio Alfarano cominciò a comporre la propria opera, erede e propugnatrice delle istanze del maestro. Nel 1558 il geracense – che ancora non aveva ereditato il beneficio del chiericato ma già viveva in San Pietro presso il quadriportico, assieme a Ercolano – eseguiva per conto di questi una trascrizione della *Descriptio Basilicae Vaticanae* di Pietro Mallio; l'opera fu inserita in una silloge oggi conservata presso la Biblioteca Ursino Recupero di Catania, segnalata nel 2007 da Fabio Della Schiava.²³ Questa silloge comprendeva, oltre al testo di Pietro Mallio, una copia del *De rebus antiquis memorabilibus basilicae S. Petri* di Maffeo Vegio (1407-1458). Della Schiava

ha potuto accertare che quest'ultimo testo, trascritto da Ercolano sulla base di un esemplare della Biblioteca del Capitolo, presenta un finale interpolato che si riscontra anche in una serie di codici della Biblioteca Apostolica, approntati dallo *scriptor* Ferdinando Ruano. Accogliendo l'ipotesi dello studioso, è probabile, pertanto, che il Capitolo di San Pietro abbia ricevuto un esemplare del testo di Maffeo Vegio – lasciato incompiuto dal suo autore, e poi interpolato dal Ruano – in seguito a una campagna di trascrizione e diffusione avviata nel quinto decennio del XVI secolo dalla Biblioteca Apostolica, forse perché l'opera dell'umanista lodigiano, devota, erudita e filologicamente orientata, era considerata uno strumento culturale utile *contra haereticos*.²⁴ In tal senso, va rilevato che quando Alfarano iniziò a studiare le memorie della basilica – attraverso i testi degli antichi autori e, naturalmente, sul suolo vivo dell'edificio – nella seconda metà del XVI secolo, era già pienamente avviato quel processo di studio e rivalutazione delle antichità cristiane indotto dalla guerra culturale coi protestanti, che tanta parte avrebbe avuto anche nel dibattito riguardante San Pietro. Fu proprio il Capitolo a commissionare al padre agostiniano Onofrio Panvinio, nel sesto decennio del XVI secolo, un'opera sulla *praestantia* della basilica Vaticana, che l'erudito lasciò incompiuta e che si conserva in diversi esemplari manoscritti presso il fondo del Capitolo di San Pietro conservato alla Biblioteca Apostolica. Nell'introduzione alla sua opera, Panvinio dichiarava che avrebbe affiancato al suo testo una *ichnographiam* raffigurante il perimetro della basilica e la collocazione degli antichi monumenti «accuratissime ex iis quae supersunt monumentis, reliquiis parietinis, eorum quoque, qui eam integram viderunt relatione, aut vetustis libris exceptam».²⁵

Il padre agostiniano, morto prematuramente a Palermo al seguito del «gran cardinale» Alessandro Farnese, non fece in tempo a eseguire quanto aveva annunciato; ma l'accenno all'*ichnographia* quale strumento atto a illustrare gli antichi altari, i sepolcri e gli arredi della basilica entro la riproduzione fedele dell'architettura, presente nei manoscritti panviniani, fu ben inteso da Alfarano, che lo trascrisse in più occorrenze tra i suoi appunti e che poco dopo, verosimilmente proprio ispirato dal proposito dello storico veronese, cominciò a misurare la basilica palmo a palmo.²⁶

Per eseguire questa opera di rilievo, il contesto della basilica del suo tempo favoriva il lavoro di Alfarano. Rispetto ai suoi predecessori, che avevano dovuto affrontare l'emergenza e la concitazione del «tempo della ruina», la situazione della chiesa vecchia nella seconda metà del XVI secolo, grazie alla chiusura dello spazio del culto garantita dal *tegu-rium* e dal muro divisorio, era relativamente stabile. La vita del cantiere proseguiva, sempre più alacre a partire dal magistero michelangiolesco, nel settore occidentale dell'edificio, mentre a oriente il collegio dei sacerdoti continuava a officiare il culto presso gli altari antichi e nuovi, edificati in seguito alla *ruina* con pezzi di reimpiego. Tale relativa stabilità rendeva d'altro canto urgente per il Capitolo la necessità di produrre dei documenti che affermassero in modo probante la legittimità delle proprie rivendicazioni sull'allestimento del tempio in costruzione, perché la conclusione della basilica nuova e conseguentemente l'atterramento dell'ultimo tratto della chiesa vecchia dovevano apparire ormai inevitabili. Scorrendo gli appunti di Alfarano contenuti nello *zibaldone* G.5 dell'Archivio del Capitolo di San Pietro, si chiarisce in più occorrenze che tanto la chiesa antica del suo tempo quanto

il cantiere di quella nuova costituirono strumenti imprescindibili della sua ricerca. Nella chiesa vecchia Alfarano interrogava i Canonici più anziani, a partire dal maestro Ercolano, che avevano visto la basilica prima dell'atterramento di Giulio II; nel cantiere di quella nuova, Alfarano rinveniva le vestigia degli antichi monumenti, che in diversi punti del pavimento dissestato ancora emergevano; il chierico teneva inoltre diversi rapporti con le maestranze del cantiere; in più occorrenze, tra i suoi appunti, si registrano informazioni provenienti da un maestro Cosmo, «coementariorum fabricae praepositus», prese sul posto con una scrittura frettolosa e disordinata e poi ritrascritte dallo stesso autore: «Ricordo come m. Cosmo ha detto che sotto la sacristiola di S. Pietro stava già il pilo [...] de marmo antiquo qual è adesso apresso la Cappella di Innocentio VIII. Quali alquanto hanno operto sentirno un mirabile odore et se vedeva vesti de seta o simile quali subito il b.m. Jac.o Herc.no fece sbrangare. Item dice che in quel medesimo luogho adietro a quello altare apresso la ferriata verso qn si va à S. Martha hanno scoperto delle sepulture nelle quali vi sono delli pontifici vestiti de veste doro quali subito furono coperti. Il simile referiva il R.mo Giacomo. Item qn acconciavano il pavimento sotto l'altare maggiore apresso quello altarino sotto [...] detto Altare maggiore hanno trovato similmente sepolchri di pontifici. Item dice che sotto il capitolo vecchio è voto et vi sono delle stanze. Item dice che vi sonno delli altri sepolchri et colonne belle sepolti per la fabrica incogniti alli genti et noti ad alcuni di loro».²⁷

Dalle maestranze della Fabbrica arrivavano ad Alfarano anche disegni e schizzi atti a misurare i settori ormai definitivamente atterrati della basilica antica: nei suoi appunti, egli menziona almeno un disegno proveniente da «messer Pace», scalpellino della Fabbrica.²⁸ L'emergenza di informazioni di tale entità da parte delle maestranze segnala verosimilmente che la presenza del chierico nel cantiere del nuovo edificio era quotidiana e nota a tutti, e che gli scambi con gli operai e gli scalpellini al lavoro dovevano essere una consuetudine per lui; di tali scambi, gli appunti del chierico possono oggi dare un'idea solo approssimativa, ma vivace.

Considerato il contesto della basilica del suo tempo, dunque, va ascritto ad Alfarano il merito di aver saputo intendere e sfruttare, da un lato, una temperie culturale progressivamente sempre più attenta e sempre più curiosa rispetto all'antico cristiano e alle sue vestigia; dall'altro, il geracense poté servirsi più e meglio dei suoi predecessori proprio del cantiere, già odiato per la memoria della *ruina* e ora fonte di conoscenza del patrimonio perduto di arredi e reliquie, da risarcire nell'edificio prossimo alla conclusione. Proprio negli anni in cui il chierico concludeva la sua opera, veniva consacrato il primo sacello della basilica nuova, la cappella Gregoriana: tale spazio, voluto da papa Gregorio XIII Boncompagni (1572-1585), segnava il mutamento delle aspettative dei contemporanei circa il cantiere petrino, che negli anni immediatamente successivi vide compiersi, seppur con soluzioni tecnicamente e stilisticamente inedite, le imprese, immaginate nei primi turbolenti anni della sua storia.²⁹ In tal senso, l'opera di Alfarano costituì lo strumento ideale nelle mani del Capitolo per rivendicare, nel nuovo tempio che stava per essere consacrato, lo spazio del culto che l'istituzione del collegio dei sacerdoti era chiamata a custodire e promuovere.

1 Alfarano [1914]; per il profilo biografico del chierico si vedano in particolare pp. XLII-XLIV.

2 Ivi, p. 4: «Deinde Altarium, Sacellorum, Sepulcrorum, et adiacentium Ecclesiarum spatia descripsi, aliaque multa è vetustatis tenebris in lucem perduxì, quae hominum incuria, et temporum iniuria exoleverant. Quare fiet, ut fidelium amor, pietas, et devotio hactenus erga dictam Basilicam semper habiti, in dies magis ac magis in novo Templo restituantur, et augeantur, et praedictorum locorum spatia, nulli amplius in dubium vertantur, etiam si haec, quae adhuc superest antiquae Basilicae pars demoliretur».

3 Per le vedute di San Pietro nel suo assetto cinquecentesco si veda Thoenes 2000; per una sintesi della storiografia riguardante la basilica costantiniana tra i rinnovamenti di Niccolò V e la demolizione di Paolo V si veda: Miarelli Mariani 1997. La storiografia della chiesa antica nei suoi ultimi anni coincide con la ripresa degli studi riguardanti Tiberio Alfarano e Giacomo Grimaldi nell'ambito dell'archeologia cristiana, ad oggi considerati i primi punti di riferimento per la conoscenza dell'edificio: si vedano Krautheimer, Corbett, Frankl 1937-1977, vol. V, pp. 212-220; Arbeiter 1988; de Blaauw 1994; Brandenburg 2017. Sulla posa della prima pietra del nuovo tempio di Giulio II si vedano il testo e i documenti pubblicati da Frommel 1996, pp. 23-84.

4 BAV, ACSP, *Manoscritti vari*, 80, Miscellanea C, f. 219r; cfr. Richardson, Story 2013, p. 404.

5 Grimaldi [1972]; Grimaldi, di origine bolognese, fu legato sin dalla prima giovinezza alla basilica di San Pietro e al Capitolo, del quale fu chierico beneficiato a partire dal 1602; è notevolissima la vastità dei suoi interessi e la sua capacità di organizzazione del sapere, che si rivelò tanto nell'inventariazione del materiale librario e archivistico del Capitolo – dove tuttora sono in uso i suoi indici – tanto nelle sue opere devozionali e storico-antiquarie, in primis negli *Instrumenta Authentica*. Per un inquadramento biografico si vedano Heid 2012 e Niggli 1971.

6 Un'ottima ricostruzione della storia della costruzione della basilica di San Pietro in rapporto con le vicende finanziarie della Fabbrica è quella di Bellini 2011a, vol. I, pp. 23-239.

7 Si veda a titolo di esempio la celeberrima commedia *Scimmia* pubblicata nel 1517 (Guarna [1970]), nella quale l'intera colpa del progetto di ricostruzione della basilica, ormai considerato irrealizzabile, viene attribuita all'architetto urbinato, e non al papa: per un quadro del dibattito riguardo alla costruzione della nuova basilica Günther 1997.

8 Sul *tegurium* bramantesco, il suo progetto e i tempi della sua edificazione si veda Shearman 1974, pp. 567-574; Tronzo 1997; Gallavotti Cavallero 2000.

9 Sul complesso dell'antica confessione e

degli arredi liturgici conservati all'interno del *tegurium* fino alla sua demolizione nel 1592 e sul restauro di Giovanni da Udine: Ballardini 2004, pp. 7-10. Sul ciborio quattrocentesco si vedano Gallo 2000; Caglioti 2000a; Roser 2005, pp. 111-116; Gallo 2007; Zander 2010. Sul mosaico innocenziano si veda Queijo 2017, con bibliografia precedente. Sulla confessione di San Pietro si veda Lanzani 1999.

10 Tale ripresa fu celebrata anni dopo dal cardinal nipote Alessandro Farnese, arciprete della basilica e vicecancelliere, nel celebre affresco eseguito da Vasari nella sala dei Cento Giorni al palazzo della Cancelleria, documento cruciale, come è noto, per comprendere il cantiere sangallesco di San Pietro, nonché l'alzato del coro bramantesco, successivamente abbattuto; lo stesso Grimaldi ne eseguì una copia: Grimaldi [1972], p. 466; per un inquadramento dell'affresco in rapporto al troncone della basilica antica, visibile per la descrizione e la bibliografia riguardante l'architettura dipinta dell'affresco rimandiamo a Conforti 2011.

11 Sul muro divisorio si veda Krautheimer, Corbett, Frankl 1937-1977, vol. V, pp. 206-212 (emergenze archeologiche) e pp. 225-227 (documentazione grafica); circa il progetto sangallesco Thoenes 1992.

12 BAV, ACSP, A. 64 ter; il contratto tra Domenico Tasselli e il Capitolo fu stipulato il 18 marzo 1606: a riguardo Ballardini 2015, pp. 36-37, p. 325, nota 8: da questo

testo sono tratte le osservazioni circa l'assetto del muro divisorio.

13 Rezza, Stocchi 2008, vol. I, pp. 68-73.

14 Vasari [1966-1987], vol. V (1984), pp. 152-153; BAV, ACSP, *Sagrestia, Censuali*, 5: *Introitus et Exitus Sacristiae de anno 1545 et 1546*, f. 14v. Per tutte le altre numerose traslazioni dei titoli e delle memorie dalla zona occidentale della chiesa a quella orientale, protetta dal muro sangallesco, la fonte principale è senza dubbio Alfarano [1914].

15 La traslazione della reliquia della Sacra Lancia è attestata al 22 novembre da una fonte postuma, successiva al 1528: BAV, ACSP, *Manoscritti vari*, H. 3, f. 177r; Grimaldi [1972], p. 104, nota 1; Frommel 1996, p. 62.

16 Sull'oratorio dei Santi Processo e Martiniano e sui manufatti disposti sotto l'organo si veda Alfarano [1914], pp. 60-63 e Grimaldi [1972], pp. 60-65; sui monumenti pascaliani in San Pietro Ballardini 1999. Sulla statua bronzea di San Pietro, attribuita ad Arnolfo di Cambio, Righetti 2015, con bibliografia precedente; sulla storia dell'organo della Basilica e del suo complesso durante il cantiere si vedano Antinori 1997 e Roser 2005, pp. 133-137.

17 Sulla cappella sangallesca del Santissimo Sacramento nella chiesa vecchia di San Pietro si vedano Zampa 1995-1997; Agosti 2016; Balzarotti 2016.

18 Per il culto della Vergine nell'antico San Pietro e i poli culturali a lei dedicati rimandiamo a Ballardini 2020.

19 Bauer 1999.

20 Rice 1997, pp. 21-23.

21 Sulla crisi di liquidità che investì la Fabbrica nel 1554, che generò l'inconsueta richiesta di pagamento rivolta al Capitolo, si veda Bellini 2011a, vol. I, p. 121. Il memoriale di Giacomo Ercolano è in BAV, AFSP, Arm. 4, G. 258; parzialmente trascritto in Lanzani 2010, p. 15.

22 Rice 1997, pp. 12-16.

23 Catania, Biblioteca civica e A. Ursino Recupero, *Fondo civico* B.20, sez. 2; Della Schiava 2007.

24 Fabio Della Schiava suggerisce in tal senso che l'iniziativa riguardante il testo di Vegio fosse stata condotta in primo luogo dal cardinale bibliotecario Marcello Cervini, futuro papa Marcello II: si veda a riguardo Della Schiava 2011.

25 Panvinio [1843], p. 229; cfr. la trascrizione di Alfarano in BAV, ACSP, G.5, p. 136. Su Onofrio Panvinio e particolarmente sul suo studio della historia sacra si rimanda a Bauer 2020.

26 Sulla dipendenza dell'opera di Alfarano da quella di Panvinio mi permetto di rinviare a Hermanin 2021.

27 BAV, ACSP, G.5, p. 262. L'appunto è successivo al 1573, anno della morte di Giacomo Ercolano, che viene evocato sotto la dicitura «b.m.». L'altare «presso la ferriata verso qn si va à Santa Marta» deve corrispondere all'altare dell'antico oratorio di Leone magno. La *ferriata* corrisponde verosimilmente ai cancelli che chiudevano il

tegurium; mentre l'accento a Santa Marta indica che l'altare doveva trovarsi sul tratto occidentale del transetto meridionale. Alfarano, infatti, trascrisse il suo appunto utilizzando la nomenclatura usata dal muratore Cosmo, e non la propria. Il chierico utilizzava un registro diverso per identificare gli spazi e i luoghi di San Pietro da quello in uso alla Fabbrica: gli operai della Fabbrica facevano riferimento agli edifici moderni, mentre il chierico faceva riferimento a quelli antichi e agli altari. Per gli operai della Fabbrica, la porta aperta nel transetto meridionale (fig. 1, num. 13) conduceva al complesso di Santa Marta, rinnovato sotto Gregorio XIII dal Mascarino; per Alfarano, invece, la stessa porta conduceva all'antico monastero di San Martino. L'altare posto accanto alla porta (fig. 1, num. 14) era quindi quello di San Leone. Nel redigere questo appunto, evidentemente, il chierico si preoccupò solo di registrare quanto affermato da Cosmo.

28 Bentivoglio 1997; per l'identificazione dello scalpellino, Pace di Domenico Naldini, e sul disegno da lui donato ad Alfarano mi permetto di rinviare a Hermanin 2021.

29 La consacrazione della cappella Gregoriana, il primo sacello a essere inaugurato in San Pietro, fu celebrata con componimenti di ogni genere letterario, particolarmente da Lorenzo Frizzolio, Ascanio Valentino e Achille Stazio: si vedano a riguardo Zollikofer 2016, pp. 15-23; Barry 2020.



Lorenzo Sabatini e i cantieri di Gregorio XIII: metodo di lavoro e dinamiche di collaborazione

Valentina Balzarotti

Quando nel 1572 Ugo Boncompagni salì al soglio pontificio con il nome di Gregorio XIII (1572-1585), il bolognese intraprese una metodica pianificazione degli interventi per completare le opere rimaste in sospeso sotto i suoi predecessori nel palazzo Apostolico.¹ L'imminente prospettiva del giubileo del 1575 rendeva necessario affidarsi a personalità che avrebbero garantito in breve tempo la conclusione dei cantieri interrotti e la realizzazione di nuove imprese architettoniche e decorative.

In questo senso la prima scelta di papa Boncompagni fu quella di richiamare al proprio servizio Giorgio Vasari per completare la decorazione della sala Regia sospesa alla morte di Pio V (1565-1572).²

Con l'intento di offrire in questo contributo una panoramica sul funzionamento dei cantieri gregoriani in cui fu implicato Lorenzo Sabatini nei primissimi anni del pontificato, è proprio dalla collaborazione con l'aretino che bisogna ripartire per tracciare la presenza e seguire l'ascesa del pittore bolognese negli interventi voluti da papa Boncompagni.

Già operativo nella squadra di assistenti che sotto Pio V raffigurarono nella sala Regia gli episodi relativi alla vittoria di Lepanto,³ Sabatini divenne nei primissimi anni Settanta un collaboratore indispensabile per Vasari tanto in Vaticano, quanto a Firenze nella cupola di Santa Maria del Fiore. La documentazione riguardante la decorazione interna della grande calotta brunelleschiana rivela che, all'avvio del lavoro nell'estate del 1572, fu affidata a Sabatini l'intera gestione del cantiere.⁴

Richiamato a Roma nel novembre 1572, Vasari volle al suo fianco Sabatini, che giunse con altri due compagni sul finire del febbraio 1573. L'obiettivo era quello di soddisfare nel minor tempo possibile le richieste del pontefice per potere fare ritorno sui ponteggi della cupola fiorentina. Gregorio XIII aveva però modificato il programma iconografico della sala Regia e questo implicava il sacrificio di alcune scene già progettate per il suo predecessore e un ulteriore impegno inventivo per elaborare quelle nuove. Di pari passo il papa volle riprendere e ampliare anche il progetto per le *Storie di san Pietro* affrescate nelle scale del palazzo Apostolico, commissionate anch'esse a Vasari da papa Ghislieri.⁵

Dalla corrispondenza intrattenuta da Vasari con Borghini si evince che nella prima fase del cantiere gregoriano l'aretino lavorò sostanzialmente da solo alla progettazione grafica dei nuovi episodi commissionati, avviando due affreschi di sua mano e affidando agli aiuti

reperiti in loco solo l'esecuzione delle parti ornamentali e di dettagli secondari. L'arrivo di Sabatini significò un grande sgravio di responsabilità nel lavoro di trasposizione pittorica, che sembra essere stata delegata alla micro-équipe che Lorenzo aveva condotto con sé da Bologna. Le fonti attribuiscono a Sabatini l'esecuzione delle personificazioni in primo piano negli episodi dello *Schieramento della Flotta* e della *Battaglia di Lepanto*, raffiguranti rispettivamente le allegorie della *Lega Santa* nell'uno e della *Fede Cattolica* nell'altro.⁶

Sia Vasari, sia Sabatini, sia lo stesso Gregorio XIII erano consapevoli che la permanenza dell'aretino a Roma avrebbe costituito solo un prestito temporaneo dell'artista da parte dei Medici. Questo aspetto dovette giocare a favore di Lorenzo, il quale, oltre ad avere già dimestichezza con i cantieri del palazzo Apostolico, sembrava avere una certa familiarità con i Boncompagni, di cui, secondo Malvasia, egli fu artista di fiducia.⁷ D'altronde il percorso e la posizione maturati a Bologna, città da cui proveniva lo stesso pontefice, rendevano Lorenzino il candidato ideale per avviare alla corte papale una nuova stagione artistica.

Inaugurata la sala Regia il 21 maggio 1573, Vasari tornò a Firenze e il 20 giugno successivo Sabatini iniziò a essere stipendiato dalla Camera Apostolica.⁸ Lo stesso giorno furono pagati cinquantanove scudi e novantacinque baiocchi per tre letti e altri oggetti necessari al maestro e ai due aiuti, Denijs Calvaert e il non meglio noto garzone Giovan Francesco, che costituirono il primo nucleo della sua bottega romana.⁹

I primi pagamenti a Lorenzo si riferiscono alla cappella Paolina, cantiere centrale del palazzo, avviato, come la sala Regia, da papa Paolo III e rimasto sospeso dopo l'intervento di Michelangelo della metà degli anni Quaranta. Gregorio XIII aveva incaricato Vasari di inviare da Firenze alcuni progetti corredati da un programma redatto da Borghini per il completamento della cappella, che Sabatini avrebbe messo in opera, rivelando un processo di partizione del lavoro ancora più netto rispetto a quello sperimentato dai due artisti nella cupola di Santa Maria del Fiore.¹⁰

Tale progetto fu, come è noto, accantonato ufficialmente il primo agosto 1573 tramite una lettera del cardinale nipote Filippo Boncompagni, protettore di Sabatini.¹¹ Nonostante i primi pagamenti registrati al pittore bolognese menzionino la ripresa del cantiere della Paolina, è probabile che egli non fosse intervenuto immediatamente nella cappella per due ragioni. La prima riguarda il fatto che il «castello», cioè un'impalcatura necessaria al lavoro dei pittori, fu pagato solo alla fine di dicembre 1573 ed è, dunque, verosimile che prima di quella data non si fosse dato inizio agli affreschi;¹² la seconda è relativa al fatto che, dopo aver declinato le proposte di Vasari, Sabatini avesse avuto bisogno di un tempo tecnico di progettazione per le nuove invenzioni e per la preparazione dei cartoni in vista della loro messa in opera.

Mentre si attuava il distacco tra Vasari e la cerchia di Gregorio XIII, la squadra di Sabatini, in attesa di potere mettere mano alla decorazione della cappella, non era rimasta inattiva e aveva decorato una piccola porzione della parete settentrionale della sala Regia. (fig. 1) Che questo intervento circoscritto si debba collocare al di fuori del cantiere vasariano lo testimoniano un pagamento specifico a Sabatini di diciassette scudi per retribuire Denijs Calvaert e Giovan Francesco da Bologna a fronte dell'intervento fatto in quella sala e l'esistenza di alcuni disegni autografi, che ne garantiscono l'autonomia inventiva di Lorenzo.¹³ Le fonti



fig. 1

Lorenzo Sabatini, *Angeli*,
1573; Città del Vaticano,
palazzo Apostolico,
sala Regia.

concordano però nell'assegnare l'esecuzione dell'angelo sulla destra a Raffaellino da Reggio, le cui opere erano descritte da Karel van Mander come «una calamita, un richiamo agli occhi di tutti i giovani pittori, tanto erano modelli affascinanti e attraenti». ¹⁴ In virtù delle sue doti, Sabatini riponeva nel giovane collaboratore reggiano una tale stima da remunerarlo a parte rispetto agli altri pittori, non con una paga giornaliera ma con un ricco compenso versato di volta in volta a seconda dei suoi servigi. ¹⁵ Si assiste così a una prima espansione della bottega di Sabatini, che incluse nella sua squadra una personalità brillante, e oggi ancora in cerca di un pieno inquadramento, nonostante l'attenzione degli studi recenti. ¹⁶ Sebbene non si abbiano notizie sulle modalità di reclutamento di Motta, l'ingresso di Raffaellino tra i collaboratori di Lorenzo permette di riflettere sulla capacità di Sabatini di selezionare gli aiuti. Malvasia ricorda che solo a Calvaert Sabatini «appoggiò la maggiore e principal cura, che fu di far que' cartoni ombrati, lumeggiati, ben'insomma aggiustati e compiti, cavan-doli con tutta soddisfazione di Lorenzo, et ammirazione di quegl'altri da piccioli pensieri, ch'ei gli disegnava su carta azzurra, e lumeggiata di biacca», ¹⁷ rivelando una metodologia di lavoro assimilabile a quella inaugurata da Raffaello e la sua bottega tra le stesse mura vaticane. ¹⁸ L'ultima menzione di Calvaert in relazione a Sabatini risale al 2 novembre 1573, poiché già a partire dal 12 dicembre Lorenzo compare affiancato nei pagamenti dalla sola figura del garzone. ¹⁹ Il pittore fiammingo compare poi nei registri di conti camerali, con un

pagamento intestato a lui direttamente, senza la mediazione di Sabatini, nel gennaio 1574 «per resto d'opera fatta al corridore de mezzo del Belvedere»,²⁰ dopodiché scompare dalla rendicontazione.

Al principio del 1574 Sabatini doveva avere finalmente avviato il lavoro nella cappella Paolina. I tre affreschi a lui riconducibili che fiancheggiano le due scene principali dipinte da Michelangelo sono la *Lapidazione di santo Stefano*, il *Battesimo di Saulo* e la *Caduta di Simon Mago* (fig. 2) e costituiscono uno dei rari casi in cui, nei cantieri gregoriani, sia accertabile la sua mano, benché coadiuvata da aiuti.²¹ Le tre scene, omogenee dal punto di vista inventivo ed esecutivo, fanno pensare a una messa in opera piuttosto ravvicinata e le relazioni di restauro degli anni Trenta del secolo scorso confermano che ciascuna scena fu eseguita in media in una trentina di giornate.²² Se si fosse trattato di interventi serrati, Sabatini avrebbe impiegato all'incirca un mese per ciascun episodio, ma è verosimile che egli non riuscisse a dipingere con continuità per via dei molti impegni e per il fatto che la cappella fosse un ambiente funzionante. È dunque più probabile che il lavoro si fosse protratto dal principio del 1574 alla sua morte, senza riuscire a terminare la quarta scena, successivamente affidata a Federico Zuccaro.²³

La rarità degli interventi esecutivi di Sabatini nel palazzo è confermata dalla testimonianza diretta di Karel van Mander, il quale ricordava come il pittore del papa «dipingesse poco, giacché teneva al lavoro un gran numero di giovani aiuti». ²⁴ Si tratta di un dato importante su cui interrogarsi per comprenderne il metodo e l'organizzazione del lavoro e per riflettere sul ruolo manageriale da lui assunto alla corte papale. Questa prassi aveva connotato l'operato di altri pittori con la medesima carica, come Raffaello, Perino o ancora lo stesso Vasari, i quali di fronte al moltiplicarsi di commissioni fuori e dentro le mura vaticane riuscivano a tenere testa a un impressionante numero di imprese condotte simultaneamente attraverso un nutrito gruppo di collaboratori, un'organizzazione gerarchica e verticale della bottega e un meticoloso lavoro di progettazione grafica che garantiva il controllo del maestro sull'uniformità stilistica.

Al principio del 1574 incalzavano le pressioni per le celebrazioni giubilari dell'anno successivo. La basilica, così come il palazzo, doveva assumere una nuova veste per ospitare pellegrini e ospiti illustri. Tra le varie iniziative promosse dal pontefice una particolare rilevanza assunse il restauro del portico di San Pietro. In questo spazio deputato all'accoglienza, alla devozione e alla memoria collaborarono maestranze dalle diverse competenze: falegnami, muratori, scalpellini, talvolta attivi anche nel palazzo Apostolico.²⁵ Qui «per ordine e disegno di Sabatini» furono eseguiti cinque episodi raffiguranti gli *Atti degli Apostoli* collocati sopra le porte di accesso alla basilica. Il cantiere del portico di San Pietro consente di osservare un ulteriore allargamento della cerchia dei collaboratori di Lorenzino, poiché fonti e documenti registrano, oltre alla presenza di Raffaellino da Reggio, anche Donato da Formello, traghettato da Sabatini nella sua squadra dai cantieri romani di Vasari, il bolognese Riccardo Sassi, figura evanescente attestata in quegli anni nella loggia delle Benedizioni e nella chiesa di San Giovanni dei Fiorentini,²⁶ e infine Cesare Nebbia, destinato a lavorare al fianco di Girolamo Muziano in molte delle imprese promosse da Gregorio XIII dopo la morte di Sabatini (1576) e ad affermarsi tra gli indiscussi protagonisti della successiva stagione



fig. 2
Lorenzo Sabatini, *Caduta di Simon Mago*, 1574-1576; Città del Vaticano, palazzo Apostolico, cappella Paolina.

sistina.²⁷ Di Nebbia, come di Raffaellino, si conservano alcuni disegni preparatori per una delle scene affrescate nel portico, aspetto che denota una notevole delega nel processo progettuale e creativo da parte di Sabatini a coloro che dovevano essere i collaboratori più dotati e affidabili.²⁸

Parallelamente agli interventi in basilica, Sabatini dal 17 luglio 1574 ricevette un compenso per «i colori per dipingere in diversi loghi per gusto di Nostro Signore»,²⁹ al quale seguirono prima ripetuti pagamenti per le «stanze di Nostro Signore»³⁰ e, tra la seconda metà di ottobre 1574 e gennaio del 1575, per generiche pitture nel palazzo Apostolico.³¹ In questo frangente è possibile che Lorenzo, portando avanti a singhiozzo gli affreschi della cappella Paolina, avesse intrapreso anche il completamento della sala Ducale, altro ambiente dalla lunghissima e complessa gestazione, che certamente papa Boncompagni desiderava terminare entro il giubileo, essendo questo spazio comunicante con la sala Regia e parte del percorso cerimoniale. Baglione è l'unico ad attribuire a Sabatini la «soprintendenza» della Ducale, nella quale assegna a Raffaellino un riquadro nella volta con *Ercole e Caco*.³² (fig. 3) Nelle pareti, invece, egli ricorda alcuni specialisti di paesaggio quali il piemontese Cesare Arbasia e il fiammingo Jan Soens.³³

Nel frattempo, erano ripartiti anche i lavori per l'ampliamento, avviato già sotto Pio IV (1559-1565), di un nuovo corpo di logge che doveva affacciarsi perpendicolarmente a quello bramantesco, chiudendo a settentrione il cortile della Cisterna, oggi meglio noto come cortile di San Damaso. La responsabilità dei lavori architettonici fu affidata a Martino Longhi il Vecchio, stipendiato dal dicembre 1575 fino al settembre 1577, quando gli subentrò Ottaviano Mascarino.³⁴ Buona parte degli studiosi ha ritenuto che l'edificazione della nuova fabbrica si fosse sviluppata in senso verticale, arrestandosi in altezza alla terza campata alla morte di Pio IV (1565).³⁵ Tuttavia, la presenza dello stemma di papa Medici nelle prime tre volticelle dell'ultimo piano, eseguite su disegno di Luzio Luzi, suggerisce che la struttura dovette essere completata anche nel suo sviluppo orizzontale. Nella logica di cantiere era infatti poco sensato portare a compimento la decorazione delle prime tre campate del livello più alto senza avere terminato la costruzione in senso longitudinale, che certamente rimase sospesa per quanto riguardava rivestimenti e rifiniture. Inoltre, alla ripresa dei lavori tra la fine del 1573 e l'inizio del 1574 si diede avvio anche al palazzetto di Gregorio XIII, collocato in posizione adiacente al braccio settentrionale delle logge. La rapidità del cantiere, desumibile dalla lettura dei pagamenti camerali in cui si intrecciano i nomi di falegnami, muratori, scalpellini, è testimoniata da alcuni indizi, come il pagamento del 9 ottobre 1574 a «maestro Bartolomeo» per avere imbiancato i locali destinati alla Camera Apostolica al piano terreno.³⁶ Dal 26 marzo 1575 Sabatini e i suoi collaboratori iniziarono a dipingere in questi nuovi ambienti, cominciando dalla loggia del primo livello, come attesta un successivo pagamento del 16 aprile, e probabilmente dalla «gallarea», cioè la sala Bologna, la grande loggia aperta verso Roma in cui il pontefice volle affrescare due monumentali mappe della sua città di origine e del contado.³⁷ Trovandosi questa sala all'ultimo livello della fabbrica e in posizione angolare, ciò testimonia che in meno di un anno e mezzo dalla ripresa del cantiere erano stati dunque terminati sotto il profilo architettonico non solo le logge, ma anche il nuovo edificio limitrofo. Da quel momento Lorenzo iniziò a ricevere costantemente, a fianco



fig. 3

Raffaellino da Reggio
(attr.), *Ercole e Caco*,
1574-1575 ca.; Città
del Vaticano, palazzo
Apostolico, sala Ducale,
aula secunda, volta.

del suo salario mensile, compensi per retribuire i suoi lavoranti e il 14 ottobre successivo Sabatini ricevette 154 scudi come saldo per i 1504 destinati a «tutte le pitture fatte nella gallarea».³⁸ Ancora una volta sono le fonti a dare conto di altri collaboratori arruolati in una commissione che richiedeva altissima specializzazione in campi assai differenti: Antonio Vanosino da Varese fu chiamato per le sue competenze in campo astronomico e sfruttato per il disegno della carta del cielo nella volta; Ottaviano Mascarino, forte della tradizione quadraturistica bolognese e della professione di architetto, fu impiegato per il disegno del finto loggiato prospettico, di cui è pervenuto il disegno conservato nel codice Resta di Palermo;³⁹ Scipione Dattari e Domenico Tibaldi furono interpellati a distanza per i disegni delle mappe del territorio bolognese;⁴⁰ lo scalpellino Francesco Raggi fu responsabile del pregiato stemma Boncompagni in marmi mischi che compare al centro della sala.⁴¹

Parallelamente alla gestazione della sala Bologna fu portata avanti la decorazione della loggia del primo piano, a cui realisticamente Mascarino poté collaborare progettando le finte architetture delle volticelle. Per il pergolato illusionistico abitato da animali che richiamava il modello di Giovanni da Udine delle logge del braccio occidentale, Sabatini chiamò altre maestranze specializzate nell'arte dello stucco e nella resa realistica di elementi naturalistici, per cui dovette forse appoggiarsi al pittore fiammingo Mathijs Bril e al fratello Paul.⁴² La velocità del cantiere indica un impiego piuttosto massiccio di aiuti, dal momento che l'ultima menzione di questo ambiente nei registri

camerali risale a circa otto mesi dopo, il 6 dicembre 1575.⁴³ Il 10 dello stesso mese Sabatini iniziò a essere esplicitamente retribuito per la «loggia al piano della sala di Costantino»,⁴⁴ corpo di fabbrica che si innestava tra questo spazio e la loggia di Raffaello. Anche qui Sabatini riuscì a condurre una complessa decorazione in continuità con il modello raffaellesco e con gli stucchi predisposti nella prima campata da Luzio Luzi a ridosso della morte di Pio IV. Il pagamento a Luzio rimase pendente per tutto il pontificato di Pio V e solo al riavvio del cantiere tale lavoro fu stimato dal misuratore della Camera Apostolica Mercurio Raimondi e dall'artista piacentino Giulio Mazzoni, che riconobbero allo stuccatore un compenso di 80 scudi.⁴⁵ Grazie a questa stima è possibile distinguere le parti dell'ornamento in stucco eseguite da Luzio, responsabile della «volta del cantone della sala de Costantino con più partimenti dentro cioè uno quadro nel mezzo di detta volta con un'arma papale dentro con 4 tabernacoly intagliati con figure nelli 4 cantoni di detta volta e uno quadro con ornamenti intorno tra luno è laltro tabernacolo con li archi».⁴⁶ Lo stato attuale consente di comprendere che Sabatini – nell'economia di un cantiere che doveva concludersi quanto prima – sostituì l'arme papale di Pio IV eseguita da Luzio con angeli a fresco; mantenne i tabernacoli con figure negli angoli della volta e le cornici dei riquadri, affidandone gli affreschi ai collaboratori. Agli stuccatori diretti da Sabatini spettò invece la decorazione dei pennacchi angolari sottostanti dove sono visibili i draghi Boncompagni e i due grandi angeli che reggono lo stemma gregoriano collocati sopra la porta. Da questa campata così rimodulata si dipartono le quarantaquattro scene della *Vita di Cristo*, che proseguono tematicamente quelle della cosiddetta *Bibbia di Raffaello* e, a dispetto delle disposizioni date dalla trattatistica di Controriforma, ne riprendono la ricchezza e la varietà degli elementi parergonali.⁴⁷ (fig. 4)

La testimonianza di Baglione sottolinea l'importanza che questo cantiere rivestì per la maggior parte dei pittori che animarono la successiva stagione artistica al tempo di Sisto V (1585-1590). In quella stretta tornata di mesi, proprio sulle impalcature predisposte da Sabatini passarono e si formarono, lavorando gomito a gomito, artisti di diversa statura e professionalità. Raffaellino da Reggio fu responsabile di tre scene raffiguranti l'*Entrata a Gerusalemme*, la *Lavanda dei piedi* e la *Cena in casa di Simone*, per le prime due delle quali sono emersi due preziosi studi preparatori che ne confermano il ruolo progettuale al fianco di Sabatini.⁴⁸ Il biografo nomina inoltre Paris Nogari, che fu non solo compare di Motta nelle imprese vaticane,⁴⁹ ma anche cognato di Paul Bril e Giacomo Stella, che transitarono anch'essi nel cantiere delle logge.⁵⁰ I molti progetti avviati da papa Boncompagni e dal suo pittore di fiducia dovevano avere incentivato lo spostamento di altri artisti concittadini nell'Urbe, che dovettero essere qui prontamente arruolati da Sabatini, come dimostra la presenza di Baldassarre Croce o il caso del poco noto Iacopo Sementa, entrambi bolognesi, a cui Baglione riferisce ben due episodi raffiguranti la *Resurrezione del figlio della vedova di Nain* e *Gesù calma la tempesta*, rispettivamente nella sesta e nella quarta campata.⁵¹ A questi si aggiunsero il lucchese Girolamo Massei, che forse per la sua peculiarità di pittore prospettico poté qui essere impiegato nella definizione delle numerose architetture illusionistiche e il senese Matteo Neroni, impiegato anch'egli non solo nelle logge, ma anche nella sala Ducale per i «paesi delle quattro stagioni sopra la porta di dentro, e nella facciata a man



manca operò di grottesche». ⁵² A questi si sommano collaboratori ricorrenti come Mascarino, a cui Baglione riferisce le *Nozze di Cana* nella terza campata, ⁵³ ma anche vecchie amicizie come Marco Marchetti da Faenza, a cui è attribuita la *Strage degli Innocenti* e tutta la decorazione a grottesca delle pareti. ⁵⁴ È possibile che proprio Marchetti avesse introdotto in questo cantiere gregoriano il suo allievo marchigiano, Giovan Battista Lombardelli, anch'egli menzionato da Baglione nelle logge. ⁵⁵ Nuovi documenti hanno permesso di aggiungere nella schiera di pittori attivi in questo ambiente anche un altro marchigiano, Giorgio Picchi da Casteldurante, a cui Massimo Moretti ha riferito l'esecuzione dello scomparto raffigurante la *Guarigione del lebbroso*, nella quale il pittore risenti dell'influenza di Raffaellino confermando il ruolo di *leadership* creativa che il reggiano deteneva nella bottega di Sabatini. ⁵⁶ Infine, Celio menziona la mano di Giovanni Guerra in alcune delle facce dei pilastri delle logge. ⁵⁷ Il coinvolgimento, oltre che da alcune testimonianze grafiche, è reso assai plausibile dal rapporto di parentela contratto tra l'artista modenese e Lorenzino, poiché Guerra proprio nel 1575 aveva sposato Emilia, figlia di Lorenzo, per la cui dote la Camera Apostolica aveva

fig. 4

Luzio Luzzi, Lorenzo Sabatini e collaboratori, stucchi e affreschi, 1565-1576 ca.; Città del Vaticano, palazzo Apostolico, logge di Gregorio XIII, secondo livello, prima campata, volta.

fig. 5

Lorenzo Sabatini, Cesare Nebbia e collaboratori,
Storie di Gregorio Magno,
1576; Città del Vaticano,
palazzo Apostolico, prima
sala dei Foconi, volta.



sborso ben 330 scudi.⁵⁸ Le condizioni conservative di questi ambienti, oggi pesantemente ridipinti, e la mancanza di una campagna fotografica di dettaglio non permettono di ragionare proficuamente sulla divisione delle mani, ma basti qui riflettere sulle testimonianze delle fonti per comprendere il ruolo di passaggio tra due stagioni che le logge dovettero rivestire.

Nel frattempo, il 21 febbraio 1576 Sabatini ricevette 150 scudi per «più pittura fatte e da farsi nella loggia al piano delle stantie del cardinale di San Sisto e nella Cappella et stantie al piano della sala di Costantino».⁵⁹ Se le stanze di Filippo Boncompagni non sono oggi individuabili nella topografia del palazzo, le seconde sono state identificate con le sale e salette dei Foconi (figg. 5-7) e l'annessa cappelletta di San Lorenzo.⁶⁰ Per le due sale maggiori, che ospitano episodi della vita di Gregorio XIII in dialogo con quella di Gregorio Magno e che erano deputate a scopi di rappresentanza, sono noti alcuni disegni preparatori di Cesare Nebbia.⁶¹ Questo chiarisce nuovamente il ruolo di fiducia creativa che

Lorenzo stesso o il figlio Mario, subentrato nella gestione del cantiere nell'agosto 1576, riposero nell'artista orvietano. Stando alle fonti prima citate e alla prassi di cantiere, è possibile che ai collaboratori più dotati fosse affidato il compito di sviluppare le idee iniziali del maestro e ad altri aiuti la trasposizione pittorica. Il pagamento del febbraio 1576 garantisce che tali stanze fossero in lavorazione quando Sabatini era ancora in vita e dunque egli dovette avere il tempo di stabilire i partimenti di modo che gli stuccatori incominciassero a lavorare alla complessa decorazione plastica che connota le prime sale dei Foconi. In favore della sua responsabilità inventiva si pongono, a mio parere, i modelli che possono avere ispirato la concezione di queste volte che si rifanno nel primo ambiente alla cappella del Pallio al palazzo della Cancelleria a Roma, (figg. 5-6) e nel secondo alla sala di Polifemo a palazzo Poggi a Bologna (figg. 7-8) richiamandosi ancora e consapevolmente alla tradizione a cui egli apparteneva e che stava lentamente tramontando.

La morte improvvisa di Lorenzo, avvenuta il 2 agosto 1576, colse di sorpresa il papa e i numerosi collaboratori, lasciando in sospeso non solo i cantieri del palazzo Apostolico, ma anche altre commissioni che Sabatini aveva compulsivamente fagocitato. Lo dimostrano le lettere di Eugenio Bianchi, pittore e stuccatore piacentino che, spiazzato dalla morte del maestro, ne prese in carico una pala con la *Vocazione di San Matteo* per la cappella della compagnia dei Bancherotti nella chiesa di San Lorenzo in Damaso.⁶² La comparsa di questo artista permette inoltre di ipotizzare che egli potesse essere stato impiegato anche come stuccatore nel cantiere delle logge.

Lo stesso giorno della morte di Lorenzo fu stilato nuovamente a nome del figlio il contratto rogato qualche giorno prima per la decorazione di una villa nel grossetano, commissionata dal cardinale Alessandro Sforza di Santa Fiora e denominata la Sforzesca.⁶³

Infatti, tutti i cantieri lasciati incompiuti da Lorenzo passarono prontamente a Mario. Egli iniziò a essere retribuito con continuità a partire dal 25 agosto 1575 fino al 31 marzo 1578.⁶⁴

I primi pagamenti sono associati ai lavori di stucco e pittura per terminare la loggia del secondo piano rimasta interrotta. Dal 9 novembre inizia a essere menzionata anche la sala del Concistoro segreto, nota anche come seconda sala dei Paramenti, nella quale fu pagata a parte a Girolamo Muziano la tela da incastonare nel soffitto ligneo messo in opera da Ambrogio Bonazzini.⁶⁵

Il 12 maggio Mario ricevette l'ultimo pagamento di 130 scudi e 67 baiocchi per «le spese per lui fatte in detta opera dalli 6 di aprile 1576 sino a ultimo di aprile 1577 prossimo



fig. 6

Francesco Salviati e collaboratori, 1548-1550, Roma, palazzo della Cancelleria, cappella del Pallio, volta.

fig. 7

Lorenzo Sabatini, Cesare Nebbia e collaboratori,
Storie di Gregorio Magno,
1576; Città del Vaticano,
palazzo Apostolico,
seconda sala dei Foconi,
volta.



passato che importavano e importano scudi 4493.67». ⁶⁶ I pagamenti riferiti a questo ambiente si susseguono in realtà fino al settembre successivo e si intrecciano con altri generici per le pitture incompiute del padre – probabilmente nelle prime sale dei Foconi e la cappelletta di San Lorenzo –, per il restauro del soffitto della prima sala dei Paramenti, per lavori di pittura per i fregi di quelle due sale e alla galleriola a queste adiacente. ⁶⁷

Se i documenti tacciono come sempre i nomi delle personalità coinvolte, Baglione aiuta a definirle, menzionando qui Marco da Faenza, Paris Nogari, Giovan Battista Lombardelli. ⁶⁸ Sembra tuttavia difficile pensare che non vi fosse coinvolto anche il cognato di Mario, Giovanni Guerra. Al contempo anche Raffaellino dovette rimanere legato al *team*, dal momento che si conserva un disegno preparatorio per l'episodio dell'*Istituzione dei sette*

diaconi affrescato nella sala del Concistoro segreto.⁶⁹

Benché poco studiata, la gestione del lavoro e dei collaboratori da parte di Mario si rivela di non poco interesse sul piano dell'organizzazione del cantiere. Nonostante i pagamenti siano sempre intestati a Sabatini *junior*, Baglione sostiene che alla morte di Lorenzo fu Marco Marchetti ad avere la soprintendenza di tutti gli ambienti da decorarsi, essendo forse l'artista più anziano e di maggiore esperienza.⁷⁰ Sembra pertanto instaurarsi, dopo la scomparsa di Sabatini *senior*, una partizione del lavoro differente, che asso-

cia alla figura di Mario la gestione dei collaboratori dal punto di vista economico e a Marco da Faenza la responsabilità inventiva e l'organizzazione operativa della squadra, intaccando la struttura gerarchica e verticale che aveva caratterizzato fino ad allora i cantieri del Cinquecento.

Si tratta di un punto di svolta importante che contrassegnò la gestione del cantiere da parte degli artisti che collaborarono alle imprese estreme coordinate da Lorenzino e che poi si trovarono a operare nei decenni successivi alla sua scomparsa. A dimostrarlo è, ad esempio, l'organizzazione del lavoro nella galleria delle Carte geografiche, in un tempo e in un luogo assai prossimo alle imprese sabatiniane. Il lungo corridoio che affaccia sul cortile del Belvedere in Vaticano fu costruito dall'architetto Ottaviano Mascarino tra il 1578 e il 1579; nel 1580 fu avviato il cantiere decorativo coordinato da Girolamo Muziano e terminato in tempo record nel 1581. Qui Muziano, subentrato dopo Sabatini a capo delle imprese vaticane di Gregorio XIII, si occupò soltanto dell'organizzazione generale della galleria, come le fonti sostengono e gli studiosi confermano.⁷¹ Al suo allievo Cesare Nebbia pertenne, invece, la vera e propria progettazione grafica degli episodi della lunghissima *Ambulatio gregoriana*, anticipando il ruolo che egli deterrà di lì a poco sotto il nuovo papa Sisto V, in tandem con Guerra, a cui spettarono piuttosto l'«ordine e forse anche l'invenzione».⁷²

Così lo scenario che si apre già sotto Gregorio XIII offre un metodo di lavoro e delle dinamiche di collaborazione diversi da quelli che si erano consolidati a partire dalla bottega raffaellsea e poi protratti con Lorenzo Sabatini, con il quale tramontano.



fig. 8

Pellegrino Tibaldi,
1550-1551;
Bologna, palazzo Poggi,
sala di Polifemo,
volta.

1 Ackerman 1954, p. 102; Sambin De Norcen 2011a, p. 25.

2 Sulla sala Regia si vedano in generale i principali studi: Davidson 1976, pp. 395-423; Partridge, Starn 1990, pp. 22-81; De Strobel, Mancinelli 1992, pp. 73-79; de Jong 1998, pp. 220-237; Id. 2003, pp. 153-168, e da ultimo il saggio di Grégoire Extermann in questo volume.

3 Una lettera di Giorgio Vasari testimonia l'arrivo di Lorenzo Sabatini a Roma tra i collaboratori di Vasari il 18 gennaio 1572, cfr. Frey, Frey 1930, pp. 634-636, n. DCCCLIII.

4 Per la cupola di vedano Guasti 1857, pp. 132-144; Monbeig-Goguel 1972, pp. 177-180, nn. 226-231; Acidini Luchinat 1995, pp. 57-66; Härb 2015, pp. 626-628; in particolare per il ruolo di Sabatini si veda Balzarotti 2021, pp. 119-127.

5 Härb 2015, pp. 607-608; Aurigemma 2018, pp. 31-68; Hunt 2021, pp. 79-86.

6 Celio 1638, p. 104; Baglione 1642, p. 18.

7 Malvasia 1678, vol. I, p. 251.

8 ASRoma, *Camerali I*, Tesoreria Segreta, b. 1301, f. IVr; cfr. Vaes 1928, p. 302 nota 2; Kuntz 1999a, p. 597; De Strobel, Rodolfo 2016, p. 205.

9 ASRoma, *Camerali I*, Tesoreria Segreta, b. 1301, f. IVr: «A di detto scudi cinquanta-nove di 95 di moneta pagati per ordine di Nostro Signore per tre letti con tutti li soi finimenti et altre massarie per uso di detto maestro Lorenzo Sabadino pittore scudi 59.95». L'identità dei due maestri è chiarita dalla sequenza dei pagamenti, cfr. Balzarotti 2021, p. 358, doc. 11 A.

10 Monbeig-Goguel 1982, p. 71; Kuntz 1999a.

11 Frey, Frey 1930, p. 808, n. MX; Winkelmann 1986, p. 595; Zuccari 2016, p. 57.

12 ASRoma, *Camerali I*, Tesoreria Segreta, b. 1301, f. 50; parzialmente trascritto in Kuntz 1999a, p. 596, nota 31; Balzarotti 2021, p. 143; Hunt 2021, p. 86.

13 Per il pagamento Bertolotti 1885, p. 52; Winkelmann 1986, p. 595; Balzarotti 2021, pp. 146-148, nota 43, p. 358 doc. 11 alla data; per i disegni, cfr. Pillsbury 1976-1977, pp. 39-45.

14 Vaes 1931, p. 343.

15 Ivi, p. 342.

16 Su Raffaellino da Reggio si vedano i più recenti studi di Marciari 2006; Bigi Iotti, Zavatta 2008; Bolzoni 2016.

17 Malvasia 1678, vol. I, p. 251.

18 Sull'uso dei cartoni nel Cinquecento si veda ad esempio Bambach 1983; Ead. 1987; Ead. 1992; Ead. 2015.

19 ASRoma, *Camerali I*, Tesoreria Segreta, b. 1301, f. 33 (1573, 2 novembre): «a di detto scudi trenta doro in oro pagati per ordine di Nostro Signore a Lorenzo Sabadini pittore bolognese per la sua provvisione del presente mese scudi 30»; «A di detto scudi deciset- te doro in oro pagati per ordine di Nostro Signore al detto per darli a cioe scudi 12 a dionisi salvati e scudi 5 a Giovan Francesco da Bologna pittori per la loro provvisione del presente mese». Ivi, f. 46 (1573, 1° dicembre): «A di detto scudi trenta doro in oro pagati per ordine di Nostro Signore a mastro Lorenzo Sabadino pittore bolognese per la sua provvisione del presente mese scudi 30»; «A di detto scudi 5 doro in oro pagati al detto per la provvisione de Giovan Francesco bolognese per il presente mese scudi 5». I pagamenti successivi

denotano inoltre che Giovan Francesco fu sostituito da uno o forse più garzoni che si avvicendarono. Nei pagamenti è nominato solo un certo «Lorenzone suo giovine», cfr. ivi, b. 1302, f. X; Balzarotti 2021, p. 360, doc. 11B.

20 ASRoma, *Camerali I*, Tesoreria Segreta, b. 1301, f. 54; Danieli 2011, p. 80.

21 BAV, Archivio Boncompagni, D5, *Memorie sulle pitture et fabriche*, ff. 240r-241v; Pastor 1955, p. 916, doc. 100; Gambi, Milanese, Pinelli 1996, pp. 142-143.

22 Baumgart, Biagetti 1934, p. 64.

23 Kuntz 1999b.

24 Vaes 1931, p. 352.

25 Balzarotti, Hermanin 2019-2020.

26 Bertolotti 1886b, pp. 49-50; Vaes 1931, p. 345; per un profilo biografico in cui sono menzionate anche le opere di Sassi nel pontificato di Sisto V e di Clemente VIII si veda P. Tosini in Madonna 1993, pp. 543-544.

27 Si vedano: Torrigio in BAV, Vat. Lat. 9907, f. 160; Alfarano [1914], p. 10.

28 Per i disegni di Raffaellino si veda Bolzoni 2016, pp. 157-158, 200, nn. A39-A40, figg. 14-15; per quelli di Nebbia Eitel-Porter 2009, pp. 49-51.

29 ASRoma, *Camerali I*, Tesoreria Segreta, b. 1302, f. 11.

30 Ivi, ff. 12, 16, XVII, XXVI, XXVII, 29.

31 Ivi, ff. XXXI, XXXII, XXXIII, XXXVI, XXXXVI, L.

32 Baglione 1642, p. 26.

33 Su Cesare Arbasia si veda ivi, pp. 18, 30, 370; P. Tosini in Madonna 1993, p. 522.

34 ASRoma, *Camerali I*, Giustificazioni di Tesoreria, b. 11, foglio sparso; Sambin de Norcen 2011a, p. 25; Ead. 2011b, p. 181, appendice 2, doc. 1.

- 35 Ackerman 1954, p. 102, nota 1; Redig De Campos 1967, pp. 159-161; Cornini, De Strobel, Serlupi Crescenzi 1992, pp. 151, 154; Sambin De Norcen 2011a, p. 25.
- 36 ASRoma, *Camerale I*, Tesoreria Segreta, b. 1302, f. XXXI; per la nuova ubicazione che ebbe la Camera Apostolica si veda Sambin De Norcen 2011a, p. 26, fig. 5. Per la varietà delle maestranze coinvolte si veda l'ottimo diario di cantiere di Ead. 2011b, pp. 180-181.
- 37 ASRoma, *Camerale I*, Tesoreria Segreta, b. 1302, f. LVI; sull'impiego del termine «galleria» in rapporto alla sala Bologna si veda Sambin De Norcen 2011a, p. 29.
- 38 ASRoma, *Camerale I*, Tesoreria Segreta, b. 1303, f. 21; Sambin De Norcen 2011b, p. 181, appendice 1.
- 39 Barozzi da Vignola 1583, pp. 89-90; su Mascarino in particolare Ricci 2011; Id. 2016d. Per il codice Resta, cfr. Prosperi Valenti Rodinò 2007, pp. 92-93, nn. 33-34.
- 40 Sambin de Norcen 2011c.
- 41 Ead. 2011b, p. 181.
- 42 Baglione 1642, pp. 18, 99, 296; Hess 1936, p. 161; Meadows-Rogers 1996, pp. 222-226; Zollikofer 2012, p. 173.
- 43 ASRoma, *Camerale I*, Tesoreria Segreta, b. 1303, f. XXVII.
- 44 Ivi, f. 37.
- 45 Bertolotti 1882, p. 30; Davidson 1984, p. 387, nota 31.
- 46 ASRoma, *Camerale I*, Giustificazioni di Tesoreria, b. 6, fasc. 13; Bertolotti 1882, pp. 29-30; Davidson 1984, p. 387, nota 31; Balzarotti 2019, pp. 148-149.
- 47 Su questo aspetto delle logge si veda Balzarotti 2019. Gli studi su questo cantiere sono Hess 1935; Id. 1936; Pulcini 2002-2003; Bernardini 2012; Zuccari 2012.
- 48 Celio 1638, p. 131; Baglione 1642, p. 26; Marciari 2006, pp. 188-190, fig. 34; Bigi Iotti, Zavatta 2008, p. 72, figg. 34-35; Bolzoni 2016, figg. 16, 18, nn. A19, A50.
- 49 Vaes 1931, pp. 343-344; Baglione 1642, p. 87 che gli attribuisce le scene di *Cristo nella Sinagoga di Nazareth* nella sesta campata, *Cristo caccia i mercanti dal tempio* e *Cristo in casa di Zaccheo* nella decima campata.
- 50 Su Bril, Nogari e Stella si vedano i profili redatti rispettivamente da O. Melasecchi, M.B. Guerrieri Borsoi, R. Torchetti in Madonna 1993, pp. 524, 538, 545; Nogari, Stella, Bril e Antonio Buonvicino sposarono quattro sorelle, figlie dell'orefice Manno Sbarri, cfr. Sickel 2014, pp. 125-126.
- 51 Per Croce: Baglione 1642, p. 297; si veda anche M. Bevilacqua in Madonna 1993, p. 528. Per Sementa: Baglione 1642, p. 17; Hess 1967, p. 125; M.B. Guerrieri Borsoi in Madonna 1993, p. 538; Pulcini 2002-2003, pp. 74-75.
- 52 Per Massei: Baglione 1642, p. 104; Zuccari 2018, pp. 16-31. Per Neroni: Baglione 1642, p. 44; R. Torchetti in Madonna 1993, p. 538.
- 53 Baglione 1642, p. 99.
- 54 Ivi, p. 43. Su Marchetti: Cecchi 1977a; Id. 1977b; Id. 1994.
- 55 Baglione 1642, p. 47; si vedano G. Belardinelli in Madonna 1993, pp. 535-536; Nicastro 2005.
- 56 I ritrovamenti relativi al processo Picchi-Episcopi attestano che Picchi prese parte a questo cantiere, cfr. Moretti 2005, p. 198.
- 57 Celio 1638, pp. 112-113. Per Giovanni Guerra si veda M. Bevilacqua in Madonna 1993, p. 533; Bevilacqua 2003; Pierguidi 2008, pp. 23-66.
- 58 Per il matrimonio: AVRoma, San Giacomo in Borgo, Matrimoni, 1564-1595, f. 15r; cfr. Prosperi Valenti Rodinò 2000, pp. 415-417; Ead. 2007, pp. 146-147; Pierguidi 2008, p. 38. Il pagamento della dote è in ASRoma, *Camerale I*, Tesoreria Segreta, b. 1303, f. 18; cfr. Tosini 2012, p. 277, nota 1.
- 59 ASRoma, *Camerale I*, Tesoreria Segreta, b. 1303, f. XXXVIII; Di Marco 2012, p. 39.
- 60 Cornini, De Strobel, Serlupi Crescenzi 1992, pp. 156-157, 167.
- 61 Eitel-Porter 1995.
- 62 Masetti Zannini 1971, pp. 359-364; Bertini 2001.
- 63 Benocci 2010, pp. 266-268; Bilancia 2010, pp. 103-121; Id. 2015, pp. 103-121.
- 64 ASRoma, *Camerale I*, Tesoreria Segreta, b. 1304, f. XIII; b. 1306, f. 68r.
- 65 Sulle sale del Concistoro segreto, dette anche dei Paramenti, si vedano Tosini 2008, p. 203; Rodolfo 2010; Ead. 2012; Balzarotti 2017.
- 66 ASRoma, *Camerale I*, Tesoreria Segreta, b. 1304, f. 71.
- 67 Per la galleriola si veda Rodolfo 2020.
- 68 Cfr. rispettivamente Baglione 1642, pp. 22, 87, 47.
- 69 Marciari 2006; Rodolfo 2012, p. 35, fig. 18; Bolzoni 2016.
- 70 Baglione 1642, p. 22.
- 71 Per una sintesi del complesso cantiere della galleria delle Carte geografiche e dei suoi protagonisti Tosini 2008, p. 421, n. A53 con bibliografia precedente.
- 72 *Ibidem*.



Architetti e maestranze nel secondo Cinquecento: il cantiere di Santa Maria in Traspontina

Maurizio Ricci

La storia dell'architettura, per sua natura, si confronta costantemente con la pluralità di artefici presenti in un cantiere edilizio, i quali concorrono, ognuno con il proprio apporto personale, al risultato finale, l'opera costruita. La chiesa di Santa Maria in Traspontina, da questo punto di vista, non costituisce un caso eccezionale. (fig. 1) Riesaminarne la storia tenendo conto del ruolo svolto da ciascuna delle figure rintracciabili nei documenti d'archivio (architetti, soprastanti, muratori, scalpellini, misuratori) può contribuire, tuttavia, a chiarire alcuni caratteri più generali del cantiere edilizio romano nel secondo Cinquecento.¹

A partire dalle puntuali righe dedicate da Giovanni Baglione (1642) alla Traspontina,² la storiografica artistica ha cercato di individuare i progettisti dell'opera: Sallustio Peruzzi (1510/11-1572), figlio del celebre pittore e architetto, che l'avrebbe iniziata;³ Ottaviano Mascarino (1536-1606), bolognese, anch'egli pittore e architetto, che ne avrebbe completato la facciata;⁴ Francesco Peparelli (1587-1641), architetto allievo di Mascarino, che si sarebbe occupato di portare a compimento la tribuna, la cupola, il coro e il campanile.⁵

Sallustio, tuttavia, lasciò Roma nel 1567 per recarsi alla corte di Massimiliano II d'Asburgo, ove morì nel 1572.⁶ Mascarino arrivò in cantiere nel 1581, quando il corpo della chiesa sino alla tribuna e gran parte della facciata erano completati.⁷ La prima domanda a cui occorre rispondere è la seguente: chi diresse i lavori in assenza del primo progettista? E, a seguire: costui o costoro si attennero al progetto di Sallustio?

Secondo i documenti di fabbrica responsabile dei lavori dopo il 1567 fu il muratore Giovan Maria De Fabriciis, definito «capo mastro e soprastante» (29 novembre 1573, 20 dicembre 1573)⁸ e «architetto» (3 gennaio 1574),⁹ che aveva per compagno il muratore Giovanni romano.¹⁰ La sua provvisione è di due scudi al mese.¹¹ Nelle carte d'archivio compare pure il comasco Giovan Battista Ghioldi, anch'egli uno scalpellino citato talvolta come «architetto» (6 giugno 1571, 12 gennaio 1581),¹² attivo a Roma come scalpellino e scultore, insieme a Giulio Mazzoni, sin dal 1566,¹³ documentato in San Luigi dei Francesi (1577-1578)¹⁴ e, dal 1581 al 1582, anno in cui muore, ad Ancona e Loreto.¹⁵ La sua provvisione è, in genere, di dieci scudi a settimana.¹⁶ Le carte menzionano anche lo scalpellino Paolo Pianetti,¹⁷ legato alla Compagnia di San Giuseppe da Terrasanta e dal 1552 attivo nei principali cantieri pontifici.¹⁸ Nel 1559 Pianetti lavorò in palazzo Zambecari¹⁹ e, sotto Sallustio Peruzzi, nella porta di Castel Sant'Angelo.²⁰ Documentato, infine, è pure lo scalpellino Girolamo.²¹ Le misure dei

fig. 1
Roma, facciata della
chiesa di Santa Maria in
Traspontina.

fig. 2

Medaglia di Pio V di
fondazione della chiesa di
Santa Maria in Traspontina,
recto; Vienna,
Kunsthistorisches Museum,
MK n. 5232bB.

fig. 3

Medaglia di Pio V di
fondazione della chiesa di
Santa Maria in Traspontina,
verso, da F. Bonanni,
*Numismata pontificum
romanorum, quae e
tempore Martini V. usque
ad annum MDCXCIX...*,
Roma 1706, I, fig. XXXV.



lavori furono affidate a Raffaello Gamucci,²² di San Gimignano, «Geometra, & Aritmetico de nostri tempi in Roma non inferiore ad alcuno altro», come scrive Bernardo Gamucci ne *Le antichità della città di Roma*²³ e, in sua assenza, a Giovanni De Vecchi.²⁴ Compare come «stimatore di scarpello» (20 dicembre 1578) un certo Gulliermo Farra, «architetto» portoghese (31 marzo 1581).²⁵ Un ulteriore misuratore, terzo perito chiamato per dirimere le controversie tra i periti di parte, è il maestro di strade Bartolomeo Gritti da Caravaggio detto «Gripetta».²⁶

Quanto al progetto di Sallustio, in assenza di disegni, autografi o in copia, dobbiamo rivolgerci alla medaglia di fondazione del 1566, ove, rispettivamente sul *recto* e sul *verso*, sono rappresentate la pianta e la facciata della costruenda chiesa.²⁷ (figg. 2-3) La pianta è ad aula con cinque cappelle su ciascun lato, cupola sulla crociera, transetto con cappelle al centro delle testate, abside semicircolare. Se alcuni caratteri rimandano alle chiese romane di Santo Spirito in Sassia e Santa Caterina dei Funari, come pure, per l'impianto, a un ineseguito progetto del padre Baldassarre,²⁸ le testate del transetto, ove un'arcata centrale, corrispondente alle cappelle, è fiancheggiata verosimilmente da due aperture, ricordano quelle di San Lorenzo a Firenze, la cui pianta compare in un disegno di Sallustio Peruzzi.²⁹ Il registro inferiore della facciata, suddiviso in tre campate da paraste poggianti su un basamento continuo che si articola nei corrispondenti piedestalli, presenta un portale centrale fiancheggiato da nicchie e specchiature circolari; nell'unica campata superiore, più bassa, raccordata da volute al registro inferiore e conclusa da un frontone triangolare, sono inseriti un grande stemma papale e una sorta di finestra termale. Sallustio sembra rifarsi ai modelli di Santo Spirito in Sassia e Santa Caterina dei Funari, richiamati anche nella pianta, arricchendo la composizione di elementi tratti dal disegno di Vignola per la Traspontina, poi scartato, come la finestra termale e lo stemma.³⁰

Il confronto con la documentazione grafica redatta dopo il 1566, e con la facciata costruita, testimonia che il progetto originario è stato alterato.

Due fogli tracciati a matita e ripassati velocemente a penna, con il prospetto e la pianta della chiesa, si conservano nel taccuino di Giovanni Vincenzo Casale (1539-1593) della Biblioteca Nacional di Madrid.³¹ Si tratta di disegni, sulla cui datazione dovremo tornare,

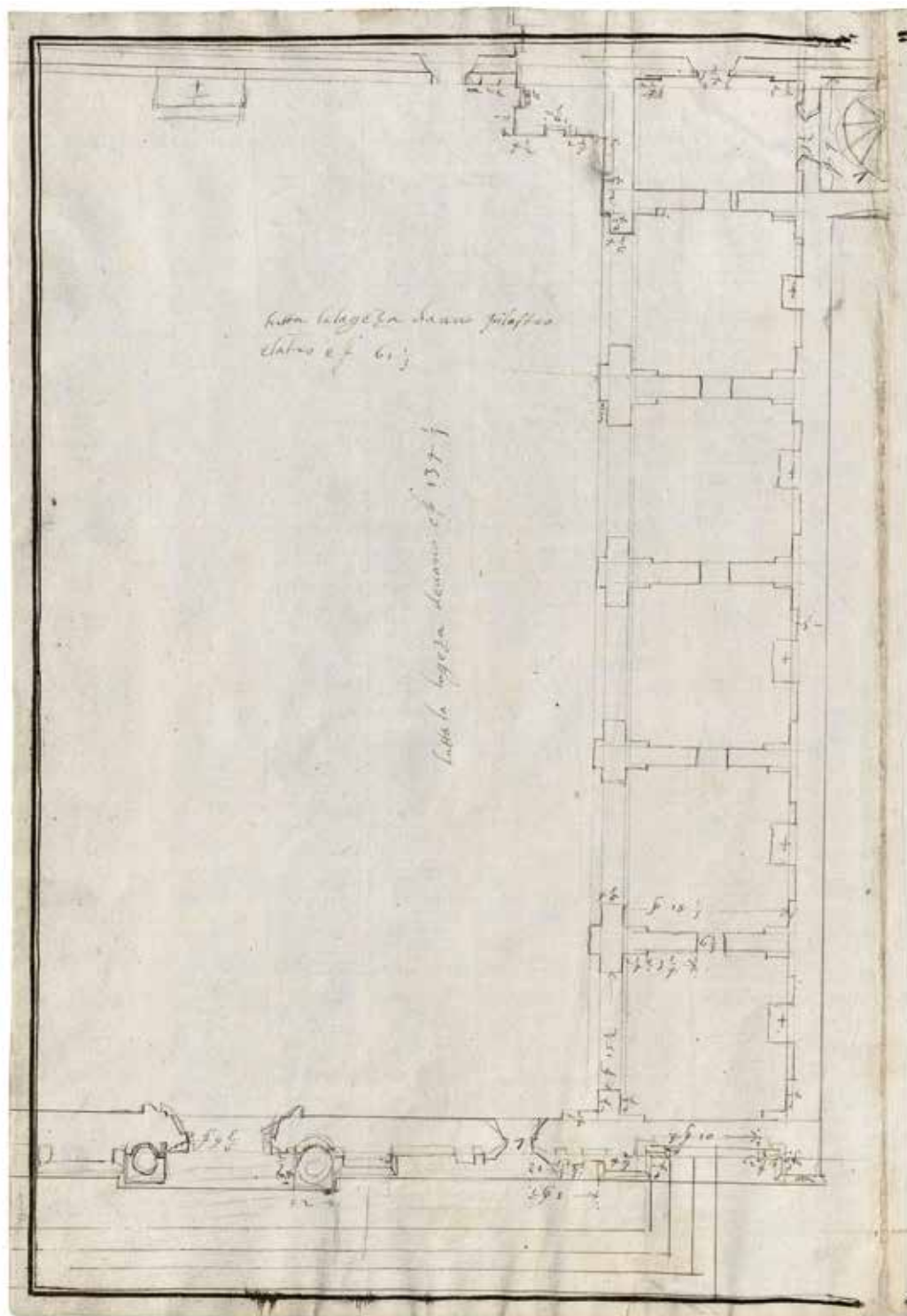
redatti verosimilmente nel corso dei lavori. La pianta rappresenta la parte destra della chiesa sino a uno dei piloni, modificato da Mascarino al momento del suo arrivo in cantiere, come testimonia il confronto tra il foglio conservato all'Accademia Nazionale di San Luca, n. 2345, ancora fedele al progetto di Sallustio, e i fogli dell'Accademia di San Luca, nn. 2346 e 2347, con variazioni rispetto al progetto primitivo.³² (fig. 4) Il prospetto, relativo alla sola metà destra, presenta alcuni dettagli che, seppur non perfettamente corrispondenti a quanto costruito, ne sono comunque una trascrizione semplificata o approssimativa.³³ (fig. 5) Si noti, tuttavia, la presenza di una nicchia al posto del finestrone centrale. In ogni caso, il disegno è stato redatto quando la facciata aveva raggiunto il secondo ordine. L'assenza del frontone triangolare, dei capitelli del registro superiore e della parte terminale delle volute laterali, indica che il foglio è stato tracciato prima che tali elementi venissero messi in opera.

Se confrontiamo il prospetto della medaglia con quello attuale sono evidenti le trasformazioni che gli esecutori apportarono al progetto iniziale: le paraste che scandiscono il registro inferiore sono sei, senza il sottostante basamento continuo; la porzione di facciata compresa tra le prime e le ultime due paraste arretra nel primo e nel secondo ordine; le finestre o nicchie laterali sono ora inquadrare da edicole; sul portale principale, spezzandone il frontone, è inserita una nicchia con statua; altri due portali minori coronati da finte finestre sono collocati nelle campate che affiancano l'ingresso principale; nel registro superiore, invece della finestra termale e dello stemma papale, troviamo un'edicola con finestra centinata e due edicole cieche che la inquadrano, tutte incorniciate in specchiature rettangolari; infine, anche le volute laterali sono diverse. Si noti che la disposizione dei portali, delle edicole e delle finestre nel registro inferiore disegna un'inedita figura triangolare, ascendente verso la statua della Vergine, che innova rispetto alle precedenti facciate romane.

In assenza del primo ideatore, Sallustio Peruzzi, il cantiere fu condotto da De Fabriciis e Ghioldi. L'interno e la facciata furono costruiti contemporaneamente, data l'importanza che quest'ultima avrebbe assunto durante il Giubileo del 1575. I lavori cominciarono dalla parte sinistra, verso San Pietro, ove furono edificate, tra il 1566 e il 1569,³⁴ le cinque cappelle che affiancano l'aula su quel lato. Proseguirono poi nella parte destra, verso Castello, dal 1572 al 1573.³⁵ Alla fine dell'estate del 1570 tre cappelle verso San Pietro erano quasi terminate e sul prospetto era già in opera il portale minore sinistro con la sua finestra, la nicchia del portale centrale e la trabeazione del primo ordine.³⁶ Il portale principale e quello destro furono posti in opera nel 1573; alla fine dell'anno l'ordine inferiore era ormai completato e si cominciava quello superiore.³⁷ Il 20 dicembre 1573 si sollevò con un argano «il cappello del nicchio».³⁸ Deve trattarsi della nicchia, poi sostituita dal finestrone centrale, che appare sul prospetto appartenuto a Casale. I lavori si concentrarono quindi sul vicino convento, per ricominciare sulla chiesa all'inizio del 1577.³⁹ Da marzo a settembre si comprarono al Colosseo i travertini necessari per la facciata.⁴⁰ Nel corso del 1578 si cominciarono a mettere in opera i travertini del secondo registro della facciata. Al luglio 1581, quando Mascarino dirigeva ormai il cantiere, risale un primo conto per i capitelli da mettere in opera.⁴¹ Nel 1586 fu affidato agli scalpellini il completamento di alcuni dettagli dell'ordine superiore su disegno di Mascarino.⁴² Nel 1587 Sisto V fece consacrare la chiesa completa sino ai primi piloni della crociera.⁴³ Tra questi fu eretto un muro per addossarvi l'altare.

fig. 4

Giovanni Vincenzo Casale,
*Pianta di Santa Maria
in Traspontina*; Madrid,
Biblioteca Nacional de
España, B 16-49, f. 83
(numerazione moderna
84).



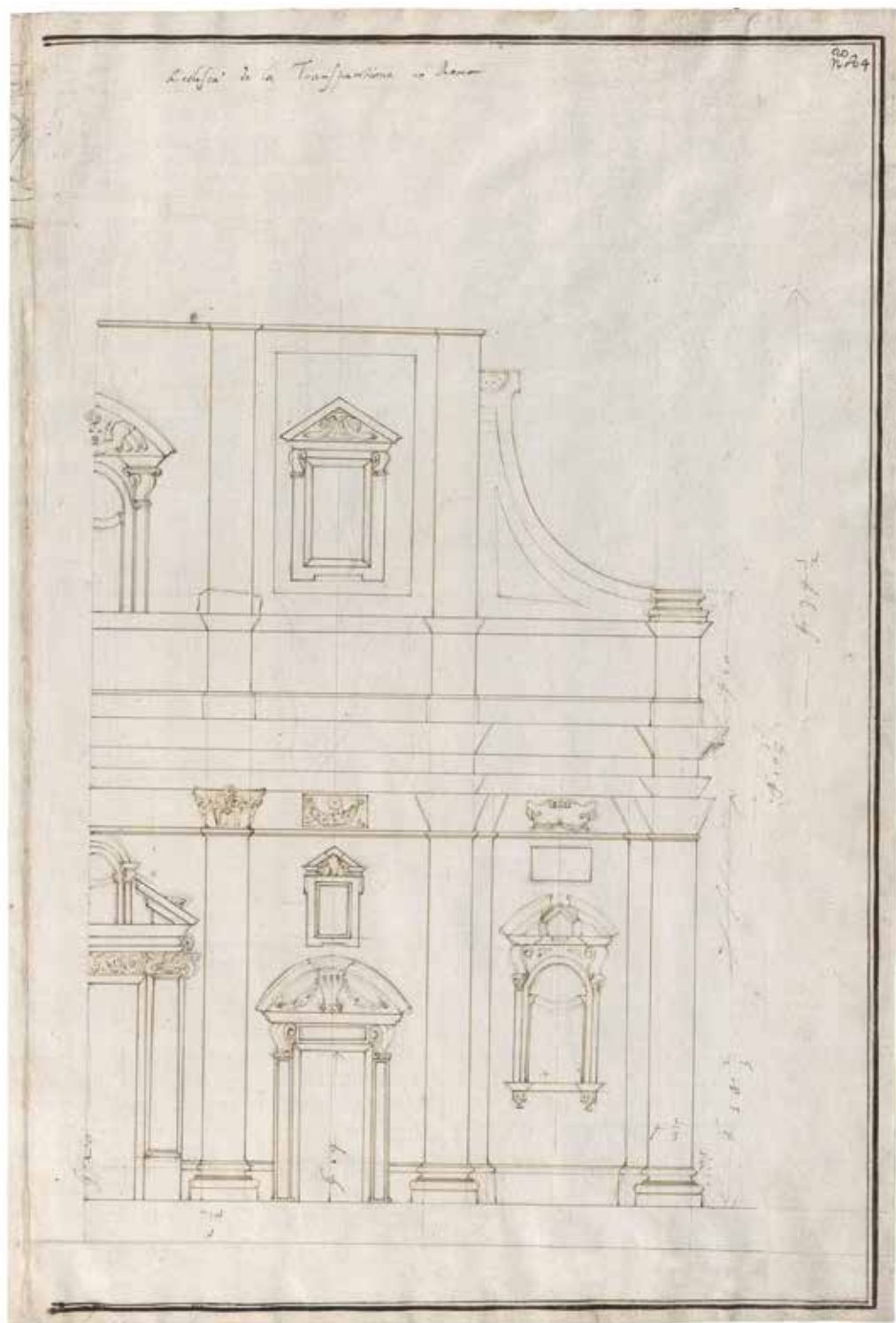


fig. 5
Giovanni Vincenzo Casale,
*Facciata di Santa Maria
in Traspontina*; Madrid,
Biblioteca Nacional de
España, B 16-49, f. 84
(numerazione moderna 85).



fig. 6
Ottaviano Mascarino,
*Disegno per le edicole
lateralì del secondo ordine
della chiesa di Santa Maria
in Traspontina*; Roma,
Accademia Nazionale di
San Luca, *Fondo Mascarino*,
n. 2344r.

Sul foglio dell'Accademia di San Luca, n. 2344 compaiono due distinte proposte progettuali, sul *recto* e sul *verso*, per le edicole laterali del secondo ordine.⁴⁴ (fig. 6) Sul *recto* appare un'iscrizione di Mascarino, vergata prima di donare il foglio, insieme agli altri in suo possesso, all'Accademia di San Luca: «per la traspontina noua da farsi nella facciata nel second'ordine per ordine di m° Battista scharpelino alias il Ghioldo». Nel linguaggio artistico del Cinquecento, come insegnano le *Vite* di Vasari, l'espressione «per ordine» equivale a «d'invenzione»;⁴⁵ il foglio documenta le idee di Ghioldi per la Fabbrica e fu ereditato da Mascarino al momento del suo arrivo in cantiere. L'esame della facciata costruita ci assicura che il progetto non fu eseguito.

Se confrontiamo il disegno dell'Accademia di San Luca con la facciata della Traspontina e con altre opere di Ghioldi, come il prospetto della basilica lauretana edificato sotto la sua direzione, abbiamo la conferma, come ha ben visto Antonio Russo, che il michelangiolismo di alcune soluzioni è da attribuire allo scalpellino.⁴⁶ (fig. 7) Nel portale principale, messo in opera nel 1573, quando Sallustio era ormai a Vienna, sono accostati il marmo mischio dei fusti delle colonne ioniche inalveolate, del fregio e della cornice della nicchia con statua, al resto realizzato in travertino. Si notino i capitelli festonati del tipo inventato dal Buonarroti in Campidoglio, il fron-

tone inferiore spezzato e quello superiore curvo, sorretto da mensole, che invade la fascia corrispondente ai capitelli. La nicchia, inoltre, può essere messa a confronto con quella del foglio attribuito a Michelangelo con il progetto/variante per la tomba di Giulio II (New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 62931r). La stessa ascendenza culturale mostrano le edicole laterali con nicchie e le finestre ferrate a mandorla sopra i portali laterali. Anche l'edicola centrale del registro superiore, messa in opera nel dicembre 1573, i cui capitelli ionici poggiano su mensole, come nel portale della Madonna dei Monti, è opera di Ghioldi. Differisce infatti sia dal prospetto della medaglia di fondazione sia, per caratteri stilistici, dalle opere note di Mascarino.

Questi arrivò in cantiere quando il corpo della chiesa era costruito sino alla quinta cappella, cioè prima che fossero innalzati i piloni.⁴⁷ Mancava ancora la tribuna, la cupola, il transetto, il presbiterio, l'abside e il campanile, oltre che l'annesso convento, appena cominciato. I disegni conservati presso l'Accademia Nazionale di San Luca testimoniano che il bolognese affrontò l'incarico partendo dal progetto originario, caratterizzato da piloni a L smussati sull'angolo, un'abside semicircolare ed una particolare conformazione dei bracci del transetto. In seguito, verosimilmente per ragioni statiche, rafforzò i piloni,



fig. 7
Loreto, basilica della Santa
Casa, particolare di una
finestra in facciata.

che assunsero l'aspetto attuale, e alterò la forma dell'abside, che divenne rettangolare. Sulle testate del transetto mantenne le cappelle quadrate ad angoli smussati. Ne semplificò poi la pianta nel dettaglio contenuto sul foglio dell'Accademia di San Luca, n. 2347, mentre inserì una cappella a croce greca, preceduta da un atrio, in corrispondenza dell'ingresso laterale su via del Campanile. Ma, stando al rilievo di Prospero de' Rocchi del 1600, la cappella non fu mai eseguita.⁴⁸

Molto probabilmente fu Sallustio Peruzzi a portare con sé in cantiere Paolo Pianetti, uno scalpellino con il quale aveva collaborato anche altrove. Dal 18 marzo 1581 compaiono nei documenti gli scalpellini toscani Francesco (Cechino) di Bartolomeo Albertini e Geronimo Ciervelleri da Settignano, condotti in cantiere dallo stimatore Guglielmo (Gulliermo) portoghese. Il 21 luglio successivo ricevettero sessanta scudi «in conto dellj capitellj da farmo per la fabrica della nova Traspontina».⁴⁹ Secondo un pagamento del 7 aprile 1581 riscosso da Francesco di Bartolomeo Albertini per conto di Ghioldi, definito «olim architetto», questi aveva ormai lasciato il cantiere.⁵⁰

In base a un'obbligazione del 4 agosto 1586 gli esecutori incaricati di completare il registro superiore della Traspontina furono gli scalpellini che abbiamo appena citato: Geronimo

fig. 8

Roma, chiesa di Santa Maria in Traspontina, particolare della voluta laterale sinistra.



Ciervelleri da Settignano, Francesco di Bartolomeo Albertini e, in aggiunta, Giovanni Angelo di Pietro da Cernobbio. Quest'ultimo, attivo nel 1573 alla «loggia di Belvedere» e nel 1575 alla «nova fabrica della loggia»,⁵¹ lavorava contemporaneamente in altre fabbriche progettate da Mascarino, come il palazzo del Quirinale e il palazzo Ginnasi alle Botteghe Oscure.⁵² Gli scalpellini accettarono i modelli forniti dall'architetto, impegnandosi per una somma di cinquanta scudi a completare la facciata, quanto alle opere di scalpello, entro il 30 settembre dell'anno in corso.⁵³

Verosimilmente in questa fase furono eseguiti i capitelli composti, assenti nel disegno

madrileno e diversi da quelli della finestra centrale, e forse le edicole laterali, per le quali Ghioldi aveva proposto una diversa soluzione. Più problematico è stabilire, in assenza di un preciso riscontro documentario, se le volute di raccordo tra i due ordini risalgano allo stesso periodo (fig. 8). Esse, rispetto al disegno madrileno, ove appare la sola parte inferiore, terminano ora con capitelli figurati in cui teste femminili, al posto del calato, sorreggono le volute e l'abaco curvo. L'invenzione rimanda, dopo Michelangelo, Raffaello, Perino e la sua cerchia, al mondo formale di Ligorio, Alessi, persino Vignola⁵⁴ e ancor più, nella sua tridimensionalità, Pellegrino Tibaldi, ma non può imputarsi al lombardo Ghioldi, assente dal cantiere già dal 1581.⁵⁵ A meno di supporre un'esecuzione differita di un suo disegno. Il secondo ordine del portale d'ingresso agli Orti Farnesiani, d'altra parte, autorizzava una simile licenza.⁵⁶ La fonte antica potrebbe essere individuata nell'adattamento ad altro *genus* delle cariatidi del Foro di Augusto, i cui resti si conservano nel Museo dei Fori Imperiali, o di quelle che sostenevano la trabeazione al centro del lato ovest dell'Euripo di villa Adriana. Quattro di esse furono rinvenute nel 1952, due delle quali complete di capitello dorico riccamente intagliato, ma altre simili dovevano sostenere la stessa struttura architettonica.⁵⁷ Dalla metà del Cinquecento la villa romana era stata studiata sempre più intensamente da molti architetti, Sallustio Peruzzi, Palladio, Ligorio, come pure Philibert de l'Orme.⁵⁸ Tra i modelli forniti da Mascarino agli scalpellini rientrava anche questo particolare? In assenza di riscontri nella sua opera costruita o grafica è difficile poterlo affermare, come pure escludere con sicurezza.

Il disegno di prospetto appartenuto a Casale, in conclusione, in cui mancano proprio gli elementi superiori della facciata, dovrebbe datarsi a prima del 4 agosto 1586. Così pure, di conseguenza, quello con la pianta. Poco dopo il servita fiorentino si recò in Spagna.

I diversi artefici attivi nel cantiere della Traspontina provenivano essenzialmente dalla Toscana e dalla Lombardia. Ciò conferma quanto sostenuto dalla storiografia circa il ruolo eminente assunto dalle maestranze lombarde e ticinesi nel corso del Cinquecento.⁵⁹ Per quanto ben informato, Baglione si limitò a elencare gli architetti, di formazione pittorica, che avevano contribuito in maniera determinante all'ideazione e alla conduzione dell'opera. L'esame dei documenti, scritti e grafici, ci consente invece di mettere in luce il ruolo non meramente esecutivo svolto da Ghioldi, il quale dette in seguito ulteriore prova del suo talento innalzando la facciata della basilica lauretana. I documenti rivelano inoltre che lo scalpellino era analfabeta, perché già il 6 giugno 1571, e poi numerose altre volte, era stato sempre qualcun altro a sottoscrivere al suo posto le ricevute di pagamento.⁶⁰

Sia Heinrich Wölfflin (1888) che Albert Erich Brinckmann (1915) hanno sottolineato gli aspetti anticipatori della chiesa, in particolare del suo prospetto.⁶¹ Wölfflin, pur considerando di second'ordine il maestro della facciata, ne elogiava il «dettaglio animato e forte» («lebhaft und kräftig»), supponendo la collaborazione di un altro artista. Brinckmann, sebbene credesse che il progetto fosse opera del solo Mascarino e poi del Peparelli, si meravigliava che la sua architettura non fosse mai stata considerata come un primo stadio nel processo di definizione della facciata barocca. E sottolineava come le sue volute avessero costituito un referente per quelle di Santa Susanna. Il che, vista la presenza nel 1602, nel cantiere del convento, di Carlo Maderno, può avere qualche fondamento.⁶² Ambedue gli studiosi, come

prima di loro Baglione, non potevano supporre che molto dell'aspetto esterno della chiesa fosse opera di Ghioldi, in fondo uno scalpellino analfabeta, non un maestro proveniente dalle arti maggiori.

L'elevazione professionale e sociale delle maestranze attraverso l'esperienza di cantiere, che abbiamo sin qui ripercorso sulla scorta di un caso specifico, la chiesa della Traspontina, trova interessanti confronti con l'iter formativo di molti degli architetti operanti a Roma nella seconda metà del Cinquecento. Martino Longhi il Vecchio, nato a Viggiù, è inizialmente un capomastro scalpellino, innalzatosi «con la pratica e con lo studio», scrive Baglione, al rango di architetto.⁶³ Un destino che lo accomuna a molti suoi contemporanei («come a molti è avvenuto», scrive ancora Baglione):⁶⁴ Francesco da Volterra, maestro di legname, e i «lombardi» Giacomo Della Porta, Domenico Fontana e Carlo Maderno, che muovono i loro primi passi, secondo Baglione, come stuccatori.⁶⁵ Il caso di Palladio, che da semplice scalpellino diventa uno dei maggiori architetti del secolo, è talmente eccezionale da non poter essere utilizzato come termine di paragone.

Quanto avviene nella capitale non è privo di significativi paralleli nella provincia dello Stato pontificio. Thomas-Leo True ha ricostruito recentemente la figura e il mondo familiare di Cecchino Gallo, responsabile della costruzione di palazzo Gallo a Osimo, nelle Marche.⁶⁶ L'attività professionale di Cecchino, capomaestro e imprenditore edile d'origine lombarda, dall'iniziale conduzione in affitto al possesso delle fornaci per la produzione di laterizi, ai numerosi cantieri in cui operò utilizzando materiali da lui stesso forniti, è ripercorsa dallo studioso attraverso una capillare indagine archivistica. Al di là dei risultati specifici, la ricerca pone questioni più ampie, che esulano dalla stessa realtà marchigiana, potendo estendersi comparativamente ad altri contesti nello stesso periodo.

La prevalenza nei decenni finali del secolo di architetti che per formazione non provengono più dal mondo delle arti del disegno, e che risultano quindi estranei alla cultura delle nascenti accademie, non vuol dire che non esistano figure che operano in netta controtendenza. Una di queste, per la verità, è proprio il «pittore» Mascarino.⁶⁷ È però significativo che, sollevato il velo autorale che ha spesso impedito di cogliere la realtà concreta del mestiere di architetto, e che ha spinto a un attribuzionismo costruito sul modello adottato prevalentemente nelle arti figurative, appaia in una luce inaspettata anche il contributo creativo di alcuni artefici spesso dimenticati o trascurati dalle storie dell'arte più tradizionali.

1 Sulla chiesa di Santa Maria in Traspontina: Mastelloni 1717; Zocca 1938; Catena 1954; Lewine 1960, pp. 385-389; Ricci 1998-1999; Seidel 2002, pp. 63-72; Ricci 2016a; Id. 2016c. Si veda anche A.M. Bevilacqua, *Memorie istoriche della vecchia e nuova Traspontina (772-1572)*, AGOC, *II Roma* (Tr.) II, 1.

2 Baglione [1935], p. 99.

3 Ricci 2002, pp. 73-160; Seidel 2002; Ricci 2015a.

4 Sul contributo di Ottaviano Mascarino all'edificazione della chiesa: Ricci 2016c, pp. 67-75. Su Mascarino architetto, oltre a Wasserman 1966 e il fondamentale Schwager 1968, si veda da ultimo Ricci 2015b e i saggi raccolti in Id. 2016b.

5 Su Peparelli si veda Fratarcangeli 2011.

6 Seidel 2002, pp. 104-108.

7 Ricci 2016c, p. 67.

8 ASRoma, *Congregazioni religiose maschili*, Carmelitani calzati di Santa Maria in Traspontina, b. 45, ff. 27v (29 novembre 1573), 29r (20 dicembre 1573). Potrebbe trattarsi del Giovan Maria «muratore» responsabile dei lavori nella cappella Aldobrandini in Santa Maria in Via (primi anni Settanta del Cinquecento), che non può essere identificato con Giovanni Mangone, morto già nel 1543, come afferma Salvagni 2017, p. 45.

9 ASRoma, *Congregazioni religiose maschili*, Carmelitani calzati di Santa Maria in Traspontina, b. 45, f. 29v (3 gennaio 1574).

10 Ivi, f. 30r.

11 Ivi, f. 27v; AGOC, *I Roma* (Tr.) 2, senza numerazione: «Adi 4 8bre detto [1577] a m° Gio. Maria per suo salario del mese de 7bre prossimo passato scudi dua moneta per essere sopstante della fabrica»; «Gio. Maria Fabrici da Caggiale, bombardiero di Castel Sant'Angelo et capo maestro muratore» compare tra gli artefici delle quattro arti (muratori, scalpellini, falegnami e ferrai), attestatori di Barozzi 1581 (Lodovisi, Dameri 2004, p. 236). Per altre notizie su tale figura, ivi, pp. 237-239.

12 AGOC, *I Roma* (Tr.) 4, ff. 20v (6 giugno 1571), 53r (12 gennaio 1581) e 57r (7 aprile 1581: «magistro Battista Ghioldi [...] olim architetto»); «Battista di Ambrosio Ghioldo da Como, architetto» compare tra gli artefici delle quattro arti (cfr. nota precedente),

attestatori di Barozzi 1581 (Lodovisi, Dameri 2004, p. 237).

13 Sono molto grato a Serena Quagliaroli per avermi anticipato gli esiti delle sue ricerche sull'attività scultorea di Giulio Mazzoni e Giovan Battista Ghioldi. Quest'ultimo, in base ai documenti rintracciati dalla studiosa (ASRoma, *Trenta notai capitolini*, Uff. 13, Giovan Battista Viola), abita nel Rione Trevi in piazza Santi Apostoli (b. 25, ff. 97v-98v, 30 maggio 1566); è incaricato con Mazzoni della sepoltura di Costanza d'Avalos nella cappella Piccolomini della chiesa napoletana di Sant'Anna dei Lombardi (b. 25, ff. 71v-73v, 27 maggio 1566; b. 26, ff. 110v-112r, 7 novembre 1566; cfr. Quagliaroli 2018b); si impegna con il muratore Guidone di Francesco da Caravaggio a procurare i materiali da costruzione e a eseguire una serie di lavori per il palazzo del cardinale Colonna ai Santi Apostoli (muro della sala grande del palazzo, porte, finestre: b. 25, ff. 301v-304v, 22 agosto 1566; b. 25, ff. 383r-384r, 20 settembre 1566; b. 26, ff. 44v-45v, 21 ottobre 1566); è in contatto, infine, con artisti e artigiani lombardi presenti in quegli anni a Roma (b. 30, ff. 257r-257v, 10 aprile 1568; b. 30, ff. 332r-332v, 6 maggio 1568; b. 31, ff. 202r-203r, 18 agosto 1568). Si veda pure il documento, un atto rogato a Roma nel 1570, citato in Fratarcangeli, Lerza 2009, p. 245. Il 19 maggio 1577, poiché Ghioldi è a Zagarolo (per palazzo Colonna?), si pagano a maestro Gieronimo scalpellino «scudi sei d'oro in oro et quattro che sono scudi sette di moneta a buon conto delle opere del scarpello da farsi nella chiesa nuova della Traspontina» (ASRoma, *Congregazioni religiose maschili*, Carmelitani calzati..., b. 187, s.n.). Il 26 maggio successivo Ghioldi è ancora assente da Roma.

14 Roberto 2005, pp. 123, 150, 151, nota 17.

15 Russo 2017, pp. 62-65 e note 48-49, pp. 74-75. Copia delle disposizioni testamentarie di Ghioldi in ASAncona, *Notarile*, Livio Nuzzi, 1582, f. 663 e ASSC, *Miscellanea Gianuzzi*, Lettera Q, pp. 1-4, dove il comasco dichiara di voler essere seppellito nella basilica di Loreto e impartisce disposizioni a uno scalpellino per la propria memoria funebre, oggi non più rintracciabile nella chiesa (Russo 2017, p. 76, nota 64).

16 Per i pagamenti agli scalpellini, dal 1° aprile 1571 al 15 febbraio 1574, cfr. ASRoma, *Congregazioni religiose maschili*, Carmelitani calzati..., b. 45, ff. 31v-34v. Si veda anche ivi, b. 187, s.n.

17 ASRoma, *Congregazioni religiose maschili*, Carmelitani calzati..., b. 45, f. 21r.

18 Cola 2012, p. 84, con un riepilogo della sua attività romana.

19 *Ibidem*.

20 Ricci 1996.

21 Vari pagamenti, dal 12 agosto 1581, registrati in AGOC, *I Roma* (Tr.) 2, s.n. Ma si veda pure *supra* nota 16.

22 ASRoma, *Congregazioni religiose maschili*, Carmelitani calzati..., b. 45, f. 9r.

23 Gamucci [1569], p. 162 (1ª edizione 1565).

24 ASRoma, *Congregazioni religiose maschili*, Carmelitani calzati..., b. 187, s.n.: «Adi 20 settembre 1570 a messer Giovanni de Vecchi scudi sei di moneta V per le misure delle cappelle prime essendosi partito messer Raffaello V 6»; ivi, s.n.: «Adi 14 febraro [1574] è stato pagato messer Gio: de Vecchi per l'ultime misure, e gl'è stato dato scudi sei d'oro che sono di moneta V 6».

25 Ivi, s.n.: «Adi 26 settembre 1573 è stato dato al p. Eliseo portoghese acciò paghi l'architetto portoghese che prezò la porta grande della chiesa con il nichio V 6 b 90»; AGOC, *I Roma* (Tr.) 2, s.n.: «Adi 4 detto [gennaio 1578] a ms Guilielmo portoghese scudi dua per soa mercede d'havere stimato li capitelli della chiesa nova com'appare per soa ricevuta V b. 0»; AGOC, *I Roma* (Tr.) 4, f. 8v, 20 dicembre 1578, sono pagati 5 scudi a Guillermo Farra «per la stima del lavoro di intaglio de travertino fatto dalla cornice in giù nella fachia della nova chiesa della Traspontina»; ivi, f. 56v, 31 marzo 1581: «a m.ro Guglielmo portoghese stimatore di scarpello per segno di gratitudine di haver trovato scarpellini di buon prezzo per la fabrica della Traspontina V 3 b 41»; «Guilielmo Faran portoghese della Diocesi d'Arquato, già soldato et ingegnere in diverse guerre passate, et hora architetto in Roma» compare tra gli artefici delle quattro arti (cfr. *supra* nota 11), attestatori di Barozzi 1581 (Lodovisi, Dameri 2004, p. 237).

26 ASRoma, *Congregazioni religiose maschili*, Carmelitani calzati..., b. 45, f. 27r: «A 22 di

luglio [1573] à M Bartolommeo Gritto ò Gri-
petta, che fu chiamato per terzo sopra la misura
della fabrica per parte nostra uno scudo V 1
b. 0».

27 Bonanni 1706, vol. I, pp. 320-322 e figg.
XXXIV-XXXV; *Bauten Roms* 1973, pp. 250-
251, n. 399. Medaglia di Pio V di fondazione
della chiesa di Santa Maria in Traspontina,
recto/verso, argento, diam. 3,1 cm, Vienna,
Kunsthistorisches Museum, MK n. 5232bß.

28 Firenze, Gabinetto dei Disegni e del-
le Stampe delle Gallerie degli Uffizi 628 A;
Wurm 1984, p. 149.

29 Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle
Stampe delle Gallerie degli Uffizi 672 *verso*.

30 Kieven 1981.

31 Battisti 1961 e Bustamante García,
Marias Franco 1991.

32 Sui tre fogli, Wasserman 1966, pp. 59-64;
Marconi, Cipriani, Valeriani 1974, p. 15; Ricci
2016c, pp. 72-75.

33 Giovanni Vincenzo Casale, pianta di
Santa Maria in Traspontina, disegno a matita
e inchiostro seppia su carta, mm 569 × 424,
Madrid, Biblioteca Nacional de España, B
16-49, f. 83 (numerazione moderna 84);
Giovanni Vincenzo Casale, facciata di San-
ta Maria in Traspontina Madrid, disegno
a matita e inchiostro seppia su carta, mm
565 × 425, Biblioteca Nacional de España, B
16-49, f. 84 (numerazione moderna 85).

34 Al 29 novembre 1569 risale la «Misura
de lavori de scarpello, de trevertino, fattj per
m.ro Paolo Pianettj [...] alla nova Traspontina
in borgo novo, fattj di poi la misura del sal-
do, fatta allj 6 de agosto del 1569. Misurati
per m° Raffaello Gamuccj» (ASRoma, *Congre-
gazioni religiose maschili*, Carmelitani calza-
ti..., b. 45, f. 9r).

35 Ivi, f. 26r: «A' 13 d'ottobre 1572 in

presentia del R.P. Procu.re di Sicilia m° Bar-
tolommeo Ragusio, m° Prospero, e messer
Massimino fu dato alli m.ri muratori per
comprar calce, puzzolana, et altre cose per
il fondamento che s'haver da fare per le cap-
pelle verso il Castello scudi cento V 100».

36 Ivi, ff. 9v («porta di trevertino accan-
to al primo pilastro», 8 gennaio 1570); 10r
(«nicchio sopra la cornice», «coperchio della
nicchia», «fregio di detta nicchia intagliato»,
«frontespizio rotto sopra», 20 marzo 1570).

37 Ivi, ff. 26v («diece gangheri [...] per la
porta grande, e la piccola verso il Castello»,
10 aprile 1573), 27r («ferrata fatta a mandole
sopra la porta piccola verso il Castello», 18
giugno 1573; «spranghe d'ottone per me[tter]
al frescio di mischio», 6 agosto 1573), 27v
(«per ligare l'antenna con la quale si tira-
no in alto le pietre lavorate», 23 novembre
1573). Al 21 dicembre 1577 («per 124 libra de
piombo per impiombare li capitelli del can-
tono della facciata verso S. Pietro») e al 28
gennaio 1578 («de ferramenti presi [...] come
spranghe per incatenare li capitelli della fac-
ciata») risalgono due pagamenti in AGOC, *I
Roma* (Tr.) 2, s.n.

38 ASRoma, *Congregazioni religiose maschi-
li*, Carmelitani calzati..., b. 187, s.n., 20 dicem-
bre 1573: «Item a certi che tironno su il cappello
del nichjo b. dieci».

39 Ivi, s.n.: «Fu ricominciato a fabricare
nella nova chiesa di Traspontina in mezzo
borgo adi primo ottobre 1577 e qui si nota-
ranno le spese delli muratori calce, pozzo-
lana e pietre»; AGOC, *I Roma* (Tr.) 2, s.n.:
«Nota ch'adi primo d'ottobre 1577 se rico-
minciò a fabricare nella chiesa della nuova
Traspontina».

40 ASRoma, *Congregazioni religiose maschi-
li*, Carmelitani calzati..., b. 187, s.n.: «Adi 7

de marzo 1577 sborzai al sudetto m° Battista
[Ghiodi] scudi diciotto per pagare certi tra-
vertini comprati al Coliseo et alla Vigna de s.
Pietro»; «Adi sudetto [10 marzo 1577] sborzati
al detto m° Battista per pagare una parte de tra-
vertini comprati al Coliseo scudi venticinque
in presentia de m° Girolamo scarpelino et de
Giacomo scarpelino quali se sottoscriveranno»
(*ibidem*); «Adi 16 [marzo 1577] sborzati al det-
to m° Battista scudi dieci per pagare li caret-
tieri che portorno li travertini dal Coliseo alla
Traspontina. Et scudi cinque per li lavoranti
de scarpello in presentia del p. fra Eliseo et de
Ambrosio milanese carettiere» (*ibidem*); «Adi
21 d'aprile 1577 sborzati al sudetto m° Batti-
sta scarpelino per pagare li travertini presi nel
Coliseo scudi trentasei» (ivi, foglio successivo).

41 Cfr. *infra* e nota 48.

42 ASRoma, *Trenta notai capitolini*, Uff.
20, Jo. Andrea Peracha, 4 agosto 1586,
ff. 413r-415r: «intagliare appianare scorniciare
et corniciare ac omnia alia et singula que ad
exercitium lapiscidarum in dicta pariete neces-
sa erunt, et conducere ad effectum dictum
laborerium per totum mensem septembris».

43 Con la bolla *Collaudemus omnes* del 6
febbraio 1587 papa Sisto V invitava il popo-
lo e il clero alla cerimonia di consacrazione
della chiesa. L'8 febbraio successivo si fece la
«traslatione e trasmigratione» dalla vecchia
alla nuova Traspontina: AGOC, *I Roma* (Tr.)
4, f. 120v, 8 febbraio 1587. Il 13 aprile dello
stesso anno Sisto V dichiarò la nuova chiesa
titolo presbiteriale cardinalizio (bolla *Religiosa
Sanctorum Pontificum*): Catena 1954, p. 32.

44 ANSL, *Fondo Mascarino*, n. 2344 *recto*,
acquarello e penna, mm 440 × 290.

45 Per la ricerca lessicografica sul testo
delle *Vite* di Vasari ci siamo avvalsi delle
elaborazioni informatiche rese disponibili

dalla Fondazione Memofonte, creata da Paola Barocchi, all'indirizzo <https://www.memofonte.it/ricerche/giorgio-vasari/>. Sul foglio ANSL, n. 2344r-v, cfr. Wasserman 1966, p. 61, che ne riconduce l'ideazione a Ghioldi, e Schwager 1968, p. 261, il quale ritiene invece che «hier Ghioldo die Ausführung nach Mascarinos Zeichnungen veranlassen sollte».

46 Russo 2017, pp. 62-65.

47 Cfr. la prima menzione documentaria di Mascarino, con riferimento a lavori di consolidamento fondale, in AGOC, *I Roma* (Tr.) 4, f. 61r: «Hogi suprascritto [17 giugno 1581] Io m° Antonio [muratore] suprascritto ho ricevuto di più dal suprascritto presente Antonio senese suprascritto [sic] scudi di moneta vinti cinque per cento opere de cavare acqua de notte, et di nel fondamento cominciato verso il Castello per tener sicuro il detto fundamento per fare la palificata per ordine di messer Ottaviano architetto: quali scudi vinti cinque vanno ad conto del convento et [...] a conto mio. Jo fra Gio. Antonio Car.tano ho scritto ad istantia de esso m° Antonio et presente vicario depositario V 25 -»; ivi, f. 106: «A di 26 di giugno [1586] dato a messer Ottaviano Mascareno nostro architetto scudi dodici d'oro in oro, li quali cambiati al modo retroscritto sono di moneta V quattordici e b. sedici per recognitione delle sue fatiche nell'architettura, e nel far le retroscritte misure in compagnia del detto m.ro Giovanmaria di Fabrici V 14 b. 16». A Mascarino era fornita «una casa in contro della catena di Borgo», il cui affitto era pagato dai Carmelitani; nel semestre gennaio-giugno 1587 l'affitto, corrisposto al proprietario, Gironimo Ballotta, ammon-tava a V 17 b. 50 (ivi, f. 128r, agosto 1587).

48 Una riproduzione del rilievo è in Wasserman 1966, fig. 22.

49 AGOC, *I Roma* (Tr.) 4, f. 63v.

50 Ivi, f. 56v: «Adi 7 d'aprile [1581] pagato, a m° Cechino di Bartolomeo Albertinj scarpellino scudi trenta duo ad buon conto per nome, et parte de m° Battista Ghioldi m° olim architetto»; «Gio. Agnolo di Pietro di Sernobbio scarpellino, capo maestro nel palazzo Apostolico» compare tra gli artefici delle quattro arti (cfr. *supra* nota 11), attestatori di Barozzi 1581 (Lodovisi, Dameri 2004, p. 237). Per altre notizie su tale figura, il cui cognome era Lauri, ivi, pp. 241-242.

51 ASRoma, *Tesoreria Segreta*, vol. 1301, f. 32v, 24 ottobre 1573: «loggia di Belvedere»; ivi, vol. 1303, f. 9d, 10 luglio 1575: «nova fabrica della loggia».

52 Nel giugno-luglio 1583 Giovanni Angelo «Sernobbio» è pagato per lavori nel palazzo del Quirinale: ASRoma, *Camerale I*, Fabbrie, r. 1526, f. 8v, cit. in Del Piazzo 1974, p. 239; si veda pure Ricci 2015b, p. 14. Sulla presenza di Giovanni Angelo nel cantiere di palazzo Ginnasi, Ricci 2021.

53 Ricci 2016c, p. 70.

54 Si pensi a uno dei camini originariamente commissionati per palazzo Farnese, oggi in palazzo Lancellotti ai Coronari, e al progetto ineseguito per la facciata del Gesù.

55 Su questo tema in Pellegrino Tibaldi, e le sue ascendenze nella cultura figurativa precedente, si veda Della Torre, Schofield 1994, pp. 93-98.

56 Sul portale e la sua discussa attribuzione, si veda Walcher Casotti 1960, pp. 185-188; Benedetti 1973, pp. 175-183; Walcher Casotti 2007, pp. 117-120; Adorni 2008, pp. 80-81.

57 Pensabene 2009.

58 MacDonald, Pinto 1995, pp. 198-228.

59 Nella ormai ricca bibliografia su tale tema, che annovera Bertolotti 1881; Id. 1884; Id. 1886c e Donati 1942, si veda almeno Fratarcangeli 2003 e Fratarcangeli, Lerza 2009.

60 ASRoma, *Congregazioni religiose maschili*, Carmelitani calzati..., b. 187, s.n.; AGOC, *I Roma* (Tr.) 4, f. 20v: «A di 6 di giugno [1571] dato a m° Battista nostro carpelino e architetto della nova Traspontina scudi dieci di moneta tanti sono a bon conto delli suoi lavori di scarpello fatti et da fare et per lui a m° Hieronimo suo agente per non sapere scrivere io fra Antonio sanese scrissi jo mastro Girolamo V 10 -».

61 Wölfflin 1888, p. 90: «Zu diesen [i maestri di secondo rango] gehört auch der Meister von S.M. Traspontina. Seine Befangenheit zeigt sich in den Proportionen: drei gleiche Mitteltheile; dagegen ist das Detail lebhaft und kräftig, was auf einen zweiten Künstler deutet»; Brinckmann 1915, p. 27: «Seltsamerweise ist die Fassade von S.M. in Traspontina nicht als Vorstufe der ausgebildeten Barockfassade behandelt worden, trotzdem bildet sie einen überaus wichtigen Abschnitt».

62 Catena 1954, p. 70-73; Hibbard [2001], p. 163.

63 Baglione [1935], pp. 68-69. Si veda, in generale, Lerza 2002.

64 Baglione [1935], p. 68.

65 Ivi, pp. 80, 84, 307. Si veda pure Tafuri 1976; Bedon 1989; Hibbard [2001]; Curcio, Navone, Villari 2011. Sul problema dell'origine di Giacomo Della Porta, si veda da ultimo Bedon 2008, p. 159, che ne ipotizza la nascita romana, come già Baglione [1935], p. 80.

66 True 2019.

67 Sui pittori-architetti nell'architettura italiana tra Quattro e Cinquecento, Burns 2014.



Il cantiere sistino alla Scala Santa

Paolo Violini

Il santuario della Scala Santa rappresenta una delle realizzazioni più significative nell'ambito dell'attività di riqualificazione urbanistica della città di Roma voluta da papa Sisto V alla fine del Cinquecento, progettata e compiuta dall'architetto Domenico Fontana.¹ Dalla demolizione dell'antico Patriarchio – palazzo papale che nel medioevo occupava lo spazio di quella che oggi è piazza San Giovanni, e che decadde già dai tempi dell'esilio avignonese per poi andare in rovina quando i papi trasferirono la loro residenza in Vaticano alla fine del Trecento – furono creati due edifici distinti: il palazzo Lateranense e l'attuale complesso monumentale della Scala Santa.²

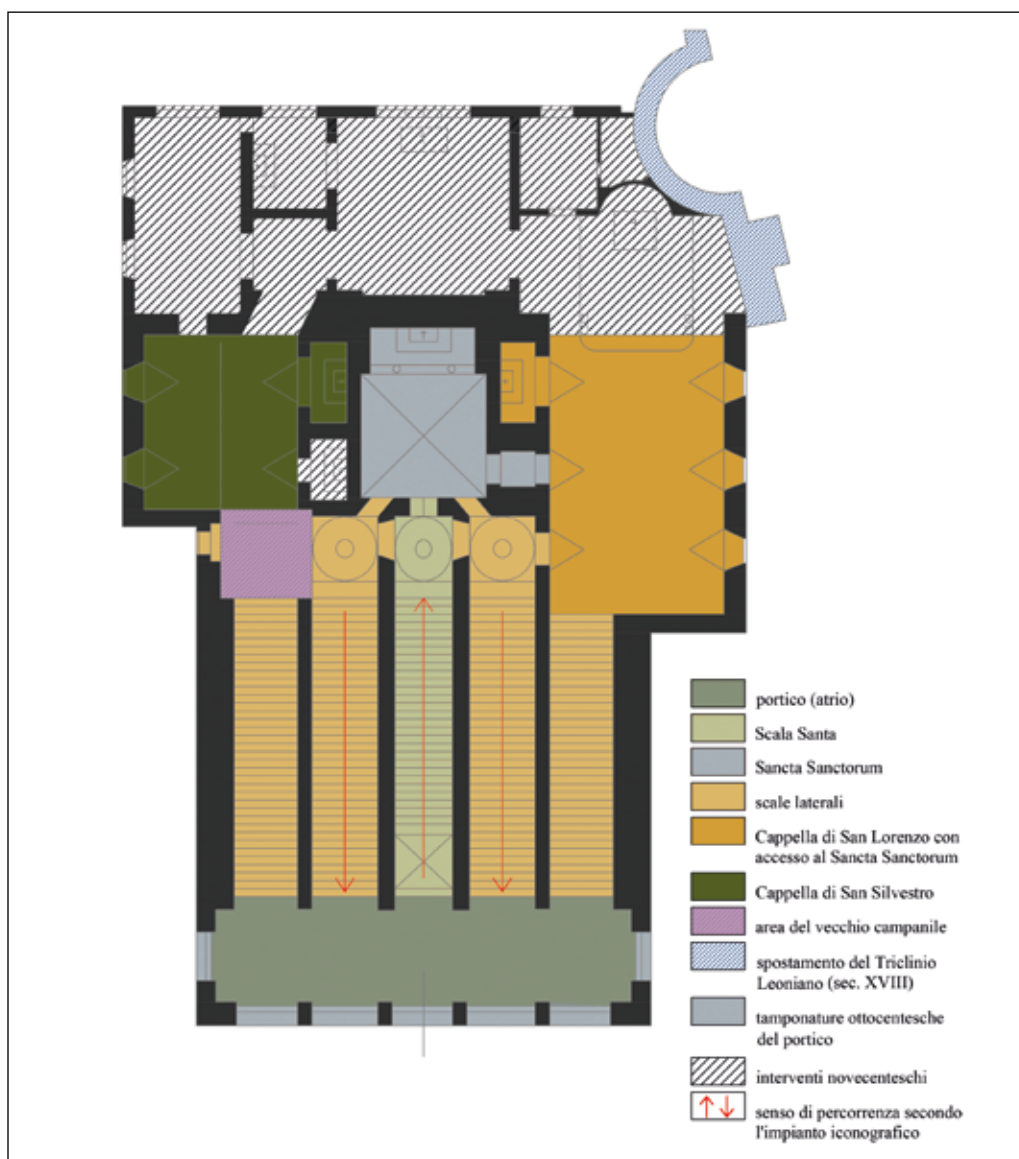
Fontana, tra il 1585 al 1589, ricostruì l'intero santuario, ponendo al centro del suo progetto di ristrutturazione quella che venne ritenuta la parte più importante delle antiche architetture: il Sancta Sanctorum, antica cappella palatina ad uso esclusivo del pontefice, unica costruzione che fu risparmiata dalle demolizioni e che ancora oggi conserva splendidi affreschi e mosaici medioevali, oltre alla preziosa tavola dell'Acheropita.

L'unico altro elemento che venne riutilizzato nella nuova costruzione fu proprio la cosiddetta Scala Santa, un'antica scalinata composta di ventotto gradini di marmi diversi che permetteva l'accesso dalla piazza al primo piano dell'antico Patriarchio. A partire dall'anno santo del 1450 venne descritta come la scala del palazzo pretorio di Ponzio Pilato,³ i cui gradini vennero saliti da Gesù Cristo per il processo del Venerdì Santo, e che, secondo la tradizione, fu fatta trasportare da Gerusalemme a Roma da sant'Elena, madre dell'imperatore romano Costantino (280-337). Per queste ragioni, ben presto divenne una reliquia profondamente venerata e la cui valenza aumentò nel tempo, al punto da essere considerata santa, permettendo di guadagnare indulgenze se percorsa in ginocchio, fin dai primi del Cinquecento.

Si può quindi ben comprendere come Sisto V abbia voluto risparmiare anche questa reliquia, valorizzandone la funzione nel nuovo edificio. Nel progetto di Fontana la Scala Santa fu infatti destinata ad occupare la parte centrale del moderno complesso architettonico, collocata di fronte alla cappella del Sancta Sanctorum, insieme alla quale venne a costituire una sorta di struttura portante del nuovo edificio. Fu quindi traslata di qualche decina di metri e ruotata di novanta gradi: dall'originale orientamento nord-sud, all'attuale ovest-est. L'architetto racconta che i santi gradini vennero smontati e ricollocati in una sola notte e posizionati a partire dall'alto affinché non venissero calpestati durante le lavorazioni.⁴

fig. 1

Schema grafico degli ambienti principali del complesso monumentale del santuario della Scala Santa a Roma (a cura dell'autore).



L'edificio attuale del santuario si articola in una serie di ambienti che creano una sorta di percorso mistico-devozionale ad uso dei fedeli. (fig. 1) Due scalinate per ogni lato affiancano quella della Scala Santa e due cappelle rettangolari al livello superiore sono poste ai lati del Sancta Sanctorum.⁵ Sul retro, un «corritore per andare attorno»,⁶ ora demolito e sostituito da nuovi ambienti novecenteschi, completava il complesso architettonico. L'itinerario doveva essere decorato secondo una sorta di *Biblia pauperum* per accogliere i pellegrini, facendo loro ripercorrere le storie dell'Antico e del Nuovo Testamento negli ambienti principali delle tre scale centrali. I fedeli, infatti, salendo la scala in ginocchio, giungono fino alla cappella del Sancta Sanctorum, per poi essere condotti nuovamente verso l'uscita sempre accompagnati dalla narrazione degli episodi biblici dipinti. (fig. 2)



fig. 2

Le tre rampe di scale del complesso monumentale del santuario della Scala Santa, Roma.

Per questa impresa furono coinvolti nei ruoli di capicantiere i due artisti Cesare Nebbia e Giovanni Guerra, già attivi in diversi cicli pittorici romani in qualità di gestori di organizzazioni complesse,⁷ i quali coordinarono una quarantina tra pittori e decoratori, tra cui spiccano le personalità di Giovanni Baglione, Paul Bril, Baldassarre Croce, Giovanni e Cherubino Alberti, Ferraù Fenzoni,⁸ Andrea Lilio, Prospero Orsi, Giovan Battista Ricci, oltre a molti altri.

Il cantiere degli affreschi e delle decorazioni dei nuovi ambienti creati da Fontana nel santuario della Scala Santa appare come un perfetto esempio di organizzazione imprenditoriale delle numerose e diversificate maestranze impiegate. Seguendo una impostazione iconografica ben precisa, stabilita da una congerie di intellettuali vicini al papa Sisto,⁹ Nebbia e Guerra impostarono e organizzarono una squadra di muratori, stuccatori, doratori, decoratori e pittori di figura i quali, in soli due anni e mezzo circa, riuscirono a realizzare oltre 2500 metri quadrati di affreschi e ornamenti.

La recente campagna di restauri delle decorazioni degli ambienti sistini,¹⁰ iniziata nel 2004 con il primo lotto di lavori nella cappella di San Silvestro, ripresa poi dal settembre del 2013 con i lotti successivi e terminata nel marzo del 2020, ha fatto emergere un quadro complessivo molto dettagliato dell'organizzazione del cantiere. L'osservazione ravvicinata, grazie anche alla rinnovata lettura delle superfici originali, ha fornito indicazioni sui criteri seguiti per la costruzione dei ponteggi, sulla cronologia esecutiva della decorazione dei diversi ambienti nonché sulla ripartizione dei compiti e delle tempistiche di lavoro delle diverse maestranze.¹¹ Il restauro, inoltre, ha permesso di riportare alla luce molti brani di pittura e decorazione cinquecentesca occultati da successivi e impropri interventi di restauro e manutenzione, restituendo finalmente una lettura coerente e omogenea dell'intero ciclo che

fig. 3

Andrea Lilio, *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia*, 1587-1588; Roma, complesso monumentale del santuario della Scala Santa, scala di destra.

fig. 4

Vincenzo Conti (?), *Putto reggitarga* (durante il restauro), 1588-1589; Roma, complesso monumentale del santuario della Scala Santa, scala di estrema destra.



ha ritrovato il corretto rapporto tra scene di figura e apparato decorativo. (figg. 3-4) Risulta così oggi recuperato pienamente anche il valore storico-artistico di questa grande impresa di Nebbia e Guerra, che si pone come ultimo ed estremo capitolo del tardo manierismo romano in cui alcuni brani fanno già intuire elementi che preannunciano l'avvento dei radicali mutamenti che saranno a breve introdotti dai pittori del nuovo secolo.

In questo momento storico la decorazione dei grandi spazi architettonici diveniva progressivamente strumento dell'architettura, proponendosi di illustrare e specificare la funzione



fig. 5

Dettaglio della partitura decorativa con incisioni corrette (a luce radente), 1589; Roma, complesso monumentale del santuario della Scala Santa, volta della scala centrale.



dei nuovi ambienti che venivano creati, rivestendone in maniera sempre più totalizzante le superfici, secondo un processo che avrebbe avuto il suo culmine più avanti nella grande pittura illusionistica barocca.

Per riuscire a portare a termine tutte le decorazioni dei nuovi spazi creati da Fontana in circa due anni Nebbia e Guerra si servirono di una pianificazione precisa del lavoro, quale risulta dal disegno conservato nella Biblioteca Angelica che rappresenta lo schema iconografico definitivo in vista dell'inizio dei lavori di decorazione.¹² Il disegno riporta con esattezza la ripartizione delle scene nelle tre scale decorate e nei loro relativi ambienti terminali, definendo anche il soggetto di ogni singolo episodio. Eseguito probabilmente dallo stesso Guerra sotto la guida dell'agostiniano Angelo Rocca,¹³ appare un fondamentale documento di passaggio dal programma iconografico ideato a quello tradotto in termini figurativi e testimonia la stretta collaborazione tra i teologi e gli intellettuali dell'*entourage* papale e gli artisti incaricati di organizzare il pensiero in immagini e distribuirle negli spazi secondo precise finalità pratiche rispondenti alle specifiche esigenze di culto.

In questo senso appare davvero sorprendente la razionale organizzazione delle scene nei vani delle tre scale dipinte, dove il racconto degli episodi della *Passione di Cristo* accompagna il fedele nella salita della Scala Santa, mentre le due scale laterali lo riconducono verso l'uscita con la narrazione di avvenimenti tratti dal Vecchio Testamento. Il corretto senso di percorrenza di questi ambienti è ben definito dalla dimensione e dall'orientamento delle raffigurazioni: nella Scala Santa le scene sono ripartite in sette gruppi di quattro, due sulla volta e due sulle pareti, per un totale di ventotto,¹⁴ esattamente come il numero dei gradini della scala, affinché i devoti potessero meditare su un mistero per ogni gradino della salita. Inoltre, l'idea di suddividere lo spazio per le scene della volta secondo un asse centrale,



Fig. 6

Paolo Guidotti, *Gesù davanti ad Anna* (a luce radente), 1589; Roma, complesso monumentale del santuario della Scala Santa, parete sinistra della scala centrale.

orientando ogni coppia di scene in senso opposto, risponde perfettamente all'esigenza di facilitare la visione del fedele in ginocchio, che poteva osservarle alternativamente voltando leggermente il capo verso destra e verso sinistra, senza necessità di alzare completamente il viso, evitando così la torsione del collo all'indietro. Secondo lo stesso criterio, volto a facilitare la visione nel senso di percorrenza, le scene della volta nelle due scale laterali sono invece orientate per essere viste in discesa e non presentano una divisione centrale, ma episodi che occupano in larghezza tutto lo spazio a loro disposizione.

La sintassi che Nebbia e Guerra utilizzarono per organizzare l'apparato ornamentale degli ambienti del santuario ha previsto gli elementi tipici già utilizzati in altri cantieri e che si manifestano come naturale evoluzione delle grandi opere decorative rinascimentali, riferite all'esempio iniziale del cantiere raffaellesco delle logge Vaticane: l'alternanza di partiture ornamentali e scene di figura. Questa distinzione chiara e netta, che comporta anche l'esecuzione da parte di maestranze specifiche, viene ribadita dalla tradizionale diversificazione dei materiali esecutivi: stucco romano (calce e polvere di marmo) dipinto a fresco per le decorazioni e intonaco di calce e pozzolana per gli affreschi delle scene di figura.

Nulla o quasi, quindi, viene lasciato al caso o alla sperimentazione, ma si lavora nel solco della tradizione, con un'attenzione alla velocità di esecuzione che, nella quantità delle superfici trattate, sacrifica a volte la qualità della singola pittura a vantaggio dell'effetto di insieme. Il tema dell'omogeneità del risultato complessivo delle decorazioni era infatti divenuto di fondamentale importanza per i committenti e i due capicantiere dovevano essere già esperti e sensibilizzati sull'argomento viste le loro esperienze precedenti in cui erano tenuti a far rispettare a tutti, pittori e decoratori, le regole gerarchiche del cantiere affinché l'opera riuscisse omogenea nel suo insieme, come dipinta da un'unica mano.¹⁵

Per garantirsi questo risultato Nebbia e Guerra distribuirono al nutrito gruppo di artisti le scene da dipingere secondo criteri che prevedevano una mescolanza apparentemente casuale, ma che in realtà si sono dimostrati funzionali proprio al raggiungimento di quel risultato di coerenza stilistica d'insieme che veniva così pervicacemente perseguito.

I lavori iniziarono nella primavera del 1587 e videro completata per prima la scala a destra della Scala Santa, come testimoniato dall'iscrizione dipinta nella cupola dell'ambiente terminale «SISTVS V PONTIFICATVS SVI III» (aprile 1587–aprile 1588). Le altre due cupole recano la dicitura «SISTVS V PONTIFICATVS SVI IV» indicando che le relative scale furono completate successivamente, entro l'aprile del 1589. A questo proposito, infatti, in accordo con la tesi di Alessandro Zuccari,¹⁶ si ritiene che il «magnifico corridore» citato nella lettera di Catervo Foglietta del 10 maggio 1587 debba riferirsi al vano della scala destra che immette nella cappella di San Lorenzo da cui si accede al Sancta Sanctorum («per andare alli suddetti luoghi santi»),¹⁷ che a quella data doveva essere già decorato, non essendo ancora completate le altre due scale. Appare invece improprio definire «corridore», secondo l'interpretazione finora più ricorrente,¹⁸ l'ambiente superiore di arrivo delle rampe, che è formato da tre sezioni con cupole, separate da stretti portali, ognuna delle quali deve essere considerata come parte integrante della scala corrispondente. Secondo una logica pratica di cantiere, infatti, riproposta e verificata anche in occasione dei recenti restauri, il ponteggio doveva prevedere l'esecuzione di una scala per volta comprendendo anche l'ambiente terminale, dove veniva apposta l'iscrizione con la data.

Per ogni sezione di lavoro, quindi per ogni pontata, veniva realizzato in primo luogo tutto l'impianto decorativo, al termine del quale iniziavano a lavorare i pittori delle scene figurate. Per ovvie ragioni pratiche, si partiva sempre dalle volte per poi scendere sulle pareti e terminare sulle decorazioni dei basamenti. Furono in prima istanza realizzati i sottarchi delle volte, per suddividere gli spazi principali, iniziando in basso da quelli che confinano col portico, per poi procedere verso l'alto, quindi da ovest verso est, come si deduce dalla sovrapposizione delle giornate delle decorazioni, fino a concludere con l'ambiente terminale al piano superiore. Le scene, separate dalle decorazioni, risultano indipendenti, quindi non collocabili cronologicamente in una sequenza coerente con le decorazioni, ma questo dato dà conto di come i capicantiere debbano aver predisposto il lavoro dei pittori in contemporanea su ciascuna scena, sia per ottimizzare i tempi di lavorazione, sia per ottenere la maggiore coerenza stilistica possibile.

Secondo il recente aggiornamento delle ipotesi attributive formulate da Alessandro Zuccari, reso possibili dagli esiti del recente restauro, ad ogni artista tra i più qualificati venne assegnata la realizzazione di tre episodi negli ambienti delle scale dipinte, e mai nessuno dipinse più di una scena nella stessa pontata.¹⁹

Le decorazioni nelle due scale che affiancano quella centrale presentano una suddivisione delle giornate molto simile tra loro, come è logico essendo speculari, ma la maggiore frammentazione delle stesure delle fasce basse che ricoprono la zona occupata dalle travi dei ponteggi della volta riscontrabile nella scala destra si giustifica col fatto di essere la prima realizzata.

Nelle pareti i pittori si trovarono a dover adattare composizioni spesso studiate entro riquadrature rettangolari negli spazi romboidali creati dall'impianto decorativo. È necessario

inoltre rilevare che l'architettura ideata dal Fontana ha previsto un considerevole aumento dell'altezza dei vani scala in salita, con una differenza tra la partenza e l'arrivo di circa 70 centimetri che provoca una ulteriore deformazione delle scene figurate, le quali aumentano di altezza salendo, provocando quindi un'ulteriore difficoltà nella realizzazione delle pitture. Questo espediente mirava probabilmente a limitare e controbilanciare l'effetto di prospettiva "a cannocchiale" indotto dalle dimensioni dei vani scala stretti e lunghi, migliorando in questo modo l'effetto generale della visione dal basso.

Dopo il vano della scala di destra venne decorato quello di sinistra e infine quello centrale della Scala Santa vera e propria, i cui gradini furono smontati dall'antico Patriarchio e, come si è visto, rimontati in una notte nella nuova sede nel 1589,²⁰ non appena la campagna decorativa delle tre scale istoriate doveva essere completata, potendo così evitare da quel momento in poi di salire a piedi sui sacri gradini.

A causa della necessità di ricollocare l'antica scala così come era, Fontana si trovò a dover compensare il suo minore sviluppo in pianta rispetto a quello delle due limitrofe con la creazione di un vestibolo iniziale con volta a crociera adiacente al portico di ingresso.

L'anomalia geometrica dovuta alla differenza di altezza in questo vano risulta quindi più accentuata a causa della maggiore brevità della salita. Questo aspetto ha inevitabilmente creato ulteriori difficoltà per i decoratori chiamati a predisporre la griglia ornamentale, come si può notare grazie alla miriade di incisioni dirette praticate nell'intonaco fresco, in seguito corrette alla ricerca della giusta definizione delle linee geometriche. (fig. 5)

La tecnica pittorica utilizzata per i partiti decorativi di tutto il ciclo ha previsto una iniziale battitura di fili per la prima suddivisione degli spazi, le incisioni dirette per la definizione di tutti i contorni geometrici delle cornici, lo spolvero per gli ornati e la mascherina per le decorazioni modulari delle cornici. I pittori di figura hanno invece largamente utilizzato la tecnica dell'incisione indiretta da cartone per trasferire il disegno sull'intonaco (fig. 6) e anche i pigmenti utilizzati risultano gli stessi in tutto il ciclo,²¹ a testimonianza di una omologazione della metodologia imposta dagli organizzatori per garantire l'uniformità del risultato generale. All'interno di questa rigorosa impostazione del cantiere è tuttavia possibile, dopo il restauro, riconoscere le mani di molti dei diversi artisti i quali, pur rispettando le regole imposte, sono comunque riusciti a ritagliarsi uno spazio in cui esprimere la propria personalità. Si comprendono ora meglio i criteri di assegnazione delle scene, secondo i quali i capicantiere affidarono quelle più in vista ai pittori ritenuti più talentuosi, tra i quali spiccano Ferrà Fenzoni, Andrea Lilio, Baldassare Croce – Nebbia stesso manterrà per sé l'esecuzione della *Crocefissione* nella parete di fondo della scala centrale – cercando nello stesso



Fig. 7

Anonimo, *Testa virile barbata* (schizzo monocromo), 1587-1588; Roma, complesso monumentale del santuario della Scala Santa, volta della scala di destra.



fig. 8

Veduta generale della volta dell'atrio, 1589; Roma, complesso monumentale del santuario della Scala Santa.

tempo di mescolarli anche con gli altri per non creare disomogeneità eccessive all'interno del percorso narrativo. Un simile criterio sembra essere stato adottato anche per le scene con paesaggi, per le quali Paul Bril aveva un'indiscussa supremazia tecnica, ora chiaramente apprezzabile nelle scene di sua mano, come quelle con le *Storie di Giona* nella scala destra, il *Diluvio Universale* nella scala sinistra e due dei sette paesaggi nella cappella di San Silvestro.²² La particolarità delle sue invenzioni lo rende un vero e proprio modello per questo genere; spesso gli altri pittori ne imitano la maniera quando si cimentano in dettagli paesaggistici all'interno delle loro composizioni, senza tuttavia raggiungere la definizione dei particolari delle sue vedute e gli effetti cristallini dell'atmosfera che Bril riesce a riprodurre. L'assenza di una separazione netta tra le giornate dei fondi di vedute e quelle delle figure nella maggior parte delle scene porta infatti a ritenere che non ci fosse una distinzione tra specialisti di paesaggio e di figura, ma che ogni artista abbia dipinto la propria scena per intero, secondo i dettami generali forniti dagli organizzatori del cantiere.

A questo scopo possono risultare utili anche le impressioni dei poggiamani, puntualmente rilevate nella documentazione di restauro, a volte diverse tra di loro, più o meno concentrate a seconda del modo di operare di ognuno. Capita anche che qualcuno abbia liberamente abbozzato un ritratto in una zona non visibile dal basso, subito al di sopra del cornicione della scala di destra. (fig. 7)

In un momento immediatamente successivo al completamento delle tre scale istoriate deve essere stata eseguita la decorazione del portico d'ingresso, che dobbiamo immaginare aperto, senza le opprimenti tamponature delle arcate volute tre secoli dopo da papa Pio IX allorché affidò il santuario ai Padri Passionisti costruendo per loro anche il convento adiacente. Sotto la volta riccamente decorata, (fig. 8) le attuali paraste affiancate da semiparaste – in origine pilastri delle arcate aperte – presentano una decorazione a finto travertino simile a quella già eseguita in altri cantieri dell'epoca, come quello della loggia delle Benedizioni al Laterano, che ripropone all'interno la decorazione esterna, secondo una logica continuità architettonica e decorativa. Si tratta di una stesura di calce e polvere di marmo lavorato con incisioni orizzontali praticate con uno strumento a rotella. Queste superfici erano state completamente ricoperte da vari strati di scialbature e ridipinture a finti marmi, frutto di interventi del secolo scorso ed in parte distrutte in occasione dell'intervento ottocentesco di



fig. 9

Veduta generale della volta della cappella di San Lorenzo, 1589; Roma, complesso monumentale del santuario della Scala Santa.

tamponatura delle arcate che ha comportato l'annullamento delle semiparaste e la creazione di un cornicione unico, eseguito ex novo al posto dei singoli capitelli delle lesene. Con il recente intervento, insieme a tutte le semiparaste, è stato recuperato il finto travertino originale, ricostruito poi dove mancante, al fine di ricreare visivamente la ritmica scansione verticale degli elementi architettonici, isolando, anche cromaticamente, le tamponature ottocentesche.

A completamento del ciclo pittorico sistino, insieme agli emblemi delle due scale più esterne, vennero decorate le due cappelle ai lati del Sancta Sanctorum: quella di San Lorenzo e quella di San Silvestro.

La cappella di San Lorenzo appare oggi fortemente mutata rispetto al suo aspetto cinquecentesco a causa di un intervento degli anni Trenta del Novecento che, demolendo la parete di fondo, ha previsto la creazione di un nuovo ambiente verso est che ha assunto le funzioni di presbiterio trasformando la cappella in una chiesa. Fortunatamente la decorazione originale è stata quasi interamente conservata mentre tutte le nuove superfici e le pareti dell'antica cappella sono state decorate con motivi a tempera ricavati dalle decorazioni cinquecentesche. Il recente restauro ha potuto quindi recuperare tutti gli affreschi originali della volta (fig. 9) e del vano dell'altare, ricoperti da molte ridipinture risalenti al restauro degli anni Quaranta del Novecento, che a sua volta mascherava ritocchi e ridipinture

fig. 10

Giorgio Picchi (attr.), *Gloria celeste con la Trinità*, dettaglio con la colomba dello Spirito Santo (prima del restauro), 1589; Roma, complesso monumentale del santuario della Scala Santa, cappella di San Lorenzo.



alterate dovute agli interventi ottocenteschi. (fig. 10) Il rilievo delle giornate e delle incisioni ha rivelato come la decorazione della volta sia stata eseguita in due fasi successive, conseguenti alla creazione di un ponteggio che ha coperto inizialmente la metà della cappella verso ovest e successivamente quella verso est. Le decorazioni a tempera novecentesche sono state consolidate e pulite e la leggera differenza di tono che le distingue da quelle cinquecentesche non inficia una lettura coerente dell'insieme, testimoniando correttamente al contempo la storicizzazione dell'intervento novecentesco.

Nella cappella di San Silvestro sono stati forse ottenuti i risultati più eclatanti del restauro attuale. Gli affreschi in questo ambiente non erano stati interessati dalla campagna di restauro novecentesca del resto del ciclo sistino²³ ed erano quindi rimasti in uno stato gravemente precario sia dal punto di vista statico che da quello estetico, con intonaci pericolanti, le ridipinture ottocentesche a base di bianco di piombo alterate al punto da creare deturpanti figurazioni e le lunette delle pareti completamente illeggibili (fig. 11a) a causa della pesante alterazione di stesure di protettivi a base di olio applicate in epoca ottocentesca.



figg. 11a e 11b
Paul Bril, *Paesaggio con frati in cammino*, 1589; Roma, complesso monumentale del santuario della Scala Santa, cappella di San Silvestro.



Grazie alla pulitura delle superfici sono tornate alla luce le pitture di paesaggio delle pareti, tra cui due scene di mano di Paul Bril, il *Paesaggio con frati in cammino* (fig. 11b) e il *Paesaggio con caccia al cinghiale*, praticamente inedite. L'altissima qualità della pittura, nonché l'uso di un particolare pigmento, il giallo di piombo e stagno, presente solo nella sua tavolozza, distinguono i suoi paesaggi da quelli di molti altri che hanno imitato il suo stile, senza raggiungere tuttavia il livello del maggiore specialista di questo genere pittorico. Il restauro ha anche consentito di confermare l'attribuzione ai fratelli Alberti, già avanzata da Christopher L.C.E. Witcombe,²⁴ della parte centrale della volta con la creazione dello

fig. 12

Veduta generale della volta della cappella di San Silvestro, 1589; Roma, complesso monumentale del santuario della Scala Santa.



scorcio prospettico nell'oculo ovale. (fig. 12) La presenza di Bril, così come quella dei fratelli Alberti, nella cappella di San Silvestro e la loro contemporanea assenza nella cappella di San Lorenzo testimonia la contemporaneità di esecuzione dei due apparati decorativi, dove erano impegnate maestranze diverse, nell'ambito dell'organizzazione di un cantiere che si proponeva di concludere nel minor tempo possibile l'intero ciclo pittorico.

La recente campagna di restauro, oltre a creare le condizioni per preservare nel miglior modo possibile il ciclo pittorico sistino, ha posto le basi per ulteriori approfondimenti sulle conoscenze dei pittori che vi hanno lavorato e sulle tecniche artistiche dell'epoca. Il ricchissimo database di immagini e dati tecnici rilevati durante il restauro, raccolti anche in schede conservative di originale concezione che riassumono gli elementi salienti delle tecniche esecutive di ciascuna scena figurata, costituisce un prezioso strumento di ricerca anche in relazione agli altri cantieri dei pittori sistini, tra i maggiori rappresentanti di un'importante fase di transizione che ha caratterizzato la storia dell'arte del tardo Cinquecento romano.

1 Su Domenico Fontana e la sua attività si veda da ultimo: Navone, Tedeschi, Tosini 2022.

2 Sulla Scala Santa si veda da ultimo: Violini 2022, pp. 87-113.

3 D'Onofrio 1973, pp. 70-123.

4 Fontana 1604, p. 2.

5 Per il vestibolo di accesso al Sancta Sanctorum si rimanda a China, Giammusso 2023, pp. 253-263.

6 Ivi, p. 3.

7 Oltre ai cicli pittorici compiuti nella villa Montalto all'Esquilino, nella scala tra la cappella Sistina e la cappella Gregoriana in Vaticano, nello scalone pontificale al Laterano e nel presbiterio della chiesa di Santa Susanna (1586), in quel tempo si stavano decorando la cappella del Presepe in Santa Maria Maggiore (dall'autunno 1586), il livello superiore della loggia delle Benedizioni e alcuni ambienti del nuovo palazzo Lateranense (1587). Per una sintesi sui cantieri sistini, cfr. Zuccari 2020, pp. 41-71.

8 Sui progetti grafici legati a questo cantiere e al diverso ruolo degli artisti si rimanda da ultimo alle schede di Chiara Violini in Navone, Tedeschi, Tosini 2022, pp. 117-127.

9 Liliana Barroero (Barroero 1993, pp. 127-135) indica come principale responsabile dell'ideazione del programma iconografico il cardinale Silvio Antoniano. Si confronti sul punto il parere di Bevilacqua 1993.

10 Il progetto di restauro del ciclo sistino di affreschi del Pontificio Santuario della Scala Santa ha avuto inizio nel gennaio 2002 con un cantiere di indagini preliminari sull'intero sviluppo delle decorazioni nei diversi ambienti. A seguito delle risultanze di questo lavoro, concluso nel gennaio 2003, sono stati individuati sei lotti successivi di restauro, il primo dei quali, relativo alla cappella di San Silvestro, è stato eseguito tra il 2005 ed il 2006. Il programma di indagini preliminari e il primo lotto di restauro con la relativa pubblicazione sono stati finanziati dal Getty Grant Program (Los Angeles) ed

eseguiti dalla ditta Studio 3 Restauro Opere d'Arte di Roma, sotto la supervisione dei Musei Vaticani. In seguito, la prosecuzione dei lavori secondo il progetto stabilito, con il restauro dei lotti successivi, è stata assunta in proprio dai Musei Vaticani che hanno provveduto alla gestione del cantiere, sotto la direzione di Antonio Paolucci (2013-2016) e Barbara Jatta (2017-2020) e grazie ai finanziamenti dei Patrons of the Arts of the Vatican Museums, servendosi di personale sia interno che esterno ai Musei Vaticani, concludendo l'opera nel maggio 2020. I lavori, a cura del Laboratorio di Restauro Pitture dei Musei Vaticani coordinato da Maria Pustka (2012-2017) e Francesca Persegati (2018-2020), sono stati diretti da Arnold Nesselrath (2013-2017) e Guido Cornini (2018-2020), condotti da Paolo Violini, con Francesca Cencia, Alessandra Ferlito, Carine Heiniger, Filippo Leopardi, Chiara Munzi, Giorgia Pinto, Serena Sechi e Laura Ugolini, a cui si sono aggiunti dal 2017 Laura Romani, dal 2018 Antonella Papa e dal 2019 Francesca Forniti, Stefania Nigro, Federica Marini Recchia, Francesco Sonni. Nelle fasi conclusive del cantiere hanno prestato la loro collaborazione anche: Arabella Bertelli, Federica Cecchetti, Serenella Cici, Bruno Mattei, Chiara Notarstefano, Federica Runco. Sugli esiti del recente restauro si veda anche: Schroth, Violini 2023 e in particolare Violini 2023a, pp. 89-95 e Id. 2023b, pp. 191-223.

11 Ringrazio Alessandro Zuccari per la proficua collaborazione nel corso dell'intera campagna dei lavori di restauro, che ha permesso di fare chiarezza tra evidenze documentarie e tecniche esecutive, incrociando i dati di diversa provenienza al fine di una ricostruzione completa della cronologia esecutiva delle opere. Per maggiori dettagli tecnici sull'esito dei lavori si rimanda a: Schroth, Violini 2009; Id. 2020; Id. 2023.

12 G. Guerra, *Schema iconografico della decorazione della Scala Santa*. Roma, Biblioteca Angelica, C 2.11, f. 54, cfr. Zuccari 2007,

pp. 29-46, tav. 18, n. 1. Sul progetto grafico della Biblioteca Angelica si veda da ultimo la scheda di Giulia Spoltore in Navone, Tedeschi, Tosini 2023, pp. 127-129.

13 Bevilacqua 1993, p. 36.

14 Completano la decorazione del vano le cinque grandi scene del vestibolo (*Lavanda del Piedi* e *Ultima Cena*) e dell'ambiente superiore (*Ascensione*, *Crocefissione* e *Resurrezione*), per un totale di trentatré episodi, corrispondenti agli anni terreni di vita di Cristo, cfr. Zuccari 2023, pp. 47-83.

15 Già nel 1584 un contratto relativo all'esecuzione dei mosaici nel duomo di Orvieto testimonia delle capacità organizzative di Cesare Nebbia, che si impegnava del «carico dell'opra da compartire quelli che vi lavoreranno secondo il suo giudizio, et secondo che farà di bisogno et che tutti li siano obbedienti perché l'opra riesca bene come tutta di una mano», cfr. Bevilacqua 1993, p. 37.

16 Cfr. Zuccari 2023, pp. 47-83.

17 «et già s'è cominciato che la Scala Santa sia rivolta verso il Sancta Sanctorum, et che il luogo avanti detta cappella sia fatto in bellissima forma, e riccamente ornato [...] et di già [il papa] ha fatto un grande, e magnifico Corridore et tutto dipinto per andare alli suddetti luoghi santi», cfr. Foglietta [1987], ff. 9v-10r.

18 Barroero 1991, pp. 139-140; Ead. 1993, p. 127.

19 Cfr. Zuccari 2023, pp. 47-83.

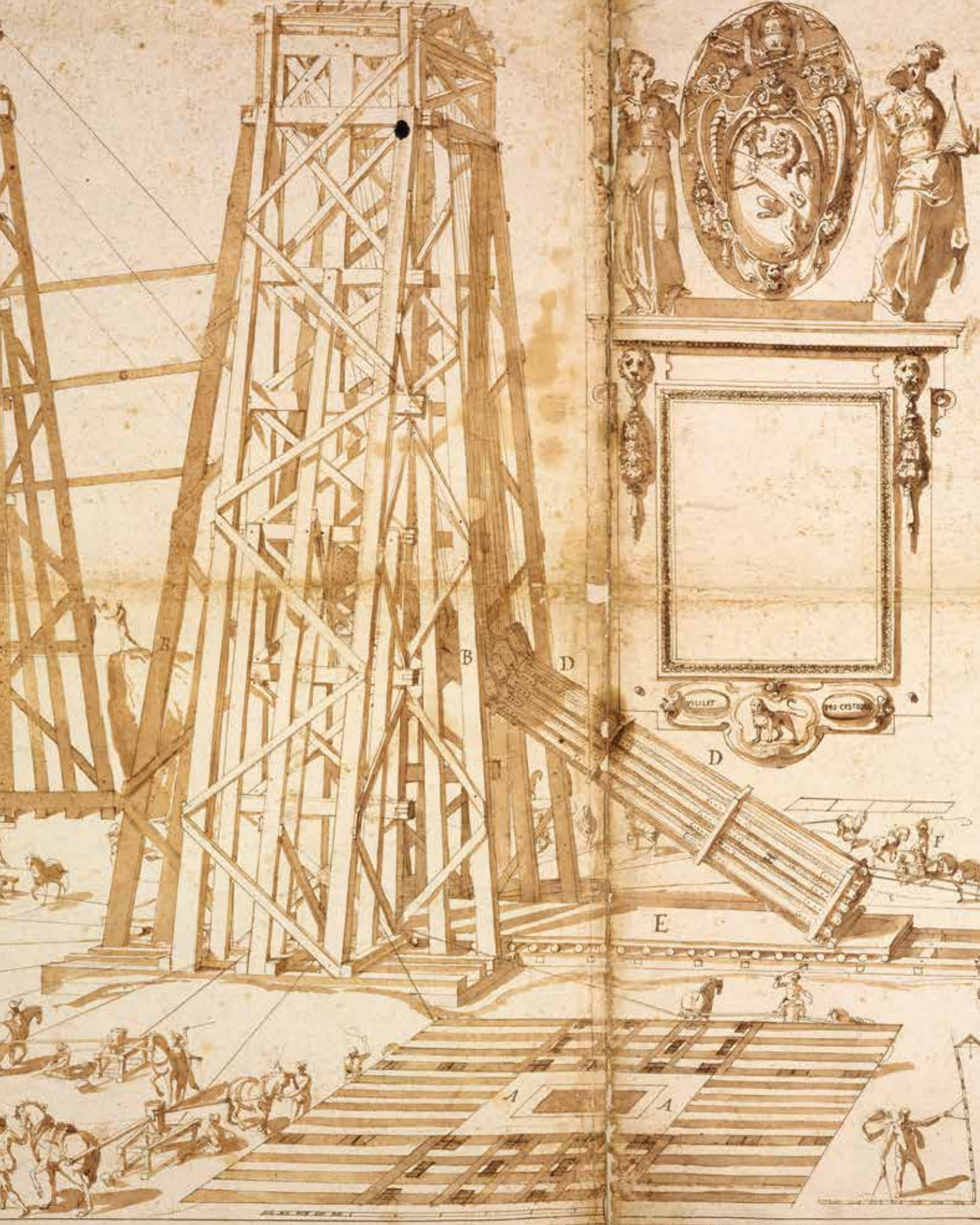
20 Cfr. *supra*, nota 4

21 Cfr. Santamaria, Morresi 2009, pp. 133-140; Id. 2020, pp. 175-199; Santamaria *et al.* 2023, pp. 225-252.

22 Su Bril si rimanda da ultimo a Hendriks 2023, pp. 37-45.

23 La campagna di restauri novecenteschi a cura del Laboratorio di Restauro dei Musei Vaticani si svolse tra il 1937 e il 1946 e interessò l'atrio, le cinque scalinate e la cappella di San Lorenzo. Rimase esclusa solo la cappella di San Silvestro.

24 Witcombe 1987.



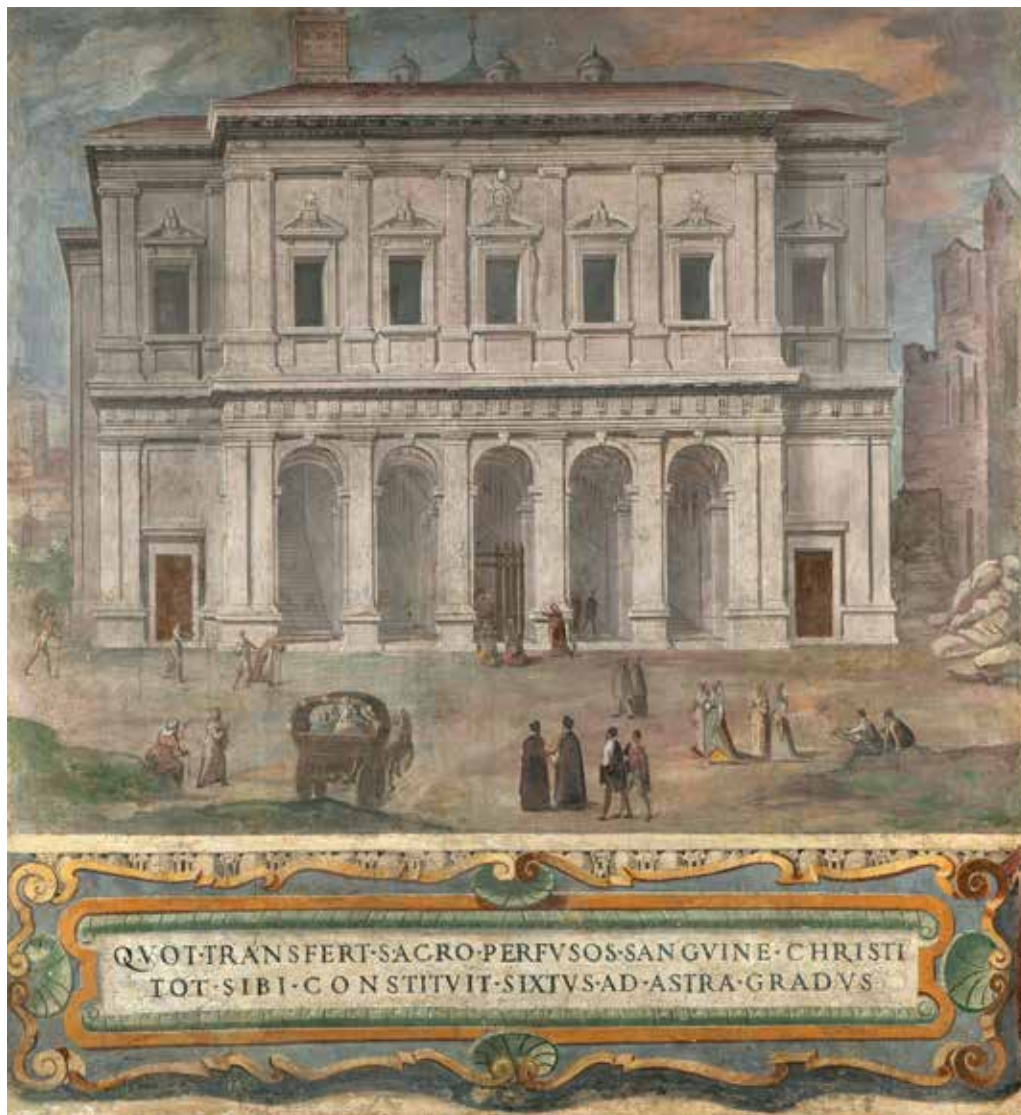
Domenico Fontana, un contributo all'affermazione di «nuove pratiche» di cantiere nella Roma di Sisto V

Letizia Tedeschi

Sul conto di Domenico Fontana (Melide 1543-Napoli 1607) è ancora attuale quanto ebbe a dichiarare nel 2011 Christof Thoenes, rilevando come, in opposizione all'esempio michelangiolesco, Fontana si distaccava dall'idea che «il massimo artista era di per sé anche il massimo architetto».¹ Sennonché, «la sua carriera da costruttore, “muratore” secondo alcuni, lombardo-ticinese a primo architetto della corte papale e poi della corte vicereale a Napoli, sembra indicare una crisi dell'estetica rinascimentale; e sembra un fatto tutt'altro che casuale, se durante il quinquennio di Sisto V a Roma non nacquero opere d'arte figurativa di un certo rilievo, né architetture di un particolare significato artistico».² Allo stesso modo, proprio quest'inquadratura prospettica sembra manifestare un'aprioristica negazione che nuoce non poco alla comprensione del “fare” di Domenico e dei suoi fratelli, capintesta Giovanni. È, di fatto, una motivazione aggiuntiva a riaffrontare in altri termini, secondo altre coordinate, tutto un altro approccio ermeneutico il “caso” Fontana. Anni addietro un testo a firma di Paolo Portoghesi, nel chiudere l'introduzione all'edizione in facsimile della *Trasportazione dell'obelisco Vaticano*,³ riconosceva a quest'impresa cartacea una «grande importanza anche per affrontare il problema della valutazione dell'opera architettonica di Domenico Fontana».⁴ Avvertiva che Fontana è stato “misurato” attraverso un metro comparativo rivolto ai contemporanei «che agivano in funzione di obbiettivi radicalmente diversi» e questo lo ha danneggiato. «L'identità dell'opera fontaniana emerge invece – sosteneva Portoghesi – quando [...] si riflette sulle sue caratteristiche interne». Forse se non proprio la chiave risolutiva, questo approccio può determinare comunque una prima risposta alla dichiarata aspirazione a un avanzamento conoscitivo che non può eludere una preventiva maturazione critica (e così una prima risposta alle ragioni di queste stesse note, questa riflessione critica, è data). Se Fontana si interessa solo della grande scala, «del valore di relazione dell'oggetto architettonico rispetto allo spazio urbano, trascurandone [sovente] la definizione plastica» emerge con tutta evidenza la singolarità dei suoi apparati ornativi che sembrano orientati altrimenti e inoltre si manifesta pure «lo sfasamento tra la cultura pragmatica del Fontana e quella degli architetti suoi contemporanei [che] era un prodotto del salto di scala da lui operato passando da un ordine di problemi a un altro». Secondo questo autore il problema di Fontana «è quello della forma della città». Tanto è vero che: «Il papa e il suo architetto si adoperano

fig. 1

Collaboratore di Cesare Nebbia e Giovanni Guerra, prospetto del santuario della Scala Santa, affresco staccato, già in villa Peretti, 1589; Roma, Istituto Massimiliano Massimo.



per dotare la città [di Roma] di una serie di funzioni collettive: le infrastrutture anzitutto, ma anche i luoghi simbolici del potere, le funzioni produttive e commerciali; i palazzi pontifici e le basiliche». Perciò il suo linguaggio è «elementare» e badando poi a «effetti ideogrammatici adatti a identificare l'edificio anche nella veduta a distanza». Progetta «a vantaggio di una chiarezza additiva che porta, nel caso del palazzo pontificio del Laterano, a sovrapporre piani di uguale altezza e, nella loggia delle Benedizioni, a sovrapporre loggiati analoghi, salvando gli antichi campanili come un segno palese di identità». Perciò nella *Transportatione* le descrizioni si focalizzano sul modo di concepire l'architettura e ne esaltano «le sue parti attraverso i tipi». Cosa che si riverbera pure nel palazzo Reale di Napoli, seppure a suo modo distaccato da ogni pregresso tornando a recuperare istanze più consone al lessico classico e ciò consentirà agli architetti del Seicento di ricercare

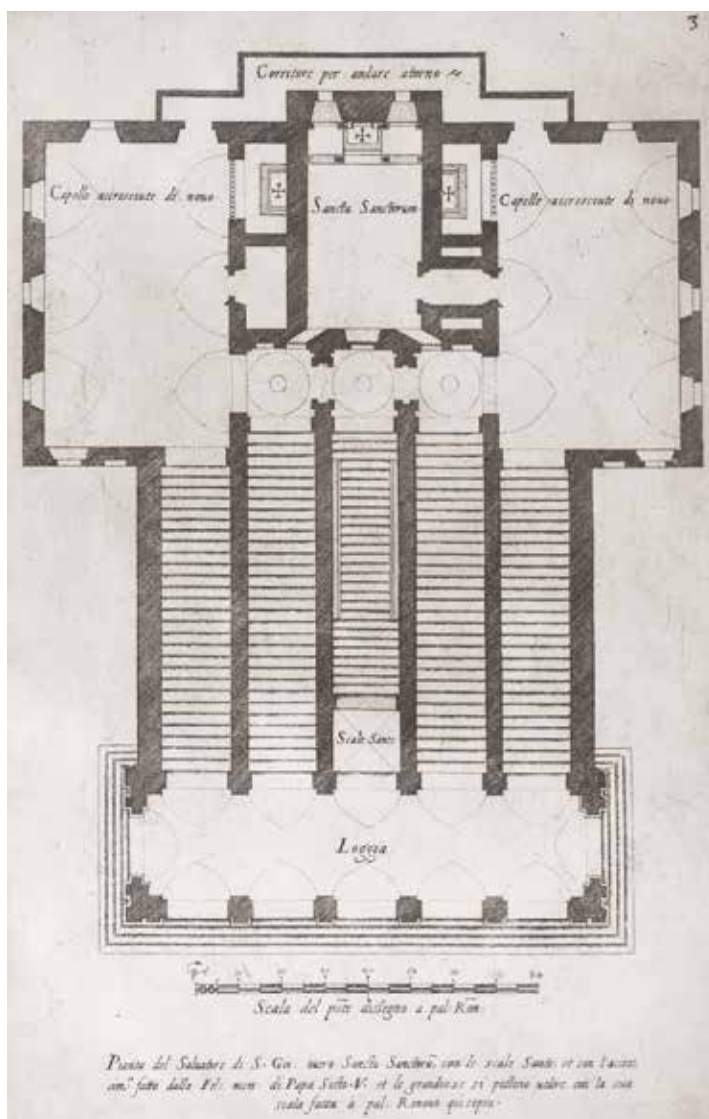


fig. 2
Domenico Fontana,
pianta del santuario della
Scala Santa, da D. Fontana,
*Della Trasportatione
dell'obelisco Vaticano [...]*
Libro secondo, Napoli 1604.

una qualità dell'architettura non più nelle invenzioni figurative e distributive, tettoniche e plastiche, tipologiche e morfologiche, quanto piuttosto all'interno di «una rinnovata qualità dell'ambiente urbano».⁵

Nel 2011, intervenendo in una pubblicazione che segnava un avanzamento degli studi, Francesco Paolo Fiore si riallacciava a queste problematiche venendo a osservare che la ricerca contemporanea ha stabilito la novità di Domenico nella «visione policentrica» del suo costruito.⁶ Un costruito riscontrabile già nella collocazione e configurazione della villa Montalto; mettendo poi in discussione le scelte linguistiche di Fontana, rispondenti a quella che Arnaldo Bruschi, nel 2000, delinea come caratteristica dell'architettura di fine Cinquecento: una lingua «fortemente uniformata nella sua accentuata convenzionalità ma capace di adattarsi duttilmente ad esprimere volta a volta l'esteriore “magnificenza”».⁷

Con il che ogni richiamo vitruviano, anche «un possibile riferimento alle indicazioni del Vignola sembra sostituito [nella villa Montalto] dalla sovrapposizione delle paraste a fasce lisce e appena rilevate sul fondo così come nei palazzi dei Conservatori e Senatorio di Michelangelo in Campidoglio [...]. Tuttavia appare sin da questa prima occasione la diversità di trattamento delle facciate» che in questi termini vengono riprese dall'architetto in più occasioni. Più interessante è «L'articolazione degli ordini che ritmano il volume della Cappella Sistina», il cui piano di calpestio propone paraste corinzie all'antica corrispondenti tra esterno e interno. Egualmente si possono segnalare i capitelli richiamanti la soluzione dei pilastri della cappella Sforza di Michelangelo, come pure il ricorso a modelli quali la facciata di palazzo Maccarani di Giulio Romano o al tamburo del tempietto di San Pietro in Montorio filtrato attraverso la chiesa della Madonna dei Monti di Giacomo Della Porta, e così si può meglio stabilire l'orizzonte delle referenze a cui Fontana guarda con maggiore insistenza. Com'è attestato pure dal ricorso per le edicole delle finestre della stessa cappella al Michelangelo della biblioteca Laurenziana a Firenze.⁸ Altrove, è stato rilevato, si può cogliere una ulteriore suggestione, derivante però da palazzo Farnese o dalle paraste giganti delle pareti esterne di San Pietro, cosa che potrebbe suggerire un ampio asterisco in riferimento a questo cantiere. Dunque il nostro architetto si riferisce in più modi e con insistenza alla problematica architettura del Buonarroti, non senza metabolizzarne l'esempio fino a trasfigurarlo in altro da sé. Tutto concorre allora a identificare la cultura architettonica fontaniana e al tempo stesso a identificarne l'originale elaborazione che viene proposta in termini più decisi, per esempio, nella mostra dell'Acqua Felice, di contro ai riferimenti michelangioleschi a cui Fontana affida la soluzione del monumento sepolcrale di Sisto V.⁹ E ancora, la singolare soluzione contro cui si scaglierà il Milizia del fregio dorico della Scala Santa, (figg. 1 e 2) dove appaiono metope eccentriche, «lunghe un miglio» secondo Milizia, ripetute nel cortile del palazzo del Laterano in palese competizione con il volume di palazzo Farnese. Edicole delle finestre, portali, dettagli del palazzo Lateranense che vengono raffigurati nelle tavole della *Trasportatione*, a tutta pagina, proponendo un inventario analitico del costruito financo nei particolari più minuti, a riprova della consapevolezza con cui opera il Fontana. Si realizza secondo tali licenze anche il serto murario esterno del nuovo imponente palazzo Vaticano. Pertanto, «sedente» sul soglio pontificio, dal 1585 al 1590, papa Sisto V Peretti Montalto, Domenico Fontana può agire in piena libertà e discostarsi audacemente dal lessico classico e dai modelli pregressi. Cosa che non si ripeterà a Napoli dove lo stesso palazzo Reale, rispetto ai palazzi romani del Laterano e del Vaticano, rappresenta «un ritorno verso una più aulica regolarità».¹⁰ Si direbbe allora uno stile ora canonico, ora anarchico, palesato «soprattutto nell'accostamento brusco di troppo diversi registri linguistici che pure costituiscono il principale e più originale carattere di molte delle sue architetture».¹¹

Vi può essere, in quest'ultimo rilievo, un'assonanza con Portoghesi allorquando questi sostiene che non pochi ricorsi classici potrebbero essere una «conseguenza della pratica di stuccatore esercitata nella giovinezza dal Fontana»,¹² e comunque, allargando l'inquadratura prospettica fino a comprendere la gran parte delle imprese fontaniane, segnale d'una libertà linguistica non priva di cultura architettonica.



fig. 3
Roma, santuario della
Scala Santa, Scala Santa
in marmo dopo il restauro
(aprile 2019).

A voler smentire i denigratori, possiamo rilevare ulteriori testimonianze di una insospettabile duttilità e ricchezza di prelievi filtrati o di rimembranze sommesse non solo verso l'eredità cinquecentesca veicolata dalla generazione che precede, ma anche da ritorni all'antico che sottintendono una competenza e un qualche vezzo archeologico nel nostro. Si possono spiegare in questa chiave le edificazioni che sfruttano il preesistente, gli interventi che vitalizzano l'antico restituendolo alla contemporaneità, inglobandolo nelle proprie fabbriche. Al tempo stesso, ciò può forse giustificare le sgrammaticature e le contraddizioni che abitano il costruito? Può motivarne anche il disinteresse formale che pur tuttavia assorbe strumentalmente quanto si è sin qui ricostruito e ciò finisce per giustificare ancor meglio il ricorso deliberato – e in controtendenza rispetto ai concorrenti – a moduli precostituiti, «nell'insistenza cioè sul tipico in antitesi con l'individuale»,¹³ entro cui Fontana compie le sue *performance* che, certo, domandano un approccio analitico. Se in parte ciò è vero veniamo dunque ad allinearci a Portoghesi laddove questi viene ad affermare che l'opera architettonica di Fontana si propone «d'una correttezza sempre in bilico tra eleganza e ovvietà».¹⁴ Nondimeno, fragilità e incongruenze a parte, il dato storico lo comprova: egli è di fatto e di diritto un protagonista della crisi architettonica che riguarda lo scadere del XVI secolo. Gli interni ripropongono a loro modo tutto questo e al contempo se ne distaccano in più occasioni, manifestando a tratti una lacerazione verso il costruito, dovuta talvolta a una insistita ricerca di uno scarto percettivo, tal altra piuttosto una compiuta continuità con quello che lascia intendere l'architettura involucrante. Maturano tali istanze nel corso degli anni romani, “anni ruggenti” per il nostro architetto che corrispondono ai cinque anni del papato sistino. Anche se in merito non mancano, al contrario, studi specifici ripresi con rinnovato slancio in anni recenti,¹⁵ è stato rilevato nel corso della revisione storiografica che ha preceduto questa iniziativa editoriale il venir meno di un'inquadratura che affrontasse nelle sue varie componenti il portato del cantiere decorativo non mai considerato in un'apertura grand'angolare implicante gli apparati ornativi, scultorei e pittorici affrontati nel recente volume *Le «invenzioni di tante opere»*,¹⁶ apparati che costituiscono il contraltare ineludibile rispetto alle insistite ovvietà richiamate dall'impiego di segmenti tipologici precostituiti, che incentivano un linguaggio spoglio o che cerca la semplificazione, venendo a determinare nei riguardi del costruito le ricorrenti riserve tuttora agite dalla critica. Dare la ribalta all'apparato decorativo, far dialogare i due cantieri, quello involucrante del costruito e quello complementare dell'ornato lasciando vedere in quali termini essi si incontrano, si allontanano e si avvicinano tra loro in un susseguirsi di relazioni sinergiche, può consentire di determinare nuove conoscenze e forse una nuova narrazione; una narrazione che tenti di delineare, da questa prospettiva meno esplorata, una più puntuale valutazione del lascito di Domenico Fontana. (fig. 3) Parimenti si viene a ricalcare la via tracciata dal suo primo biografo romano, Giovanni Baglione, sul conto del quale è stata ora pubblicata nuova edizione delle *Vite* a cura di Barbara Agosti e Patrizia Tosini, a cui poter fare esplicito riferimento.¹⁷

Scrivendone nel 1642,¹⁸ ma attingendo egualmente ai ricordi personali per aver esordito, giovanissimo, in età sistina e aver lavorato nei cantieri fontaniani, egli ricordava: «Venne [Domenico] in età giovanile a Roma, et essercitossi a lavorare di stucchi», per



fig. 4

*Cappella del Presepio
sospesa in aria sopra le
traglie, da D. Fontana, Della
Trasportatione dell'obelisco
Vaticano [...], Roma 1590.*

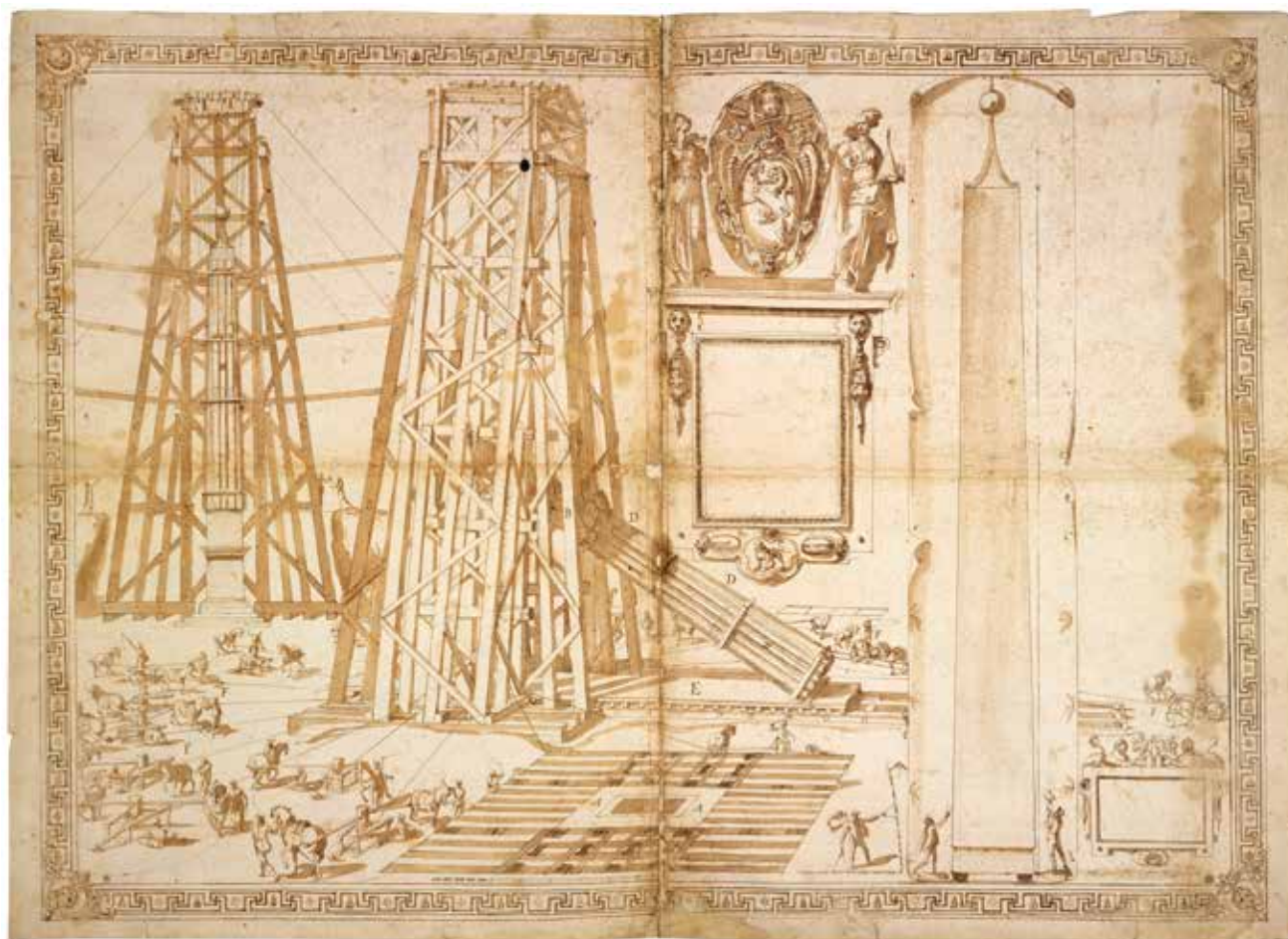


fig. 5
Giovanni Guerra,
*Innalzamento e
abbassamento dell'obelisco
con le armi di papa Sisto V,*
1586 ca.; Parigi, Beaux-Arts
de Paris, inv. Mas. 2556.

aggiungere: «e ne divenne buon maestro» prima di farsi architetto, in linea con una tradizione familiare («et avendo la pratica della fabbrica, riuscì in breve buono architetto»). Ancora Baglione, dopo aver ricordato che Sisto V «al Fontana diede la carica di architetto principale di tutte le fabbriche che far si dovevano in quel pontificato», gli affidò come suo primo incarico ufficiale il trasporto in piazza San Pietro della gran guglia egizia che fu, dunque, per volontà del papa: «la prima opera, alla quale mettesse mano». (figg. 4, 5 e 6) Un'impresa in cui «Il cavaliere vi fece grandissima diligenza» e, insiste Baglione, «con castelli che haverebbono alzata una cupola per grande, che ella fusse stata, finalmente dal primo sito l'alzò, la calò, la condusse, e nel luogo dove oggi si ammira, la rialzò, e mise in opera».¹⁹

Negli interventi di Fontana si presenta pure, come attesta lo studio del riuso del castello – impegnato nella traslazione degli altri obelischi, quei bersagli visivi che orientano le prospettive urbane ed esaltano l'incompiuto progetto di riordino topografico voluto da Sisto V – determinante una apprezzabile economia, la testimonianza delle notevoli capacità organizzative a cui viene attribuita la sua stessa affermazione. Forse le cose non stanno esattamente così anche se egli manifesta una preziosa capacità applicativa

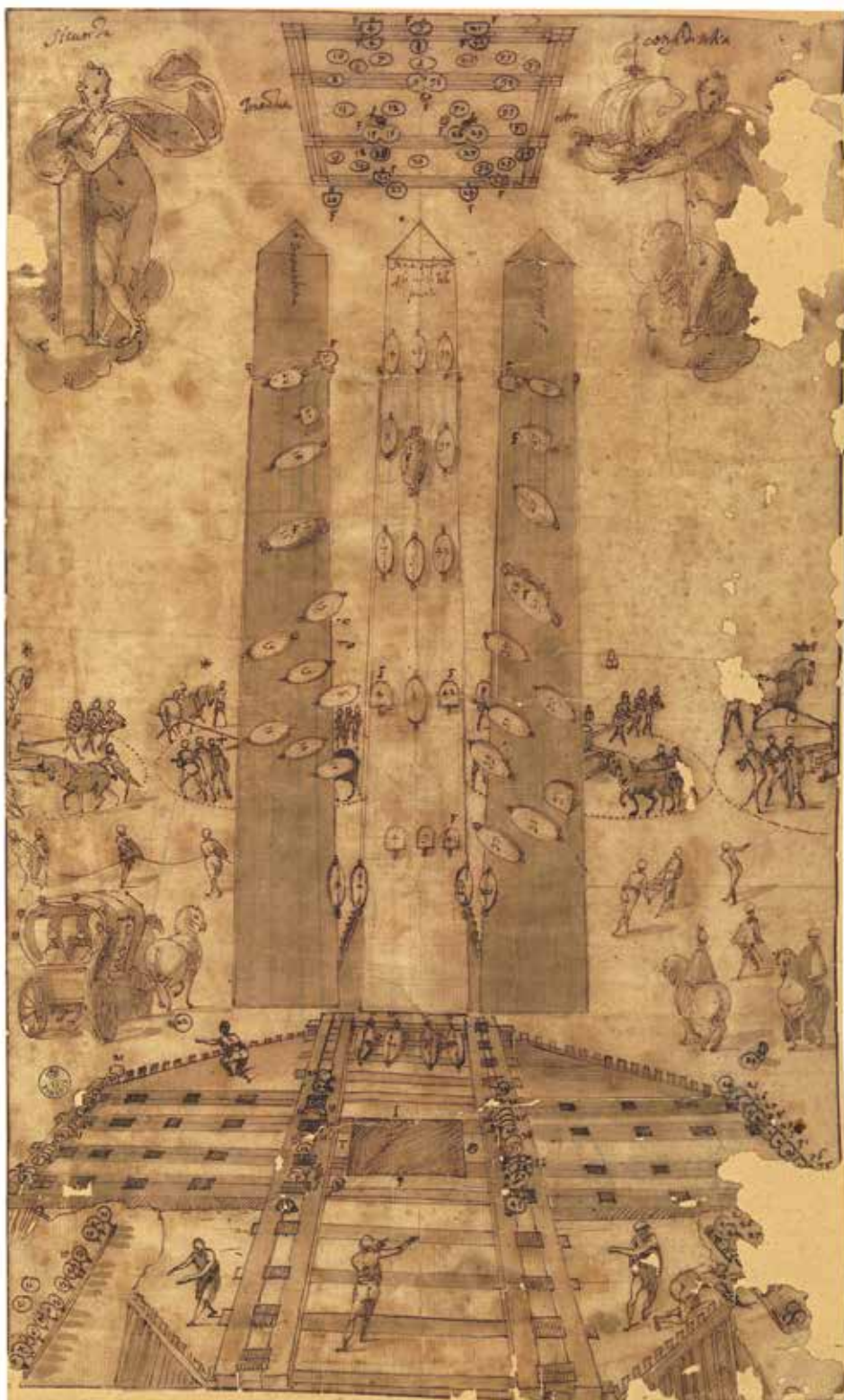


fig. 6
Giovanni Guerra,
*Innalzamento dell'obelisco
di piazza San Pietro*
1588-1589 ca.; Firenze,
Gallerie degli Uffizi,
Gabinetto dei Disegni e
delle Stampe.

degli avanzamenti tecnici di quel tempo che, sul fronte architettonico, si traducono, come ha osservato anche Antonio Becchi,²⁰ in un'affermazione di macchinismi stupefacenti derivanti dall'evoluzione dell'ingegneria meccanica, una scienza che propone all'altezza di queste date un mutato abito mentale, altri e nuovi saperi. (figg. 7 e 8) L'attenzione va posta innanzi tutto sull'importanza dei materiali impiegati caso dopo caso dall'impresa fontaniana a cui si aggregano, attraverso molteplici vincoli contrattuali, altre imprese fino a coinvolgere una schiera di maestranze specializzate. Queste nel tempo del soggiorno romano vengono orchestrate dall'alto poiché tutto converge sullo stesso Domenico, mentre invece nel tempo napoletano si ha un orientamento orizzontale che consente la condivisione degli stessi ruoli direttivi.

In più occasioni la critica ha sollevato sia le implicazioni tecniche e tecnologiche, sia le questioni legate a vario titolo alle problematiche richiamate dall'uso di materiali selezionati, dal reimpiego, dall'enfatizzazione degli ornamenti implicanti a loro volta elementi di tradizione e nuovi, e il coinvolgimento di maestranze specializzate e condotte da figure professionali qualificate. Portoghesi viene a dire dell'assoluta rilevanza che lo stesso Fontana conferisce alla capacità di leggere il dato materiale del costruito. Insistendo nel voler sottolineare il primato della pratica (di cui Fontana argomenta nella *Transportation*) si dovrà tuttavia aggiungere che, in questo, il nostro architetto si distacca dalla tradizione artigianale finendo per far assumere alla materia, allo stesso radicarsi del cantiere architettonico e alle attività artigianali connesse, un altro statuto affinché possa farsi così complemento attivo dell'invenzione; una invenzione che in Domenico Fontana è all'unisono tecnica e materiale, ideale e simbolica, formale e funzionale, economica e progettuale, giacché insorgente dalle pratiche di cantiere. Pratiche che comprendono l'apparato ornativo, il complesso complemento decorativo. Questo suo affidamento sugli ornamenti a che si imponga, penetrando nelle singole fabbriche, una percezione inaspettata, generatrice di un programmato stupore, se nel costruito sembra prefigurare l'immediato domani, la proposta "barocca", nel libro viene espunto a favore di una più nitida esposizione del dato architettonico. Omissioni e manipolazioni testuali, rivolte sia ai testi scritti sia ai testi figurati, guadagnano nella *Transportation* una posizione rilevante e converrà domandarsene i perché. Si possono registrare di primo acchito come appannaggio della strategia di comunicazione giostrata tra chiarezza e sobrietà. L'esigenza, per adottare una raccomandazione di Giovanni Previtali²¹ sempre attuale, di avanzamenti conoscitivi in grado di proporre acquisizioni «leggibili, filologicamente corrette», a cui pervenire «con tutti i mezzi a disposizione» induce a richiamare, al di là delle «coordinate storiche al di fuori delle quali [molto] è destinato a rimanere [...] largamente incomprensibile», proprio il fronte editoriale attraverso cui si legge l'opera fontaniana qual è stata vista e idealizzata (aggiustata e ricomposta com'è in un costume da parata) dallo stesso Fontana.

La visione d'assieme derivante dal fascio degli elementi raccolti, dai bersagli che possono essere messi a fuoco, credo possa consentire, dunque, di ridisegnare la mappa delle relazioni costituita dal Fontana nel costruire e avviare una macchina operativa efficiente che vede implicate maestranze diverse, impegnate in loco anche simultaneamente, ovvero attive nello stesso tempo in più cantieri, grazie a una regia perfetta e una concezione progettuale di

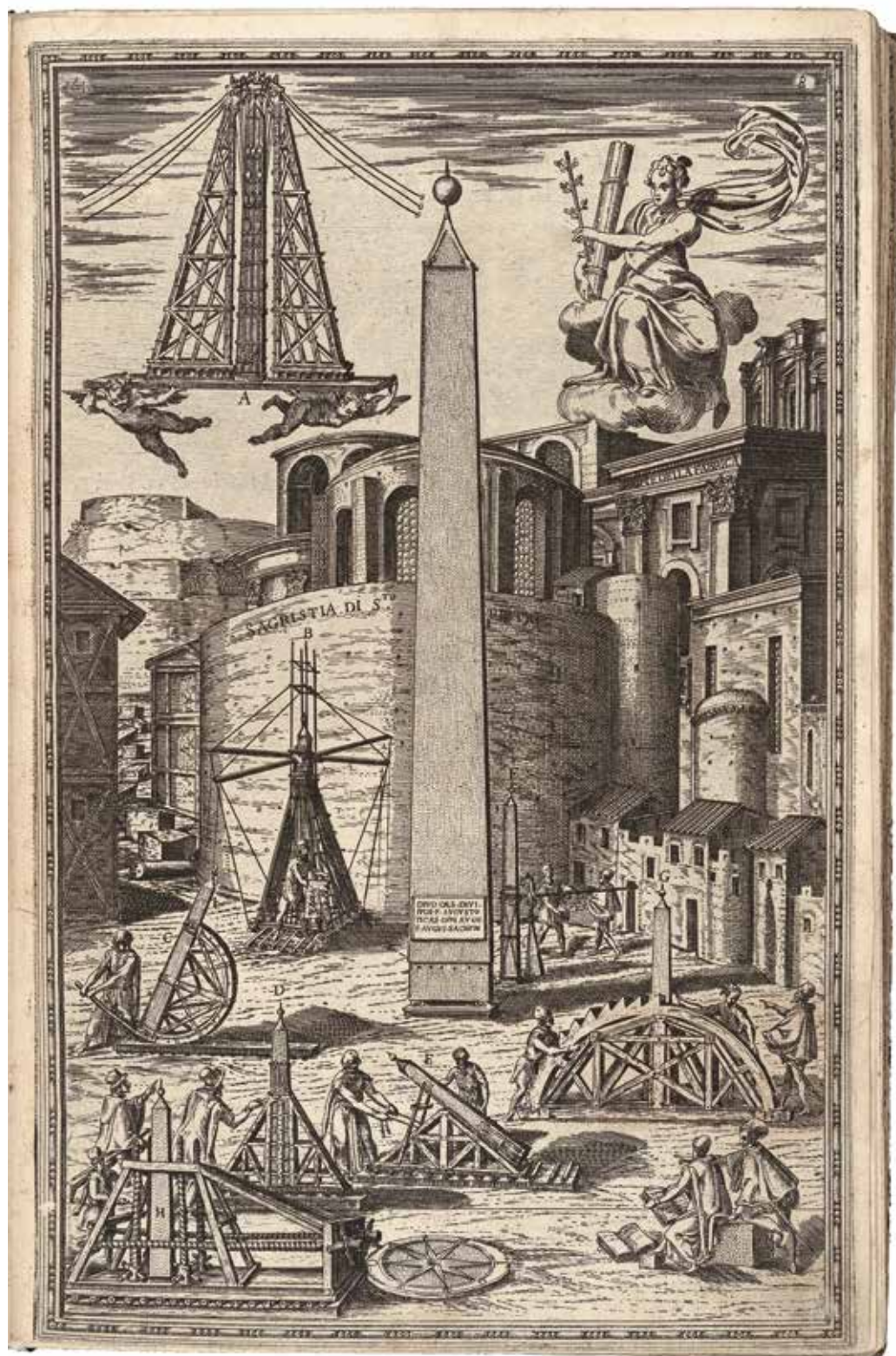


fig. 7

Disegno primo, nel qual si mostra dove stava la guglia prima, con otto modelli de' migliori proposti nella congregazione per levarla e trasportarla, da D. Fontana, Della Trasportatione dell'obelisco Vaticano [...], Roma 1590.

nuovo conio, finendo con il ricomporre un quadro storico più articolato, senza temere per questo l'accusa di tessere una tela troppo complessa dal momento che si è passati da una storia alle storie: una evoluzione che implica di per sé un'acquisizione: l'esigenza, in questo caso più che legittima, verrebbe quasi da dire necessaria in riferimento alle coordinate storiche considerate, di intrecciare differenti scenari e ambiti disciplinari che vengono a interloquire propositivamente con la storia dell'arte. Potremmo aggiungere: che interagiscono fattivamente proprio nei cantieri fontaniani. Ciò implica, naturalmente, la complessità di cui stavamo dicendo poc'anzi, una complessità che chiama in causa altri e nuovi orizzonti disciplinari. Sarà sufficiente segnalare a mo' d'esempio una suggestione in merito a quali e quanti possibili apporti potremmo ricavare da una rinnovata attenzione, per esempio, per il quadro normativo e amministrativo voluto da Sisto V, oppure per quanto caratterizza le esigenze e il gusto del tempo legantesi alle nuove teorie artistiche, prendendo atto di quanto rilevato in *Arte e illusione* da Ernst H. Gombrich: «Dal tardo Cinquecento in poi la filosofia della bellezza monopolizzò sempre di più la teoria dell'arte, dapprima sotto forma di metafisica platonica, poi di quella nuova disciplina estetica che aspirò fin dal principio a separare i misteri della vera arte dalla semplice padronanza di un mestiere servile. È ben noto che considerazioni di carattere sociale ebbero una parte notevole nel successo di tali speculazioni». ²² Considerazioni sollecitate pure, per quanto riguarda la particolarità del nostro contendere, dal crescente avanzamento della tecnica che incide profondamente proprio sul mutamento identitario e valoriale dei mestieri servili intrisi di per sé di tecnologie; istanze implicate in ogni componente o parte del cantiere, anche nella realizzazione delle rappresentazioni pittoriche.

Mestieri servili che, di fatto, stanno mutando pelle e ruolo e che qui sono da declinarsi nelle molteplici specializzazioni delle innumerevoli maestranze implicate da Fontana. La stessa condizione sociale e lavorativa di queste maestranze muta all'unisono con l'economia operativa, rilevabile nelle mutate dinamiche dei rispettivi mestieri, fino a comprendere i decori includenti le pitture che ornano e danno senso compiuto al costruito. Del resto, la articolata scena di città offerta in particolare dalla Roma di papa Peretti Montalto, le sue stesse dinamiche sociali e culturali, nel suggerire quest'approccio più articolato comprendente anche il dato percettivo, dunque gli stessi fondamenti psicologici che da un lato operano all'interno, per così dire, delle singole competenze e specializzazioni e dall'altro concorrono alla ricezione delle stesse architetture pubbliche e private, rispondenti in più modi alle nuove sollecitazioni e richieste, viene a evidenziare uno scarto progressivo. Scarto comprovato segnatamente dallo strappo che si compie tra le "maniere" impostesi nel corso del XVI secolo e ciò che va caratterizzando il suo ultimo tempo – un tempo di pur parziali consuntivi, di singolari revisioni, di affannose ricerche di novità non facilmente realizzabili – e in qualche modo si rivolge già al futuro prossimo. Il contributo della tecnica declinata dal Fontana (ma dovrei dire, dai Fontana come insegna Nicola Navone, ²³ come lasciano intendere molti elementi e testimonianze storiche) in quel macchinismo che Domenico sfoggia nei propri cantieri ed esalta nel suo libro viene a segnare profondamente l'affermazione di un rivolgimento a cui parteciperà lo stesso Maderno, ma che è già in atto, o più precisamente va prefigurando in quest'intorno di anni il suo stesso avvento dando così la stura all'età cosiddetta

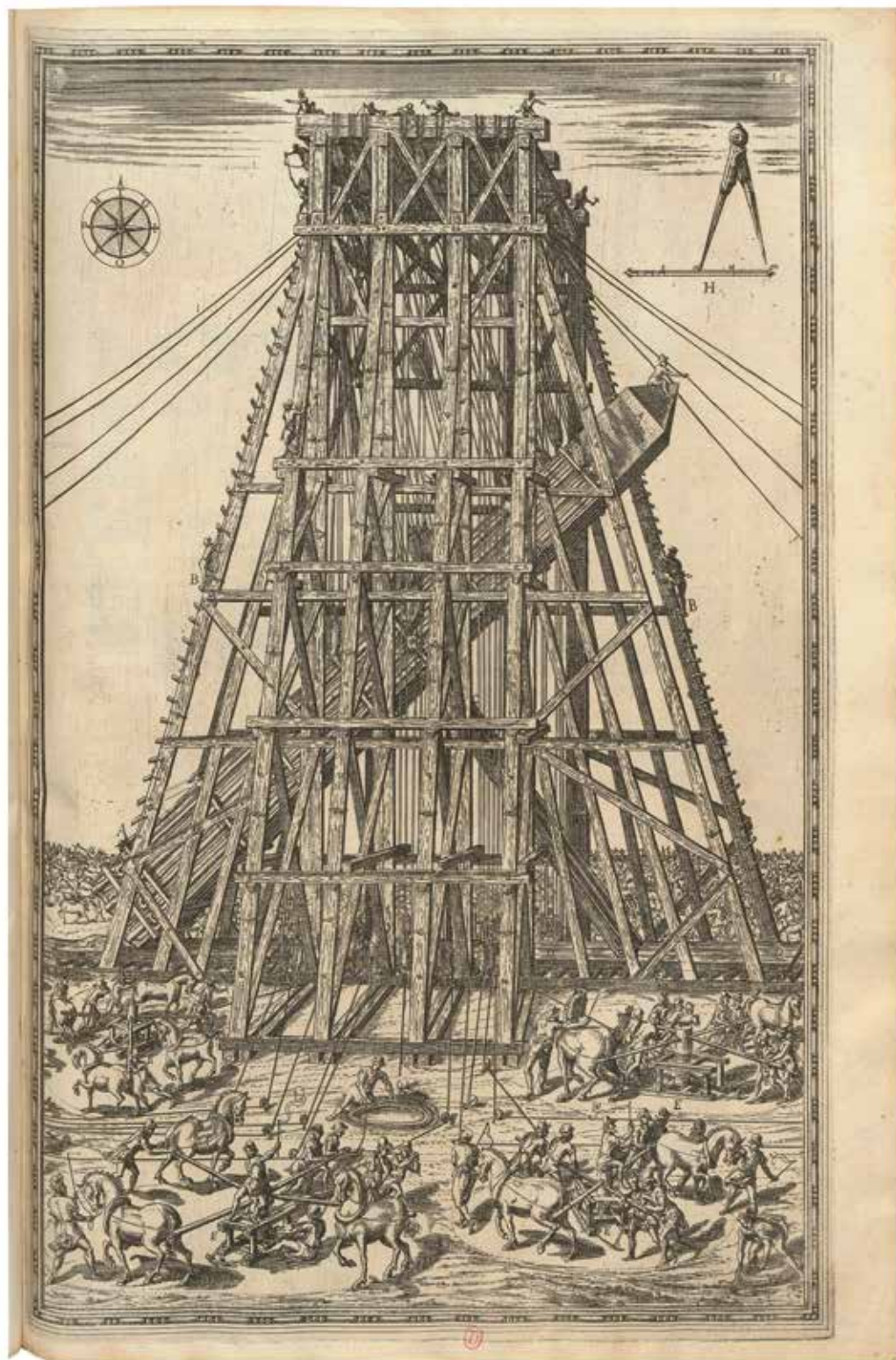


fig. 8

*Guglia dentro del Castello
pendente che va a poco
a poco calando verso
terra, da D. Fontana, Della
Trasportatione dell'obelisco
Vaticano [...], Roma 1590.*

“barocca”. E tuttavia occorre tornare a considerarne tutte le ricadute, ogni possibile sfumatura anche quando si è in procinto di abbandonare il problematico tempo di mezzo che salda e divide i due secoli accompagnando l’ascesa e l’affermazione di Domenico Fontana, l’età della “maniera”, per dirla con Vasari, per predisporre ad affrontare il nuovo secolo. L’incontro e lo scontro tra i due mondi, quello che avviene in questo preciso frangente impone un ripensamento proprio in merito a ciò che divide e unisce i due secoli, quest’età della “maniera” giunta al tramonto, dalla “barocca” che sorge. Tanto più che l’agire fontaniano non può certo dirsi accidentale o passivo, bensì consapevole. Un agire condizionante lo stesso portato progettuale, il “come pensa” l’architettura Domenico Fontana, lasciando trasparire l’abito mentale del nostro. Per darne contezza basterà ricordare l’attività comune spesa da bronzisti, doratori, stuccatori, pittori, mastri di muro, su cui graverà a breve, all’altezza del primo decennio del Seicento, la voce di Galileo che va rivendicando come mai prima di lui una rilevanza cruciale della tecnica tradotta in filosofia sperimentale, adiuvante la scienza ch’egli ha fondato. Ma prim’ancora dobbiamo sforzarci di captare il clima in cui opera Fontana per ridisegnarne le coordinate. Conviene stabilire in quali termini proprio questa inferenza tecnico-scientifica venisse percepita una manciata di anni prima, negli anni della sua affermazione. In gioco vi è già l’incontro-scontro tra il dogmatismo di tradizione, rafforzato sotto Sisto V dall’imposizione di un programma edificante volto a arginare e combattere le defezioni e le criticità che assediano e fiaccano la Chiesa di Roma, e l’emergere di una nuova impostazione concettuale e comportamentale immaginata, pensata, promossa e poco a poco realizzata attraverso un fascio di vettori tra cui spicca appunto l’affermazione della tecnica ridefinita e rimodellata dalle nuove argomentazioni radicate su una nuova epistemologia.

- 1 Thoenes 2011, pp. 9-19, cit. a p. 10.
- 2 Al tempo stesso, ogniqualevolta affrontiamo questo autore si deve prendere atto che vi sono lacune vistose che domandano d'essere colmate – co-generatrici, in vero, delle riserve storiografiche che gravano negativamente sulla valutazione del suo costruito e progettato – e che arrivano poi a comprendere, come scritto da Thoenes, un ulteriore vuoto da colmare: «Che cosa sappiamo dell'umanità, del carattere, della vita interiore di Domenico Fontana? Ben poco, [...] Percepriamo il contorno di un personaggio assai imponente, ma pochi particolari che lo riempiano di sostanza vitale». Anche questo studioso sente il dovere di avvertire, in linea con una tradizione storiografica: «La fonte più accessibile per me è stato il suo libro sull'obelisco Vaticano»; ivi, p. 12.
- 3 Fontana 1590.
- 4 Portoghesi 1978, pp. IX-XX, cit. a p. XVIII.
- 5 Le citazioni sono tratte da ivi, pp. XVIII-XIX.
- 6 Fiore 2011, pp. 127-141, cit. a p. 131.
- 7 Bruschi 2000, pp. 13-42, cit. a p. 31.
- 8 Fiore 2011, pp. 133-134.
- 9 In non poche occasioni Fontana testimonia simultaneamente attingimenti michelangioleschi seppur filtrati o rimodellati *ad usum delphini* e «plateali trasgressioni» linguistiche che si ripetono fino alla fine: «a Napoli, in corrispondenza del raddoppio delle colonne ai fianchi del portale principale del palazzo Reale». Ovvero nel negare il «ritmo stabilito dagli intervalli metopa-triglifo»; ivi, pp. 136-137.
- 10 Ivi, p. 139.
- 11 Ivi, p. 140.
- 12 Portoghesi 1978, p. XIII.
- 13 Ivi, p. XVIII.
- 14 Ivi, p. XIII.
- 15 Ci si riferisce alla ricerca *L'impresa Fontana tra XVI e XVII secolo: modalità operative, tecniche e ruolo delle maestranze*, sostenuta dal Fondo nazionale svizzero per la ricerca scientifica (n.100016_150268/1), diretta da Letizia Tedeschi e Nicola Navone. Partner del progetto Giovanna Curcio, Francesco Paolo Fiore e Sergio Villari.
- 16 Navone, Tedeschi, Tosini 2022, in cui è pubblicata la prima versione di questo testo.
- 17 Baglione [2023].
- 18 Baglione 1642.
- 19 Ivi, p. 84. Discende da questo successo e dal clamore conseguente la fortuna di Domenico Fontana, la sequela delle alloggiamenti, l'ascesa costante fino alla morte del suo alto committente. Dopodiché egli si trasferisce a Napoli nel 1592 lasciando campo libero al fratello Giovanni che, infatti, continua a operare per il papato e va consolidando sempre più la propria posizione sotto papa Clemente VIII, nel mentre Domenico, sceso nel Vicereame, rinnova i successi romani fino alla fine della propria operosa esistenza. La stessa sepoltura attesta questa prestigiosa carriera e l'indiscutibile posizione di rilievo conquistata anche in quest'universo mondo.
- 20 Becchi 2011, pp. 91-103.
- 21 Previtali 2009, pp. IX-LX, cit. a p. X.
- 22 Gombrich 1965, pp. XXXI-XXXII.
- 23 Navone 2022.



The image shows the front facade of the Fountain of the Six Rivers (Fontana dei Six Rivi) in Rome. At the top is a cross on a pedestal. Below it is a pediment containing a central shield flanked by two figures. The main part of the facade is a large rectangular panel with Latin inscriptions. Below this is a frieze with another Latin inscription. The base features three large arches, each containing a statue or relief. The central arch has a large statue of a bearded man, likely a river god. The side arches have reliefs. The entire structure is made of stone and is surrounded by a low balustrade.

SIXTVS·V·PONT·MAX·PICENV·S
AQVAM·EX·AGRO·COLVMNAE
VIA·PRAENEST·SINISTRORSVM
MVLTA·COLLECTIONE·VENARVM
DVCTV·SINVOSO·A·RECEPTACVLO
MIL·XX·A·CAPITE·XXII·ADDVXIT
FELICEMQ·DE·NOMINE·ANTE·PONT·DIXIT

COEPIT PONT AN I ABSOLVIT III MDLXXXVII

Giovanni e Domenico Fontana per la mostra dell'Acqua Felice: contributi individuali e collaborazione

Paola Carla Verde

«Acque, che per camin chiuso e profondo,
E per vie prima ascose il pié movete,
Poi nell'aperte dall'oscuro fondo,
Quasi a mirare il Sol, vaghe sorgete;
Appresso la città, che vinse il mondo [...]
Fuori sotto un grand'arco in varj marmi
D'immagini diverse entro v'accoglie».¹

Nell'ambito del processo costruttivo che dall'ideazione conduce alla realizzazione dell'opera architettonica, una crescente attenzione degli studi più recenti è stata riservata al modo di praticare l'architettura, ossia alle fasi esecutive delle opere, ponendo al centro dell'indagine il cantiere, momento cruciale della produzione artistica, luogo di sperimentazione di molteplici saperi e incrocio di diversificate competenze. Come esempio paradigmatico si è individuato il cantiere di committenza papale della fontana dell'Acqua Felice sul colle Esquilino a Roma, ossia la mostra d'acqua del nuovo acquedotto promosso da papa Sisto V Peretti e completato in soli due anni di pontificato tra il 1585 e il 1587,² dove architettura e scultura costituiscono un tutt'uno inscindibile, efficace nell'esprimere l'eloquenza del messaggio.³ (fig. 1) Chiamata a esercitare un ruolo didascalico, ossia la celebrazione del trionfo dell'impresa sistina,⁴ la fontana fu progettata dall'architetto pontificio Domenico Fontana nel 1587, come testimoniano la descrizione e la stampa inserite nel celebre volume *Della Trasportatione dell'obelisco Vaticano et delle fabbriche di Nostro Signore Papa Sisto V fatte dal Cavallier Domenico Fontana architetto di sua Santità*:⁵ «nel medesimo modo, ch'è fabricata su la piazza di Santa Susanna a canto alle Terme di Diocletiano».⁶ (fig. 2) Sicuramente l'aspetto autocelebrativo e la finalità propagandistica del volume a stampa dell'architetto ticinese, che documentava e illustrava le opere sistine promuovendone la conoscenza, hanno contribuito a generare ambiguità sull'effettivo ruolo ricoperto nel controllo di tutti i cantieri relativi alle sue opere. Proprio gli esiti della presente ricerca hanno evidenziato il fondamentale ruolo del fratello maggiore Giovanni, referente dell'intero processo di realizzazione della fontana dell'Acqua Felice ove interagirono, sotto la sua sapiente regia, muratori, scalpellini, scultori e stuccatori di

fig. 1
Roma, fontana dell'Acqua
Felice, 1587-1590.

fig. 2

Domenico Fontana (inv.),
Natale Bonifacio (inc.),
Fontana dell'acqua Felice,
1590, da D. Fontana, *Della
Trasportatione dell'obelisco
Vaticano [...]*, Roma 1590.

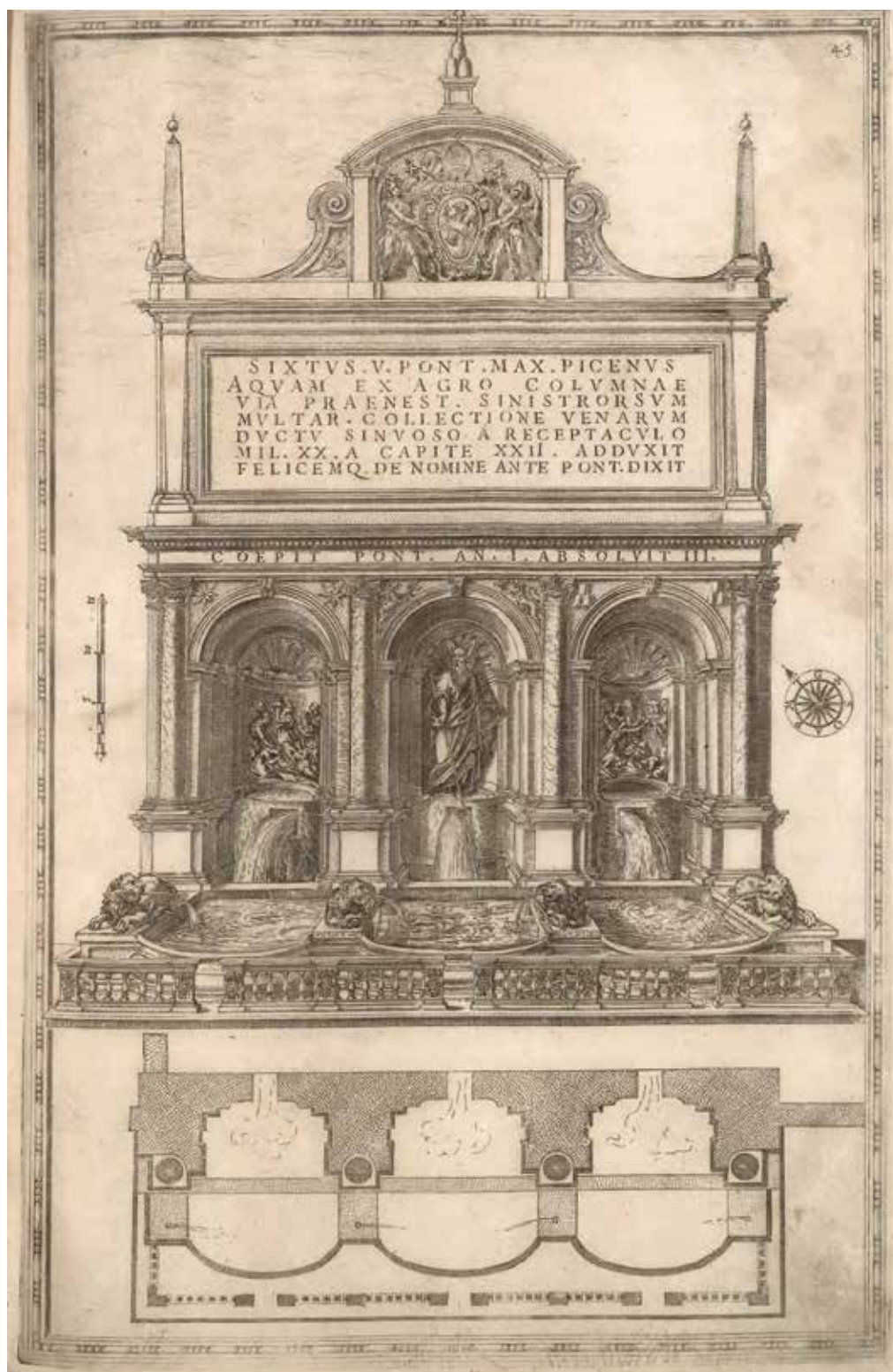




fig. 3a

Anonimo, *Giovanni Fontana*, affresco, fine XVI secolo; Melide, chiesa dei Santi Quirico e Giulitta.



fig. 3b

Anonimo, *Vergine in gloria e i santi Giovanni Battista, Andrea Quirico e Giulitta* (particolare con il ritratto di Domenico Fontana), olio su tela, fine XVI secolo; Melide, chiesa dei Santi Quirico e Giulitta.

origini e tradizioni stilistiche diverse e tecniche composite.⁷ (fig. 3a e 3b) Quanto premesso è volto alla piena identificazione e valorizzazione dei rispettivi ruoli, di progettazione e di esecuzione edilizia, ricoperti dai due architetti ticinesi al fine di attenuare una perdurante lacuna storiografica.

L'edificazione della fontana, dotata di una complessa struttura costituita dal *castellum aquae* con funzione di ripartitore, dotato di vasche di depurazione e di condotti per l'approvvigionamento idrico cittadino, rientrava nella prosecuzione del cantiere dell'acquedotto dell'Acqua Felice e venne realizzata tra il maggio 1587 e il marzo 1590 da Giovanni che firmò l'opera con un'iscrizione sulla cornice dell'attico: «JOANNES FONTANA ARCHITECTUS EX PAGO MILI AGRI NOVOCOMENSIS AQUAM FELICEM ADDUXIT».⁸

Una nuova rassegna dei conti di fabbrica, che approfondisce gli studi precedenti, ha reso possibile la chiara determinazione del ruolo di Giovanni quale responsabile della direzione dei lavori, organizzatore delle fasi di cantiere e delle modalità operative nonché regista delle numerose maestranze impiegate.⁹

Domenico, diversamente da quanto ritenuto fino ad oggi, nonostante fosse l'autore del progetto della mostra d'acqua, non gestì il cantiere, come avviene per altre sue opere (quali ad esempio la cappella sistina di Santa Maria Maggiore e il ponte Felice) per le quali rivestì il ruolo di un realizzatore globale dell'opera, occupandosi sia della progettazione sia della esecuzione mediante propri ufficiali, mezzi e maestranze.¹⁰ In questo caso invece Domenico affida al fratello Giovanni la funzione di unico referente per l'intero processo di realizzazione dell'opera, limitandosi al reperimento del materiale di spoglio per la creazione di «statue,



fig. 4
Antonio Tempesta,
*Recens prout hodie iacet
almae urbis romae cum
omnibus viis aedificiisque
prospectus acuratissime
delineatus* (particolare
con strada Pia, il largo
di Santa Susanna e la
fontana dell'Acqua Felice),
Roma 1645; New York,
The Metropolitan Museum
of Art.

arme, capitelli per il Moyse alla fontana di Termini» come riportato nei mandati di pagamento e nel *Decimo Libro* dei suoi registri dei conti¹¹ e ai complessi interventi di sistemazione urbana dell'area.

Le preliminari operazioni di riconfigurazione urbana dell'area ove, già dal 30 settembre 1585, si era programmato di ubicare la monumentale mostra d'acqua,¹² si presentarono difficoltose a causa delle notevoli disuniformità altimetriche dei luoghi e per la presenza dei ruderi delle terme di Diocleziano. (fig. 4) Difatti il largo di Santa Susanna fu interessato da importanti interventi di demolizione, sterro e spianamento del sito come riferito nella bolla pontificia *Supremi cura regiminis*: «perché questa fontana mostrasse la migliore prospettiva, la detta piazza di Santa Susanna piena zeppa di ruderi, e che macerie infinite rendevano ineguale e deforme, l'abbiamo fatta spianare di quanto era necessario, e tali ruderi facemmo trasportare nelle vicinanze della piazza per portare ai medesimi livelli i pendii del luogo»,¹³ quindi i materiali ricavati dalle demolizioni furono utilizzati per appianare i dislivelli di strada Pia e di piazza del Quirinale.

L'area sulla quale fu costruita la fontana veniva a trovarsi lungo la strada Pia (oggi via XX Settembre), arteria rettilinea che dalla porta ideata da Michelangelo conduce al colle Quirinale, «una sorta di enclave aristocratica» voluta nel 1561 da papa Pio IV.¹⁴ La monumentale mostra d'acqua lambiva, infatti anche piazza di Termini (oggi piazza dei Cinquecento), spazio urbano che si era andato definendo già durante il papato di Pio IV con la realizzazione della chiesa di Santa Maria degli Angeli nel *frigidarium* delle terme di Diocleziano e successivamente con i nuovi granai realizzati sotto Gregorio XIII.¹⁵ Le operazioni di demolizione e rimozione dei ruderi antichi del complesso termale sono riportate nel libro dei conti di



fig. 5

Cesare Nebbia, Giovanni Guerra, *Strada Pia con il palazzo del Quirinale in costruzione e la fontana dell'acqua Felice*, 1589; Roma, palazzo Apostolico del Laterano, sala dei pontefici.

Fontana come risulta della misura e stima del 16 maggio 1586: «per massicci fatti disfare su la piazza di Terme» da parte del picconiere Stefano Todesco.¹⁶

Proprio durante il pontificato di Sisto V si riuscì a giungere a una definizione monumentale di questi luoghi con la creazione di un asse visuale tra la fontana dell'Acqua Felice, la michelangiolesca porta Pia, il nuovo palazzo Apostolico del Quirinale e la fontana dei Dioscuri, secondo il principio della prospettiva lontana dell'oggetto architettonico, coerente con la visione dello spazio urbano attuata da Domenico,¹⁷ e coincidente con la logica del programma di papa Sisto V per strada Pia in continuità con quanto già avviato dai suoi predecessori.¹⁸ (fig. 5)

L'approvvigionamento idrico, determinato dal nuovo acquedotto, offrì una notevole accelerazione alla urbanizzazione del sito, infatti si intrapresero i lavori di ampliamento del nuovo palazzo Apostolico del Quirinale, la creazione della piazza antistante,¹⁹ la prosecuzione del condotto pubblico dell'acquedotto dell'Acqua Felice fino alla botte d'acqua del Quirinale²⁰ con la relativa fontana affiancata dal gruppo statuario dei Dioscuri,²¹ tutte opere affidate ai Fontana. Difatti il programma sistino di sistemazione dell'area urbana compresa tra Esquilino e Quirinale vede i due architetti ticinesi costantemente protagonisti alternando responsabilità individuali a ruoli collaborativi nei quali si integravano le rispettive abilità.

Sisto V si prefiggeva di modernizzare e ampliare la città, intento che poté portare avanti soltanto progressivamente man mano che si incrementavano i condotti dell'acquedotto dell'Acqua Felice sui colli Esquilino, Quirinale, Laterano, Campidoglio e Celio indirizzando così anche gli interventi urbani promossi nel corso del Seicento,²² ma non solo, infatti la

fig. 6

Cesare Nebbia, Giovanni Guerra, *La mostra dell'Acqua Felice*, 1589; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, salone sistino.



trama dei nuovi assi stradali e delle piazze realizzate durante il pontificato sistino ha ispirato, come sostenne De Angelis d'Ossat, anche gli sviluppi di Roma capitale d'Italia.²³

Il progetto della fontana dell'Acqua Felice ideato da Domenico trae ispirazione dal *Nymphaeum Divi Alexandri*, detto *Trofei di Mario*,²⁴ castello di distribuzione dell'Acqua Claudia, ma soprattutto dagli archi di trionfo a tre fornici richiamati mediante nicchie di cui la centrale leggermente più ampia delle due laterali, all'interno delle quali la statua di Mosè e i rilievi di Aronne e di Giosuè rimandano a episodi veterotestamentari legati al tema dell'acqua. (fig. 6)

Gli archi delimitati da quattro colonne inalveolate di ordine ionico con capitelli «dalla voluta compresa nello spessore dell'echino»²⁵ ripropongono l'ordine michelangiolesco del cortile del palazzo dei Conservatori qui però innalzate su alti basamenti. Domenico, il quale raramente impiega nelle sue opere l'ordine ionico, seguì le prescrizioni dei trattatisti rinascimentali secondo le quali esso era «adattato dove l'opera richiede nobiltà»²⁶ e che ritroviamo anche nel portale Quirinalis della vicina villa Peretti in un esibito dialogo visivo tra le due opere.

L'acqua sgorga da tre aperture e si immette in tre vasche separate le une dalle altre mediante dei poggiori sormontati da quattro leoni, simbolo araldico del Peretti, originariamente di spoglio e successivamente sostituiti con delle copie, che sputano acqua dalle fauci. Sul fregio la grande iscrizione ricorda il concepimento dell'impresa dell'acquedotto dell'Acqua Felice già dal primo anno di pontificato, nel 1585, la cui realizzazione fu completata il terzo anno, ossia nel 1587. La cornice è sormontata da un attico delimitato da lesene tuscaniche rastremate verso la base con l'iscrizione che descrive il percorso dell'opera infrastrutturale.

Mentre sulla sommità vi si trovano due obelischi da cui partono le volute schiacciate che delimitano una nicchia ad arco ribassato nella quale due angeli reggono lo stemma di papa Sisto V. Rispetto al progetto originario di Domenico, in corso d'opera, Giovanni fu costretto a ribassare il fastigio per due volte a causa di problemi statici, in parte pregiudicando l'idea originaria del fratello.²⁷

I rapidi tempi di esecuzione, il risparmio di risorse economiche imposti dal committente e la contestuale sussistenza di numerosi cantieri simultaneamente impegnati nell'approvvigionamento dei materiali da costruzione comportarono per la fontana dell'Acqua Felice sistematici saccheggi ai danni dei ruderi delle vicine terme di Diocleziano e degli archi degli acquedotti antichi. Lo scultore Flaminio Vacca, nel suo manoscritto del 1594, *Memorie di varie antichità trovate in diversi luoghi della città di Roma*, documenta le campagne di spoglio dei monumenti antichi intraprese proprio da Domenico.²⁸ L'utilizzo di tali materiali come i quattro fusti di colonne antiche di marmo cipollino, la cui altezza era già determinata,²⁹ contribuì alla svalutazione dell'ordine architettonico privandolo di quei rapporti reciproci e rispondenze che avrebbero dovuto determinare una più perfetta armonia dell'edificio.³⁰ Per questo motivo e unitamente alle preponderanti dimensioni dell'attico, atto a ospitare la ridondante iscrizione esplicativa dell'impresa sistina, si venne a determinare una vistosa modifica dei rapporti proporzionali degli archi trionfali antichi da cui traeva ispirazione l'opera arrivando «a deformare i rapporti architettonici ed a vistosamente riproporzionare l'architettura tutta»³¹ dove fontana e attico sovrastante assumono così circa le stesse dimensioni in altezza.³²

Come detto, l'idea progettuale della mostra d'acqua concepita da Domenico ebbe Giovanni come unico referente per l'intero processo di realizzazione dell'opera, il quale oltre ad occuparsi delle competenze tradizionali legate strettamente all'esecuzione dei lavori, quali l'organizzazione e direzione del processo edilizio, la pianificazione delle fasi operative, la valutazione degli elementi tecnici, la scelta delle maestranze, la struttura dei contratti di appalto e le forniture di materiale, ebbe la capacità di usare competenze diverse, multidisciplinari, come quelle di ambito economico-finanziario. Come testimoniato dal libro mastro, a Giovanni fu affidata anche l'amministrazione dei fondi camerale destinati a finanziare le spese di cantiere, che gli venivano erogati direttamente dalla Camera Apostolica che si fece carico del finanziamento dell'opera.³³ In questo modo i Fontana assicuravano al committente un'ottimizzazione dei processi di costruzione evitando gli svantaggi dovuti a difficoltà di coordinamento tra progettista e appaltatore, ritardi nella ultimazione dell'opera e maggior costi. Per avere un'idea dei costi, le opere di muro e di stucco ammontarono a 1.730,46 scudi,³⁴ mentre i lavori di scalpello a 2.951,43 scudi,³⁵ importi che i Depositari Generali, i banchieri Pinelli, somministravano direttamente a Giovanni. Pertanto, anche Giovanni come Domenico ricoprì un ruolo destinato al deputato all'opera fino ad allora privilegio della cerchia di familiari e stretti collaboratori del pontefice.³⁶ Già in altre occasioni ho avuto modo di dimostrare quanto i Fontana riuscissero ad accentrare tutti gli aspetti del cantiere sia progettuali ed esecutivi sia gestionali ed economici.³⁷ Tuttavia mentre i conti di Domenico erano saldati senza essere né verificati né depositati e giurati presso il Tribunale della Camera Apostolica, come era

invece disciplinato dalla bolla *Cum inter coetera* di papa Pio IV, i lavori di Giovanni per l'acquedotto e la fontana dell'Acqua Felice vennero controllati dai misuratori camerali Bernardino Valperga e Ascanio Antonietti il 25 aprile 1588.³⁸

Cronistoria del cantiere (maggio 1587-febbraio 1588)

Ritornando al cantiere i dati raccolti dalla consultazione delle fonti documentarie hanno consentito di ricostruirne la cronistoria giungendo anche all'individuazione della mano d'opera specializzata impiegata da Giovanni, per la maggior parte costituita da ticinesi e da maestranze già sperimentate nel cantiere dell'acquedotto.

Il lavoro venne appaltato al muratore Carlo Menini di Morcote che con una sua compagnia d'impresa³⁹ aveva già partecipato alla realizzazione dell'acquedotto rivestendo anche il ruolo di coordinatore delle maestranze e *soprastante* del cantiere.⁴⁰ Menini questa volta si associò con lo stuccatore Giuliano di Melide originario dello stesso borgo natio dei Fontana.⁴¹ Le condizioni d'appalto per l'impresa di Menini furono le stesse adottate per il cantiere dell'acquedotto,⁴² a cottimo «a tutta robba del mastro ecetto la calce bianca»⁴³ ossia fornitura in opera, fatta eccezione per la calce procurata dalla Camera Apostolica che si rivolse al fornitore Francesco Scevola.⁴⁴

La struttura muraria della botte dell'acqua e della relativa fontana erano state realizzate nell'angolo del muro di cinta del giardino dei Pantani, tra strada Pia e piazza Santa Susanna, sfruttando le strutture murarie della torre angolare.⁴⁵ Questa modalità operativa di riutilizzare strutture murarie preesistenti ebbe sicuramente il merito di velocizzare i tempi di realizzazione. Di notevole portata furono le operazioni di sterro che videro impegnate le maestranze di Giovanni per la realizzazione della botte sotterranea,⁴⁶ manovra che presupponeva l'utilizzo di macchine da cantiere sofisticate in grado di migliorare in termini sia qualitativi sia economici le diverse fasi operative. L'impresa appaltata da Giovanni per i lavori di movimentazione e di sollevamento poteva disporre delle attrezzature e macchine di cantiere, quali carri, funi, ferramenti, pulegge e argani, per un valore superiore ai ventimila scudi⁴⁷ che erano state utilizzate in occasione del trasporto ed erezione dell'obelisco Vaticano e lasciate a Domenico in comodato d'uso dalla Camera Apostolica fino al 1596,⁴⁸ contribuendo a una migliore efficienza anche del cantiere della fontana del Mosè.

Abbiamo contezza anche delle tecniche e dei materiali utilizzati, ad esempio gli archi furono realizzati in «tevolozze», un conglomerato di ottima qualità formato con l'aggiunta di frammenti di mattoni di recupero da fabbriche antiche,⁴⁹ forse proprio dalle terme dioclezianee, mentre i pilastri e la muratura di rinfiacco degli archi vennero edificati in pietra⁵⁰ e le vasche furono impermeabilizzate con un rivestimento in «cocie peste» (coccio pesto) reiterando pratiche esecutive antiche.⁵¹

Seguendo una prassi consolidata nei cantieri dei Fontana il lavoro veniva organizzato in squadre autonome e qualificate che operavano contestualmente, infatti insieme ai lavori di muratura furono avviate anche le opere di scalpello, inoltre Giovanni per ottimizzare i tempi e i costi del trasporto aveva provveduto ad allestire il laboratorio per la squadra di



fig. 7
Particolare del capitello
dell'ordine ionico della
fontana dell'Acqua Felice,
1587-1590.

scalpellini nel vicino cortile dei frati certosini di Santa Maria degli Angeli.⁵² L'impresa di Menini si occupò del trasporto e della posa in opera degli elementi architettonici in travertino e marmo realizzati dagli scalpellini guidati dall'esperienza dello scultore Francesco di Pietrasanta.⁵³ Della compagnia d'impresa di scalpellini e scultori ingaggiata da Giovanni facevano parte i ticinesi Battista da Melide e Muzio Quarta⁵⁴ e i toscani Bartolomeo Bassi e Francesco di Pietrasanta in un'articolata compagine del cantiere decorativo con maestranze di diversa origine dove la maestria d'arte di origine toscana si coordinava con quella ticinese, occasione di sicuri scambi di idee e di esperienze. Difatti Bassi aveva partecipato ai cantieri dell'acquedotto dell'Acqua Felice, concorrendo alla realizzazione dei portali di San Lorenzo e di porta Furba,⁵⁵ e in seguito sarà ingaggiato da Domenico Fontana per la realizzazione di ponte Felice,⁵⁶ mentre Francesco di Pietrasanta aveva partecipato al cantiere decorativo della cappella del Presepe.⁵⁷ In particolare, le basi e i capitelli di marmo dell'ordine ionico⁵⁸ furono realizzati dallo stesso Francesco raggiungendo così più interessanti esiti formali.⁵⁹ (fig. 7) Per quanto riguarda il ticinese Muzio Quarta è attestata la sua partecipazione alla maggior parte dei cantieri dei Fontana, come risulta dal documento inedito riportato in Appendice documentaria.⁶⁰

La scelta di maestranze già sperimentate risulta una prerogativa sia di Domenico sia di

Giovanni, anche se nei cantieri di quest'ultimo viene assunta particolare rilevanza proprio dai ticinesi. Si tratta di squadre di operai che hanno contribuito al successo del programma sistino e che raramente sono state avvicendate, entrando a far parte di un nutrito gruppo di manodopera e artisti impiegati nei cantieri gestiti dai fratelli Fontana, seguendo una prassi consolidata di fare impresa per gestire con successo le numerose e contestuali opere in esecuzione.

I lavori di scalpello proseguirono con alacrità sotto la direzione di Giovanni tanto da terminare, il primo febbraio 1588, dopo otto mesi dall'inizio dell'opera.⁶¹ Per gli scalpellini i contratti d'appalto erano parte «a tutta roba del mastro»,⁶² per un compenso di 40 giuli la carrettata, e parte a importo dimezzato nei casi di sola manifattura ossia con le partite di materiale fornite dal committente.⁶³ Proprio per questo motivo si ricorse frequentemente all'uso di materiale di spoglio il cui recupero e rifacimento fu appaltato a una preposta squadra di scalpellini: il lombardo Giovanni di Viadana per «giettare certi pezzi de trevertino dalli condotti antichi», il fiorentino Domenico Ilarione per «aconciare certe colone» ossia i fusti delle quattro colonne dell'ordine ionico e il toscano Bartolomeo Bassi per procurare e segare le lastre di marmo necessarie per comporre l'iscrizione dell'attico.⁶⁴ Vengono utilizzati materiali ricavati anche da più recenti costruzioni come la balaustra di travertino prelevata dal cortile del Belvedere in Vaticano⁶⁵ e originariamente appartenenti a una fabbrica risalente al pontificato di Pio IV, come testimonia l'iscrizione ancora oggi visibile sui pilastri,⁶⁶ riadattata per delimitare la fontana. Il reimpiego di materiale di spoglio dai monumenti antichi della Roma imperiale non costituiva una novità, ma una prassi consolidata nei cantieri pontifici come era accaduto anche nel cantiere di porta Pia e successivamente avvenne per la cappella Paolina in santa Maria Maggiore.⁶⁷

Le opere in stucco che conclusero il cantiere architettonico furono realizzate molto probabilmente proprio sotto la direzione di Giuliano da Melide: le cornici, i capitelli e le tre conchiglie di cui la centrale in stucco e le due laterali in calce.⁶⁸ Proprio la conchiglia di stucco che faceva da sfondo alla statua del Mosè oggi è andata perduta e al suo posto in tempi successivi furono realizzate delle teste di cherubini che ne hanno alterato l'aspetto originario. Dai documenti risulta anche che l'interno delle nicchie presentava in origine una decorazione a sgraffio «colla di stucho fatta alle tre nichie sgrafiata»⁶⁹ molto probabilmente del tipo ancora presente sulla facciata della Biblioteca Vaticana verso il cortile interno.

Bisogna considerare che proprio i cantieri dei Fontana costituirono occasione per una maggiore e radicata affermazione a Roma di maestranze originarie del Cantone Ticino specializzate in opere di muro, stucco⁷⁰ e di scalpello.

Anche i quattro leoni messi in opera sulle tre vasche d'acqua erano di spoglio,⁷¹ vennero adattati dal ticinese Giovanni De Rossi da Arzo,⁷² i due di porfido sottratti al Pantheon e i due di marmo alla basilica di San Giovanni in Laterano.⁷³ Nel frattempo, la squadra di muratori di Menini e Giuliano da Melide aveva messo in opera le lastre di marmo, anche queste di spoglio, che furono adattate dagli scalpellini per realizzare l'iscrizione.⁷⁴

Risulta interessante registrare la rapidità con la quale progredirono i lavori sia di muro, che cominciarono il 4 maggio 1587⁷⁵ e si conclusero il 9 novembre dello stesso anno,⁷⁶ sia di scalpello che si conclusero circa tre mesi dopo, il primo febbraio del 1588,⁷⁷ tutti collaudati

da Giovanni che sottoscrisse, congiuntamente al suo misuratore l'architetto Battista Tani,⁷⁸ le misure e stime dei lavori di muro, di stucco e di scalpello.

In definitiva il primo febbraio 1588 i lavori di edificazione della fontana si potevano considerare ormai conclusi nella parte funzionale e architettonica, mancavano ancora gli elementi più significativi della decorazione scultorea quali la statua del *Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia* nella nicchia centrale, opera degli scultori Leonardo Sormani e Prospero Antichi, i due rilievi con episodi del *Libro dell'Esodo* nella nicchia di sinistra (*Aronne che conduce gli Israeliti alle acque*) di Giovanni Battista Della Porta e del *Libro di Giosuè* nella nicchia di destra (*Giosuè conduce gli Israeliti attraverso il Giordano*)⁷⁹ di Flaminio Vacca e Pietro Paolo Olivieri oltre i due angeli reggi stemma di Vacca e Olivieri e l'arme papale sulla sommità dell'attico di Francesco Pietrasanta.⁸⁰ Le operazioni di realizzazione e posa in opera della decorazione scultorea richiesero maggiore tempo e furono portate a termine soltanto nel marzo 1590, rallentando la conclusione del cantiere della fontana di circa due anni.⁸¹ Nell'attesa delle statue e dei rilievi Giovanni affidò allo stuccatore ticinese Mafio di Melide la realizzazione di «due statue di stucho che tengono l'arma sopra alla fontana del acqua Felice»⁸² messe in opera provvisoriamente il primo febbraio 1588, in luogo delle statue in marmo che stavano preparando gli scultori.⁸³

Per quanto riguarda la scelta della compagine di scultori ritengo sia da attribuire sicuramente a Domenico, il quale aveva intrecciato una stretta rete di rapporti con gli artisti da lui incaricati degli apparati decorativi delle imprese sistine e che raramente sostituiva, infatti non è un caso che gli scultori coinvolti nel cantiere della fontana del Mosè fossero tutti contestualmente impegnati anche nel vicino cantiere della cappella del Presepe.

Conclusioni

Questo lavoro di ricerca ha tentato di offrire spunti all'individuazione delle responsabilità individuali in certi casi e della compartecipazione in altri, al fine di non continuare a sottovalutare il ruolo esercitato da Giovanni, il cui portato resta tutt'oggi in parte subordinato alla figura del più celebre fratello Domenico.

Occorrerebbe reinterpretare con questa visione anche altri cantieri sistini nei quali, con ruoli da chiarire, entrambi i fratelli Fontana risultano coinvolti. Le inedite acquisizioni documentarie portano quindi alla ribalta Giovanni e ricompongono le sue modalità di gestione e organizzazione del cantiere concorrendo anche a operare una più precisa ricostruzione, ancora inesplicita, della sua attività di architetto che ha dato impulso a un significativo progresso tecnico e scientifico, a un ammodernamento delle pratiche di cantiere e alla maturazione di una disciplina architettonica che ha ispirato il processo architettonico anche di figure come Maderno e Borromini. D'altro canto l'invenzione di Domenico per la fontana dell'Acqua Felice diventerà il modello sia per la mostra dell'Acqua Paola a conclusione dell'omonimo acquedotto sia per le fontane traforate realizzate a Napoli nel corso del primo ventennio del Seicento.⁸⁴

Appendice documentaria

ASRoma, *Notai della Reverenda Camera Apostolica, Gaspare Rivaldi*,
volume 1632 (1586-88), ff. 39r-40r.

1589, 9 Marzo

Compromesso tra gli scalpellini che realizzarono le opere di scalpello delle maggiori fabbriche sistine. La compagnia d'impresa era composta da Lorenzo Bassani⁸⁵ di Firenze, Giovanni Donato Buzzi di Viggiù e Muzio Quarta di Lugano, questi ultimi chiesero a Bassani di essere saldati 1/3 ciascuno per i lavori compiuti alla cappella del Presepe, a villa Peretti (portale di Termini, colonne, torretta, fontane e altri lavori) e al palazzo Montalto, appalto per cui fu necessario che entrasse nella compagnia d'impresa anche lo scalpellino Giacomo Antonio. Inoltre, essi pretesero il saldo dei lavori per la loggia delle Benedizioni e il palazzo Apostolico del Laterano, per la scalinata d'ingresso della chiesa della Santissima Trinità dei Monti, per la Biblioteca Apostolica Vaticana, per i lavori nella basilica di Santa Sabina e per la scala che conduceva dagli appartamenti pontifici alla cappella Gregoriana. Richiesero anche che venisse conteggiato il lavoro per il cantone realizzato dallo scalpellino Merchione nel casino di villa Peretti nei pressi del portone di peperino verso Santa Maria Maggiore e di ottenerne la parte di utili dei travertini di Capo Bove e di altre partite comprate e rivendute da Bassani in più luoghi. Oltre alla terza parte di tutti gli altri lavori eseguiti e per il taglio dei marmi mischi della cappella del Presepe, la quarta parte della decorazione a marmi mischi della stessa cappella, lavoro a cui si aggiunse maestro Michele di Firenze. In fine la quarta parte per i lavori di restauro dell'obelisco Esquilino e per la realizzazione del portale del Quirinale di villa Peretti accanto alla fontana dell'Acqua Felice, ai quali partecipò anche mastro Michele.

ff. 39r-40r.

[f. 39r] Pretensioni che pretendono Giovanni Donato Butio et Mutio Quarta da magistro Lorenzo Bassano per conto delli lavori di scarpello che hanno fatto in compagnia tra di loro in diverse fabbriche di Nostro Signore Papa Sisto Quinto secondo che saranno qui sotto specificati che il sopradetto magistro Lorenzo ne debba render buon conto alli sopradetti compagni si come sarrà dichiarato qui di sotto. In prima li lavori della Capella di Santa Maria Maggiore del Santo Presepe dalla banda di fuori delli tevertini che hanno lavorato in compagnia magistro Lorenzo, Giovanni Donato et Mutio in terzo tra di loro che il detto magistro Lorenzo ne debba render conto a detti compagni di detta opera cioè di tutti gl'adornamenti di tevertino che sono di fuori et di dentro à detta Capella e più che il detto magistro Lorenzo debba render conto di tutti l'altri lavori fatti per la Vigna di Nostro Signore a Santa Maria Maggiore cioè tra di noi nominati magistro Lorenzo Bassano, Giovanni Donato Butio et Mutio Quarta che di questi nominati lavori si ha da far il conto per la terza parte tra di noi tre sopra detti cioè il Portone di Termini, le colonne della Vigna, il lavoro della torretta, le fontane in detta Vigna, et altri lavori che ci sono, che li nominarò con una lista minutamente in detta Vigna in diversi luoghi, et il lavoro del Palazzo in su la Piazza di Termini che era fatto quando fu fatto l'ultimo saldo per mano di Magistro Prospero de Rocchis quando entrò Jacomo Antonio in compagnia di detto lavoro si come appare per stime fatte dal suddetto Magistro Prospero. Per i lavori eseguiti a Santa Sabina, per la scala dagli appartamenti pontifici alla cappella Gregoriana. [f. 39v] E più che ha render conto del lavoro di San Gio Laterano tanto la Loggia della Benedittione quanto il lavoro del Palazzo fatto tra di noi tre cioè Magistro Lorenzo, Gio Donato Butio et Mutio Quarta cioè l'entrata et uscita di detto lavoro.

E più che il detto magistro Lorenzo ci debba render conto della scala fatta alla Trinità del Monte della quale ne tocca la terza parte tanto a Gio Donato quanto a Mutio et al Magistro Lorenzo.

E più che il detto magistro Lorenzo debba renderci conto delli lavori fatti nella Libreria in Belvedere, si come appare per stima fatta dal Signor Cavalier Fontana et meser Prospero de Rocchis della quale ne tocca la terza parte alli detti compagni cioè Giovanni Donato, Mutio et Magistro Lorenzo detto.

E più che il detto magistro Lorenzo debba render conto per la terza parte alli detti compagni del lavoro che si fece a Santa Savina cioè magistro Lorenzo, Giovanni Donato et Mutio.

E più che il detto magistro Lorenzo debba render conto delli lavori fatti per la terza parte della scala fatta in palazzo che scende alla Gregoriana si come appare per stima cioè a Giovanni Donato Butio, et Mutio Quarta

E più che ci debba dar il conto della cantonata che ha fatto magistro Merchione nel casino fatto a canto il Portone di peperino grande a Santa Maria Maggiore.

E più che ci debba dar il guadagno delli tevertini di Capo di Bove per la terza parte tanto a Giovanni Donato quanto a Mutio et di altri tevertini comprati et che detto magistro Lorenzo ha venduti in diversi luochi.

[f. 40r] E più che ci debba dar la parte che a noi tocca per il terzo delle partite di tutti quanti li denari che importano le stime di Nostro Signore fatte infino quel di (si) ha meneggiato

[questi ultimi due paragrafi sono stati cancellati con al lato la firma del notaio]

E più delle segature che sonno intravenuti in segare gli mischi di detta Capella che ne tocca in terzo a esso magistro Lorenzo, mastro Giovanni Donato et Mutio.

E più che il detto magistro Lorenzo debba dar conto di tutti quanti li lavori di mischio et marmi che sono fatti in detta Capella di Santissimo Presepe fatti in compagnia in quarto cioè magistro Lorenzo detto, Gio. Donato Butio, Michele fiorentino, et Mutio Quarta compagni de quali lavori di marmo, et mischio fatti in detta Capella si ha da stare alla quarta parte del guadagno o perdita che Dio ce ne guardi.

E più che il detto Magistro Lorenzo ci debba render conto di tutti li lavori fatti alla guglia di Santa Maria Maggiore tanto di tevertino come marmo, et granito et racconcio di detta Guglia delle quali ne tocca la quarta parte tanto al detto magistro Lorenzo quanto a Gio. Donato et al detto Michele et Mutio.

E più ci debba render conto del Portone di (Peperigno) del ricrescimento che si è fatto in compagnia di tutti quattro a piè di Santa Maria Maggiore dove è la Fontana di fuori accanto detta Porta che ne tocca la parte a magistro Lorenzo, Gio Donato Butio, Michele, et Mutio Quarta.

Il presente saggio rientra nel progetto di ricerca *L'impresa Fontana tra XVI e XVII secolo: modalità operative, tecniche e ruolo delle maestranze*, diretto da Letizia Tedeschi e Nicola Navone, promosso dall'Archivio del Moderno, Accademia di architettura, Università della Svizzera italiana e finanziato dal FNS-Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica (n. 100016_150268/1).

1 Tasso [1994].

2 Sul cantiere dell'acquedotto dell'Acqua Felice si veda Verde 2019, pp. 119-160, con bibliografia precedente.

3 Sulla fontana dell'Acqua Felice, cfr. Baglione 1642, p. 85; Bellori [1976], pp. 167-169; Fontana 1696, pp. 4 e sgg.; Donati 1938, pp. 18-22; Mosley 1964, p. 24; D'Onofrio 1977, pp. 222-233; Cardano 1986, pp. 243-250; Curcio 1989, pp. 21-24; Marder 1992, pp. 519-543; Si. Benedetti 1992, pp. 111-129; Benedetti 1993, p. 24; Morello 1993; Ioele 2016b, pp. 122-123; Grandolfo 2018. Sulle operazioni di cantiere che riguardarono la realizzazione, il trasporto e la posa in opera dell'apparato scultoreo della fontana dell'Acqua Felice si veda Verde cds.

4 D'Onofrio 1977, p. 232; Sa. Benedetti 1992a, p. 8; Si. Benedetti 1992, pp. 113-114; Benedetti 1993, p. 24; Fagiolo 2013, pp. 292 e sgg.

5 Fontana 1590.

6 Ivi, f. 55v (la stampa al f. 56r).

7 Su Giovanni Fontana, fratello maggiore di Domenico si vedano: Fontana 1599; Fagiolo dell'Arco, Fagiolo 1964; Schwager 1961-1962; Benocci 1988; Ead. 1992; Ippoliti 1997; Mangia-sciutto 2008; Fratarcangeli 2008; Bilancia 2010; Navone 2011; Mambrini 2015; Bilancia 2015; Chiovelli 2015; Ceccarelli 2017; Verde 2019; Strozzi 2021; Navone 2022, pp. 3-12; Verde 2022, pp. 202-222; Manfredi 2022a; Verde 2023 e Ead. cds.

8 Il testo dell'iscrizione, oggi visibile soltanto in parte, si trova al di sotto della cornice dell'attico. Mosley 1964, p. 24.

9 ASRoma, *Presidenza degli acquedotti urbani, serie XI, Acqua Felice*, busta 83, fasc. 8, *Misure della fabbrica dell'acqua Felice in tempo de Gio. Fontana del 1586 et 87 a 88*.

10 Sull'argomento, cfr. Spezzaferro 1989; Curcio, Navone, Villari 2011; Fiore 2011; Thoenes 2011; Vaquero Piñeiro 2011; Verde 2017; Verde 2018; Nicoletti, Verde 2019. In particolare

sulla cappella sistina di Santa Maria Maggiore, cfr. Marconi 2004, pp. 53-78 e Nicoletti 2019, pp. 161-197.

11 ASRoma, *Camerale I, Mandati*, registro 937, f. 36r e ASRoma, *Camerale I, Fabbriche* 1527, fasc. 42, *Libro X°*, f. 37. Sull'argomento, cfr. Verde cds.

12 ASRoma, *Camerale I, Chirografi pontifici, serie B*, 224, f. 64 v. Cfr. Verde 2019, p. 125.

13 La bolla fu emanata da Sisto V, il 19 febbraio 1590 a cantiere concluso, per provvedere alla tutela dei condotti e delle fontane dell'acquedotto dell'Acqua Felice. Cfr. D'Onofrio 1977, p. 222.

14 Sull'argomento, cfr. Bellini 2011b, pp. 75 e sgg.; Salvagni 2018a, pp. 177-186.

15 Marcucci 1999-2002, pp. 312 e sgg.

16 AAV, A.A. Arm. B 2, *Conti di spese fattesi nel disfare varj antichi massicci nella piazza di Termini [...]*, f. 7v.

17 Sul ruolo svolto da Fontana nell'attuazione delle soluzioni policentriche per gli interventi di sistemazione urbana del pontificato sistino si vedano Fagiolo 1976; Portoghesi 1978, pp. XVII-I-XIX; Bonelli 1988; Sa. Benedetti 1992a; Sa. Benedetti 1992b; Simoncini 1990a; Id. 1990b; Id. 1992; Conforti 2001; Marconi 2004; Simoncini 2008; Fiore 2011, p. 131.

18 Sull'intervento sistino nella zona delle terme di Diocleziano si veda Marder 1978, pp. 283-294, si confronti anche il contributo di Quast 1992, pp. 465 e sgg. Per la ricostruzione delle trasformazioni di piazza di Termini nel corso del Cinquecento si veda Marcucci 1999-2002, pp. 312 e sgg.; Conforti 2008, pp. 21-31 e Micalizzi 2010, pp. 186 e sgg.; Salvagni 2018a, pp. 177-186.

19 «A buon conto del opere e fatture per spianar la Piazza di Monte Cavallo». ASRoma, *Camerale I, Fabbriche* 1528, f. 50 sinistra.

20 Di cui fu incaricato Domenico che ottenne la carica di sovrintendente all'immissione. ASRoma, *Notai del Tribunale di Acqua e Strade*, notaio Hermete Gracco, vol. 19, 1588, ottobre 3, ff. 542r.

21 ASRoma, *Camerale I, Fabbriche* 1527, fasc. 46, libro XIX, ff. 1r-10v.

22 Portoghesi 1978, pp. XVIII-XIX; Quast 1992, p. 465 e sgg.; Rinne 2005; Ead. 2010, p. 122; Simoncini 1990a; Id. 1990b; Id. 1992; Id. 2008; Salvagni 2018b, pp. 187-204.

23 De Angelis d'Ossat 1988, pp. 602-603.

24 Cfr. Fagiolo 2013, pp. 293-294.

25 Fiore 2011, p. 133.

26 Bruschi 1965, p. 214.

27 ASRoma, *Presidenza degli acquedotti urbani, serie XI, Acqua Felice*, busta 83, fasc. 8, f. 517v.

28 Vacca [1704], p. 20.

29 Lo scalpellino fiorentino Domenico Illarione riceve un mandato a buon conto «per aconciare certe collone per servitio della fontana del aqua Felice». ASRoma, *Presidenza degli acquedotti urbani, serie XI, Acqua Felice*, busta 84, fasc. 688, c. 103 sinistra. Illarione aveva partecipato anche al cantiere dell'acquedotto collaborando alla realizzazione dei due portali presso porta San Lorenzo e porta Furba, inseriti nella serie di arcate, che consentivano l'attraversamento rispettivamente di via Tiburtina e di via Tuscolana e aveva realizzato il portale dell'ospedale dei poveri Mendicanti progettato da Domenico Fontana. Si veda Verde 2017, p. 52; Ead. 2019 p. 131.

30 Francesco Paolo Fiore indagando il linguaggio formale di Domenico Fontana registra la perdita del valore proporzionale dell'ordine architettonico già dalla sua utilizzazione nella loggia del casino di villa Peretti: Fiore 2011, p. 133. Sul procedimento progettuale di Domenico Fontana si veda il recente saggio di Francesco Paolo Fiore sul portale della Cancelleria, cfr. Fiore 2021, pp. 81-86.

31 Benedetti 1993, p. 24.

32 Si. Benedetti 1992, pp. 114 e sgg.

33 ASRoma, *Camerale I, Fabbriche* 1528, ff. 51 sinistra-52 sinistra.

34 «Misura de mastro Carlo de Mocho et compagni s. 1.730,46». ASRoma, *Presidenza degli acquedotti urbani, serie XI, Acqua Felice*, busta 83, fasc. 8, f. 511r.

35 Ivi, busta 83, fasc. 8, *Misure della fabbrica dell'acqua Felice in tempo de Gio. Fontana del 1586 et 87 a 88*, f. 471v.

36 Verde 2019, p. 135.

37 Su questo argomento si vedano: Verde 2017, p. 50; Ead. 2018, p. 54; Ead. 2019, p. 135 e la bibliografia precedente ivi citata.

38 ASRoma, *Presidenza degli acquedotti urbani, serie XI, Acqua Felice*, busta 83, fasc. 8, *Misure della fabbrica dell'acqua Felice in tempo de Gio. Fontana del 1586 et 87 a 88*, f. 528r. Antonietti e Valperga avevano svolto il ruolo di

misuratori camerali anche per i lavori dell'acquedotto si veda Verde 2019, pp. 133 e 139. Inoltre Valperga continua a svolgere la sua attività anche durante il pontificato di papa Paolo V per i lavori alla cappella in Santa Maria Maggiore, si confronti Marconi 2004, p. 68.

39 Sulla fitta rete di relazioni professionali tra architetti e maestranze nei cantieri romani della fine del Cinquecento si veda Vaquero Piñeiro 2011; Nicoletti, Verde 2019; Manfredi 2022b, pp. 15-53.

40 Verde 2019, pp. 158-159.

41 ASRoma, *Presidenza degli acquedotti urbani, serie XI, Acqua Felice*, busta 83, fasc. 8, *Misure della fabbrica dell'acqua Felice in tempo de Gio. Fontana del 1586 et 87 a 88*, ff. 511r.-522v.

42 Verde 2019, p. 158.

43 ASRoma, *Presidenza degli acquedotti urbani, serie XI, Acqua Felice*, busta 83, fasc. 8, f. 512r: «Misure della fabbrica dell'Acqua Felice in tempo de Giovanni Fontana del 1586 et 87 a 88».

44 Ivi, busta 84, fasc. 688, ff. 111 sinistra. Francesco Scevola risulta tra i fornitori di calce anche per il cantiere dell'acquedotto, cfr. Verde 2019, p. 148, nota 109.

45 ASRoma, *Presidenza degli acquedotti urbani, serie XI, Acqua Felice*, busta 83, fasc. 8, ff. 512r.

46 Ivi, busta 83, fasc. 8, ff. 520v.

47 BAV, *Manoscritti, Vat. Lat. 8778*, c. 8r.

48 Verde 2018, p. 56.

49 Marconi 2021, pp. 65 e sgg.

50 ASRoma, *Presidenza degli acquedotti urbani, serie XI, Acqua Felice*, busta 83, fasc. 8, f. 512r-v.

51 Ivi, busta 83, fasc. 8, f. 516v.

52 Ivi, busta 83, fasc. 8, *Misure della fabbrica dell'acqua Felice in tempo de Gio. Fontana del 1586 et 87 a 88*, f. 517v.

53 Ivi, busta 83, fasc. 8, f. 520r, f. 521r.

54 Muzio Quarta aveva partecipato al cantiere della cappella Gregoriana nella basilica di San Pietro tra il 1578 e il 1579 e durante il pontificato di Sisto V lavorò come scalpellino alla maggior parte dei cantieri fontaniani per poi proseguire con la carica di architetto alcuni lavori alla cappella di Paolo V in Santa Maria Maggiore. Cfr. Lamouche 2019, p. 35; Nicoletti 2019, p. 165 e Marconi 2004, p. 69. Si veda anche il documento riportato in Appendice documentaria.

55 Cfr. Verde 2019, p. 131.

56 Cfr. Ead. 2018, p. 45.

57 Pietrasanta precedentemente aveva realizzato lo stemma di papa Gregorio XIII su uno dei pilastri della cappella Gregoriana di San Pietro (cfr. Lamouche 2019, p. 35) e un bassorilievo della tomba di Pio V per la cappella del Presepe di Santa Maria Maggiore (cfr. Nicoletti 2019, p. 196).

58 ASRoma, *Presidenza degli acquedotti urbani, serie XI, Acqua Felice*, busta 83, fasc. 8, f. 520r, ff. 469r-v.

59 Ivi, busta 83, fasc. 8, f. 520r, ff. 469r-v.

60 ASRoma, *Notai della Reverenda Camera Apostolica, Gaspare Rinaldo, volume 1632 (1586-88)*, ff. 39r-40r. Si veda qui l'Appendice documentaria.

61 ASRoma, *Presidenza degli acquedotti urbani, serie XI, Acqua Felice*, busta 83, fasc. 8, ff. 461r-474r.

62 Ivi, busta 83, fasc. 8, *Misure della fabbrica dell'acqua Felice in tempo de Gio. Fontana del 1586 et 87 a 88*, f. 462r.

63 Ivi, busta 83, fasc. 8, *Misure della fabbrica dell'acqua Felice in tempo de Gio. Fontana del 1586 et 87 a 88*, f. 469r.

64 Ivi, busta 84, fasc. 688, *Libro Mastro 1586-1588*, f. 100 destra.

65 Ivi, busta 83, fasc. 8, f. 521r, f. 469v.

66 D'Onofrio 1977, p. 233.

67 Bellini 2011b, p. 102. Come materiale di spoglio era stato utilizzato un capitello gigante trovato in uno scavo a palazzo Della Valle. Sulla cappella Paolina, cfr. Schwager 1983; Marconi 2004, p. 75.

68 ASRoma, *Presidenza degli acquedotti urbani, serie XI, Acqua Felice*, busta 83, fasc. 8, f. 518r.

69 Ivi, busta 83, fasc. 8, f. 518r-v. Ivi, f. 518r.

70 Bertoldi sostiene che a quest'epoca lo stuccatore è un muratore che esegue anche le opere in stucco, tale specializzazione si affermerà solo nel secolo successivo, cfr. Bertoldi 1983, p. 97.

71 ASRoma, *Presidenza degli acquedotti urbani, serie XI, Acqua Felice*, busta 83, fasc. 8, f. 517v.

72 Ivi, busta 84, fasc. 688, f. 113: «A Giovanni De Rossi da Arso a bon conto de forare li due lioni de porfido che vano alla fontana del Aqua Felice».

73 Fontana 1590, f. 55v.

74 ASRoma, *Presidenza degli acquedotti urbani, serie XI, Acqua Felice*, busta 83, fasc. 8, *Misure della fabbrica dell'acqua Felice in tempo de Giovanni Fontana del 1586 et 87 a 88*, f. 521r.

75 Ivi, busta 84, fasc. 688, f. 99.

76 «A di 9 di novembre 1587. Misura et stima del lavoro di muro fatto per mano de mastro Carlo Menino Morcho e mastro Giuliano Melli per i quali lavori son fatti alla fontana del Aqua Felice a Santa Susana tachato al giardino de Pantani e son fatti a tutta robba del mastro ecetto la calce bianca fatti in tempo de Giovanni Fontana misurati alla presenza de detti mastri e per noi sotto scritti». Ivi, busta 83, fasc. 8, *Misure della fabbrica dell'acqua Felice in tempo de Gio. Fontana del 1586 et 87 a 88*, f. 512r e sgg.

77 Ivi, busta 83, fasc. 8, f. 462r e sgg.

78 Giovanni gli aveva affidato la tenuta dei conti e la gestione delle spese di cantiere dell'acquedotto. Verde 2019, p. 139.

79 Sui significati iconografici dei due bassorilievi si sono interrogati a lungo gli studiosi data l'incertezza dell'interpretazione dell'episodio rappresentato a destra, cfr. D'Onofrio 1977, p. 222; Marder 1992.

80 Sull'argomento si veda Verde cds, con bibliografia precedente.

81 Cfr. *Ibidem*.

82 ASRoma, *Presidenza degli acquedotti urbani, serie XI, Acqua Felice*, busta 84, fasc. 688, f. 111: «a buon conto delle due statue di stuccho che tengono l'Arma sopra alla fontana del Aqua Felice».

83 Ivi, busta 84, fasc. 688, f. 111sx.

84 Fagiolo 2013, p. 292

85 In un inedito documento notarile, rogato dal notaio Peracca, ho rinvenuto il riferimento al luogo di origine di Lorenzo Bassani, fiorentino e scalpellino a Roma dal 1561 già sotto papa Pio IV, cfr. ASRoma, *30 Notai Capitolini, Ufficio 20*, Giovanni Andrea Peracca, vol. 23, 25 agosto 1592, c. 451. In un altro documento notarile per il quale figura tra i testimoni, viene definito «mastro Laurentio filio Johannis de Bascianis de Castro Franco Florentino scarpellino», cfr. ASRoma, *Collegi Notai Capitolini*, 1526, notaio Curcio Saccoccia De Sanctis, cc. 806v-807r. Ringrazio Fernando Bilancia per questo riferimento documentario.



Le bronze dans le décor architectural du transept de Saint-Jean-de-Latran sous Clément VIII (1592-1605)

Emmanuel Lamouche

Le transept de la basilique Saint-Jean-de-Latran, dernier chantier pontifical majeur du XVI^e siècle, s'inscrit dans le sillage des grands travaux menés par les papes de la Réforme catholique dans les principales basiliques patriarcales de Rome. Ordonnés par Clément VIII Aldobrandini (1592-1605), les travaux conduisirent à la création d'une œuvre d'art totale, où architecture, peinture, sculpture et ornementation concourent à la célébration des dogmes de l'Église romaine, à la veille du grand jubilé de l'année 1600. L'histoire et les significations de ce décor ont été largement étudiées depuis la fin du siècle dernier :¹ les fresques ont notamment retenu l'attention des chercheurs,² de même que les revêtements de marbres polychromes, replacés dans la perspective du goût pour ce type de décoration répandu à Rome dans la seconde moitié du XVI^e siècle.³ Le bronze doré joue également un rôle fondamental dans le décor du transept, mais n'a pas été analysé dans son ensemble, malgré l'ambition extraordinaire de Clément VIII en la matière. Dicté par la présence au Latran de quatre colonnes antiques en bronze et d'un chapiteau, l'usage novateur de ce matériau prestigieux et chargé de significations, à la fois comme ornement de l'architecture et comme élément constitutif de celle-ci – en particulier dans le nouvel autel du Saint-Sacrement –, (fig. 1) manifeste pourtant avec éclat le goût officiel des papes de la fin du Cinquecento, et ouvre une page féconde de l'histoire du décor liturgique romain au tournant du XVII^e siècle.

Les étapes du chantier

L'intérêt de Clément VIII se concentra dès le début de son pontificat sur la basilique du Latran et son baptistère, où, en tant qu'évêque de Rome, il mena personnellement une visite apostolique à partir du 14 juin 1592, soit quatre mois après son élection.⁴ La basilique avait déjà subi d'importants travaux sous Grégoire XIII (1572-1585), et surtout sous Sixte Quint (1585-1590), qui transforma radicalement ses abords vers le nord, sous la direction de son architecte Domenico Fontana.⁵ Clément VIII se consacra prioritairement à l'intérieur de la basilique, en particulier sur le transept, par lequel la plupart des visiteurs pénètrent dans l'édifice. Après une première phase de travaux entre 1592 et 1596,⁶ le

fig. 1
Rome, basilique
Saint-Jean-de-Latran,
autel du Saint-Sacrement,
1597-1599.

transept fut intégralement décoré entre 1596 et 1601, sous la direction de Giacomo Della Porta (1532-1602). On dota le transept d'un nouvel autel du Saint-Sacrement (1597-1599),⁷ d'un nouvel orgue (1597-1598),⁸ d'un pavement de marbre (1599-1600),⁹ de revêtements pariétaux en marbres polychromes (1599-1600),¹⁰ et d'un cycle de fresques (1599-1600) sur l'histoire de Constantin et la fondation de la basilique.¹¹ Des figures d'apôtres peintes dans les parties hautes, et des statues en marbre de prophètes (1598-1599) et d'anges (1600-1601), complétèrent le décor.¹² Le transept devint ainsi en quelques années la « nave clementina », qu'Ottavio Panciroli décrivit dès 1600 comme refaite à neuf « dal soffitto sin'al piano di marmo ».¹³

Le bronze concerna dans un premier temps l'autel du Saint-Sacrement, qui, du bras nord du transept où il se trouvait depuis l'époque de Grégoire XIII, fut déplacé au fond du bras sud. Véritable « édifice dans l'édifice »,¹⁴ le nouvel autel fut conçu comme un monument de bronze destiné à mettre en valeur le précieux tabernacle contenant les saintes espèces. La structure, dessinée par Pietro Paolo Olivieri (1551-1599) en forme de façade de temple classique, est en effet soutenue par les quatre colonnes antiques en bronze doré qui se trouvaient, avec un unique chapiteau, dans la basilique depuis au moins le X^e siècle, et qui étaient entourées de nombreuses légendes.¹⁵ Ce remploi imposa non seulement des proportions colossales à l'architecture de l'autel, mais aussi le bronze doré comme matériau visuellement dominant de la structure. Globalement achevé à la fin de l'année 1598, l'autel devait initialement être couronné de trois statues monumentales en bronze représentant le Christ, saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste,¹⁶ mais le projet fut abandonné au profit de la fresque de *l'Ascension* par le Cavalier d'Arpin.¹⁷ Le décor fut néanmoins complété en 1599 par deux statues d'anges d'Ambrogio Buonvicino mêlant marbre rouge et bronze doré,¹⁸ de part et d'autre du grand relief de la *Cène* en argent exécuté par l'orfèvre Curzio Vanni.¹⁹ Le grand tabernacle en bronze enrichi de pierres dures fut mis en place en décembre 1599.²⁰ (fig. 2) Enfin, au cours de l'année 1600, le bronze gagna les parois du transept, sous la forme d'une suite de reliefs ornementaux appliqués dans les « incrosta-ture » de marbres polychromes.²¹

Orazio Censore, maître des bronzes de Saint-Jean-de-Latran

Une telle présence du bronze dans le nouveau décor voulu par Clément VIII impliquait de faire appel à des maîtres particulièrement compétents, dont, par chance, Rome ne manquait pas à cette époque. Sous Sixte Quint, qui avait intégré le bronze à l'économie des chantiers par une série de grandes commandes d'une ampleur inédite, Domenico Fontana avait réuni une petite équipe de bronziers capables de produire en peu de temps les œuvres les plus variées et les plus difficiles.²² Il avait ainsi donné une impulsion décisive à ce savoir-faire d'excellence, qui se perpétua à travers les élèves de ces bronziers, dont l'un fut justement le principal responsable des fontes du Latran : Orazio Censore (†1622). D'octobre 1596 à mai 1602, soit pendant plus de cinq ans, le bronzier reçut chaque semaine des acomptes de la Chambre Apostolique pour des travaux dont deux bilans, établis en février



fig. 2
 Pompeo Targone, Curzio
 Vanni, *Tabernacle du*
Saint-Sacrement, 1599 ;
 Ambrogio Buonvicino,
 Orazio Censore,
Deux anges, marbre rouge
 et bronze doré, 1598-
 1600 ; Rome, basilique
 Saint-Jean-de-Latran.

1600, et en janvier 1601, donnent le détail.²³ Il restaura les colonnes²⁴ et le chapiteau ancien,²⁵ exécuta trois nouveaux chapiteaux,²⁶ (fig. 3) les « corniches » de l'autel,²⁷ les parties en bronze des deux anges (drapés, ailes et cheveux),²⁸ les reliefs ornementaux insérés dans les parois du transept²⁹ et de nombreuses autres pièces secondaires ou techniques.³⁰ Cette position dominante parmi les quelques trois cents ouvriers et artistes recensés sur le chantier,³¹ était renforcée par le statut dont Censore bénéficiait à cette époque : le 16 septembre 1596, en effet, il avait été nommé *fonditore camerale*, c'est-à-dire fondeur officiel de la Chambre Apostolique, par le trésorier général Tiberio Cerasi (1544-1601), ce qui faisait de lui le plus important bronzier de Rome. Il succéda dans cet office à son maître Bastiano Torrigiani (v. 1542-1596), ancien fondeur de Sixte Quint : la concomitance de la mort de Torrigiani, le 5 septembre 1596, et de l'imminence des travaux de l'autel du Saint-Sacrement, propulsèrent ainsi Censore au premier plan, qu'il ne quitta plus pendant presque un quart de siècle.³²

La position hégémonique du bronzier sur le chantier souffrit toutefois une exception notable : le tabernacle du Saint-Sacrement. (fig. 2) La préciosité recherchée dans cette œuvre où tous les regards devaient converger, imposa le recours à d'autres spécialistes : l'orfèvre préféré de Clément VIII, Curzio Vanni (v. 1555-1614), et l'ingénieur protégé des Aldobrandini, Pompeo Targone (1575-1633).³³ En faisant appel à ces deux hommes, peut-être voulut-on éviter les problèmes rencontrés lors de l'exécution du tabernacle de la chapelle Sixtine de Sainte-Marie-Majeure (1588-1589), où l'un des bronziers de Sixte Quint, Lodovico Del Duca (†1603), probablement pressé par le temps, ne put éviter un certain nombre de défauts de fonte.³⁴ L'engagement de Pompeo Targone présentait par ailleurs un autre avantage : l'artiste disposait en effet d'un modèle tout prêt de tabernacle monumental et précieux, celui que son père Cesare Targone (†1597) avait exécuté en 1588 pour la cathédrale de Bergame. La comparaison entre ce tabernacle et celui de Saint-Jean-de-Latran, montre clairement que le premier servit de modèle pour le second.³⁵

La réussite du chantier ne reposait toutefois pas seulement sur le choix judicieux de maîtres qualifiés, et sur une claire répartition des tâches, mais aussi sur une organisation parfaitement calibrée en ce qui concerne la fourniture des matériaux.³⁶ Là encore, Domenico Fontana avait donné l'exemple : pour satisfaire les besoins exceptionnels des grands projets de Sixte Quint, l'architecte avait mis au point un système centralisé basé sur la récupération massive du bronze, sous forme de canons hors d'usage et de métaux anciens, notamment des portes médiévales provenant de différentes basiliques romaines.³⁷ En 1598, pour le chantier du Latran, des pièces d'artillerie furent ainsi récupérées à Terracina et à Civita Castellana,³⁸ tandis que les chanoines de Santa Maria ad Martyres fournirent du métal provenant de leur église, qui n'était autre que le Panthéon ;³⁹ certains des énormes treuils ayant servi à l'érection des obélisques de Sixte Quint furent également livrés sur ordre de Tiberio Cerasi pour alimenter les fontes de Censore.⁴⁰ Mais une grande partie du métal nécessaire au chantier du Latran fut aussi fournie par un groupe de sept fondeurs et de six autres artisans.⁴¹ Les autres matériaux, comme la cire, le bois ou des briques pour la fonderie, furent quant à eux livrés par des artisans spécialisés, payés par la Chambre Apostolique par l'intermédiaire de Censore.⁴²



Grâce à cette organisation s'appuyant sur un réseau de fournisseurs, le bronzier put travailler sans interruption, probablement à la fonderie pontificale du Belvédère, dont il disposait en tant que *fonditore camerale*. Des sculpteurs lui fournirent en parallèle des modèles pour certains éléments sculptés,⁴³ mais le bronzier était également capable de modeler lui-même quelques ornements.⁴⁴ Avec les assistants qui l'entouraient nécessairement pour une telle entreprise, il pouvait en tout cas livrer au chantier des pièces en bronze impeccablement fondues et ciselées, prêtes à être dorées. Pour l'étape de la dorure, une organisation tout aussi efficace fut mise en place : pas moins de vingt-trois fournisseurs – orfèvres, médailleurs, doreurs, coordonnés par l'orfèvre Antonio Gentili (v. 1519-1609) –, livrèrent en 1597 et 1598 des verges d'or à une petite équipe de batteurs (*battitori*) chargés de préparer le précieux métal,⁴⁵ appliqué ensuite sur les bronzes par les doreurs Biagio Giusti et Biagio Lugaresi, au fur et à mesure de la progression du travail de Censore.⁴⁶ L'examen final des pièces fut effectué par deux spécialistes reconnus, Antonio Gentili et Lodovico Del Duca (†1603).⁴⁷ Les rapports entre Censore et les architectes Olivieri et Della Porta ne sont en revanche pas clairement établis dans les documents, mais il est évident que le bronzier devait avoir des comptes à rendre au moins au second, ne serait-ce que pour des raisons techniques liées à la mise en œuvre des bronzes dans l'architecture de l'autel et du transept.

fig. 3
Orazio Censore, *Chapiteaux de l'autel du Saint-Sacrement*, bronze doré et partiellement argenté, 1597-1598 ;
Rome, basilique Saint-Jean-de-Latran.

Le bronze en architecture

Le recours au bronze comme matériau indissociable, et même constitutif, de l'architecture, dans les dimensions du transept de Saint-Jean-de-Latran, est l'une des grandes nouveautés du décor voulu par Clément VIII, sans équivalent dans la Rome du XVI^e siècle. Un tel emploi du métal s'appuyait de toute évidence sur les grands édifices de la Rome impériale, comme le Panthéon, qui présentait encore à la fin du Cinquecento des ornements architecturaux en bronze intégrés à sa structure,⁴⁸ et comme différents édifices décrits par les auteurs anciens.⁴⁹ La Renaissance avait favorisé la production ponctuelle de colonnes et de chapiteaux en bronze, qui incarnaient particulièrement bien les valeurs de puissance, d'autorité et d'éternité véhiculées par le métal.⁵⁰ À Rome, c'est surtout dans la peinture que s'exprima pendant longtemps une certaine fascination pour l'architecture de bronze, depuis les fresques de Filippino Lippi à Santa Maria sopra Minerva (1488-1493) jusqu'aux plus fameux décors de Raphaël, Baldassarre Peruzzi ou Perino del Vaga.⁵¹ Le maître-autel de la chapelle Marciac à la Trinité-des-Monts est ainsi surmonté d'une *Adoration des Bergers* encadrée de deux pilastres et de deux colonnes feintes dont les chapiteaux dorés et les bases semblent refléter la lumière.⁵² (fig. 4) À la toute fin du XVI^e siècle, le transept de Saint-Jean-de-Latran, et plus particulièrement l'autel du Saint-Sacrement, apparaît donc comme la matérialisation d'une architecture rêvée, et comme la résurgence des plus étonnantes constructions de l'Antiquité, d'autant plus que les quatre colonnes de bronze, uniques dans la cité pontificale, appartenaient pleinement à l'imaginaire collectif d'une Rome impériale fastueuse et puissante. En témoignent les nombreuses descriptions des ouvrages d'érudition et des guides du XVI^e siècle, qui les mentionnent parmi les merveilles de Rome « stupende da vedere »,⁵³ et qui rapportent les différentes hypothèses anciennes sur leur provenance.⁵⁴

Dans la Rome des papes réformateurs de la fin du Cinquecento, toutefois, l'architecture de bronze prenait d'autres significations qu'une simple référence à des modèles antiques. À la beauté intrinsèque des colonnes du Latran, et à l'émerveillement suscité par l'autel du Saint-Sacrement, s'ajoutaient en effet un faisceau de références dont l'accumulation correspond bien à la conception philologique et historiciste des décors liturgiques romains de la fin du XVI^e siècle, promue notamment par le cardinal Cesare Baronio :⁵⁵ on disait notamment que les colonnes de bronze contenaient de la terre imprégnée du sang du Christ,⁵⁶ et qu'elles provenaient du temple de Salomon à Jérusalem.⁵⁷ La structure de l'autel ne pouvait en effet que faire songer à cet édifice légendaire, décrit dans le premier Livre des Rois (7, 13-47), ainsi qu'au *Fastigium*, l'autel d'argent offert par Constantin à la basilique du Latran.⁵⁸ La référence aux temps bibliques s'accompagnait ainsi d'un retour aux racines de l'Église romaine : Constantin, rappelons-le, est le principal sujet des fresques déployées dans les parties hautes du transept, car, fondateur de la basilique du Latran, il y avait « légitimé la suprématie du pontife », pour reprendre les mots de Stefania Macioce.⁵⁹ Dans un tel contexte, on sait que certains matériaux étaient employés dans les édifices religieux de manière symbolique, à la fois pour évoquer les édifices du christianisme des origines, mais aussi pour rapprocher les fidèles de Dieu en leur offrant une vision terrestre



fig. 4
Guillaume Bonoyseu,
Adoration des Bergers,
fresque, entre 1540 et
1547 ; Rome, église Trinité
des-Monts, chapelle
Marciac.

du paradis céleste.⁶⁰ C'est le sens des revêtements de marbres polychromes en *opus sectile*, dont le transept de Saint-Jean-de-Latran est un exemple particulier, puisqu'il associe ces marbres à des fresques, selon un schéma répandu dans l'Antiquité tardive.⁶¹ Le bronze dans le décor architectural contribuait sans équivoque à cette « sacralité du luxe »,⁶² qui ne visait plus seulement à rivaliser avec l'antique, mais à exprimer le remplacement définitif de la Rome païenne par la Rome chrétienne. L'usage du métal était encouragée par ailleurs, sous certains aspects, par le traité du cardinal Borromeo.⁶³ De façon significative, c'est au sein d'une église restaurée comme un sanctuaire des premiers siècles chrétiens, et dans la chapelle dont le décor de marbres polychromes est l'un des plus éloquents de toute la fin du siècle, la chapelle Caetani à Santa Pudenziana, que furent introduits, peut-être pour la première fois dans la Rome du XVI^e siècle, deux chapiteaux en bronze doré, de part et d'autre du maître-autel (1594).⁶⁴

On n'a jamais assez souligné à quel point le pontificat de Clément VIII fut décisif dans cet usage du bronze en architecture. Entre 1597 et 1601, le nouvel autel de la chapelle dédiée à saint Jean l'Évangéliste dans le baptistère du Latran reçut par exemple deux colonnes aux chapiteaux et aux bases en bronze doré, encadrant une statue du saint, exécutée par



fig. 5
Rome, baptistère du Latran,
autel de la chapelle Saint
Jean l'Évangéliste, 1597-
1601.

landes de fleurs et de fruits peintes par Francesco Zucchi autour des figures d'apôtres⁷¹ répondent ainsi à la fois les festons de bronze de Censore, et de nombreux autres en marbre blanc disséminés dans l'ensemble de la partie inférieure du transept. Si les festons peints s'inscrivent dans une tradition remontant à Raphaël et à Giovanni da Udine dans la loggia de Psyché à la Farnesina (1518),⁷² les festons sculptés font quant à eux directement référence aux motifs qu'on trouve sur les autels et les sarcophages antiques, où ils symbolisent abondance et félicité.⁷³ Transposés dans l'architecture dès le milieu du XV^e siècle à Rome, ils étaient tout à fait habituels à la fin du Cinquecento, généralement sous forme de reliefs en stuc ou en marbre. Les festons de bronze, bien plus rares, correspondent davantage, comme les colonnes et les chapiteaux, à un idéal de décoration *all'antica* – la façade du Panthéon et l'arc de triomphe d'Ancône en étaient peut-être ornés –⁷⁴ (fig. 7) détourné vers un objectif purement chrétien. Pérennisées dans le métal et en haut-relief, les délicates guirlandes végétales du transept de Saint-Jean-de-Latran contribuent en effet notablement au caractère de « célébration perpétuelle » de l'Église, de la légitimité

Censore.⁶⁵ (fig. 5) C'est aussi sous Clément VIII que la coupole de Saint-Pierre reçut ses ultimes ornements : le globe et la croix de bronze doré installés en 1593 au sommet de la lanterne,⁶⁶ puis les plaques en bronze recouvrant ses nervures en 1604-1605.⁶⁷ Réalisation majeure du pontificat Aldobrandini, ce décor, exécuté à partir des anciennes tuiles de bronze de la basilique Saint-Pierre,⁶⁸ inscrivait la coupole dans la perspective des plus grands édifices de l'Antiquité, tout en maintenant vivant le souvenir de la première basilique Vaticane. Clément VIII marchait ainsi à nouveau dans les pas de Constantin, qui, comme le rappela Andrea Fulvio en 1588, avait couvert Saint-Pierre « d'or, d'argent et de bronze ».⁶⁹

Festons et autres ornements de bronze

Les reliefs ornementaux disposés le long des parois du transept de Saint-Jean-de-Latran participent pleinement de cette introduction du bronze dans le décor d'architecture à l'époque de Clément VIII (fig. 6). Les comptes établis le 9 janvier 1601 en donnent le détail : il s'agit principalement de festons, de colombes, d'étoiles, de chérubins et de coquilles, qui font pour la plupart écho à des ornements similaires – chérubins et étoiles en particulier – peints dans les bordures des fausses tapisseries du registre supérieur.⁷⁰ Aux lourdes guir-



fig. 6

Rome, basilique Saint-Jean-de-Latran, paroi ouest du transept, marbres polychromes et reliefs de bronze doré, 1599-1600.



fig. 7
Arc de triomphe d'Ancône,
gravure publiée dans
Serlio, *Tutte l'opere
d'architettura...*, Venetia
1584.

donc que le bronze doré en tant qu'ornement de l'architecture sous la forme de ces reliefs appliqués, ait été réservé aux lieux les plus à même de célébrer l'ancienneté de l'Église romaine : la tombe de Saint-Pierre et ses signaux les plus manifestes – le maître-autel et la coupole de la basilique Vaticane –, la basilique et le baptistère constantiniens du Latran. Il est révélateur en cela que le décor contemporain de Sainte-Cécile-du-Transtévère, où la découverte retentissante du corps de la sainte et de ses compagnons de martyre, en octobre 1599, projeta les érudits et les fidèles aux premiers temps du christianisme, partage le même langage visuel et matériel que le transept de Saint-Jean-de-Latran. Autour de la célèbre statue de sainte Cécile fut en effet déployé un décor extrêmement précieux de marbres colorés et de pierres dures, rehaussé de bronze doré, notamment sous la forme d'étoiles et de festons.⁸¹ (fig. 9) L'initiative du chantier n'était certes pas due à Clément VIII mais au cardinal titulaire de la basilique du Transtévère, Paolo Emilio Sfondrati (1560-1618) ; il n'en reste pas moins que l'exhumation de sainte Cécile fut d'une importance capitale pour l'Église romaine, et que le pape soutint avec force les travaux du cardinal : on y retrouve ainsi les acteurs du chantier du Latran, Giacomo Della Porta, Pompeo Targone, Curzio Vanni et Orazio Censore.⁸²

du pontife et de l'universalité de la papauté,⁷⁵ mise en scène dans l'ensemble du décor. (fig. 8)

Le précédent le plus notable pour l'application de reliefs en bronze doré dans des revêtements de marbre était la chapelle Grégorienne à Saint-Pierre, autre chantier dirigé par Giacomo Della Porta. Grégoire XIII y avait fait encadrer l'image de la Madone du Secours par huit chérubins en bronze doré (1579-1580), insérés dans le décor du maître-autel.⁷⁶ Ce type d'ornement connut une fortune certaine dans les édifices où intervint Clément VIII. Dès 1594, la façade du nouvel autel en marbre de la basilique Saint-Pierre fut ainsi décorée de quatre étoiles en bronze doré.⁷⁷ La chapelle dédiée à saint Jean l'Évangéliste dans le baptistère du Latran fut ornée peu après de deux armoiries insérées dans le marbre, de part et d'autre de l'entrée.⁷⁸ Plus tard encore, des milliers d'étoiles en bronze doré furent fixées dans les mosaïques de la coupole de Saint-Pierre, en une communion habile de la représentation symbolique des cieux et des armoiries des Aldobrandini.⁷⁹ D'autres lieux furent décorés de marbres polychromes à la même époque – la chapelle Clémentine à Saint-Pierre, la salle Clémentine au palais du Vatican, la chapelle Aldobrandini à Santa Maria sopra Minerva –⁸⁰ mais une telle ornementation n'y fut pas de mise. Il semble



fig. 8

Orazio Censore, *Feston*,
bronze doré ; Rome,
basilique Saint-Jean-de-
Latran, 1600-1601.



fig. 9

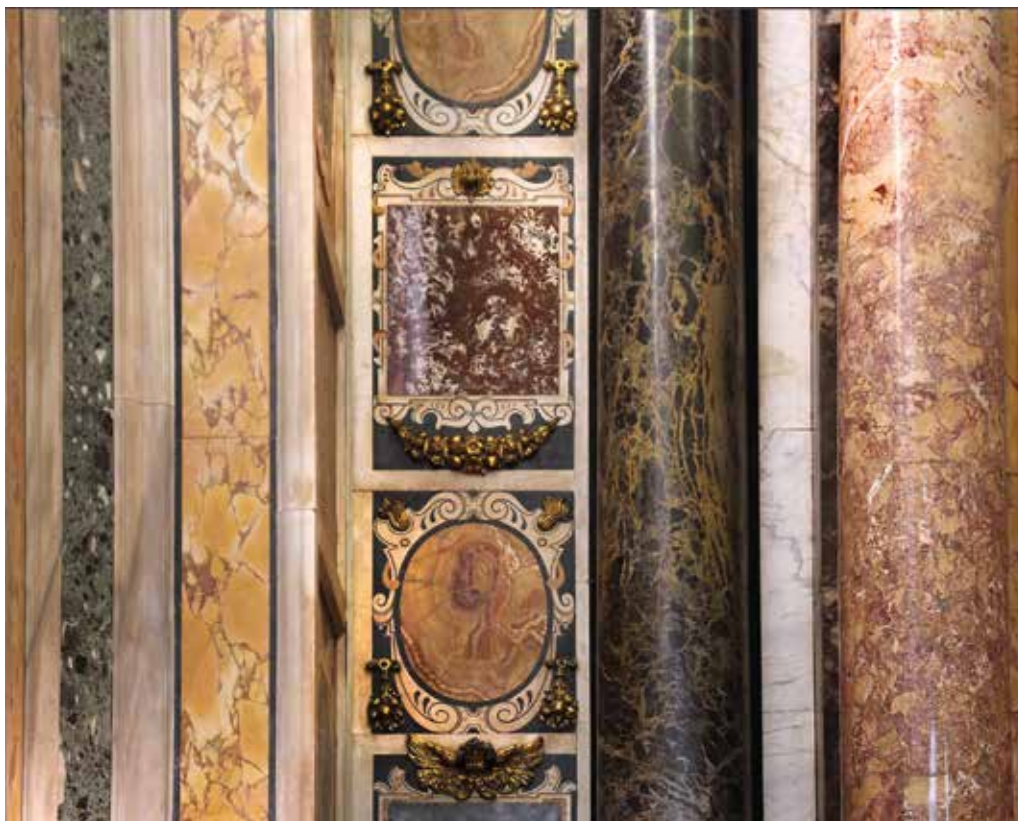
Orazio Censore, *Feston*,
bronze doré, 1601-1602 ;
Rome, église Sainte-Cécile-
du-Transtévère.

Conclusion

Le transept de Saint-Jean-de-Latran est donc un exemple remarquable, par sa nouveauté et son ampleur, de l'usage du bronze dans les décors architecturaux. Tout autant que les marbres polychromes employés dans les revêtements des murs intérieurs des édifices religieux, le métal appartenait pleinement à un luxe entièrement dédié à la célébration de l'Église romaine. La dorure, qui mériterait un développement à part tant elle est omniprésente sur les bronzes romains de cette époque, ajoutait à la noblesse intrinsèque du métal une connotation irréaliste et céleste, à l'image des fonds dorés des tableaux du Moyen âge

fig. 10

Rome, église Sant' Andrea della Valle, chapelle Rucellai, marbres polychromes et reliefs de bronze doré, 1605.



et du début de la Renaissance. La basilique du Latran n'était-elle pas surnommée la « basilica aurea »?⁸³ C'est en s'appuyant sur les forces en présence à Rome que Clément VIII put poursuivre l'œuvre de Sixte Quint en la matière. Intégrés à l'organisation des chantiers, les bronziers romains de la fin du siècle étaient capables de répondre à des exigences qu'il aurait été impossible de satisfaire quelques décennies auparavant. De cet aspect méconnu du mécénat de Clément VIII, Orazio Censore apparaît comme un personnage central. Il intervint ainsi dans d'autres décors contemporains particulièrement significatifs, comme celui du baptistère du Latran et de Sainte-Cécile. On peut supposer également son intervention dans la chapelle Colonna de Saint-Jean-de-Latran, où les marbres sont ornés de festons, de tiaras et d'autres reliefs de bronze (1613) ;⁸⁴ il exécuta aussi des chapiteaux pour la chapelle dédiée à sainte Hélène à Sainte Maria in Aracoeli (1603).⁸⁵ Dans les premières années du XVII^e siècle, en effet, d'autres grands décors associèrent les marbres polychromes et le bronze, dans le sillage du transept de Clément VIII, en particulier la chapelle Rucellai à Sant'Andrea della Valle (1605, fig. 10),⁸⁶ et au moins deux chantiers dirigés par Carlo Maderno : la chapelle Rivaldi de Santa Maria della Pace (1611),⁸⁷ et la « confession » de la basilique Saint-Pierre (1615-1617).⁸⁸ L'autel du Saint-Sacrement constituait par ailleurs un précédent fondamental pour des réalisations aussi importantes que l'autel de la chapelle Pauline de Sainte-Marie-Majeure, auquel œuvre Pompeo Targone (1609-1613),⁸⁹ et le baldaquin de Gian Lorenzo Bernini à Saint-Pierre (1624-1633).⁹⁰

1 Barroero 1990, pp. 147-155 ; Freiberg 1995, pp. 67-158 ; Robertson 2015, pp. 40-46.

2 Abromson 1981, pp. 48-62 ; Zuccari 1984, pp. 121-124 ; Macioce 1990, pp. 99-105 ; Röttgen 2002, pp. 93-102 ; Macioce 2014, pp. 714-715.

3 Di Castro 1994, pp. 24-25 ; Tuena [2001], p. 89 ; Napoleone 2003, pp. 176-178.

4 Freiberg 1995, p. 37.

5 Barroero 1990, p. 147 ; Freiberg 1991.

6 Freiberg 1995, p. 278-288. Jusqu'en 1596, le chantier fut supervisé par le cardinal Alessandro de' Medici (Fontana 2017).

7 Freiberg 1995, pp. 302-310.

8 Ivi, pp. 296-297.

9 Ivi, p. 292.

10 Ivi, pp. 291-292.

11 Ivi, pp. 300-302.

12 Ivi, pp. 292-300. Voir Pressouyre 1984, vol. II, pp. 367-372.

13 Panciroli 1600, p. 349.

14 Strinati 1992, p. 431.

15 Freiberg 1995, pp. 134-139 ; Liverani 1995 ; Sannibale 1995.

16 Œuvres respectives d'Ambrogio Buonvicino, de Camillo Mariani et de Valsoldino (Freiberg 1995, p. 304-305 ; De Lotto 2008, p. 171).

17 Freiberg 1995, pp. 150-151. La fresque était achevée en août 1600 (ivi, p. 302).

18 Ivi, p. 309.

19 Ivi, pp. 307-309. Œuvre détruite en 1798 et remplacée au XIX^e siècle par l'actuel relief en bronze doré.

20 Ivi, pp. 305-307.

21 Ivi, p. 296.

22 Lamouche 2012.

23 ASRoma, *Camerali I*, Giustificazioni di Tesoreria, vol. 27, fasc. 19/a, ff. 3r-9r ; ivi, vol. 27, fasc. 19/b, ff. 5r-6v (Bertolotti 1886a, pp. 186-187). Les acomptes sont contenus dans les registres 24, 25 et 26 des Giustificazioni di Tesoreria, et dans les registres 1535, 1536 et 1537 des *Fabbriche*. Voir Lamouche 2022, pp. 128-135, 369-372.

24 ASRoma, *Camerali I*, Giustificazioni di Tesoreria, vol. 27, fasc. 19/a, f. 3r. Baglione 1642, p. 325 a noté cette intervention de Censore, non mentionnée dans les acomptes, mais qui correspond probablement aux paiements reçus dès octobre 1596 (ASRoma,

Camerali I, Giustificazioni di Tesoreria, vol. 27, fasc. 14, f. 4r). Les colonnes furent mises en place en février-mars 1598 (Freiberg 1995, p. 303).

25 ASRoma, *Camerali I*, Giustificazioni di Tesoreria, vol. 27, fasc. 19/a, f. 3r. Voir Sannibale 1995, p. 102, et Id. 1999.

26 ASRoma, *Camerali I*, Giustificazioni di Tesoreria, vol. 27, fasc. 19/a, f. 3r. Les paiements s'échelonnent de septembre 1597 (ivi, vol. 25, fasc. 3, f. 9r) à janvier 1598 (ivi, vol. 25, fasc. 3, f. 29r). Deux chapiteaux furent livrés dès janvier 1598 (ivi, vol. 25, fasc. 3, f. 25r, et ASRoma, *Camerali I*, Fabbriche, vol. 1535, f. 55), et deux autres au mois de juin suivant (ivi, f. 89).

27 ASRoma, *Camerali I*, Giustificazioni di Tesoreria, vol. 27, fasc. 19/a, f. 3r. Acomptes versés entre janvier 1598 (ASRoma, *Camerali I*, Fabbriche, vol. 1535, f. 54) et février 1599 (ivi, f. 210). Ces plaques de métal sont clouées sur une structure en bois.

28 ASRoma, *Camerali I*, Giustificazioni di Tesoreria, vol. 27, fasc. 19/a, ff. 4v. Acomptes perçus par Ambrogio Buonvicino pour les modèles entre décembre 1597 (ivi, vol. 25, fasc. 3, f. 22r) et novembre 1599 (ASRoma, *Camerali I*, Fabbriche, vol. 1536, f. 90v). Acomptes perçus par Censore à partir de février 1599 (ivi, vol. 1535, f. 216). Les fontes furent achevées avant janvier 1600, époque où les doreurs se mirent au travail (ivi, vol. 1536, ff. 104v, 105r).

29 Première mention le 17 juin 1600 dans un paiement pour du métal livré par le fondeur Onorio Fanelli (ivi, vol. 1536, f. 149v).

30 Il fabriqua des accessoires en bronze, en cuivre et en laiton pour les statues en marbre de David, Melchisédec et Aaron (ASRoma, *Camerali I*, Giustificazioni di Tesoreria, vol. 27, fasc. 19/a, f. 4rv), et des tenons en bronze pour maintenir certaines plaques de marbre et les colonnes soutenant l'orgue (ivi, vol. 27, fasc. 19/a, f. 3v).

31 Chiappafreddo 2007, p. 270. Sur les artisans du chantier, voir Corbo 1975.

32 Voir sa biographie par Baglione 1642, pp. 324-326, et un résumé de sa carrière dans Lamouche 2018, pp. 197-199.

33 Peccolo 1994, pp. 169-176 ; Guinomet 2017, pp. 94-95. Le tabernacle fut mis en

place en décembre 1599 (ASRoma, *Camerali I*, Fabbriche, vol. 1536, f. 98r), mais Targone continua à y travailler jusqu'en janvier 1600 au moins (ivi, vol. 1536, f. 101r). L'estimation finale du travail, que nous ne possédons pas, a été effectuée au mois d'avril suivant (ivi, vol. 1536, f. 135r).

34 Montagu 1996, p. 21.

35 Economopoulos 2013, p. 237 ; Guinomet 2017, p. 57.

36 Pour les marbres par exemple : Lanciani [1989-2002], vol. IV, pp. 218-228 ; Di Castro 1994, p. 25 ; Freiberg 1995, pp. 291-292.

37 Lamouche 2013.

38 ASRoma, *Camerali I*, Fabbriche, vol. 1535, ff. 63, 77 (7 mars et 9 mai 1598).

39 ASRoma, *Camerali I*, Giustificazioni di Tesoreria, vol. 25, fasc. 3, ff. 22r, 26v, 31r (8 décembre 1597, 11 janvier et 8 février 1598).

40 Pressouyre 1984, vol. II, p. 366. D'après Lanciani, des bronzes étrusques auraient été sacrifiés pour les fontes du Latran, notamment en provenance de Tarquina (cfr. note suivante ; Corbo 2006), mais en réalité le recyclage des métaux anciens semble avoir été bien moins systématique sous Clément VIII que sous Sixte Quint.

41 Les fondeurs concernés sont Antonio Cambio, Innocenzo de Giuli, Lodovico Del Duca, Onorio Fanelli, Simone Simonini (ou Simonelli), Jacopo Lucanini, et Zanobio *fiorentino* (Lamouche 2022, p. 160). Le métal livré était probablement du bronze déjà allié, prêt à l'emploi, dont les quantités ne sont pas toujours précisées dans les documents. Pour exemple, les pièces en bronze des deux anges de l'autel furent exécutées à partir de 2200 livres de métal (soit 745,8 kg) fournies par Simonini, Fanelli et Lucanini (ASRoma, *Camerali I*, Fabbriche, vol. 1536, f. 8v, 20r, 67r, 6 juin, 3 juillet et 25 septembre 1599), et de 665 livres (soit 225,43 kg) achetées par Censore à la commune de Corneto, actuelle Tarquinia (ivi, vol. 1535, ff. 216, 260, 28 février et 16 mai 1599).

42 Pour les statues d'anges, par exemple : ivi, vol. 1535, ff. 162, 259 (cire achetée à Mariano Chiappi, *speciale*, et à Damiano Cestarelli), ivi, vol. 1536, f. 5r (bois acheté à Domenico di Rieti), ivi, vol. 1536, f. 12r (briques achetées à Tommaso muratore). Le

plâtre a été acheté par le sculpteur Buonvicino à Leonardo gessarolo (ivi, vol. 1535, f. 210).

43 C'est le cas de Buonvicino pour les statues d'anges (cfr. *supra* note 18), mais aussi de « Marchionne Cremona », en fait Melchiorre di Pietro Cremona da Settignano, pour les ornements des chapiteaux (Freiberg 1995, p. 303). Sur ce personnage, voir Tosini 2019, pp. 315-316, note 54.

44 Les comptes du chantier ne mentionnent pas l'étape du modelage des reliefs ornementaux du transept. Dans ceux de Sainte-Cécile-du-Transtévère, en revanche, il est indiqué que Censore fut payé pour « due modelli e gittatura di dodici festoni di metallo » (ASRoma, *Congregazioni religiose femminili*, Benedettine di S. Cecilia, vol. 4092, fasc. 2, 15 février 1602).

45 Lamouche 2022, p. 183. L'or était livré le plus souvent sous forme de verges, pesant généralement entre une et onze onces (soit entre 28,25 et 310,75 grammes).

46 Estimation finale de leurs travaux établie en mars et en octobre 1601 : ASRoma, *Camerale I*, Giustificazioni di Tesoreria, vol. 25, fasc. 6, et vol. 28, fasc. 6.

47 Cfr. *supra* note 23. D'après le premier bilan de février 1600, les anges apparaissent comme les œuvres les plus chères produites par Censore pour le transept (2200 écus), suivis par les trois nouveaux chapiteaux (1500 écus) et les corniches de l'autel (583 écus et 98 baïoques).

48 Rice 2008 ; Zink 2014, p. 250 ; Nesselrath 2018, pp. 279-280.

49 Plin 1983, XXXIV, 7 (13). Voir Freiberg 1995, p. 134 et Liverani 1995, pp. 90-91. Mercklin 1962, pp. 286-291 a publié quelques

chapiteaux de bronze antiques (celui du Latran, p. 296, cat. 717).

50 Citons le chapiteau de la chaire extérieure de la cathédrale de Prato par Donatello et Michelozzo (1433, A. Giusti, dans Bormand, Paolozzi Strozzi 2013, p. 344), et les colonnes, les pilastres et les chapiteaux de la chapelle Zen à Saint-Marc de Venise (1504-1521, Avery 2011, pp. 117-124).

51 Citons la fresque d'*Héliodore chassé du Temple* (1511-1514) et la salle des Palefreniers (1517) au Vatican par Raphaël, la salle des Perspectives de la Farnesina (1519) par Baldassarre Peruzzi, et la salle Paolina du château Saint-Ange (1546-1548) par Perino del Vaga.

52 Tosini 2016.

53 *Cose maravigliose* 1565, p. 40.

54 Les colonnes auraient été exécutées à partir des éperons pris par Auguste sur les navires de Cléopâtre lors de la bataille d'Actium (Palladio 1570, p. 9 ; *Cose maravigliose* 1588, p. 6 ; Felini 1610, p. 3), puis auraient été installées dans le temple de Jupiter Capitolin par Domitien (Marliani 1622, p. 56). On disait aussi qu'elles étaient faites en bronze de Corinthe, un alliage légendaire composé de cuivre et d'or (Panvinio 1570, p. 152). Voir Liverani 1995, pp. 88-89.

55 Voir notamment à ce sujet Röttgen 2009.

56 *Cose maravigliose* 1588, p. 6 ; Felini 1610, p. 3.

57 Liverani 1995, p. 89.

58 Sur cet autel, connu notamment par une description du *Liber Pontificalis*, voir notamment de Blaauw 1994, vol. I, pp. 118-123 et Id. 2001. Nilgen 1977 a émis l'hypothèse que les colonnes de bronze

proviendraient précisément du *Fastigium* constantinien, idée généralement acceptée mais récemment remise en cause par Brandt 2016. Sur la référence au temple de Jérusalem : Freiberg 1995, pp. 134-136.

59 Macioce 1990, p. 104. Le transept de Saint-Jean-de-Latran, construit vers la fin du XII^e siècle, ou au XIII^e siècle, passait pour constantinien aux XVI^e et XVII^e siècles (de Blaauw 1994, vol. I, pp. 225, 227).

60 Ostrow 1990, pp. 259-266 ; Lattuada 2004, p. 166.

61 La nef primitive de Saint-Jean-de-Latran était vraisemblablement décorée de marbres dans les parties basses et de fresques dans les parties hautes (Krautheimer, Corbett, Frazer 1980, p. 90 ; de Blaauw 1994, vol. I, p. 115). On observe le même type de répartition entre marbres et fresques dans la salle Clémentine du palais du Vatican (1596-1602, Macioce 1990, p. 111 ; Robertson 2015, pp. 37-38).

62 Lattuada 2004, pp. 166-170.

63 Le cardinal Borromeo préconisait l'usage du bronze dans la fabrication des tabernacles, des portes et de la couverture des églises les plus importantes, quand de telles dépenses étaient possibles (Borromeo [2000], pp. 19, 23, 37).

64 Chapiteaux et bases exécutés par Bastiano Torrigiani (Parlato 2009, p. 150). Sur la chapelle Caetani et le faste de ses matériaux, voir en dernier lieu Id. 2020.

65 Sur la chapelle, voir Corbo 1970. La statue du saint fut exécutée par Orazio Censore d'après un modèle de Taddeo Landini achevée par Ambrogio Buonvicino (Baglione 1642, p. 325 ; Bacchi 1996b, p. 788). L'œuvre fut mise en place en 1597 (ASRoma,

Commissariato Soldatesche e Galere, vol. 20, fasc. 2, f. 12r, fin février ou mars 1597). Les chapiteaux et les bases des colonnes (et l'aigle sur le fronton) ne sont citées que dans les comptes du doreur Biagio Lugaresi le 25 mars 1601 (ASRoma, *Camerale I*, Giustificazioni di Tesoreria, vol. 28, fasc. 6).

66 Œuvre de Bastiano Torrigiani (1590-1593, Bellini 2011a, vol. II, pp. 385-388 ; Lamouche 2022, pp. 148-151).

67 Orazio Censore fit partie des bronziers impliqués (Bellini 2011a, vol. I, pp. 401-402 ; Lamouche 2022, pp. 151-153).

68 Ces tuiles étaient réputées provenir du temple de Jupiter Capitolin (Panvinio 1570, p. 46 ; *Cose maravigliose* 1588, p. 8 ; *Cose maravigliose* 1600, p. 13). Les nervures de bronze disparurent entre 1624 et 1627, principalement pour alimenter la fonte des colonnes du baldaquin de Saint-Pierre (Lamouche 2013, p. 217).

69 Fulvio 1588, p. 66. La coupole du Panthéon était aussi revêtue de bronze dans l'Antiquité (Zink 2014, p. 250).

70 Précisément douze festons de fruits associés à douze grandes étoiles, onze festons de feuillages flanqués chacun de deux étoiles au-dessus des statues d'anges et des deux croix en *commesso* de marbre, quatre rayons partant de chacune de ces croix, deux chérubins (ou plus précisément des séraphins à quatre paires d'ailes), et deux colombes, ainsi que quatre coquilles placées sur le mur ouest. Les deux types de festons existent sous deux formes, plus ou moins allongées et avec des rubans différents. Sur les douze festons de fruits, seuls onze sont visibles ; le douzième aurait dû figurer dans la travée située

à gauche de l'autel. Par ailleurs, deux festons similaires, probablement de Censore, sont visibles dans la chapelle voisine des Colonna (Marcucci 2004-2007, p. 213).

71 Barroero 1990, p. 150.

72 Dacos 1989, pp. 60-68.

73 Castriota 1995, p. 29 ; Turcan 1999, p. 125. Pour l'Accademia della Crusca, un feston est « quello adornamento di verzura, o di bambagia, o di simil cosa, che si mette intorno alle porte altari, e altro luoghi, dove sia la festa » (*Vocabolario* 1623).

74 Serlio 1584, vol. III, p. 107 ; Zink 2014, p. 250.

75 Macioce 1990, p. 104 ; Freiberg 1995, p. 62.

76 Œuvres de Bastiano Torrigiani (Lamouche 2011, p. 52).

77 Lanzani 1999, p. 39.

78 Œuvres mentionnées dans les comptes du doreur Biagio Lugaresi en 1601 (cfr. *supra* note 46). Leur qualité laisse supposer qu'elles sont l'œuvre de Censore, qui exécuta aussi pour le baptistère quatre chandeliers aux armes de Clément VIII (ASRoma, *Camerale I*, Giustificazioni di Tesoreria, vol. 27, fasc. 19/a, f. 4r). Voir illustration dans Lamouche 2022, p. 129.

79 Exécutées entre 1600 et 1605 par Orazio Censore, Onorio Fanelli et Francesco Beltramelli (Lamouche 2022, p. 114). Il faut aussi prendre en compte de nombreuses grilles en métal produites à la même époque par Censore, Beltramelli et Gregorio De' Rossi pour les autels de Saint-Pierre (M. Spagnolo, dans Pinelli 2000a, vol. II, pp. 786-788), et les trois reliefs narratifs de Ruggero Bescapè et Lodovico Del Duca dans la chapelle Clémentine des Grottes vaticanes (M. Zalum, dans

ivi, p. 865). Sur les liens avec les ornements en métal précieux offerts par les papes dans l'histoire ancienne de l'Église, rappelés par Baronio dans les *Annales ecclésiastiques*, voir Gallavotti Cavallero 2009, p. 233.

80 Di Castro 1994, pp. 24-25 ; Robertson 2015, pp. 29-38 ; Salvagni 2017, pp. 84-87.

81 Cfr. *supra* note 43. Le décor est décrit par Bosio 1600, pp. 171-174.

82 Le rôle de Targone a été fondamental dans l'élaboration du décor de Sainte-Cécile (Economopoulos 2013, pp. 197-210).

83 Panvinio 1570, pp. 8, 134 ; de Blaauw 1994, vol. I, p. 114.

84 Marcucci 2004-2007, p. 213.

85 Guerrieri Borsoi 2010.

86 Sur la chapelle : Grilli 2003, pp. 88-95 ; Gori 2016, pp. 127-130 (en particulier pp. 134-135, note 94). L'auteur de ces bronzes n'est pas connu (Lamouche 2022, pp. 219-220).

87 Il s'agit ici de festons et de chérubins en bronze argenté. Sur la chapelle, voir Dobler 2009, pp. 38-61 ; Morselli à paraître.

88 Tiares, chérubins et festons en bronze doré exécutés par Onorio Fanelli (M. Spagnolo, in Pinelli 2000a, vol. II, p. 793). Fanelli produisit aussi probablement les clés pontificales, ainsi que les chapiteaux et les bases des colonnes.

89 Le contrat pour la construction de l'autel de la chapelle Pauline (1610) mentionne explicitement l'autel du Saint-Sacrement de Saint-Jean-de-Latran comme modèle à suivre pour le travail du bronze (Ostrow 1996, p. 263).

90 À propos de l'influence de l'autel du Saint-Sacrement sur Bernini, voir Lavin 1980, pp. 94, 137.



Rotture e continuità con il Cinquecento negli affreschi della galleria Farnese

Silvia Ginzburg

Riesaminare il caso della galleria Farnese in chiusura di un seminario che si è dato lo scopo di analizzare alcune tappe della storia del cantiere architettonico e decorativo nella Roma del Cinquecento implica adottare un punto di vista inconsueto. A partire dalla riscoperta di Annibale Carracci all'apertura del XX secolo, ma in realtà già fin da subito, al principio del XVII, in questa grande impresa si sono infatti sottolineati gli aspetti di radicale frattura con la tradizione che immediatamente precedeva, e i pur rilevati rapporti con precedenti cinquecenteschi sono apparsi come ultimi sguardi lanciati a un orizzonte figurativo che proprio con quel monumento veniva posto definitivamente alle spalle.

La galleria è in effetti l'opera dei Carracci in cui più consapevole e radicale si fa la messa a distanza della tarda maniera allora dominante, giudicata da quei pittori, assieme al loro maggior sostenitore, Giovanni Battista Agucchi, una stagione di estremo declino, che aveva prodotto «nuove, e diverse maniere lontane dal vero, e dal verisimile, e più appoggiate all'apparenza, che alla sostanza, contentandosi gli artefici di pascere gli occhi del popolo con la vaghezza de' colori, e con gli addobbi delle vestimenta, e valendosi di cose di là e di quà levate con povertà di contorni, e di rado bene insieme congiunte».¹

A simile decadenza i Carracci si opposero con un duplice movimento: da un lato, per contrastare quella lontananza dalla natura, affermando l'assoluta priorità della ricerca sul vero; dall'altro, contro i difetti di meccanica ripetizione che derivavano dall'ispirarsi ad un solo modello, ampliando il canone a includere via via tra gli esempi da cui trarre spunto i maggiori protagonisti della cultura figurativa del XVI secolo. Così già nell'orazione di Lucio Faberio pronunciata nel 1603 per il funerale di Agostino, il quale si era dedicato a «imitar le parti migliori, non mai obbligandosi alla maniera d'alcun pittore, per grande che sia stato» coniugando «la fierezza e sicurezza di Michelagnolo, la morbidezza e delicatezza di Tiziano, la grazia e maestà di Raffaello, la vaghezza e facilità del Correggio».²

La campagna di studi del Novecento alla quale dobbiamo la riscoperta dei Carracci esaltò quell'obiettivo di disegnare e dipingere il vivo, che riconobbe come nucleo fondante della ricerca dei tre artisti e soprattutto del minore, il quale mostrava di aver privilegiato il naturalismo fin dalle prime ricognizioni sugli esempi dei maestri del passato: i dipinti di Jacopo Bassano visti nelle collezioni bolognesi³ – un riferimento che contribuisce a spiegare la materia scabra della *Crocifissione* di San Nicolò, esordio pubblico di Annibale nel 1583 – e

di Correggio, studiato probabilmente, prima che a Parma, nella più vicina Modena.

Più faticoso è stato riconoscere che, come attestano le opere e le fonti, ad accomunare Ludovico, Agostino e Annibale fu anche il grande proposito di trarre dal confronto diretto con i dipinti dei principali rappresentanti delle scuole pittoriche italiane del Cinquecento uno stile che programmaticamente unificasse gli accenti propri delle differenti tradizioni locali – quel linguaggio composito su cui molto più tardi graverà il giudizio negativo di eclettismo, e nel quale ormai individuiamo l'altro formidabile strumento della battaglia antimanierista condotta dai tre Carracci.

Ciò può far sembrare paradossale il fatto che, alle date di avvio di quella ricerca, il massimo apprezzamento per la combinazione di diversi stili si trovasse nelle pagine inserite da Giorgio Vasari appena una manciata di anni prima nella biografia giuntina di Raffaello, a contraddistinguere ciò che nell'indice di quella seconda edizione delle *Vite*, curato da Vincenzo Borghini, viene definito appunto come «Maniera mista di Raffael da Urbino, da essere imitata». Era questa la risposta ai rischi, denunciati dallo stesso Vasari in dialogo stretto con Borghini, di cadere nello stile «graziato», ovvero, diremmo oggi, manierato, inevitabile conseguenza dell'imitare uno solo.⁴

Oggi è divenuto possibile riconoscere nel Vasari storiografo la presenza di questa componente che si può a buon diritto definire antimanierista, e dunque cogliere il nesso tra l'erigere a modello l'attitudine raffaellesca nelle *Vite* del 1568 da un lato e, dall'altro, il promuovere una politica di acquisizione di allievi provenienti dalle scuole di Roma, di Venezia, di Lombardia, oltre che di Toscana, che Vasari e Borghini, negli stessi anni della preparazione della Giuntina e in piena coerenza con quell'ampliamento storiografico, avevano posto a fondamento del progetto pedagogico dell'Accademia del Disegno, evidentemente per favorire nei giovani una disposizione all'accordo dei diversi accenti stilistici regionali.⁵ D'altra parte è emerso come, poco prima dei Carracci, un artista che in quegli anni era stato collaboratore dello stesso Vasari a Firenze quale Lorenzo Sabatini, venisse apprezzato nella Bologna del cardinal Paleotti per aver attinto nella sua pittura ad un ventaglio di esempi che spaziava da Tibaldi a Perino a Primaticcio a Parmigianino a Vasari medesimo: ed è sintomatico che, secondo la testimonianza di Malvasia, lo stesso Agostino lo apprezzasse per questa sua «grazia»⁶ – termine che, da *Il Cortegiano* in avanti, conta tra i suoi significati appunto quello di felice e apparentemente spontanea concordanza di diversi accenti.

Sono casi di cui tenere conto per capire la potenza dell'alternativa carraccesca, che con quella dirompente priorità assegnata allo studio del vero procedette a tagliare via drasticamente le implicazioni di maniera contenute in quegli antefatti.

Eludendo, con un gesto senza precedenti, l'area toscana (essendo Michelangelo da intendersi come un rappresentante della scuola di Roma, secondo quanto ebbe a chiarire Agucchi),⁷ i Carracci innestavano su una prioritaria radice emiliana quell'idea di uno stile composto dai vari caratteri delle scuole di Venezia, di Roma, di Lombardia, evidenziata dalle fonti più prossime: il sonetto attribuito ad Agostino citato nella *Felsina Pittrice*, l'orazione funebre di Lucio Faberio e, più tardi, le pagine dello stesso Malvasia. Secondo la ricostruzione di quest'ultimo la strada era stata aperta da Ludovico, il quale, tra il «fare statuino» di Roma e l'«inerudita semplicità lombarda [...]», cercava un misto che né l'uno né l'altro fosse,



fig. 1
Agostino Carracci, *Il corteo di Bacco*; Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 7185 recto.



fig. 2
Agostino Carracci, *Studio di figura femminile, studi di gambe, insegne*; Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 7185 verso.

e dell'uno e dell'altro partecipasse».⁸ Nel testo la miscela di ingredienti dell'arte del passato è rimarcata non solo nelle imprese comuni, come i fregi di palazzo Fava e palazzo Magnani, ma anche nei lavori condotti individualmente, quali la *Madonna col Bambino e i santi Giovanni Evangelista e Caterina d'Alessandria* di Annibale, oggi alla Pinacoteca di Bologna, esempio di un «misto di maniere e d'unir insieme il fare di Tiziano, del Correggio, di Paolo e del Parmigiano».⁹

Questa mescolanza è riconosciuta come tratto distintivo dell'operato dei Carracci a Bologna; molto diversa è però la valutazione sulle opere eseguite a Roma, a partire proprio dai cicli dipinti per il cardinal Odoardo Farnese. Qui, nel giudizio di gran lunga prevalente, Annibale avrebbe definitivamente abbandonato i riferimenti a Correggio, a Barocci, alla pittura veneziana che avevano contraddistinto la sua opera giovanile, sostituendoli con quelli a Raffaello e alla statuaria antica. L'interesse per l'unione di accenti formali diversi, prerogativa dei cantieri bolognesi degli Incamminati, non supererebbe i confini della sua giovinezza.

Ma le cose non stanno così. A indicarlo è la straordinaria compresenza di ingredienti diversi che si riscontra al grado più raffinato nella volta farnesiana e, sul versante delle fonti, una voce prossima ai Carracci come quella di Agucchi, che nei suoi scritti sulla pittura afferma inequivocabilmente come l'obiettivo di coniugare tratti di stile di varia provenienza contrassegni anche a Roma – soprattutto a Roma – il lavoro di Annibale e di Agostino, persuasi «che per costituire una maniera d'una sovrana perfettione, converrebbe col disegno finissimo di Roma unire la bellezza del colorito lombardo», ovvero «congiugnere insieme la finezza del Disegno della Scuola Romana, con la vaghezza del colorito di quella di Lombardia».¹⁰

La serie dei disegni attraverso cui si delinea progressivamente la soluzione poi prescelta per l'organizzazione del soffitto della galleria descrive in effetti una partenza da modelli bolognesi, sui quali si innestano le opere viste a Roma.¹¹ A emergere in principio è un'idea di fregio che echeggia i precedenti carracceschi in palazzo Fava e soprattutto in palazzo Magnani, come nello schizzo di Annibale oggi a Windsor per il ritrovamento di Arianna, nel quale si riconoscono soltanto Sileno e la figura di lei.¹² A quell'impostazione si ispirano numerosi studi compositivi, come quello oggi al Louvre (inv. 7185) (figg. 1-2) che studia sul verso uno schizzo messo in rapporto da John Rupert Martin con l'Aurora nella storia di *Aurora e Cefalo*, ovvero una delle scene della galleria ascritte ad Agostino, e sul recto un trionfo di Bacco, pure in seguito attribuitogli, nel quale non è ancora compreso l'inserito di Arianna e dunque da supporre eseguito in una fase iniziale del progetto.¹³

Se pur arricchita dalla varietà delle invenzioni, una narrazione a fascia deve essere apparsa non confacente alla volta a padiglione della loggia di palazzo Farnese: presto nei disegni emerge l'eco degli affreschi dipinti in palazzo Poggi da Pellegrino Tibaldi, artista che in una delle postille apposte al terzo volume delle *Vite* del Vasari Annibale dichiara di ammirare molto.¹⁴ Secondo Malvasia, mentre progettava la galleria egli avrebbe richiesto a Ludovico di inviargli a Roma da Bologna un disegno tratto dal soffitto con le storie di Ulisse, testimonianza che trae conferma da alcuni studi oggi al Louvre che echeggiano quegli scorci vertiginosi.¹⁵ Dettagli diversi della stessa sala mi sembrano rievocati nel disegno a matita



fig. 3
Agostino Carracci, *Studio per una decorazione*;
Parigi, Musée du Louvre,
département des Arts
graphiques, inv. 7424.

fig. 4
Pellegrino Tibaldi,
dettagli degli stucchi della
sala di Polifemo; Bologna,
palazzo Poggi.



rossa per un progetto non identificato (Louvre, inv. 7424), (fig. 3) unanimemente riconosciuto ad Agostino, che nel mascherone leonino tra le ghirlande e nella testa che mostra i denti sull'angolo sembra riproporre molto da vicino gli stucchi di Tibaldi.¹⁶ (fig. 4) Nella versione finale il modello di palazzo Poggi verrà abbandonato in favore di altre suggestioni, ma se ne conserverà un'eco nella parte più alta dei lati corti destinati a suscitare l'ammirazione di Bellori nell'*Argomento della Galleria Farnese* del 1657.¹⁷

Nell'elaborazione del progetto della volta entrano poi le opere viste a Roma: oltre alle molte sculture antiche, gli affreschi di Michelangelo e di Raffaello, ma anche gli esempi più recenti di Perino del Vaga e della sua bottega. Il disegno del Louvre inv. 8048 registra un procedere per addizioni: mantenendo in parte la soluzione a fregio, combina gli scorci audacissimi di Pellegrino con il sistema di partimenti all'antica elaborato a più riprese da Perino.¹⁸ Nel crescere dei pensieri sulla galleria il rapporto con quest'ultimo viene avanti, non limitandosi

alla ripresa, più volte rilevata, nella scena centrale del soffitto del disegno per la cassetta Farnese¹⁹ – e d'altronde non stupisce che, dovendo affrontare quell'impegno per il cardinal Odoardo, i Carracci si volgessero al caso più celebre di decorazione farnesiana, la sala Paolina di Castel Sant'Angelo. La varietà di invenzioni e di materiali dispiegata da Perino nei suoi ultimi cantieri, quintessenza della cultura della Maniera, viene però tradotta qui in termini di verosimiglianza e perciò virata in senso opposto, secondo la modalità adottata nella galleria, così potentemente antimanierista nella concezione generale e in ogni singolo passaggio.

Dalla multiforme attività di Perino e dei suoi aiuti deriva forse anche lo schizzo leggero sul *verso* di un foglio del Louvre (inv. 197 *verso*), convincentemente ascritto ad Agostino, messo in rapporto con gli stucchi della sala Regia nel palazzo Apostolico Vaticano,²⁰ nel quale paiono reinterpretate anche invenzioni di quelli della sala Paolina. Ancora di una attenzione al Buonaccorsi testimonia il *recto* dello stesso foglio, nel quale è stata individuata da Catherine Loisel una derivazione da un brano perduto del ciclo dipinto da Perino nel salone di palazzo Baldassini, non troppo distante dalla coppia delle personificazioni a monocromo della *Giustizia* e della *Misericordia* a tutt'oggi visibili.²¹ Da leggersi in rapporto agli affreschi per Baldassini sembra anche il foglio di Windsor, (fig. 5) ascritto ad Annibale ma per ragioni di stile da ritenersi anch'esso di Agostino, che adotta simili vigorosi fregghi paralleli a penna per restituire le ombre.²² È uno studio che potrebbe derivare da una delle figure oggi scomparsa, dal momento che ricorda da vicino quella già a monocromo e oggi appena intuibile su una delle pareti, fotografata da Francesco Benelli, credo per primo, in occasione di un altro seminario comune.²³ (fig. 6)

Poi, quasi all'improvviso, negli studi per la volta Farnese entra Michelangelo²⁴ – ed è, come rileva Bellori, il pittore della volta e non quello del *Giudizio*, un Michelangelo perciò liberato dalla sua fortuna di maniera (Bellori vede benissimo e apprezza il valore antimanierista delle scelte stilistiche compiute nella galleria).²⁵ Nelle assonanze, le differenze emergono tangibili. Le più significative riguardano il modo di descrivere lo spazio e conseguentemente le forme che lo occupano. La percezione dell'architettura reale nella cappella Sistina è modificata dall'architettura dipinta, cadenzata dai moduli dei troni, sui quali cresce la varietà delle invenzioni dei Profeti e delle Sibille; nella galleria Farnese l'avanzare e il retrocedere dei piani e dei volumi sono resi illusivamente mediante artifici che ricordano quelli adottati da Correggio nella camera di San Paolo: il sovrapporsi degli oggetti e il variare della luce e dell'ombra sui singoli elementi, così da far sentire a chi guarda in modo verosimile le differenze di distanza, di altezza, di peso, di materia di ciò che è raffigurato.

Anche a Roma dunque, come già a Bologna, la ricerca dei Carracci è incentrata sul naturalismo, e affida allo studio dal vero e all'esempio correggesco una posizione privilegiata; e anche a Roma mira alla combinazione di ingredienti di stile propri delle diverse scuole, accrescendone la gamma. Gli elementi di continuità rispetto alla giovinezza sono ben più forti e numerosi di quelli di frattura: e per quanto oggi è possibile dire degli affreschi di palazzo Farnese, senza avere ancora avuto la possibilità di considerare i risultati del recente restauro della galleria e della massiccia campagna di indagini che lo ha accompagnato, e stante la travagliata storia della conservazione del camerino Farnese, anche il modo di lavorare, ovvero la pratica di cantiere, almeno in principio non sono affatto diversi.



fig. 5
Agostino Carracci (?),
Figura femminile; Londra,
Windsor Castle, Royal
Collection, RCIN 901964.

fig. 6
Perino del Vaga, *Figura
femminile*; Roma, palazzo
Baldassini, salone.





fig. 7

Agostino Carracci, *Studio per gli Argonauti*; Londra, Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 902138.

È significativamente ancora Agucchi, che per la sua amicizia con i Carracci e la sua posizione di segretario di Pietro Aldobrandini era stato testimone diretto dell'attività dei pittori a Roma, a documentare il coinvolgimento nel palazzo del cardinale Odoardo fin dal principio sia di Annibale sia di Agostino. Entrambi, egli scrive, «si posero à dipignere à fresco alcune picciole camere, & una Galeria assai grande dalla parte del Palazzo verso 'l Tevere. *E con tutto che cominciassero li due Fratelli que' lavori, come havesser da toccare ad amendue insieme, senza veruna distinzione; e nel vero vi si veggono delle cose degne di gran lode tanto dell'un, quanto dell'altro [...]*». ²⁶

Nel 1603 Lucio Faberio aveva ricordato come di mano di Agostino «la Diana e la Galatea» nella galleria Farnese, da identificarsi con l'*Aurora e Cefalo* e la *Venere condotta sul mare a una cerimonia nuziale*; qualche anno dopo Giulio Mancini allude a altri interventi di lui sul lato verso il fiume; più tardi Bellori indica la sua presenza nelle due storie dei lati lunghi già ricordate dopo aver menzionato l'apporto dato da «l'erudizione di Agostino» all'argomento del camerino Farnese, mentre Malvasia torna esplicitamente su un suo ruolo in entrambe le decorazioni. ²⁷

In passato ho formulato alcune proposte sulla storia della conservazione, sulla cronologia e sull'attribuzione degli affreschi del camerino, e ho avanzato l'ipotesi di ascrivere ad Agostino una parte dei disegni che vi sono connessi. L'analisi stilistica del materiale grafico mi sembra infatti confermare la notizia fornita da Agucchi e ribadita da Malvasia, quasi del tutto ignorata dagli studi salvo pochissime eccezioni, su un suo apporto alla concezione degli affreschi, e in parte anche alla loro realizzazione. ²⁸ Date le traversie subite da quest'opera e



fig. 8
 Agostino Carracci (?),
Studio per Pan e Diana;
 Chatsworth, Devonshire
 Collection, inv. 414.

in mancanza di un'indagine ravvicinata non è facile verificare se sui ponti del camerino vi fosse anche Agostino, come riteneva Roberto Longhi.²⁹ Certo, se ad Annibale spettano sicuramente i brani di smagliante bellezza della *grisaille*, eseguiti a fresco senza ritocchi a secco e per questo meglio conservati, e il giovane aiuto Innocenzo Tacconi sembra responsabile delle porzioni del monocromo di qualità patentemente più bassa e forse delle parti più sciupate perché più ritoccate delle lunette con le storie, l'intervento sugli affreschi di Agostino andrà cercato in queste ultime.³⁰ Le scene nelle lunette evocano da vicino accenti ancora manieristi, e un modo di comporre per nodi di figure allacciate l'una all'altra graziosamente, mosse da gesti e panneggi scanditi da ritmi ricorrenti che non si incontra mai nel fratello, il quale anche nei gruppi affollati fa spiccare ogni elemento nella sua propria singolare e distinta verità.

Non troppo dissimile deve essere stata in principio la collaborazione dei due Carracci nella galleria, anche se questa è da sempre percepita come opera di fatto del solo Annibale, coadiuvato dal fratello soltanto nelle due scene al centro dei lati lunghi.

Negli ultimi decenni diversi studiosi hanno lavorato a riconsiderare il peso e lo spessore di Agostino, con proposte che hanno riguardato anche i disegni preparatori o persino alcuni passaggi degli affreschi della galleria,³¹ ma questo non ha intaccato la percezione generale di un'impresa condotta fin da principio primariamente da Annibale, nella quale Agostino sopraggiunge in un secondo momento occupando un ruolo subordinato; sintomaticamente è stato proposto di vedere delle incursioni di Annibale nella *Venere condotta sul mare* (il tritone che soffia nella buccina, la testa correggesca del putтино biondo in primo piano),³²



fig. 9
Annibale Carracci, *Studio per Pan*; Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 7190.

Al tratto più accompagnato e leggero, dai ritmi più danzanti, di Agostino, sembrano spettare più d'uno tra i fogli che mettono a punto soluzioni compositive per la storia centrale con il *Trionfo dell'unione dell'Amore celeste e dell'Amore terreno*: oltre a quello del Louvre, già segnalato,³⁶ (fig. 1) penso a quello molto raffinato pure al Louvre³⁷ (fig. 10) con la bellissima invenzione, poi tralasciata nell'affresco, del piccolo satiro sul carro che beve dall'anfora,

ma, fatta eccezione per il caso individuato da Byam Shaw di cui diremo, non si è mai immaginata una situazione simile a rovescio, che veda un contributo del maggiore a scene dipinte in prevalenza dal minore.

Viceversa, a conferma dell'informazione di Agucchi secondo la quale Agostino prese parte all'impresa della galleria fin da principio, sono i numerosi raffronti che spingono ad attribuirgli studi grafici per porzioni della volta che non corrispondono soltanto alle due storie al centro dei lati lunghi – evidentemente le uniche che gli spettino per intero, ma non necessariamente le uniche a cui egli lavorò, con disegni preparatori e forse, come vedremo, anche con ulteriori interventi dai ponteggi.

Un fine conoscitore come Sebastiano Resta riconobbe la mano di Agostino in uno dei fogli venuto in suo possesso, già di proprietà di Bellori, oggi a Chatsworth, che prepara la scena con *Pan che offre il vello a Diana* (fig. 8) sul formato orizzontale, e dunque quando non era ancora stata messa a punto la partitura definitiva del soffitto.³³ In questo disegno, che ha passaggi molto finiti ed è stato supposto fosse un *presentation piece*,³⁴ rimandano ad Agostino il tratto delicato, i modi dei panneggi e le lueggiature accuratamente applicate nella restituzione in miniatura del torso del Belvedere, tutt'altro rispetto alla vibrante sintesi chiaroscurale e plastica studiata dal vero nello studio del Louvre per il solo Pan, indubitabilmente di Annibale.³⁵ (fig. 9)

condotto con delicatezza all'acquerello ripassando poi a penna alcuni contorni delle figure, molto distante dal fare franco e sintetico di Annibale. È un modo più gentile, che coesiste con gli intensi schizzi a penna già ricordati (figg. 5 e 7) (anche Agostino, come Perino, nel disegno adotta nello stesso torno di tempo tecniche e maniere molto diverse) e che si incontra nel foglio dell'Albertina in cui è ancora uno studio per il *Trionfo*,³⁸ (fig. 11) nel quale le figure che sostengono il Bacco sono viste dall'alto come tante volte nel maggiore dei due fratelli, sempre memore di certe soluzioni compositive di matrice veneziana, alla Tintoretto.

Anche in alcuni studi per le singole figure che popolano il corteo che attraversa il centro del soffitto si è spinti a individuare la mano di Agostino. È il caso del disegno della Biblioteca Reale di Torino per il Sileno sostenuto da un fanciullo.³⁹ (fig. 12) L'espressione ebbra e felicemente imbambolata del vecchio satiro, traduzione sul vero di idee tratte dalla scultura antica, trova una variante già nel cartone oggi a Urbino, ma diventa poi tanto più vigorosa e vivace nell'affresco da lasciar supporre che (come nel caso del potente scorcio del piede dello stesso Sileno, che nella versione finale misura lo spazio) sia stata modificata da Annibale in corso d'opera, con un inserto che costituisce significativamente una giornata a se stante.⁴⁰ Nel foglio di Torino però l'ombreggiatura che accompagna le anatomie con tratteggi regolari e continui, i contorni ripassati come a cercare la forma, il naso a punta del ragazzo, che si trovano anche nel disegno di Budapest per la baccante che danza,⁴¹ (fig. 13) sono caratteristiche di Agostino che ricorrono negli studi a matita rossa da lui eseguiti pochi anni dopo per gli affreschi del palazzo del Giardino (Louvre, RF 38816 *recto e verso*).⁴² (fig. 14) Ancora allo stesso artista penso sia da assegnare il disegno per la storia di *Polifemo e Galatea* (Louvre, inv. 7197) che offre raffronti molto stretti con uno studio per decorazione riconosciuto autografo di Agostino (Louvre, inv. 7425),⁴³ anche se c'è da supporre che la più potente soluzione imposta nell'affresco, con la gamba del gigante che riprende lo scorcio di quella del *Giona* di Michelangelo, sia frutto anche in questo caso di Annibale, sempre molto interessato a soluzioni che permettano a chi guarda di misurare la profondità dello spazio.

Il disegno di Oxford, Christ Church (inv. 0471) per l'Anchise che figura con Venere nella volta è stato ricondotto ad Agostino, al quale era già ascrivito sul retro del foglio da una mano seicentesca, da James Byam Shaw, che sulla base di considerazioni di natura stilistica ha posto coraggiosamente la questione, di rado toccata dalla letteratura sulla galleria, di una possibile responsabilità, anche come esecutore, assunta dal fratello maggiore in una storia ritenuta soltanto del minore.⁴⁴ Il parere dello studioso è stato ripreso da Clare Robertson e Catherine Whistler, le quali hanno rilevato come il fatto che spetti ad Agostino un disegno poi tradotto sul muro da Annibale «has interesting implication for the nature of the collaboration between the brothers, aspects of which are not altogether clear».⁴⁵

Il tema di questa compartecipazione merita di essere ripreso: pur tenendo conto delle attestate difficoltà che Agostino incontrava nel lavorare a fresco,⁴⁶ sono diversi i brani del soffitto della galleria che è possibile ricondurgli. Sulla base delle evidenze di stile, come ha visto Daniele Benati, e come in parte conferma l'indicazione già ricordata dello stesso Giulio Mancini su un contributo del pittore nel lato verso il fiume, paiono spettargli l'ignudo (e forse il puttinio) a sinistra del medaglione con *Pan e Siringa* e l'ignudo (e forse il puttinio) sovrastante il medaglione con *Salmaci ed Ermafrodito*, collocati attorno alla scena con



Aurora e Cefalo, molto vicini al Cefalo nel modo di trattare gli incarnati e le capigliature, nonché plausibilmente i due ignudi ai lati della *Venere condotta sul mare*.⁴⁷ A questi si potranno aggiungere i due mascheroni che affiancano la stessa scena e il telamone a sinistra di *Pan e Siringa*, coperto da una trama pressoché continua di tratteggi ordinati che rievoca la rete dei passaggi chiaroscurali delle incisioni di Agostino, applicata con una diligenza che



fig. 10
Agostino Carracci (?),
Studio per il gruppo
di Bacco e Arianna;
Parigi, Musée du Louvre,
département des Arts
graphiques, inv. 7183.

fig. 11
Agostino Carracci (?),
Studio per il gruppo di
Bacco e Arianna; Vienna,
Albertina Graphische
Sammlung, inv. 2144.

non sembra caratteristica di Annibale – si veda il confronto con altre figure certamente di quest'ultimo come il telamone a sinistra del riquadro con *Venere e Anchise*, in cui viceversa i tratteggi e i puntinati sono tanto più liberi, meno grafici, più pittorici.⁴⁸

Mi chiedo inoltre da tempo se non si debba cercare una collaborazione di Agostino all'esecuzione di alcuni brani dell'affresco del *Trionfo*, come il satiro di schiena che funge da quinta nell'angolo in basso a sinistra, costruito su un gioco di contrapposti caro alla tarda Maniera come spesso in Agostino e mai in Annibale, e molto prossimo nell'impostazione a una delle Grazie vista da tergo a sinistra dell'incisione che l'artista eseguì nel 1589 dal *Mercurio e le Grazie* di Tintoretto in palazzo Ducale a Venezia,⁴⁹ o come il bambino che accompagna le tigri, simile nel chiasmo e nel profilo perduto, o come la testa del ragazzo che sbuca sotto il braccio di Sileno studiato nel foglio di Torino (fig. 12) – anche se in un cantiere come questo, che tanti elementi suggeriscono essere stato improntato, almeno in principio, a una posizione sostanzialmente equanime tra i due artisti, il disegno eseguito dall'uno poteva benissimo essere tradotto sul muro dall'altro.

fig. 12

Agostino Carracci (?),
Studio per Sileno
sorretto da un fanciullo;
Torino, Biblioteca Reale,
inv. 16060, cat. 98.



Quando disporremo delle informazioni tecniche e materiali acquisite nel corso del recente restauro potremo verificare simili confronti e l'ipotesi che essi sottendono, ovvero che Agostino e Annibale abbiano effettivamente partecipato insieme alla concezione e almeno in una prima fase all'esecuzione degli affreschi farnesiani del camerino e della galleria: lavorando cioè, almeno in principio, prima del litigio che porterà Agostino via da Roma, in modo del tutto simile a quello che sappiamo essere stato dei tre Carracci nella prima stagione bolognese.

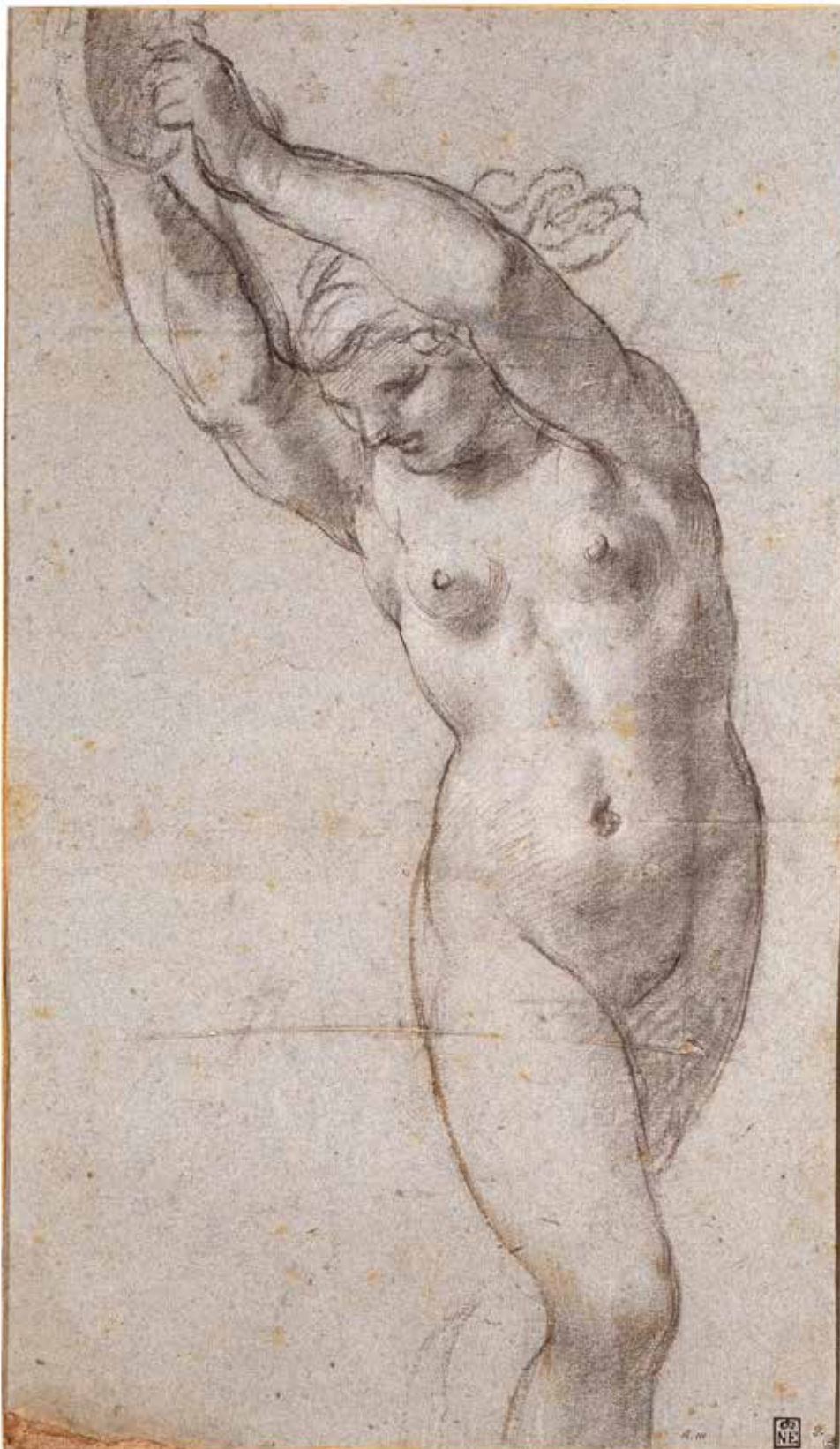


fig. 13
Agostino Carracci (?),
Studio per una baccante;
Budapest, Szépművészeti
Múzeum, inv. 1812.

fig. 14

Agostino Carracci, *Studio per Peleo*; Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. RF 38816 verso.



È Malvasia a descrivere, negli incarichi da loro portati avanti insieme a Bologna, quel «contrasto pacifico, concorde, anzi concertato, con che senza differenza e circospezione operavano assieme, l'uno l'altro sostenendo e aiutando, onde tanto simili molte volte riescan fra loro le operazioni di questo Gerione pittorico, che dall'una all'altra differenza alcuna scorgere non si sappia», ed è ancora lui, dopo la celebre frase «ella è de' Carracci: l'abbiam fatta tutti noi», a fornire nel commento all'impresa di palazzo Magnani la concreta descrizione di questo modo di condurre insieme il lavoro: «Tanto appunto tentò avvenisse Lodovico nella sala del comitissimo palagio de' Sig. Marchesi Magnani, che allogata loro dal sig. Vincenzo, per farvi un gran fregio a fresco, *così l'uno entrar nel principiato dall'altro, e l'altro trapassarsene nel già dimezzato da quello*, ne gli aggiunti de' puttini, de' satiri e de' termini si diletтарono [...]». ⁵⁰

In questo stesso modo Annibale e Agostino potrebbero avere eseguito la scena centrale del soffitto della galleria: uno accanto all'altro, o per meglio dire uno addosso all'altro, nella strettissima contiguità delle giornate di lavoro, con un inserirsi continuo sul reciproco fare, in una sorta di contrappunto.

Allo stato attuale non sappiamo da dove i pittori abbiano cominciato a dipingere il soffitto, e dunque non è possibile capire a cosa corrisponda questa supposta coabitazione nella cronologia del cantiere. Certo i sopraggiunti impegni, tra i quali, credo, il camerino, e poi la partenza di Agostino da Roma, devono avere spinto Annibale a coinvolgere qualche aiuto, anche se in modo ancora saltuario: oltre all'ignudo già ricordato che si propone dipinto da Tacconi, sulla volta si riscontra solo di rado la presenza di altre mani, come in un paio di puttini, nell'ignudo alla destra del medaglione con *Amor vincit omnia*, come visto da

Briganti,⁵¹ o in quello a destra del medaglione con *Ero e Leandro*, nel quale, per ragioni per me a tutt'oggi incomprensibili, il meraviglioso disegno di Annibale conservato a Besançon è stato tradotto da una mano tanto più rigida,⁵² comparabile a quella che ha eseguito il monocromo della parte bassa dei lati corti. Ma sono inserti limitati, che nulla hanno a che fare con una vera e propria bottega, la quale si costituisce invece con l'arrivo, a scaglioni ravvicinati tra 1601 e 1602, di Francesco Albani e di Domenico Zampieri e, alla morte di Agostino nel 1602, di Giovanni Lanfranco, Sisto Badalocchio e del figlio di lui, Antonio Carracci. È solo a quel punto che, mancato il fratello e venuto meno il sistema di lavoro collettivo tra pari, con l'avvento di questi e altri giovani, Annibale è costretto a un cambio di passo, ed è allora che si volge a un esempio di organizzazione di cantiere che presupponga un capobottega, al quale spetti di definire attraverso il disegno le soluzioni che altri, non ancora autonomi, contribuiranno a tradurre in pittura. Emerge così il precedente di Raffaello: certamente Annibale deve avere studiato da vicino le opere uscite quasi un secolo prima dalla sua scuola e la funzione che in essa svolgeva appunto il disegno, alla quale necessariamente si affiderà sempre più con il venire meno della salute.

La conclusione del cantiere della galleria con l'esecuzione delle storiette sui lati lunghi da mettersi in rapporto con i pagamenti nei registri farnesiani dal 1603 al 1608⁵³ avviene in questo contesto profondamente mutato, e a ribadire l'avvenuto mutamento nella direzione indicata dalla bottega di Raffaello è il rapporto che nei lati lunghi gli allievi di Annibale imbastiscono con il precedente stilistico delle logge Vaticane (e sintomaticamente anche qui, come lì, la critica non ha ancora sciolto il nodo delle attribuzioni dei singoli riquadri). È dunque quanto mai significativo che le logge vengano incise programmaticamente da Lanfranco e Badalocchio nel momento più acuto della malattia che allontanò Annibale dal lavoro, e che la serie sia accompagnata da una lettera a lui dedicata, pubblicata poi da Bellori con la data dell'agosto 1607 e, come ho potuto precisare molti anni fa, redatta forse qualche tempo prima da Agucchi, nella quale così viene presentata l'opera che meglio rispondeva al modello stilistico e tecnico a cui il maestro invitava gli allievi: «Pur siccome nella lunga indisposizione, che a lei, con danno dell'arte e con dolore de gli amatori di essa, interrompe [la minuta di Agucchi aveva: interrompe] delle cose sue, ella ci confortò ad occuparci in quel mentre altrove: così un sol campo ne rimaneva, ove più si scuoprissi l'idea del lavoro al pensiero di V. S. simigliante».⁵⁴

Nel passaggio dalla felicità del soffitto alle forme tanto più controllate dei lati corti e poi al linguaggio corsivo a figure piccole dei lati lunghi non va cercato dunque il prevalere di una astratta adesione ai presunti modelli del bello ideale, ma la formulazione di articolate risposte alle nuove urgenze di natura tecnica e stilistica sollecitate da mutate esigenze di cantiere.

- 1 *Diverse figure* 1646, p. 9; Mahon 1947, p. 247.
- 2 Faberio 1603, p. 310.
- 3 Longhi [1991], p. 38; Benati 2016, pp. 9-10, con bibliografia precedente.
- 4 Ginzburg 2013, pp. 43-45.
- 5 Su questo carattere dell'Accademia del Disegno in rapporto alle considerazioni contenute nella Giuntina si veda Antoni 2022.
- 6 Balzarotti 2021, pp. 3-4.
- 7 *Diverse figure* 1646, p. 9; Mahon 1947, p. 246.
- 8 Malvasia [1841-1844], vol. I, p. 264.
- 9 Ivi, p. 283; sul misto ancora in Ludovico, ivi, p. 284. Su questo snodo e sul nesso con il precedente raffaellesco Perini 2002.
- 10 *Diverse figure* 1646, pp. 11 e 14; Mahon 1947, pp. 252 e 257.
- 11 La sequenza è stata studiata a fondo da Martin 1965, pp. 190-237.
- 12 Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 902155, penna e inchiostro marrone, mm 168 × 223. Sulla collocazione del disegno all'inizio del progetto della galleria e sul rapporto con i precedenti bolognesi: Wittkower 1952, n. 287, pp. 134-135; Martin 1965, n. 47, p. 250, fig. 152; *Drawings by the Carracci* 1996, cat. 80, pp. 130-131. Per il rapporto con i *Baccanali* nel camerino di Alfonso I a Ferrara Ginzburg 2019.
- 13 Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques (d'ora in poi DAG), inv. 7185 *recto*, penna e inchiostro marrone e *verso*, matita rossa, penna e inchiostro marrone, mm 191 × 253 (Martin 1965, n. 53, p. 252, fig. 158 per il *recto*, fig. 188 per il *verso*; Loisel 2004, n. 281, pp. 174-176 per l'attribuzione ad Agostino di entrambe le facce del foglio).
- 14 *Le "postille" di Annibale Carracci* 2006, postilla n. 19, p. 462.
- 15 Malvasia [1841-1844], vol. I, p. 333. Per disegni in rapporto con la sala di Tibaldi: Parigi, Musée du Louvre, DAG, inv. 7420 *recto* (Martin 1965, n. 45, p. 250, fig. 150; Loisel 2004, n. 499, pp. 238-239); inv. 7422 *recto* (Martin 1965, n. 44, p. 250, fig. 148; Loisel 2004, n. 500, pp. 238-239); inv. 8048 (Martin 1965, n. 46, p. 250, fig. 151; Loisel 2004, n. 502, pp. 239-240).
- 16 Parigi, Musée du Louvre, DAG, inv. 7424, matita rossa, mm 217 × 335 (Loisel 2004, n. 287, p. 177).
- 17 «Le due ultime [storie] di Gannimede, e di Giacinto restano situate, con le cornici, ne' sfondati finti: quivi è bellissima, per arte d'inganno la cornice dorica, veduta secondo il punto, d'onde l'occhio trascorre alla superficie d'un'altra volta finta più in alto, senza che s'avvegga gli oggetti esser finti, quasi vi si diffonda l'aria vera, e trasparente», Bellori 1657, p. 6.
- 18 Parigi, Musée du Louvre, DAG, inv. 8048, matita nera, penna e inchiostro marrone, acquerello grigio e marrone, mm 287 × 241 (Martin 1965, n. 46 p. 250, fig. 151; Loisel 2004, n. 502, pp. 239-240).
- 19 Parigi, Musée du Louvre, DAG, inv. 593 *recto*, penna e inchiostro marrone, pennello e acquerello marrone, rialzi di bianco, mm 200 × 265 (Parma 2001, n. 170, pp. 302-307).
- 20 Parigi, Musée du Louvre, DAG, inv. 197 *verso*, penna e inchiostro bruno, mm 202 × 284 (Loisel 2004, n. 277 *verso*, p. 173).
- 21 Parigi, Musée du Louvre, DAG, inv. 197 *recto*, penna e inchiostro marrone, mm 202 × 284 (ivi, n. 277, pp. 173-174).
- 22 Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 901964, penna e inchiostro grigio e marrone, mm 134 × 161 (Wittkower 1952, n. 432, p. 157). Il confronto è ad esempio con il foglio del Louvre inv. 7301 *recto* (penna e inchiostro bruno, matita nera e matita rossa, mm 237 × 172; Loisel 2004, n. 284, pp. 176-177) per il *Ritratto di Arrigo peloso*, *Pietro matto* e *Amor nano* oggi a Capodimonte, o con gli studi per gli affreschi del palazzo del Giardino di Parma come quello di Windsor (RCIN 902138, penna e inchiostro marrone, mm 136 × 237; Wittkower 1952, n. 104, p. 114, fig. 41). (fig. 7)
- 23 Ginzburg 2018, pp. 59-60 e fig. 6, p. 63.
- 24 Parigi, Musée du Louvre, DAG, inv. 7416 *recto* e *verso*, matita rossa, penna e inchiostro marrone, con macchie di colore giallo, mm 388 × 265. Il disegno è attribuito unanimemente ad Annibale (Martin 1965, n. 50 p. 251, fig. 155; *Drawings by the Carracci* 1996, n. 40, pp. 150-152; *The Drawings of Annibale Carracci* 1999, n. 40, pp. 150-151; Loisel 2004, n. 504, p. 240; S. Ginzburg in *Annibale Carracci* 2006, cat. n. VII.8, pp. 312-313).
- 25 «Mostrò egli il modo di far profitto da Michel Angelo non da altri conseguito ed oggi affatto abbandonato; perché lasciando la maniera e le anatomie del Giudizio, si rivolse e riguardò li bellissimi ignudi de' partimenti nella volta di sopra, e con egual lode gli espose nella Galeria», Bellori [1976], p. 90.
- 26 *Diverse figure* 1646, p. 13; Mahon 1947, pp. 254-255. Il corsivo è mio.
- 27 Faberio 1603, p. 87; Malvasia [1841-1844], vol. I, pp. 295 e 310; Mancini [1956-1957], vol. I, p. 217; Bellori [1976], pp. 67 e 69.
- 28 Sull'ipotesi di una significativa partecipazione di Agostino alla progettazione grafica e all'esecuzione dei affreschi del camerino, cfr. la tesi di Jutta Lauke, *Betrachtungen zur zeichenweise der drei Carracci: Lodovico, Agostino, Annibale*, (Lauke

1954); Longhi [1991], p. 40; Ginzburg 2000, pp. 35-77; Ginzburg 2010, pp. 96-101; Ginzburg 2014, pp. 126-130.

29 Longhi [1991], p. 40.

30 Ginzburg 2000, tavv. 1-7; figg. 9-18.

31 DeGrazia 1988; Benati 1989; Sutherland Harris 2000; Loisel 2016; Vaccaro 2016; Whitfield 2017..

32 Mahon 1953, p. 337 per la prima ipotesi, basata sull'attribuzione ad Annibale di due studi per il tritone (New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 1970.15; Malibu, The J. Paul Getty Museum, inv. 84.GB.48) da cui dissentono Finaldi, Harding, Wallis 1995, p. 7 e Turner 1996. Per la testa del puttino correggesco Briganti 1987, p. 35 e fig. 17.

33 Chatsworth, Devonshire Collection inv. 414, penna, inchiostro bruno, acquerello bruno, matita nera, rialzi di bianco su carta preparata grigia, mm 286 × 400 (*Drawings by the Carracci*, n. 82, p. 133; Agosti, Grisolia, Pizzoni 2021, pp. 404-405). Ringrazio Maria Rosa Pizzoni per lo scambio di idee su questo disegno. Nella scheda del catalogo della mostra di Washington del 1999 (*The Drawings of Annibale Carracci* 1999, n. 48, pp. 172-173) Gail Feigenbaum lo mette in rapporto con quelli ai numeri 35 e 36 dello stesso catalogo per le lunette del camerino con *Perseo e Bellerofonte* e *Ulisse e Circe* (Parigi, Musée du Louvre, DAG, inv. 7203 e inv. 7204: Loisel 2004, n. 485, pp. 233-235; n. 473, p. 229), che a mio parere sono entrambi da restituire ad Agostino (si vedano le schede in *Annibale Carracci* 2006, cat. nn. VII.5, pp. 306-307 e VII.6, pp. 308-309).

34 Martin 1965, p. 210, ipotizzava fosse questo uno dei disegni posseduti da Bellori citati da Vicente Vittoria (Vittoria 1703, *Lettera terza*, p. 16), come riaffermato da

Prosperi Valenti Rodinò 1996, p. 361.

35 Parigi, Musée du Louvre, DAG, inv. 7190, matita nera e rialzi di bianco su carta azzurra, mm 542 × 314 (Martin 1965, n. 75, p. 258, fig. 182; Loisel 2004, n. 525, pp. 248-249).

36 Cfr *supra*, nota 13.

37 Parigi, Musée Louvre, DAG, inv. 7183, matita nera, acquerello marrone, con riprese a penna e inchiostro marrone, mm 275 × 264 (Martin 1965, n. 55, pp. 252-253, fig. 160; Loisel 2004, n. 505, pp. 242-243).

38 Vienna, Albertina Graphische Sammlung, inv. 2144, penna e acquerello grigio, mm 204 × 259 (Martin 1965, n. 56, p. 253, fig. 161).

39 Torino, Biblioteca Reale, inv. 16060, cat. 98, matita rossa, mm 298 × 232 (Martin 1965, n. 66, p. 256, fig. 173).

40 Si veda la carta delle giornate redatta da Carlo Giantomassi e pubblicata in Briganti 1987.

41 Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 1812, matita nera con rialzi di bianco su carta grigio-azzurra (Martin 1965, n. 64, p. 255, fig. 171).

42 Parigi, Musée du Louvre, DAG, RF 38816 *recto*, matita rossa e *verso*, matita rossa e matita nera, mm 263 × 377 (Loisel 2004, n. 298, p. 180).

43 Lo studio per *Polifemo e Galatea* del Louvre, DAG, inv. 7197, matita nera su carta azzurra, mm 404 × 285 (Martin 1965, n. 86, p. 261, fig. 196; Loisel 2004, n. 530, p. 250) viene attribuito generalmente ad Annibale; è ritenuto copia di quello il disegno a Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 901799, matita rossa, mm 335 × 264 (Wittkower 1952, n. 507, p. 162). Il confronto proposto nel testo è con il foglio del Louvre, DAG, inv. 7425, matita rossa, mm 200 × 180 (Loisel

2004, n. 288, p. 177).

44 Oxford, Chirst Church, inv. 0471, penna e inchiostro marrone su matita rossa, mm 370 × 255 (Byam Shaw 1972, n. 14, pp. 21-22 e tav. 14; Id., 1976, vol. I, n. 930, p. 246 e II, tav. 561).

45 *Drawings by the Carracci* 1996, n. 46, p. 90.

46 Mancini, da medico quale era, ricorda come Agostino «poco potess'operare per la sua poca sanità che pativa di asma o difficoltà di respirare et il lavorare di fresco gl'era inimicissimo.» (Mancini [1956-1957], vol. I, p. 217).

47 Benati 1989; Ginzburg 2008, E/1, pp. 90-91; E/6, pp. 100-101; fig. a pp. 168-169.

48 Ginzburg 2008, E/1, pp. 90-91; F/1, pp. 110-111; I/2, pp. 172-173; I/8, pp. 184-185.

49 DeGrazia 1984, n. 149, pp. 155-156, fig. 176; Ginzburg 2008, A/1, pp. 42-43. La figura del satiro nel *Trionfo* è preparata dal disegno a Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, inv. D. 1452, matita nera con rialzi di bianco su carta grigio-azzurra, tracce di penna, mm 393/407 × 505/512 (Martin 1965, n. 59, p. 254, fig. 164).

50 Malvasia [1841-1844], vol. I, p. 287 anche per la citazione precedente. Il corsivo è mio.

51 Briganti 1987, p. 42; Ginzburg 2008, fig. a p. 107.

52 Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, inv. D 1490, matita nera con rialzi di bianco su carta azzurra, mm 355/357 × 456/457 (Martin 1965, n. 102, p. 265, fig. 216; C. Loisel in *L'idea del bello* 2000, vol. II, n. 31, pp. 251-252: p. 252).

53 Uginet 1980, pp. 103-106.

54 Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms Ottob. lat. 2484, III, ff. 617-618; Bellori [1976], pp. 109-110: p. 109; Ginzburg 2000, pp. 165-166.

Apparati

Bibliografia

Elenco delle abbreviazioni

ACRoma	Archivio Capitolino di Roma
ACS	Archivio Centrale dello Stato di Roma
AFSP	Archivio della Fabbrica di San Pietro
AGOC	Archivio Generalizio dell'Ordine Carmelitano, Roma
ANSL	Accademia Nazionale di San Luca, Roma
ASAncona	Archivio di Stato di Ancona
ASDCC	Archivio Storico della Diocesi di Civita Castellana
ASGD	Archivio Storico di San Giovanni Decollato, Roma
ASRoma	Archivio di Stato di Roma
ASSC	Archivio storico della Santa Casa, Loreto
ASViterbo	Archivio di Stato di Viterbo
AVRoma	Archivio del Vicariato di Roma
BAV	Biblioteca Apostolica Vaticana

Abromson 1981

M.C. Abromson, *Painting in Rome during the Papacy of Clement VIII (1592-1605)*.

A document study, Garland, New York-London 1981.

Acidini Luchinat 1995

C. Acidini Luchinat, *Il restauro del ciclo pittorico della Cupola di Santa Maria del Fiore*, in T. Verdon (a cura di), *Alla riscoperta di Piazza del Duomo in Firenze*, vol. IV, *La cupola di Santa Maria del Fiore*, Centro Di, Firenze 1995, pp. 57-66.

Acidini, Pirazzoli 2011

C. Acidini, G. Pirazzoli (a cura di), *Ammannati e Vasari per la città dei Medici*, Polistampa, Firenze 2011.

Ackerman 1954

J. Ackerman, *The Cortile del Belvedere*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1954.

Adorni 2008

B. Adorni, *Jacopo Barozzi da Vignola*, Skira, Milano 2008.

Adorni, Frommel, Tuttle 2002

B. Adorni, Ch.L. Frommel, R.J. Tuttle (a cura di), *Jacopo Barozzi da Vignola*, Electa, Milano 2002.

Agosti 2016

B. Agosti, *Novità su Perino del Vaga e la decorazione della Cappella del Sacramento*, "Bollettino d'Arte", s. VII, a. CI, aprile-giugno 2016, n. 30, pp. 71-80.

Agosti 2018

B. Agosti, *Su Antonio da Sangallo e gli artisti, attraverso Vasari*, in M. Beltramini, C. Conti (a cura di), *Antonio da Sangallo il Giovane. Architettura e decorazione da Leone X a Paolo III*, atti della giornata di studio (Roma, Fondazione Mario Besso, 21 giugno 2017), Officina Libraria, Milano 2018, pp. 9-16.

Agosti 2019a

B. Agosti, *Vasari 1553*, in *Vasari per Bindo Altoviti. Il Cristo portacroce*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini, 25 gennaio-30 giugno 2019), Officina Libraria, Milano 2019, pp. 31-49.

Agosti 2019b

B. Agosti, *Perino del Vaga e lo "stile farnesiano"*, in M. Marongiu (a cura di), *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, Edifir, Firenze 2019, pp. 75-82.

Agosti et al. 2021

B. Agosti et al., *Perino del Vaga, regesto della vita e delle opere 1537-1547*, in B. Agosti, S. Ginzburg (a cura di), *Perino del Vaga per Michelangelo. La spalliera del Giudizio universale nella Galleria Spada*, Officina Libraria, Roma 2021, pp. 94-151.

Agosti, Conti cds

B. Agosti, C. Conti, *Il Penni di Vasari?*, in A. Cerasuolo, A. Zezza (a cura di), *Raffaello 1520-2020*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli e Santa Maria Capua Vetere, 1-3 luglio 2021), in corso di stampa.

Agosti, Ginzburg 2021

B. Agosti, S. Ginzburg (a cura di), *Perino del Vaga per Michelangelo. La spalliera del Giudizio universale nella Galleria Spada*, Officina Libraria, Roma 2021.

Agosti, Grisolia, Pizzoni 2021

B. Agosti, F. Grisolia, M.R. Pizzoni, *Su*

Bellori, il padre Resta e i disegni carracceschi, in M. di Macco, S. Ginzburg (a cura di), *La tradizione dell'"ideale classico" nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, Sagep, Genova 2021, pp. 399-416.

Ait 2010

I. Ait, *I Margani e le miniere di allume di Tolfa: dinamiche familiari e interessi mercantile fra XIV e XVI secolo*, "Archivio Storico Italiano", a. CLXVIII/2, aprile-giugno 2010, n. 624, pp. 231-262.

Alfarano [1914]

T. Alfarano, *De Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura*, (1582), a cura di M. Cerrati, Tipografia Poliglotta Vaticana, Città del Vaticano 1914.

Aliberti Gaudio 1981

F.M. Aliberti Gaudio (a cura di), *Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo. Progetto ed esecuzione, 1543-1548*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 16 novembre 1981-31 gennaio 1982), De Luca, Roma 1981, 2 voll.

Allegri, Cecchi 1980

E. Allegri, A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, S.P.E.S., Firenze 1980.

Angeloni 1641

F. Angeloni, *Historia Augusta da Giulio Cesare insino a' Costantino Magno illustrata con la verità delle Antiche Medaglie*, Andrea Fei, Roma 1641.

Annibale Carracci 2006

Annibale Carracci, a cura di D. Benati, E. Riccomini, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 22 settembre 2006-7 gennaio 2007; Roma, Chiostro del Bramante, 25 gennaio-6 maggio 2007), Electa, Milano 2006.

Anselmi 2007

S.E. Anselmi, *La decorazione pittorica nelle residenze farnesiane di Capodimonte e Gradoli. Due esempi di vulgata raffaellesca*, in L. Bonelli, M. Bonelli (a cura di), *L'età di Michelangelo e la Toscana*, Betagamma, Viterbo 2007, pp. 28-41.

Antinori 1997

A. Antinori, *La cantoria con organo di Alessandro VI e la "cappella del S. Pietro di bronzo"*, in G. Spagnesi (a cura di), *L'architettura della Basilica di San Pietro*.

- Storia e costruzione*, atti del convegno di studi (Roma, Castel Sant'Angelo, 7-10 novembre 1995), Bonsignori, Roma 1997, pp. 129-136.
- Antoni 2014-2015
G. Antoni, *La confraternita di San Giovanni Decollato e la sua devozione: il cantiere, la chiesa, gli altari*, tesi di laurea, Sapienza Università di Roma, a.a. 2014-2015, rel. C. Cieri, S. Pierguidi.
- Antoni 2017
G. Antoni, *Giovanni Battista da Sangallo e la confraternita di San Giovanni Decollato a Roma. La progettazione della chiesa e altre precisazioni*, "Annali di architettura", 2017, n. 29, pp. 29-34.
- Antoni 2022
G. Antoni, "La meglio gioventù". La sezione sugli Accademici del disegno nella Giuntina: gli artisti dopo Michelangelo e l'emergere di un criterio geografico-stilistico, in G. Antoni et al. (a cura di), *Le tre età: il problema della periodizzazione nelle Vite di Vasari*, atti del convegno (Roma, Sapienza Università di Roma, 8 novembre 2019), Campisano, Roma 2022, pp. 155-172.
- Arbeiter 1988
A. Arbeiter, *Alt-St. Peter in Geschichte und Wissenschaft*, Mann, Berlin 1988.
- Armenini [1988]
G.B. Armenini, *De' veri precetti della pittura*, (appresso Francesco Tebaldini, Ravenna 1586), edizione a cura di M. Gorreri, Einaudi, Torino 1988.
- Auerbach 1946
E. Auerbach, *Figura*, s.n., s.l. 1938.
- Auerbach 1971
E. Auerbach, *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke, München 1971.
- Aurigemma 2007
M.G. Aurigemma, *Palazzo Firenze in Campo Marzio*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 2007.
- Aurigemma 2018
M.G. Aurigemma, *Dietro le Logge vaticane. Le "Storie di san Pietro" vasariane per Pio V e Gregorio XIII*, "Storia dell'arte", n.s., gennaio-giugno 2018, n. 1/149, pp. 31-68.
- Avery 2011
V. Avery, *Vulcan's forge in Venus city. The Story of Bronze in Venice 1350-1650*, Oxford University Press, Oxford 2011.
- Bacchi 1996a
A. Bacchi, *Ancora su Pedro Fernández a Napoli*, "Nuovi Studi", a. I, 1996, n. 2, pp. 11-19.
- Bacchi 1996b
A. Bacchi (a cura di), *Scultura del Seicento a Roma*, Longanesi, Milano 1996.
- Baglione 1642
G. Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Stamperia d'Andrea Fei, Roma 1642.
- Baglione [1935]
G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti: dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di papa Urbano Ottavo nel 1642*, (Roma 1642), fac-simile dell'edizione di Roma del MDCXLII con introduzione e a cura di V. Mariani, Stab. Arti Grafiche E. Calzone, Roma 1935.
- Baglione [2023]
G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti (Roma 1642)*, a cura di B. Agosti, P. Tosini, Officina Libraria, Roma 2023, 2 voll.
- Baldini 1993
G. Baldini, *Di Antonio Labacco vercellese, architetto romano del secolo XVI*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", a. XXXVII, 1993, n. 2-3, pp. 337-380.
- Baldinucci [1768-1820]
F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua, opera di Filippo Baldinucci fiorentino accademico della Crusca nuovamente dato alle stampe con varie dissertazioni, note, ed aggiunte da Giuseppe Piacenza architetto torinese*, (per Santi Franchi, Firenze 1681-1728), Stamperia Reale, Torino 1768-1820, 6 voll.
- Balke 2016
F. Balke, *Mimesis und figura. Erich Auerbachs niederer Materialismus*, in F. Balke, A. Engelmeier (a cura di), *Mimesis und Figura. Mit einer Neuauflage des "Figura"-Aufsatzes von Erich Auerbach*, vol. I, Wilhelm Fink, Paderborn 2016, pp. 13-88.
- Ballardini 1999
A. Ballardini, *Dai Gesta di Pasquale I secondo il Liber Pontificalis ai monumenta iconografici delle basiliche romane di Santa Prassede, Santa Maria in Domnica e Santa Cecilia in Trastevere*, "Archivio della Società romana di storia patria", a. CXXII, 1999, pp. 5-67.
- Ballardini 2004
A. Ballardini, *La distruzione dell'abside dell'antico San Pietro e la tradizione iconografica del mosaico innocenziano tra la fine del sec. XVI e il sec. XVII*, "Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae", 2004, XI, pp. 7-80.
- Ballardini 2015
A. Ballardini, *La Basilica di San Pietro nel Medioevo*, in H. Brandenburg, Ch. Thoenes, A. Ballardini (a cura di), *San Pietro. Storia di un monumento*, Jaca Book, Milano 2015, pp. 35-76, 325-330.
- Ballardini 2020
A. Ballardini, *Nella casa di Pietro: gli oratori dedicati a Maria nell'antica Basilica Vaticana*, in V. Balzarotti, B. Hermanin (a cura di), *Gregorio XIII Boncompagni. Arte dei moderni e immagini venerabili nei cantieri della nuova Ecclesia*, atti delle giornate di studio (Roma, Galleria Corsini, 25-26 ottobre 2018), Edizioni Efesto, Roma 2020, pp. 11-29.
- Balzarotti 2016
V. Balzarotti, *Una nota su Pietro Bembo e la Compagnia del Corpo di Cristo*, "Bollettino d'Arte", s. VII, a. CI, aprile-giugno 2016, n. 30, pp. 81-84.
- Balzarotti 2017
V. Balzarotti, *Alcuni soffitti lignei in Vaticano tra Pio IV e Gregorio XIII*, "Opus Incertum", n.s., a. III, 2017, pp. 124-131.
- Balzarotti 2019
V. Balzarotti, *Le Logge di Gregorio XIII: Lorenzo Sabatini e il modello raffaellesco*, in F. Bertini, D. Delle Fave (a cura di), *Gregorio XIII Boncompagni. Un quadro nel quadro*. Per speculum et in aenigmate, atti della giornata di studi (Frascati, Villa Sora, 19 gennaio 2018), Dipartimento degli studi letterari, filosofici e di storia dell'arte, Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Roma 2019, pp. 147-169.
- Balzarotti 2021
V. Balzarotti, *Lorenzo Sabatini. La grazia nella pittura della Controriforma*, Bononia University Press, Bologna 2021.
- Balzarotti, Hermanin 2019-2020
V. Balzarotti, B. Hermanin, *Spazio di memoria, spazio di devozione. Il restauro del portico di San Pietro in Vaticano per il Giubileo del 1575*, "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 2019-2020(2021), n. 44, pp. 305-321.
- Bambach 1983
C.C. Bambach, *A Note on Michelangelo's Cartoon for the Sistine Ceiling*, "The Art Bulletin", a. LXV, dicembre 1983, n. 4, pp. 661-665.
- Bambach 1987
C.C. Bambach, *Michelangelo's Cartoon for the Crucifixion of St. Peter Reconsidered*, "Master Drawings", a. XXV, estate 1987, n. 2, pp. 131-142.
- Bambach 1992
C.C. Bambach, *A Substitute Cartoon for Raphael's Disputa*, "Master Drawings", a. XXX, primavera 1992, n. 1, pp. 9-30.
- Bambach 2015
C.C. Bambach, *The Cartoon for La Belle Jardinière, replicas, and Practices of Full-Scale*

- Design in Raphael's "Florentine Madonnas"*, in J. Jacoby (a cura di), *Raffaël als Zeichner: die Beiträge des Frankfurter Kolloquiums*, atti del convegno (Francoforte, Städel Museum, 18-20 gennaio 2013), Imhof, Petersberg 2015, pp. 61-82.
- Baroni 2004
A. Baroni, *Vasari, Stradano, Naldini, Poppi e altri «pittori dello Studiolo»*, in L. Fornasari, A. Giannotti (a cura di), *Arte in terra d'Arezzo. Il Cinquecento*, Edifir, Firenze 2004, pp. 175-192.
- Baroni Vannucci 2019
A. Baroni Vannucci, *Torri, Teofilo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XCVI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2019, p. 356.
- Barozzi da Vignola 1583
I. Barozzi da Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola. Con i comentarij del R.P.M. Egnatio Danti...*, Francesco Zanetti, Roma 1583.
- Barroero 1990
L. Barroero, *La basilica dal Cinquecento ai nostri giorni*, in C. Pietrangeli (a cura di), *San Giovanni in Laterano*, Nardini, Firenze 1990, pp. 145-255.
- Barroero 1991
L. Barroero, *La decorazione pittorica della Scala Santa*, in C. Pietrangeli (a cura di), *Il Palazzo Apostolico Lateranense*, Nardini, Firenze 1991, pp. 139-189.
- Barroero 1993
L. Barroero, *La Scala Santa*, in M.L. Madonna (a cura di), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 21 gennaio-30 maggio 1993), De Luca, Roma 1993, pp. 127-135.
- Barry 2020
F. Barry, *Between "all'Antica" and "Acheiropoieton". The Cappella Gregoriana in the Ekphrases of Lorenzo Frizolio (1582) and Ascanio Valentino (1583)*, in C. Franceschini, S.F. Ostrow, P. Tosini (a cura di), *Chapels of the Cinquecento and Seicento in the Churches of Rome. Form, Function, Meaning*, Officina Libraria, Milano 2020, pp. 40-63.
- Bartoli 1693
P.S. Bartoli, *Admiranda Romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia anaglyphico opere elaborata*, De Rubeis, Roma 1693.
- Battaglini di Stasio 1964
R. Battaglini di Stasio, *Baronino, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. VI, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1964, pp. 469-470.
- Battisti 1961
E. Battisti, *Disegni cinquecenteschi per S. Giovanni dei Fiorentini*, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 1961, n. 31-48, pp. 185-194.
- Bauer 1999
F.A. Bauer, *La frammentazione liturgica nella chiesa romana del primo medioevo*, "Rivista di Archeologia Cristiana", a. LXXV, 1999, pp. 385-446.
- Bauer 2020
S. Bauer, *The invention of papal history. Onofrio Panvinio between Renaissance and Catholic reform*, Oxford University Press, Oxford 2020.
- Baumgart, Biagetti 1934
F. Baumgart, B. Biagetti, *Gli affreschi di Michelangelo e di L. Sabbatini e F. Zuccari nella Cappella Paolina in Vaticano*, Tipografia Poliglotta Vaticana, Città del Vaticano 1934.
- Bauten Roms 1973
Bauten Roms auf Münzen und Medaillen, a cura di H. Kütthmann et al., catalogo della mostra (Monaco, Staatliche Münzsammlung München, 16 ottobre-2 dicembre 1973), Beckenbauer, München 1973.
- Becatti 2011
G. Becatti, *"L'Incendio di Borgo": iconografia delle antichità; precisazioni sulla terza stanza di Raffaello in Vaticano*, "Atti e studi. Accademia Raffaello", n.s., 2011, n. 2, pp. 9-28.
- Becatti 2014
G. Becatti, *L'identificazione del tempio di Marte Ultore nel XVI secolo: dall'"Incendio di Borgo" di Raffaello a Palladio*, "Bollettino d'Arte", s. VII, a. XCIX, gennaio-marzo 2014, n. 21, pp. 21, 23-38.
- Becchi 2011
A. Becchi, *Cantieri d'inchostro. Meccanica teorica e meccanica chirurgica nella seconda metà del Cinquecento*, in G. Curcio, N. Navone, S. Villari (a cura di), *Studi su Domenico Fontana 1543-1607*, atti del convegno internazionale di studi (Mendrisio, Accademia di architettura, 13-14 settembre 2007), Mendrisio Academy Press-Silvana Editoriale, Mendrisio-Cinisello Balsamo 2011, pp. 91-103.
- Bedon 1989
A. Bedon, *Della Porta, Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXVII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1989, pp. 160-170.
- Bedon 2008
A. Bedon, *Il Campidoglio. Storia di un monumento civile nella Roma papale*, Electa, Milano 2008.
- Béguin 1982
S. Béguin, *Le XVI^e siècle florentin au Louvre*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1982.
- Béguin 1983
S. Béguin, *Peintures. Atelier de Raphaël*, in *Raphaël dans les collections françaises. Hommage à Raphaël*, catalogo della mostra (Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 15 novembre 1983-13 febbraio 1984), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1983, pp. 114-121.
- Bellini 2011a
F. Bellini, *La Basilica di San Pietro. Da Michelangelo a Della Porta*, Argos, Roma 2011, 2 voll.
- Bellini 2011b
F. Bellini, *Michelangelo, la strada e la Porta Pia*, "Studi Romani", a. LIX, gennaio-dicembre 2011, n. 1-4, pp. 74-109.
- Bellori 1657
[G.P. Bellori], *Argomento della Galeria Farnese dipinta da Annibale Caracci. Disegnata & intagliata da Carlo Cesio. Nel quale spiegansi, & riduconsi allegoricamente alla moralità, le Favole Poetiche in essa, rappresentate*, in Roma per Vitale Mascardi MDCLVII.
- Bellori [1976]
G.P. Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, (Mascardi, Roma 1672), edizione a cura di E. Borea, Einaudi, Torino 1976.
- Belluzzi 1998
A. Belluzzi, *Palazzo Te a Mantova*, Panini, Modena 1998, 2 voll.
- Beltramini 2017
M. Beltramini, *Volte a botte e finestre termali dalla Roma di Antonio da Sangallo il Giovane al Veneto di Andrea Palladio*, "Annali di architettura", 2017, n. 29, pp. 155-162.
- Beltramini, Conti 2018
M. Beltramini, C. Conti (a cura di), *Antonio da Sangallo il Giovane. Architettura e decorazione da Leone X a Paolo III*, atti della giornata di studio (Roma, Fondazione Mario Besso, 21 giugno 2017), Officina Libraria, Milano 2018.
- Benati 1989
D. Benati, *Carracci Agostino, ad vocem*, in M. Gregori, E. Schleier (a cura di), *La pittura in Italia. Il Seicento*, vol. II, Electa, Milano 1989, p. 674.
- Benati 1990
D. Benati, *Francesco Bianchi Ferrari e la pittura a Modena fra '400 e '500*, Artioli, Modena 1990.
- Benati 2016
D. Benati, *Sull'idea del "vero" in Annibale Carracci*, "Art'Italies", 2016, n. 22, pp. 6-15.
- Benedetti 1973
S. Benedetti, *Giacomo Del Duca e l'architettura del Cinquecento*, Officina, Roma 1973.

- Sa. Benedetti 1992a
Sandro Benedetti, *L'architettura nel tempo della transizione: note su Domenico Fontana*, in M.P. Sette (a cura di), *Architetture per la città. L'arte a Roma al tempo di Sisto V*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, novembre 1992), Multigrafica, Roma 1992, pp. 7-11.
- Sa. Benedetti 1992b
Sandro Benedetti, *L'architettura di Domenico Fontana*, in M. Fagiolo, M.L. Madonna (a cura di), *Sisto V. Roma e il Lazio*, atti dei convegni internazionali (19-29 ottobre 1989), vol. I, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1992, pp. 395-417.
- Si. Benedetti 1992
Simona Benedetti, *L'acquedotto Felice da Porta Furba alla Mostra del Mosè*, in M.P. Sette (a cura di), *Architetture per la città. L'arte a Roma al tempo di Sisto V*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, novembre 1992), Multigrafica, Roma 1992, pp. 91-129.
- Benedetti 1993
S. Benedetti, *Architetture per la città: la lezione di Domenico Fontana*, in M.L. Madonna (a cura di), *Roma di Sisto V. Arte, architettura e città fra Rinascimento e barocco*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 22 gennaio-30 aprile 1993), De Luca, Roma 1993, p. 24.
- Benelli 2021
F. Benelli, *Giovanni Battista da Sangallo e l'architettura della chiesa della Compagnia di San Giovanni Decollato a Roma*, in Id. (a cura di), *Materia, struttura, filologia. Nuovi contributi sull'architettura del Rinascimento*, atti del convegno internazionale (Roma, Accademia di San Luca, 23 aprile 2018), Accademia di San Luca, Roma 2021, pp. 126-137.
- Benocci 1988
C. Benocci, *Roma, Villa Mattei al Celio: le sistemazioni cinque-seicentesche del giardino, di Giovanni e Domenico Fontana*, "Storia della città. Rivista internazionale di storia urbana e territoriale", a. XII, 1988(1989), n. 46, pp. 102-124.
- Benocci 1992
C. Benocci, *Giovanni e Domenico Fontana ed i "sistemi di acque e fontane" nei giardini romani in età sistina*, in M. Fagiolo, M.L. Madonna (a cura di), *Sisto V. Roma e il Lazio*, atti dei convegni internazionali (19-29 ottobre 1989), vol. I, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1992, pp. 545-557.
- Benocci 2010
C. Benocci, *La Roma degli Sforza sfida il granducato mediceo: la Sforzesca dei cardinali di Santa Fiora* Guido Ascanio e Alessandro, "Studi Romani", a. LVIII, 2010(2012), n. 1-4, pp. 247-275.
- Bentivoglio 1997
E. Bentivoglio, *Tiberio Alfarano: le piante del vecchio S. Pietro sulla pianta del nuovo edita dal Dupérac*, in G. Spagnesi (a cura di), *L'architettura della Basilica di San Pietro. Storia e costruzione*, atti del convegno di studi (Roma, Castel Sant'Angelo, 7-10 novembre 1995), Bonsignori, Roma 1997, pp. 247-254.
- Bentivoglio 2000
E. Bentivoglio, *Documenti romani di architettura, arte e storia dei secoli XV e XVI*, "Quaderni Pau. Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettico e Urbanistico", a. X, 2000, n. 19-20, pp. 53-112.
- Bernardini 2012
M.G. Bernardini, *La politica artistica di Gregorio XIII*, in C. Cieri Via, I.D. Rowland, M. Ruffini (a cura di), *Unità e frammenti di modernità. Arte e scienza nella Roma di Gregorio XIII Boncompagni (1572-1585)*, atti del convegno internazionale (Roma, Università degli Studi di Roma La Sapienza e American Academy, 17-19 giugno 2004), Serra, Pisa 2012, pp. 57-70.
- Bernini Pezzini, Massari, Prosperi Valenti Rodinò 1985
G. Bernini Pezzini, S. Massari, S. Prosperi Valenti Rodinò (a cura di), *Raphael invenit. Stampe di Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, catalogo della mostra (Roma, Calcografia Nazionale, 1985), Quasar, Roma 1985.
- Bertini 2001
G. Bertini, *Ottavio Farnese ed i pittori Lorenzo Sabatini, Giovanni Antonio ed Eugenio Bianchi*, in M. Di Giampaolo, E. Saccomani (a cura di), *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, Paparo Edizioni, Napoli 2001, pp. 303-310.
- Bertoldi 1983
M. Bertoldi, *Le tecniche edilizie e le lavorazioni più notevoli nel cantiere romano della prima metà del Seicento*, "Ricerche di storia dell'arte", 1983, n. 20, pp. 77-124.
- Bertolotti 1875
A. Bertolotti, *Bartolomeo Baronino da Casalmonferrato architetto in Roma nel secolo XVI*, Mazzucco, Casale 1875.
- Bertolotti 1878
A. Bertolotti, *Speserie segrete e pubbliche di papa Paolo III*, "Atti e memorie delle Regie Deputazioni di Storia Patria per le province dell'Emilia", vol. III, 1878, n. 1, pp. 169-212.
- Bertolotti 1880
A. Bertolotti, *Curiosità storiche ed artistiche*, "Archivio della città e provincia di Roma", a. VI, 1880, n. 4, fasc. III, pp. 112-113.
- Bertolotti 1881
A. Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Studi e ricerche negli archivi romani*, Hoepli, Milano 1881, 2 voll.
- Bertolotti 1882
A. Bertolotti, *Artisti modenesi, parmensi e della Lunigiana in Roma nei secoli XV, XVI, XVII. Ricerche e studi negli archivi romani*, Vincenzi, Modena 1882.
- Bertolotti 1884
A. Bertolotti, *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Ricerche e studi negli archivi romani*, Tip. Lit. Mondovi, Mantova 1884.
- Bertolotti 1885
A. Bertolotti, *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Zanichelli, Bologna 1885.
- Bertolotti 1886a
A. Bertolotti, *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Regia Tipografia, Bologna 1886.
- Bertolotti 1886b
A. Bertolotti, *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, G. Mondavi, Mantova 1886.
- Bertolotti 1886c
A. Bertolotti, *Artisti svizzeri in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Ricerche e studi negli archivi romani*, Colombi, Bellinzona 1886.
- Bevilacqua 1993
M. Bevilacqua, *L'organizzazione dei cantieri pittorici sistini: note sul rapporto tra botteghe e committenza*, in M.L. Madonna (a cura di), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 21 gennaio-30 maggio 1993), De Luca, Roma 1993, pp. 35-46.
- Bevilacqua 2003
M. Bevilacqua, *Guerra, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2003, pp. 611-615.
- Bianchi 1942
L. Bianchi, *La Villa papale della Magliana*, Palombi, Roma 1942.
- Bianchi, Agustoni 2001
F. Bianchi, E. Agustoni, *I Casella di Carona*, Fidia Edizioni d'Arte, Lugano 2001.
- Bigi Iotti, Zavatta 2008
A. Bigi Iotti, G. Zavatta, *Raffaellino da Reggìo (1550-1578). Tracce di una biografia artistica*, s.n., s.l. 2008.
- Bilancia 2010
F. Bilancia, *Giovanni Fontana per la committenza degli Sforza di Santa Fiora: il*

- palazzo alle Quattro Fontane e altre opere, "Palladio. Rivista di storia dell'architettura e del restauro", n.s., a. XXIII, 2010, n. 46, pp. 105-136.
- Bilancia 2015
F. Bilancia, *Gli architetti della Sforzesca*, in M. Mambrini (a cura di), *Gli Sforza di Santa Fiora e Villa Sforzesca: feudalità e brigantaggio*, atti del convegno (Castell'Azzara, Villa Sforzesca, 17 maggio 2014), Edizioni Effigi, Arcidosso 2015, pp. 103-121.
- Bisceglia 2013
A. Bisceglia, *Vasari e il modello della bottega tra pratica pittorica e storiografia*, in B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova (a cura di), *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max Planck-Institut, 26-28 aprile 2012), Marsilio, Venezia 2013, pp. 289-298.
- Bisceglia 2015
A. Bisceglia, Penni, Giovan Francesco, detto il Fattore, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2015, pp. 226-231.
- Bloemacher 2016
A. Bloemacher, *Raffael und Raimondi: Produktion und Intention der frühen Druckgraphik nach Raffael*, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München 2016.
- Böck 1997
A. Böck, *Die "Sala Regia" im Vatikan als Beispiel der Selbstdarstellung des Papsttums in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Olms, Hildesheim 1997.
- Bolzoni 2016
M.S. Bolzoni, *The Drawings of Raffaellino Motta da Reggio*, "Master Drawings", a. LIV, estate 2016, n. 2, pp. 147-204.
- Bolzoni, Damen 2020
M.S. Bolzoni, G. Damen, *Sketching in Rome. Early Drawings by Pellegrino Tibaldi and a Mysterious Collector*, "Master Drawings", a. LVIII, primavera 2020, n. 1, pp. 15-28.
- Bonanni 1706
F. Bonanni, *Numismata pontificum romanorum, quae e tempore Martini V. usque ad annum MDCXCIX, vel auctoritate publica, vel privato genio in lucem prodire, explicata, ac multiplici eruditione sacra, & prophana illustrata*, Franciscus De Romanis, Roma 1706, 2 voll.
- Bondi 1836
P. Bondi, *Memorie storiche sulla città Sabazia ora Lago Sabatino, sulla origine di Trevignano anteriore assai a quella di Bracciano e Anguillara, sulla vasta potenza della famiglia Orsini, e saggio storico sull'antichissima città di Sutri*, Tipografia Calasanziana, Firenze 1836.
- Bonelli 1988
R. Bonelli, Sisto V e Roma, "L'architettura. Cronache e storia", numero speciale dedicato agli atti del convegno *Il piano sistino e Roma capitale* (Roma, 12-13 febbraio 1987), agosto-settembre 1988, n. 8-9, pp. 604-606.
- Bormand, Paolozzi Strozzi 2013
M. Bormand, B. Paolozzi Strozzi (a cura di), *Le Printemps de la Renaissance. La sculpture et les arts à Florence 1400-1460*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 23 marzo-18 agosto 2013; Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2013-6 gennaio 2014), Musée du Louvre-Officina Libraria, Paris-Milano 2013.
- Borromeo [2000]
C. Borromeo, *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae, libri II*, (1577), a cura di S. Della Torre, M. Marinelli, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2000.
- Bosio 1600
A. Bosio, *Historia passionis B. Caeciliae Virginis, Valeriani, Tiburtii, et Maximi martyrum Necnon Urbani, et Lucii Pontificum, et Mart. Vitae. Atque Paschalis Papae I. Literae de eorum Sanctorum corporum inuentione, & in Urbem translatione Omnia ex antiquissimis nobilium urbis bibliothecarum manuscriptis exemplaribus ab Antonio Bosio I.V.D. fideliter, accurateque deprompta, notisque illustrata, et nunc primum in lucem edita. Accedit Relatio eorumdem Sanctorum Corporum nouae inuentionis, & repositionis sub Clemente VIII*, Apud Stephanum Paulinum, Roma 1600.
- Bosio [1650]
A. Bosio, *Roma sotterranea, opera postuma di Antonio Bosio romano antiquario ecclesiastico singolare de' suoi tempi, nella quale si tratta de' sacri cimiterii di Roma...*, (appresso Guglielmo Facciotti, Roma 1632), per Lodovico Grignani, Roma 1650.
- Brandenburg 2017
H. Brandenburg, *Die konstantinische Petersbasilika am Vatikan in Rom. Anmerkungen zu ihrer Chronologie, Architektur und Ausstattung*, Schnell & Steiner, Regensburg 2017.
- Brandt 2016
O. Brandt, *L'improbabile legame delle colonne di bronzo al Laterano con il Fastigium costantiniano*, "Rivista di Archeologia Cristiana", a. LCII, 2016, pp. 117-136.
- Bredenkamp 2008
H. Bredenkamp, *Sankt Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung. Bau und Abbau von Bramante bis Bernini*, Wagenbach, Berlin 2008.
- Briganti 1987
G. Briganti, *Nuove indagini sulla Galleria Farnese*, in G. Briganti, A. Chastel, R. Zapperi, *Gli amori degli dei. Nuove indagini sulla Galleria Farnese*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1987, pp. 25-47.
- Brinckmann 1915
A. Brinckmann, *Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern*, vol. I, *Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, Akademische Verlagsanstalt Athenaion, Berlin-Neubabelsberg 1915.
- Brodini 2009
A. Brodini, *Michelangelo a San Pietro. Progetto, cantiere e funzione delle cupole minori*, Campisano, Roma 2009.
- Brugnoli 1962
M.V. Brugnoli, *Gli affreschi di Perin del Vaga nella Cappella Pucci. Note sulla prima attività romana del pittore*, "Bollettino d'Arte", s. IV, a. XLVII, ottobre-dicembre 1962, n. 4, pp. 327-350.
- Bruschi 1965
A. Bruschi, *Gli ordini*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XIII, Sansoni, Firenze 1965, pp. 211-230.
- Bruschi 1969
A. Bruschi, *Bramante architetto*, Laterza, Bari 1969.
- Bruschi 1971
A. Bruschi, *Un intervento di Bramante nella Rocca di Viterbo*, "L'Arte", a. IV, 1971, n. 15-16, pp. 75-109.
- Bruschi 1983
A. Bruschi, *Cordini, Antonio, detto Antonio da Sangallo il Giovane*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXIX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1983, pp. 3-23.
- Bruschi 2000
A. Bruschi, *Postscriptum*, in Id., *Oltre il Rinascimento: architettura, città, territorio nel secondo Cinquecento*, Jaca Book, Milano 2000, pp. 13-42.
- Bruzzzone 1905
P.L. Bruzzzone, *Dalla terra di Bosco a Roma*, "Rivista di Storia, Arte e Archeologia per le province di Alessandria e Asti", a. XIV, 1905, pp. 377-406.
- Buddensieg 1968
T. Buddensieg, *Raffaels Grab*, in *Minuscula discipulorum. Kunsthistorische Studien*, a cura di T. Buddensieg, M. Winner, Hessling, Berlin 1968, pp. 45-70.
- Bulgarelli 2019
M. Bulgarelli, *Metamorfosi e "maraviglia". Giulio Romano a palazzo Tè*, Campisano, Roma 2019.

- Burns 1984
H. Burns, *Raffaello e "quell'antica architettura"*, in Ch.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri (a cura di), *Raffaello architetto*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo dei Conservatori, 29 febbraio-15 maggio 1984), Electa, Milano 1984, pp. 381-404.
- Burns 1995
H. Burns, *Building against time: Renaissance strategies to secure large churches against changes to their design*, in J. Guillaume (a cura di), *L'église dans l'architecture de la Renaissance*, atti del convegno (Tours, 28-31 maggio 1990), Picard, Paris 1995, pp. 107-131.
- Burns 2014
H. Burns, *Painter-architects in Italy during the Quattrocento and Cinquecento*, in P. Lombardi (a cura di), *The notion of the painter-architect in Italy and the Southern Low Countries*, Brepols, Turnhout 2014, pp. 1-8.
- Burns 2017
H. Burns, *Giuliano da Sangallo and the Renewal of Residential Architecture*, in A. Belluzzi, C. Elam, F.P. Fiore (a cura di), *Giuliano da Sangallo*, Officina Libraria, Milano 2017, pp. 87-120.
- Bustamante García, Marías Franco 1991
A. Bustamante García, F. Marías Franco, cat. 74-75, in *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Ministerio de Cultura, Madrid 1991, pp. 270-271.
- Byam Shaw 1972
J. Byam Shaw, *Old Master Drawings from Christ Church, Oxford*, A Loan Exhibition, catalogo della mostra itinerante (Washington D.C., National Gallery; Philadelphia, Philadelphia Museum of Art; New York, The Pierpont Morgan Library; Cleveland, The Cleveland Museum of Art; St. Louis, The St. Louis Art Museum, 1972-1973), International Exhibitions Foundation, Washington D.C. 1972.
- Byam Shaw 1976
J. Byam Shaw, *Drawings by Old Masters at Christ Church, Oxford*, Clarendon Press, Oxford 1976, 2 voll.
- Cafà 2007
V. Cafà, *Palazzo Massimo alle Colonne di Baldassarre Peruzzi. Storia di una famiglia romana e del suo palazzo in rione Parione*, Marsilio, Venezia 2007.
- Caglioti 2000a
F. Caglioti, *Resti del ciborio dell'altare maggiore (ciborio "degli Apostoli")*, in A. Pinelli (a cura di), *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, vol. IV, Panini, Modena 2000, pp. 811-821.
- Caglioti 2000b
F. Caglioti, *Donatello e aiuti. Tabernacolo eucaristico (1432-1433)*, in A. Pinelli (a cura di), *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, vol. IV, Panini, Modena 2000, pp. 922-927.
- Cannatà 1991
R. Cannatà, *Novità su Giulio Mazzoni, Leonardo Sormani, Tommaso del Bosco e Siciolante da Sermoneta*, "Bollettino d'Arte", s. VI, a. LXXVI, novembre-dicembre 1991, n. 70, pp. 87-104.
- Cannatà 1992
R. Cannatà (a cura di), *Palazzo Spada. Arte e storia*, Bonsignori, Roma 1992.
- Cannatà 1995
R. Cannatà (a cura di), *Palazzo Spada. Le decorazioni restaurate*, Electa, Milano 1995.
- Capriotti 2016
G. Capriotti, *La pala d'altare: tarsie marmoree e bronzi dorati. Note tecniche e di restauro*, in P. Zander (a cura di), *La Madonna "del soccorso" nella Basilica Vaticana*, Fabbrica di San Pietro in Vaticano, Città del Vaticano 2016, pp. 113-129.
- Caravita 1870
A. Caravita, *I codici e le Arti a Montecassino*, per i tipi della Badia, Montecassino 1870.
- Cardano 1986
N. Cardano, *La mostra dell'acqua Felice*, in G. Pisani Sartorio (a cura di), *Il Trionfo dell'acqua. Acque e acquedotti a Roma, IV secolo a.C.-XX secolo*, catalogo della mostra (Roma, Museo della Civiltà Romana, 31 ottobre 1986-15 gennaio 1987), Paleani, Roma 1986, pp. 243-250.
- Carpaceci, Krautheimer 1995-1996
A.C. Carpaceci, R. Krautheimer, *Nuovi dati sull'antica basilica di San Pietro in Vaticano*, "Bollettino d'Arte", a. LXXX, s. VI, settembre-dicembre 1995, fasc. 93-94 (parte I), pp. 1-70; a. LXXI, s. VI, gennaio-marzo 1996, fasc. 95 (parte II), pp. 1-84.
- Carrara 2018
E. Carrara, *Vasari e Ammannati nel cantiere della villa medicea di Castello: due disegni del Metropolitan Museum of Art di New York*, "Opus Incertum", n.s., a. IV, 2018, pp. 44-53.
- Il carteggio di Michelangelo* 1965
Il carteggio di Michelangelo, ed. postuma di G. Poggi, a cura di P. Barocchi, R. Ristori, vol. I, Sansoni, Firenze 1965.
- Caruso 2019
F. Caruso, *L'enkolpion di Maria Imperatrice e il culto delle reliquie tra le "nobilissimae feminae"*, in F. Bisconti, M. Braconi, M. Sgarlata (a cura di), *Arti Minori e Arti Maggiori. Relazioni e interazioni tra Tarda Antichità e Alto Medioevo*, Tau editrice, Todi 2019, pp. 119-141.
- Casamassima 1966
E. Casamassima, *Trattati di scrittura del Cinquecento italiano*, Il Polifilo, Milano 1966.
- Casimiro 1845
P.F. Casimiro, *Memorie storiche della chiesa e convento di Santa Maria in Aracoeli di Roma*, Tipografia della R.C.A., Roma 1845.
- Castelletti 2010
C. Castelletti, *Il Lymphaeum di Villa Pia. Pirro Ligorio e l'interpretazione dei ninfei antichi*, in D. Borghese (a cura di), *La Casina di Pio IV in Vaticano*, Allemandi, Torino 2010, pp. 78-85.
- Castelletti 2011
C. Castelletti, *Pirro Ligorio e la Magna Mater. Interpretazioni iconografiche, allegoriche e sincretistiche della dea Cibele dall'Antichità al Cinquecento*, in C. Occhipinti (a cura di), *Pirro Ligorio e la storia*, "Horti Hesperidum", numero monografico dedicato agli atti del convegno internazionale (Pisa, Scuola Normale Superiore, 28-29 settembre 2007), a. I, 2011, n. 1, pp. 75-133.
- Castriota 1995
D. Castriota, *The Ara Pacis Augustae and the imagery of abundance in later Greek and early Roman imperial art*, Princeton University Press, Princeton 1995.
- Catena 1954
C. Catena, *Trasportina. Guida storica e artistica*, Tip. Don Luigi Guanella, Roma 1954.
- Catalogo de' quadri* 1857
Catalogo de' quadri, sculture in marmo, mosaici, pietre colorate, bronzi, ed altri oggetti di belle arti esistenti nella Galleria del Sagro Monte di Pietà di Roma, Gigli, Roma 1857.
- Cavallaro 2005
A. Cavallaro, *La Villa dei Papi alla Magliana*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2005.
- Cavallaro 2014
A. Cavallaro, *"...quella casa è del papa..."*, la villa della Magliana e la contesa per il suo possesso alla morte di Leone X, in M. Chiabò et al. (a cura di), *Congiure e conflitti, l'affermazione della signoria pontificia su Roma nel Rinascimento: politica, economia e cultura*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, Archivio Storico Capitolino e Accademia di Danimarca, 3-5 dicembre 2013), Roma nel Rinascimento, Roma 2014, pp. 417-432.
- Cavallaro 2016a
A. Cavallaro, *Il luogo delle Muse di Leone X: la villa della Magliana e le sue decorazioni*, in F. Cantatore et al. (a cura di), *Leone X: finanza, mecenatismo, cultura*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, Sapienza Università di Roma, Accademia di Danimarca,

- University of California-Rome Study Center e Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 2-4 novembre 2015), vol. II, Roma nel Rinascimento, Roma 2016, pp. 477-500.
- Cavallaro 2016b
A. Cavallaro, *La villa della Magliana, dimora di caccia di papi e cardinali*, in F. Pignatti (a cura di), *La caccia nella Roma dei papi nei secoli XV-XVI*, atti della giornata di studi (Roma, Fondazione Marco Besso, 26 maggio 2015), Roma nel Rinascimento, Roma 2016, pp. 177-208.
- Ceccarelli 2017
F. Ceccarelli, *Aleotti versus Fontana. Diffamazione, reputazione e carriere di architetti tra Ferrara e Roma in un processo d'invenzione del 1601*, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 2017, n. 66, pp. 5-40.
- Cecchelli 1929
C. Cecchelli, *Palazzo Spada*, Tipografia Cooperativa Sociale, Roma 1929.
- Cecchelli 1946
C. Cecchelli, *I Margani, i Capocci, i Sanguigni, i Mellini*, vol. IV, *Le grandi famiglie romane*, Reale Istituto di Studi Romani, Roma 1946, pp. 7-20.
- Cecchi 1977a
A. Cecchi, *Pratica, fierezza e terribilità nelle grottesche di Marco da Faenza in Palazzo Vecchio a Firenze. I*, "Paragone", a. XXVIII, 1977, n. 327, pp. 24-54.
- Cecchi 1977b
A. Cecchi, *Pratica, fierezza e terribilità nelle grottesche di Marco da Faenza in Palazzo Vecchio a Firenze. II*, "Paragone", a. XXVIII, 1977, n. 329, pp. 6-26.
- Cecchi 1983
A. Cecchi, *Le perdute decorazioni fiorentine di Giovanni da Udine*, "Paragone", a. XXXIV, 1983, n. 399, pp. 20-44.
- Cecchi 1994
A. Cecchi, *Per la ricostruzione dell'attività romana di Marco da Faenza*, "Paragone", a. XLV, 1994, n. 529-533, pp. 89-93.
- Cecchi 2001
A. Cecchi, *Regesto della vita e delle opere*, in E. Parma (a cura di), *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica Palazzo Te, 18 marzo-10 giugno 2001), Electa, Milano 2001, pp. 327-330.
- Celio 1638
G. Celio, *Memoria dell'habito di Christo: delli nomi dell'artefici delle Pitture*, Bonino, Napoli 1638.
- Cerasuolo, Santucci, Villa 2016
A. Cerasuolo, M. Santucci, G.C.F. Villa, *Giovanni Bellini. La Trasfigurazione*, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Leoni Montanari, 7 ottobre 2016-8 gennaio 2017), Marsilio, Venezia 2016.
- Chapman 1998
H. Chapman, *Three drawings for the Sala Paolina by Perino del Vaga*, "Apollo", a. CXLVIII, novembre 1998, n. 441, pp. 48-50.
- Chiappafreddo 2007
P. Chiappafreddo, *Le professioni e le maestranze impiegate nel cantiere rinascimentale. Analisi del libro paga della fabbrica di San Giovanni in Laterano del 1597-1601*, "Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée", vol. CXIX, 2007, n. 2, pp. 269-274.
- China, Giammusso 2023
F. China, A. Giammusso, *Il vestibolo di accesso al Sancta Sanctorum*, in M.A. Schroth, P. Violini (a cura di), *La Scala Santa e il percorso devozionale. La tradizione, il restauro, la riscoperta*, Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano 2023, pp. 253-263.
- Chiovelli 2015
R. Chiovelli, "Gregorio XIII lo fece restaurare l'anno 1579 et lo restaurò maestro Giovanni Fontana da Lugano insieme col fratello". *I restauri del Ponte Gregoriano sul fiume Paglia dai fratelli Fontana ad oggi*, in M. Mambrini (a cura di), *Gli Sforza di Santa Fiora e Villa Sforzesca: feudalità e brigantaggio*, atti del convegno (Castell'Azzara, Villa Sforzesca, 17 maggio 2014), Edizioni Effigi, Arcidosso, 2015, pp. 123-223.
- Cirillo 2017
G. Cirillo, *Saggio di dipinti e disegni inediti del Cinquecento parmense. Seconda parte*, "Parma per l'arte", n.s., a. XXIII, 2017, pp. 21-164.
- Cirillo 2018
G. Cirillo, *Saggio di dipinti e disegni inediti del Cinquecento parmense. Terza parte*, "Parma per l'arte", n.s., a. XXIV, 2018, pp. 5-191.
- Cirillo, Godi 1982
G. Cirillo, G. Godi, *Di Orazio Samacchini e altri Bolognesi a Parma*, "Parma nell'arte", a. XIV, 1982, n. 1, pp. 7-46.
- Claussen 1987
P.C. Claussen, *Magistri doctissimi Romani. Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters*, Steiner, Stuttgart 1987.
- Cola 2012
M.C. Cola, *Palazzo Valentini a Roma. La committenza Zambeccari, Boncompagni, Bonelli tra Cinquecento e Settecento*, Gangemi, Roma 2012.
- Conforti 1993
C. Conforti, *Giorgio Vasari architetto*, Electa, Milano 1993.
- Conforti 1995
C. Conforti, *Momenti di un sodalizio artistico e professionale: Giorgio Vasari e Bartolomeo Ammannati*, in N. Rosselli Del Turco, F. Salvi (a cura di), *Bartolomeo Ammannati scultore e architetto 1511-1592*, atti del convegno di studi (Firenze-Lucca, 17-19 marzo 1994), Alinea, Firenze 1995, pp. 139-146.
- Conforti 2001
C. Conforti, *Architetti, committenti e cantieri*, in *Storia dell'architettura italiana*, vol. IV, *Il secondo Cinquecento*, a cura di C. Conforti, R.J. Tuttle, Electa, Milano 2001, pp. 9-22.
- Conforti 2008
C. Conforti, *Via Pia. Rus in urbe*, "Paragone. Arte", s. III, a. LIX, 2008, n. 82, pp. 21-31.
- Conforti 2011
C. Conforti, *La Sala dei cento Giorni di Giorgio Vasari alla Cancelleria di Roma (1546)*, in M. Bernardini, M. Bussagli (a cura di), *Il Rinascimento a Roma*, Electa, Milano 2011, pp. 126-133.
- Conforti, D'Amelio 2016
C. Conforti, M.G. D'Amelio, *Di cieli e di palchi: soffitti lignei a lacunari*, in C. Conforti, G. Saporì (a cura di), *Palazzi del Cinquecento a Roma*, "Bollettino d'Arte", volume speciale, 2016(2017), pp. 308-353.
- Conforti, D'Amelio 2019
C. Conforti, M.G. D'Amelio (a cura di), *Di sotto in su. Soffitti nel Rinascimento a Roma*, Palombi, Modena 2019.
- Conforti et al. 2019
C. Conforti et al. (a cura di), *I cieli in una stanza. Soffitti lignei a Firenze e a Roma nel Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 10 dicembre 2019-8 marzo 2020), Giunti, Firenze 2019.
- Conti 1988
A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Electa, Milano 1988.
- Conti 2018
C. Conti, *Antonio, Pellegrino da Modena e la bottega di Raffaello: la cappella Serra in San Giacomo degli Spagnoli a Roma*, in M. Beltrami, C. Conti (a cura di), *Antonio da Sangallo il Giovane. Architettura e decorazione da Leone X a Paolo III*, atti della giornata di studio (Roma, Fondazione Mario Besso, 21 giugno 2017), Officina Libraria, Milano 2018, pp. 70-82.
- Conti 2019
C. Conti, *Per Pellegrino da Modena: intorno ad alcuni documenti (1520-1522)*, "Prospettiva", aprile 2019(2020), n. 174, pp. 77-85.
- Conti 2020
C. Conti, *L'ultima stagione pittorica*

- di Pellegrino da Modena: una nuova prospettiva, "Arte Cristiana", a. CVIII, 2020, n. 917, pp. 108-117.
- Corbo 1970
A.M. Corbo, *La Cappella di S. Giovanni Evangelista nel Battistero Lateranense*, "Commentari", n.s., a. XXI, 1970, pp. 139-144.
- Corbo 1975
A.M. Corbo (a cura di), *Fonti per la storia artistica romana al tempo di Clemente VIII*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Roma 1975.
- Corbo 2006
A.M. Corbo, *A proposito della difesa del patrimonio archeologico e librario da parte di Clemente VIII*, "Lazio ieri ed oggi", a. 42, 2006, n. 502, pp. 274-275.
- Cordellier 2000
D. Cordellier, *Quelques interrogations sur Pellegrino da Modena*, in A. Gnann, H. Widauer (a cura di), *Festschrift für Konrad Oberhuber*, Electa, Milano 2000, pp. 88-97.
- Cordellier, Py 1992a
D. Cordellier, B. Py (a cura di), *Raffaello e i suoi. Disegni di Raffaello e della sua cerchia*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 30 marzo-24 maggio 1992), Carte Segrete, Roma 1992.
- Cordellier, Py 1992b
D. Cordellier, B. Py, *Raphaël, son atelier, ses copistes*, vol. V, *Musée du Louvre, Département des arts graphiques. Inventaire général des dessins italiens*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1992.
- Cornini, De Strobel, Serlupi Crescenzi 1992
G. Cornini, A.M. De Strobel, M. Serlupi Crescenzi, *Il Palazzo di Gregorio XIII*, in C. Pietrangeli (a cura di), *Il Palazzo Apostolico Vaticano*, Nardini, Firenze 1992, pp. 151-167.
- Corso 2015
M. Corso, *Con Jacopino del Conte (e Perino del Vaga) nell'oratorio di San Giovanni Decollato*, in A. Geremicca (a cura di), *Francesco Salviati «spirito veramente pellegrino ed eletto»*, Campisano, Roma 2015, pp. 53-63.
- Corso 2018
M. Corso, *Pittori, scultori e architetti nell'oratorio di San Giovanni Decollato a Roma. Tra Perino del Vaga e la «setta sangallesca»*, in M. Beltrami, C. Conti (a cura di), *Antonio da Sangallo il Giovane. Architettura e decorazione da Leone X a Paolo III*, atti della giornata di studio (Roma, Fondazione Mario Besso, 21 giugno 2017), Officina Libraria, Milano 2018, pp. 133-142.
- Cose maravigliose 1565
Le cose maravigliose de l'alma città di Roma, per Pellegrino Amador, Venezia 1565.
- Cose maravigliose 1588
Le cose maravigliose de l'alma città di Roma, per Girolamo Francino, Libraro in Roma, al segno della Fonte, Venezia 1588.
- Cose maravigliose 1600
Le cose maravigliose de l'alma città di Roma, anfitreato del mondo, ad istanza di Gio. Antonio Franzini, & herede di Girolamo Franzini, Roma 1600.
- Crowe, Cavalcaselle 1884-1891
J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Raffaello: la sua vita e le sue opere*, Le Monnier, Firenze 1884-1891, 3 voll.
- Curcio 1989
G. Curcio, *Domenico e Giovanni Fontana. Mostra dell'Acqua Felice (1587-1590)*, in G. Curcio, L. Spezzaferro, *Fabbriche e architetti ticinesi nella Roma Barocca con una scelta di antiche stampe*, Il Polifilo, Milano 1989, pp. 21-24.
- Curcio, Navone, Villari 2011
G. Curcio, N. Navone, S. Villari (a cura di), *Studi su Domenico Fontana 1543-1607*, atti del convegno internazionale di studio (Mendrisio, Accademia di architettura, 13-14 settembre 2007), Mendrisio Academy Press-Silvana Editoriale, Mendrisio-Cinisello Balsamo 2011.
- Cuzin 1983
J.P. Cuzin, *Raphaël: vie et œuvre*, Bibliothèque des Arts, Paris 1983.
- Dacos 1986
N. Dacos, *La Loggetta du Cardinal Bibbiena: décor à l'antique et rôle de l'atelier*, in Ch. Frommel, M. Winner (a cura di), *Raffaello a Roma: il convegno del 1983*, atti del convegno internazionale (Roma, Bibliotheca Hertziana; Città del Vaticano, Musei Vaticani, 21-28 marzo 1983), Edizioni dell'Elefante, Roma 1986, pp. 225-236.
- Dacos 1989
N. Dacos, *Alle fonti della natura morta italiana: Giovanni da Udine e le nature morte nei festoni*, in C. Pirovano, F. Zeri, F. Porzio (a cura di), *La natura morta in Italia*, vol. I, Electa, Milano 1989, pp. 55-68.
- Dacos 2008
N. Dacos, *Le Logge di Raffaello. L'antico, la bibbia, la bottega, la fortuna*, Jaca Book, Milano-Città del Vaticano 2008.
- Dacos 2012
N. Dacos, *Viaggio a Roma. I pittori europei nel Cinquecento*, Jaca Book, Milano 2012.
- Dacos, Furlan 1987
N. Dacos, C. Furlan (a cura di), *Giovanni da Udine 1487-1561*, Casamassima, Udine 1987, 3 voll.
- D'Afflittio, Falletti, Muzzi 1996
C. D'Afflittio, F. Falletti, A. Muzzi (a cura di), *L'età di Savonarola: Fra' Paolino e la pittura a Pistoia nel primo '500*, catalogo della mostra (Pistoia, Palazzo Comunale, 24 aprile-31 luglio 1996), Giunta Regionale Toscana, Firenze-Venezia 1996.
- Daly Davis 2001
M. Daly Davis, *Two Early «Fundberichte»: Lucio Fauno and the Study of Antiquities in Farnese Rome*, in K. Bergdolt, G. Bonsanti (a cura di), *Opere e giorni: studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, Marsilio, Venezia 2001, pp. 525-532.
- D'Amelia 1997
M. D'Amelia, *Verso la caduta. Le famiglie Margani e Iacovacci nella Roma del Cinquecento*, in *Disuguaglianze: stratificazione e mobilità sociale nelle popolazioni di Italia, Portogallo e Spagna (dal secolo XIV agli inizi del secolo XX)*, atti del Secondo Congresso Italo-Iberico di Demografia Storica (Savona, 18-21 novembre 1992), vol. I, Clueb, Bologna 1997, pp. 103-134.
- Danieli 2011
M. Danieli, *Lorenzo Sabatini e la committenza gregoriana nei Palazzi Vaticani*, in N. Aksamija, F. Ceccarelli (a cura di), *La Sala Bologna nei Palazzi Vaticani: architettura, cartografia e potere nell'età di Gregorio XIII*, Marsilio, Venezia 2011, pp. 79-85.
- Davidson 1966
B.F. Davidson, *Mostra di disegni di Perino del Vaga e la sua cerchia*, Olschki, Firenze 1966.
- Davidson 1967
B.F. Davidson, *Daniele da Volterra and the Orsini Chapel. II*, "The Burlington Magazine", a. CIX, ottobre 1967, n. 775, pp. 553-562.
- Davidson 1970
B.F. Davidson, *Pellegrino da Modena*, "The Burlington Magazine", a. CXII, febbraio 1970, n. 803, pp. 78-86.
- Davidson 1976
B.F. Davidson, *The Decoration of the Sala Regia under Pope Paul III*, "The Art Bulletin", a. LVIII, settembre 1976, n. 3, pp. 395-423.
- Davidson 1984
B.F. Davidson, *Pius IV and the Raphael's Logge*, "The Art Bulletin", a. XLVI, settembre 1984, n. 3, pp. 382-389.
- Davidson 1990
B.F. Davidson, *The Cope Embroideries Designed for Paul III by Perino del Vaga*, "Master Drawings", a. XXVIII, estate 1990, n. 2, pp. 123-141.
- Davis 1976
C. Davis, *Ammannati, Michelangelo, and the Tomb of Francesco del Nero*, "The Burlington

- Magazine", a. CXVIII, luglio 1976, n. 880, pp. 472-484.
- De Angelis d'Ossat 1988
"L'architettura. Cronache e storia", numero speciale dedicato agli atti del convegno *Il piano sistino e Roma capitale* (Roma, 12-13 febbraio 1987), agosto-settembre 1988, n. 8-9, pp. 601-650 (testi di G. De Angelis d'Ossat, R. Bonelli, P.M. Lugli, E. Guidoni, F. Bartocchini, W. Vanelli, L. Toschi, M. Fagiolo, L. Quaroni).
- de Blaauw 1994
S. de Blaauw, *Cultus et decor. Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale. Basilica Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1994, 2 voll.
- de Blaauw 2001
S. de Blaauw, *Imperial Connotations in Roman Church Interiors. The Significance and Effect of the Lateran Fastigium*, "Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia", n.s., a. XV, 2001(2002), n. 1, pp. 137-146.
- De Caro 1960
G. De Caro, *Alidosi, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. II, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1960, pp. 373-376.
- de Grassi [1884]
P. de Grassi, *Il Diario di Leone X (1513-1521), dai volumi manoscritti degli Archivi Vaticani della S. Sede*, a cura di P. Delicati, con note di M. Armellini, Tipografia della Pace di F. Cuggiani, Roma 1884.
- DeGrazia 1984
D. DeGrazia, *Le stampe dei Carracci, con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi. Catalogo critico*, edizione italiana riveduta e aumentata tradotta e curata da A. Boschetto, Alfa, Bologna 1984.
- DeGrazia 1988
D. DeGrazia, *L'altro Carracci della Galleria Farnese: Agostino come inventore*, in *Les Carraches et le décors profanes*, atti del convegno (Roma, École française de Rome, 2-4 ottobre 1986), École française de Rome, Roma 1988, pp. 97-113.
- DeGrazia 1991
D. DeGrazia, *Bertoia, Mirola and the Farnese Court*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1991.
- Dehio 1880
G. Dehio, *Die Bauprojecte Nicolaus des Fünften und L.B. Alberti*, "Repertorium für Kunstwissenschaft", vol. 3, 1880, pp. 246-257.
- de Jong 1998
J. de Jong, *Papal History and Historical "Invenzione". Vasari's Frescoes in the Sala Regia*, in P.J. Jacks (a cura di), *Vasari's Florence. Artists and Literati at the Medicean Court*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, pp. 220-237.
- de Jong 2000
J. de Jong, «Plenitudo potestatis»: *Papal Representation in the 16th Century*, "Kunstchronik", a. LIII, 2000, n. 9-10, pp. 468-482.
- de Jong 2003
J. de Jong, *The Painted Decoration of the Sala Regia in the Vatican*, in T. Weddigen, S. de Blaauw, B. Kempers (a cura di), *Functions and Decorations. Art and Ritual at the Vatican Palace in the Middle Ages and the Renaissance*, Brepols, Turnhout 2003, pp. 153-168.
- Della Schiava 2007
F. Della Schiava, *Per la storia della Basilica Vaticana nel '500: una nuova silloge di Tiberio Alfarano a Catania*, "Italia Medioevale e Umanistica", 2007, vol. XLVIII, pp. 257-282.
- Della Schiava 2011
Della Schiava, *Il "De rebus antiquis memorabilibus" di Maffeo Vegio tra i secoli XV-XVII. La ricezione e i testimoni*, "Italia Medioevale e Umanistica", 2011, vol. LII, pp. 139-196.
- Della Torre, Schofield 1994
S. Della Torre, R. Schofield, *Pellegrino Tibaldi architetto e il S. Fedele di Milano. Invenzione e costruzione di una chiesa esemplare*, Nodo Libri, Como 1994.
- De Lotto 2008
M.T. De Lotto, *Camillo Mariani*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 2008(2009), n. 32, pp. 21-223.
- Del Piazzo 1974
M. Del Piazzo, *Documenti*, in *Il Palazzo del Quirinale*, introduzione di G. Spadolini, testi di F. Borsi, C. Briganti, M. Del Piazzo, V. Gorresio, Editalia, Roma 1974.
- De Marchi, Romano 2015
A. De Marchi, S. Romano, *Giotto e la Basilica di San Pietro: le "imagines collectae"*, in S. Romano, P. Petrarroia (a cura di), *Giotto, l'Italia*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2 settembre 2015-10 gennaio 2016), Electa-Mondadori, Milano 2015, pp. 132-139.
- De Strobel, Mancinelli 1992
A.M. De Strobel, F. Mancinelli, *La Sala Regia e la Sala Ducale*, in C. Pietrangeli (a cura di), *Il palazzo Apostolico Vaticano*, Nardini, Firenze 1992, pp. 73-79.
- De Strobel, Rodolfo 2016
A.M. De Strobel, A. Rodolfo, *La Cappella Paolina attraverso i documenti*, in A. Paolucci, S. Danesi Squarzina (a cura di), *Michelangelo e la Cappella Paolina. Riflessioni e contributi sull'ultimo restauro*, atti della giornata di studi (Roma, Sapienza Università di Roma, 26 maggio 2010), Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano 2016, pp. 203-227.
- Deswarte-Rosa 1990
S. Deswarte-Rosa, *Le cardinal Ricci e Philippe II. Cadeaux d'œuvres d'art et envoi d'artistes*, "Revue de l'Art", 1990, n. 88, pp. 53-63.
- Deswarte-Rosa 1992
S. Deswarte-Rosa, *Le cardinal Giovanni Ricci de Montepulciano*, in A. Chastel, Ph. Morel (a cura di), *La Villa Médicis*, vol. II, *Études*, Académie de France à Rome-École française de Rome, Roma 1992, pp. 110-169.
- Dezzi Bardeschi 1971
M. Dezzi Bardeschi, *L'opera di Giuliano da Sangallo e di Donato Bramante nella fabbrica della villa papale della Magliana*, "L'arte", a. IV, 1971, n. 15-16, pp. 111-173.
- Di Castro 1994
A. Di Castro, *Rivestimenti e tarsie marmoree a Roma tra il Cinquecento e il Seicento*, in A. Di Castro, P. Peccolo, V. Gazzaniga (a cura di), *Marmorari e argentieri a Roma e nel Lazio tra Cinquecento e Seicento. I committenti, i documenti, le opere*, Quasar, Roma 1994, pp. 9-47.
- Dietl 2009
A. Dietl, *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München 2009, 3 voll.
- Di Fabio 2019
C. Di Fabio, *I magistri Antelami a Genova fino al primo Duecento: origini ed esiti artistici di un fenomeno storico e di un monopolio*, in A.C. Quintavalle (a cura di), *Storia di Parma*, vol. VIII.1, *La storia dell'arte: secoli XI-XV*, Monte Università Parma, Parma 2019, pp. 75-93.
- Di Marco 2012
M.P. Di Marco, *Le sale dei Foconi in Vaticano*, in C. Cieri Via, I.D. Rowland, M. Ruffini (a cura di), *Unità e frammenti di modernità. Arte e scienza nella Roma di Gregorio XIII Boncompagni (1572-1585)*, atti del convegno internazionale (Roma, Università degli Studi di Roma La Sapienza e American Academy, 17-19 giugno 2004), Serra, Pisa 2012, pp. 37-55.
- Di Stefano Manzella 1987
I. Di Stefano Manzella, *Mestiere di epigrafista. Guida alla schedatura del materiale epigrafico lapideo*, Quasar, Roma 1987.
- Diverse figure 1646
Diverse figure al numero di ottanta, Disegnate di penna, Nell'ora di recreatione da Annibale Carracci, intagliate in rame e cavate dagli Originali da Simone Guilino Parigino, dedicate a tutti i Virtuosi et Intendenti della Professione della Pittura, e del Disegno, in Roma nella Stamperia di Lodovico Grignani MDCXLVI.

- Dobler 2009
R.-M. Dobler, *Die Juristenkapellen Rivaldi, Cerri und Antamoro. Form, Funktion und Intention römischer Familienkapellen im Seiz- und Settecento*, Hirmer, München 2009.
- Donati 1938
U. Donati, *Chi è l'autore della fontana dell'Acqua Felice?*, "L'Urbe", a. III, 1938, n. 8, pp. 18-22.
- Donati 1942
U. Donati, *Artisti ticinesi a Roma*, Istituto editoriale ticinese, Bellinzona 1942.
- Donati 2010
A. Donati, *Ritratto e figura nel Manierismo a Roma: Michelangelo, Jacopino del Conte, Daniele Ricciarelli*, Asset Banca, San Marino 2010.
- Donati 2020
A. Donati, *La cappella Paolina in Vaticano. Il progetto di Michelangelo e il mancato completamento di Marcello Venusti*, "Archivio della Società romana di storia patria", vol. CXLIII, 2020, pp. 185-251.
- Donetti 18
D. Donetti, *La sepoltura di Pietro il Fatuo a Montecassino. Una "linea del marmo" da Firenze al Regno di Napoli*, in M. Beltramini, C. Conti (a cura di), *Antonio da Sangallo il Giovane. Architettura e decorazione da Leone X a Paolo III*, atti della giornata di studio (Roma, Fondazione Mario Besso, 21 giugno 2017), Officina Libraria, Milano 2018, pp. 143-156.
- Donetti 2020
D. Donetti, *Francesco da Sangallo e l'identità dell'architettura toscana*, Officina Libraria, Roma 2020.
- Donetti, Faietti, Frommel 2017
D. Donetti, M. Faietti, S. Frommel (a cura di), *Giuliano da Sangallo. Disegni degli Uffizi*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 16 maggio-20 agosto 2017), Giunti, Firenze-Milano 2017.
- D'Onofrio 1973
C. D'Onofrio, *Scalinate di Roma*, Staderini, Roma 1973.
- D'Onofrio 1977
C. D'Onofrio, *Acque e fontane di Roma*, Staderini, Roma 1977.
- Dorati da Empoli 2001
M.C. Dorati da Empoli, *Una guida artistica di Roma in un manoscritto secentesco anonimo*, Gangemi, Roma 2001.
- Drawings by the Carracci* 1996
Drawings by the Carracci from British Collections, a cura di C. Robertson, C. Whistler, catalogo della mostra (Oxford, Ashmolean Museum, 10 dicembre 1996-31 marzo 1997; Londra, Hazlitt, Gooden and Fox, 9 aprile-9 maggio 1997), Ashmolean Museum, Oxford 1996.
- The Drawings of Annibale Carracci* 1999
The Drawings of Annibale Carracci, a cura di D. Benati et al., catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 26 settembre 1999-9 gennaio 2000), National Gallery of Art, Washington 1999.
- Durini 1958
E. Durini, *Ambrogio Bonvicino: per la scultura lombarda dell'ultimo Cinquecento in Roma*, "Arte Lombarda", a. III, 1958, n. 2, pp. 98-104.
- Echinger-Maurach 2014
C. Echinger-Maurach, *Documenti*, in Ch.L. Frommel (a cura di), *Michelangelo. Il marmo e la mente*, Jaca Book, Roma 2014, pp. 305-352.
- Economopoulos 2013
H. Economopoulos, *Stefano Maderno scultore (1571 ca.-1636). I maestri, la formazione, le opere giovanili*, Gangemi, Roma 2013.
- Eiche 1995
S. Eiche, *On the Layout of the Cesi Palace and Gardens in the Vatican Borgo*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", a. XXXI, 1995, n. 2-3, pp. 258-281.
- Eitel-Porter 1995
R. Eitel-Porter, *Cesare Nebbia at the Vatican*, "Apollo", a. CXLII, novembre 1995, n. 405, pp. 19-24.
- Eitel-Porter 2009
R. Eitel-Porter, *Der Zeichner und Maler Cesare Nebbia*, Hirmer, München 2009.
- Ekserdjian 2021
D. Ekserdjian, *Giulio Romano as impresario: "disegno", delegation and dissemination*, in P. Assmann et al. (a cura di), *Giulio Romano pittore, architetto, artista universale. Studi e ricerche*, atti del convegno internazionale di studi (Mantova, Palazzo Ducale, 14-15 ottobre 2019; Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2021, pp. 13-22.
- Ermer 1909
M. Ermer, *Die Architekturen Raffaels in seinen Fresken, Tafelbildern und Teppichen*, Heinz, Strassburg 1909.
- Erwee 2014
M. Erwee, *The Churches of Rome 1527-1870*, Pindar Press, London 2014, 2 voll.
- Esch 2021
A. Esch, *Roma dal Medioevo al Rinascimento*, Viella, Roma 2021.
- Extermann 2010
G. Extermann, *Copie e falsificazioni. L'industria dell'antico nella bottega di Guglielmo Della Porta*, in C. Mazzei (a cura di), *La copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, atti delle giornate di studio (Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme, 17-18 maggio 2007), Libro Co., San Casciano in Val di Pesa 2010, pp. 225-256.
- Extermann 2016
G. Extermann, *Marmi romani in Piemonte. Pio V e il cantiere di Santa Croce a Bosco Marengo*, in G. Extermann, A. Varela Braga (a cura di), *Splendor marmoris. I colori del marmo, tra Roma e l'Europa, da Paolo III a Napoleone III*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, Università degli Studi di Roma Tre e Istituto Svizzero di Roma, 10-12 ottobre 2012), De Luca, Roma 2016, pp. 69-86.
- Extermann 2019
G. Extermann, *Dédoublement, polychromie et axialité. L'aménagement statuaire du Palais Farnèse au XVI^e siècle par Guglielmo Della Porta*, in S. Frommel, P. Migasewicz (a cura di), *La sculpture au service du pouvoir dans l'Europe de l'époque moderne*, Campisano, Roma 2019, pp. 151-166.
- Extermann et al. cds
G. Extermann et al. (a cura di), *Circolazioni, scambi e modelli: gli scultori a Roma nella seconda metà del Cinquecento*, atti del convegno di studi (Roma, Accademia Nazionale di San Luca e Fondazione Camillo Caetani, 21-22 marzo 2019), in corso di stampa.
- Extermann, Varela Braga 2016
G. Extermann, A. Varela Braga (a cura di), *Splendor marmoris. I colori del marmo, tra Roma e l'Europa, da Paolo III a Napoleone III*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, Università degli Studi di Roma Tre e Istituto Svizzero di Roma, 10-12 ottobre 2012), De Luca, Roma 2016.
- Faberio 1603
L. Faberio, *Oratione di Lucio Faberio Accademico gelato in morte d'Agostin Carraccio*, in B. Morello, *Il funerale d'Agostin Carraccio fatto in Bologna sua patria da gl'Incaminati Accademici del Disegno*, Bologna 1603, in C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice*, (Bologna 1678), vol. I, ed. Tipografia Guidi all'Ancora, Bologna 1841, pp. 306-311.
- Fagiolo 1976
M. Fagiolo, *La Roma di Sisto V: le matrici del policentrismo*, "Psicon. Rivista internazionale di architettura", 1976, n. 8-9, pp. 24-39.
- Fagiolo 2013
M. Fagiolo, *Arco scenici barocchi. Parte I, da Roma e Napoli a Lecce*, "Kronos", dicembre 2013, n. 15.II, pp. 289-300.

- Fagiolo dell'Arco, Fagiolo 1964
M. Fagiolo dell'Arco, M. Fagiolo, *Villa Aldobrandina Tuscolana percorso, allegoria, capricci*, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", a. XI, 1964, n. 62-66, pp. 61-92.
- Fagliari Zeni Buchicchio 2004
F.T. Fagliari Zeni Buchicchio, *Fondi notarili di Gradoli e della Tuscia. Nuovi contributi su pittori e dipinti murali del XVI secolo*, in *Dipinti murali nella Tuscia tra il XVI e il XVII secolo*, atti della giornata di studio (Gradoli, 10 novembre 2001), I quaderni di Gradoli, Gradoli 2004, pp. 41-81.
- Faietti, Lafranconi 2020
M. Faietti, M. Lafranconi (a cura di), *Raffaello 1520-1483*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo-30 agosto 2020), Skira, Milano 2020.
- Fairbairn 1998
L. Fairbairn, *Italian Renaissance Drawings from the Collection of Sir John Soane's Museum*, Azimuth Editions, London 1998, 2 voll.
- Fairbairn 2001
L. Fairbairn, *Orazio Porta circa 1540-1616. A New Draughtsman in the Circle of Giorgio Vasari*, in C. Monbeig-Goguel, P. Costamagna, M. Hochmann (a cura di), *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, atti del convegno di studi (Roma, École française de Rome, 5-7 marzo 1998; Parigi, Istituto italiano di cultura, 14-16 maggio 1998), École française de Rome, Roma 2001, pp. 609-644.
- Fane-Saunders 2016
P. Fane-Saunders, *Pliny the Elder and the Emergence of Renaissance Architecture*, Cambridge University Press, New York 2016.
- Farina 2019
T. Farina, *Alcune considerazioni sul soffitto ligneo di Bartolomeo Ammannati a Palazzo Firenze*, in S. Quaglieroli, G. Spoltore (a cura di), «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, "Horti Hesperidum", numero monografico dedicato agli atti delle giornate di studi (Roma, Palazzo Spada, 13-14 marzo 2018), a. IX, 2019, n. 1, pp. 105-115.
- Felini 1610
P.M. Felini, *Trattato nuovo delle cose maravigliose dell'alma città di Roma*, per Bartolomeo Zannetti, Roma 1610.
- Ferino-Pagden 1982
S. Ferino-Pagden (a cura di), *Disegni umbri del Rinascimento da Perugino a Raffaello*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi, 16 ottobre 1982-30 gennaio 1983), Olschki, Firenze 1982.
- Ferino-Pagden 1984
S. Ferino-Pagden (a cura di), *Disegni umbri. Gallerie dell'Accademia di Venezia*, catalogo della mostra (Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, 24 gennaio-10 marzo 1984), Electa, Milano 1984.
- Ferino-Pagden 1989
S. Ferino-Pagden, *Giulio Romano pittore e disegnatore a Roma*, in *Giulio Romano*, saggi di E.H. Gombrich et al., catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te e Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Electa, Milano 1989, pp. 65-95.
- Ferino-Pagden 2017
S. Ferino-Pagden, *Problemi di metodo e prospettive negli studi su Raffaello*, in A. Paolucci, B. Agosti, S. Ginzburg (a cura di), *Raffaello a Roma. Restauri e ricerche*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, Università di Roma Tre e Università di Tor Vergata, 11-12 giugno 2014), Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano 2017, pp. 19-27.
- Ferino-Pagden 2019a
S. Ferino-Pagden, *Der späte Raffael und die Funktion der Zeichnung in der Werkstatt*, in M. Faietti, A. Gnann, A. Aceto (a cura di), *Raffael als Zeichner. Raffaello disegnatore*, atti del convegno internazionale (Vienna, Albertina 21-22 novembre 2017), Giunti, Firenze 2019, pp. 79-113.
- Ferino-Pagden 2019b
S. Ferino-Pagden, *Giulio Romano: erede di Raffaello anche nella pratica del disegno?*, in L. Angelucci et al. (a cura di), "Con nuova e stravagante maniera". *Giulio Romano a Mantova*, catalogo della mostra (Mantova, Complesso Museale di Palazzo Ducale, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), Skira, Milano 2019, pp. 39-52.
- Ferrari 1992
D. Ferrari (a cura di), *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma 1992, 2 voll.
- Ferrario s.d.
Palazzi di Roma de più celebri architetti disegnati da Pietro Ferrario Pittore et Architetto, s.l., s.d.
- Finaldi, Harding, Wallis 1995
G. Finaldi, E. Harding, J. Wallis, *The Conservation of the Carracci Cartoons in the National Gallery*, catalogo della mostra (Londra, National Gallery, 25 ottobre 1995-14 gennaio 1996), National Gallery Publications, London 1995.
- Fiore 2011
F.P. Fiore, *Domenico Fontana e l'architettura*, in G. Curcio, N. Navone, S. Villari (a cura di), *Studi su Domenico Fontana 1543-1607*, atti del convegno (Mendrisio, Accademia di architettura, 13-14 settembre 2007), Mendrisio Academy Press-Silvana Editoriale, Mendrisio-Cinisello Balsamo 2011, pp. 127-141.
- Fiore 2021
F.P. Fiore, *Domenico Fontana e il portale della Cancelleria*, in F. Lenzo (a cura di), "Per havermi sognato un gran tesoro". Studi offerti a Giovanna Curcio, Campisano, Roma 2021, pp. 81-86.
- Fischel 1898
O. Fischel, *Raphaels Zeichnungen. Versus eine Kritik der bisher veröffentlichten Blätter*, Trübner, Strassburg 1898.
- Focillon 1987
H. Focillon, *Vita delle forme*, (Padova 1945), Einaudi, Torino 1987.
- Foglietta [1987]
C. Foglietta, *Lettera ad un amico di ragguaglio delle chiese di Roma, et opere fatte da Sisto V. Sommo Pontefice con riferimenti morali: (X. Maggio MDLXXXVII)* (Biblioteca Ap. Vaticana Cod. Ottoboni Lat. 568); in appendice da Julij Roscij epigrammata (Cod. Vat. Lat. 5531), Arti Grafiche Moderne, Roma 1987.
- Fontana 1590
D. Fontana, *Della Trasportatione dell'obelisco Vaticano et delle fabbriche di Nostro Signore Papa Sisto V fatte dal Cavallier Domenico Fontana architetto di Sua Santità. Libro Primo*, Domenico Basa, Roma 1590.
- Fontana 1599
G. Fontana, *Misure raccolte da Giovanni Fontana architetto, dell'accrescimento che hanno fatto li fiumi, torrenti, e fossi che hanno causato l'inondatione a Roma il Natale 1598*, Stampatori Camerali, Roma 1599.
- Fontana 1604
D. Fontana, *Libro Secondo in cui si ragiona di alcune fabbriche fatte in Roma, et in Napoli...*, Costantino Vitale, Napoli 1604.
- Fontana 1696
F. Fontana, *Relazione dello stato vecchio, e nuovo dell'Acqua Felice con la notizia del suo accrescimento nel presente anno 1696*, stamperia di Giovanni Francesco Buagni, Roma 1696.
- Fontana 2017
M.V. Fontana, *Le due teste del papa: Clemente VIII, Alessandro de' Medici e la "renovatio" del ciborio lateranense*, "Storia dell'arte", n.s., 2017(2018), n. 146-148, pp. 55-68.
- Fontana 2019
M.V. Fontana, *Itinera tridentina. Giovanni Balducci, Alfonso Gesualdo e la riforma delle arti a Napoli*, Artemide, Roma 2019.

- Forcella 1869-1884
V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri altri edifici di Roma dal secolo VIII fino ai giorni nostri*, Tipografia dei Fratelli Bencini, Roma 1869-1884, 14 voll.
- Fragnito 1975
G. Fragnito, *Capodiferro, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XVIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1975, pp. 626-629.
- Franceschini 1995
A. Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche*, vol. II.1, *Dal 1472 al 1492*, Corbo, Ferrara 1995.
- Franklin 1990
D. Franklin, *Raffaellino del Colle: Painting and Patronage in Sansepolcro during the First Half of Sixteenth-Century*, "Studi di Storia dell'Arte", 1990, n. 1, pp. 145-170.
- Franklin 2013
D. Franklin, *Raffaellino del Colle and Giulio Romano*, in M. Falomir (a cura di), *Late Raphael*, atti del convegno internazionale (Madrid, Museo Nacional del Prado, ottobre 2012), Museo Nacional del Prado, Madrid 2013, pp. 100-105.
- Fratarcangeli 2003
M. Fratarcangeli, *Le maestranze d'arte provenienti dalla "regione dei laghi": presenze a Roma tra Cinquecento e Seicento*, "Arte Lombarda", n.s., 2003, n. 1/137, pp. 90-107.
- Fratarcangeli 2008
M. Fratarcangeli, *Giovanni Fontana e la sua stirpe: edifici d'acque e inondazioni del Tevere*, in M. Fagiolo, G. Bonaccorso (a cura di), *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, atti del convegno di studi (Roma, Istituto Svizzero, 26 settembre 1997), Gangemi, Roma 2008, pp. 339-354.
- Fratarcangeli 2011
M. Fratarcangeli, *On an Architect's Library. The Intellectual World of Francesco Peparelli (1587-1641)*, "Fragmenta. Journal of the Royal Netherlands Institute in Roma", 2011, n. 5, pp. 213-245.
- Fratarcangeli, Lerza 2009
M. Fratarcangeli, G. Lerza, *Architetti e maestranze lombarde a Roma (1590-1667). Tensioni e nuovi esiti formativi*, Carsa, Pescara 2009.
- Freiberg 1991
J. Freiberg, *The Lateran Patronage of Gregory XIII and the Holy Year 1575*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", a. 54, 1991, n. 1, pp. 66-87.
- Freiberg 1995
J. Freiberg, *The Lateran in 1600. Christian Concord in Counter-Reformation Rome*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.
- Frey 1911
K. Frey, *Zur Baugeschichte des St. Peter. Mitteilungen aus der Reverendissima Fabbrica di S. Pietro*, "Jahrbuch der Königlich Preußische Kunstsammlungen", vol. XXXI, 1911, pp. 1-95.
- Frey, Frey 1930
K. Frey, H.W. Frey, *Der Literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, vol. II, Müller, München 1930.
- Frommel 1961
Ch.L. Frommel, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*, De Gruyter, Berlin 1961.
- Frommel 1973
Ch.L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Wasmuth, Tübingen 1973, 3 voll.
- Frommel 1981
Ch.L. Frommel, *Sangallo et Michel-Ange (1513-1550)*, in F.C. Ugnet (a cura di), *Le Palais Farnèse*, vol. I.1, École française de Rome, Roma 1981, pp. 125-224.
- Frommel 1984a
Ch.L. Frommel, *Il Palazzo Vaticano sotto Giulio II e Leone X. Strutture e funzioni*, in *Raffaello in Vaticano*, coordinamento scientifico F. Mancini et al., catalogo della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 16 ottobre-1984-16 gennaio 1985), Electa, Milano 1984, pp. 118-135.
- Frommel 1984b
Ch.L. Frommel, *Villa Madama*, in Ch.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri (a cura di), *Raffaello architetto*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo dei Conservatori, 29 febbraio-15 maggio 1984), Electa, Milano 1984, pp. 311-356.
- Frommel 1996
Ch.L. Frommel, *La chiesa di San Pietro sotto papa Giulio II alla luce di nuovi documenti*, in C. Tessari (a cura di), *San Pietro che non c'è. Da Bramante a Sangallo il Giovane*, Electa, Milano 1996, pp. 23-84.
- Frommel 2002
Ch.L. Frommel, *La città come opera d'arte. Bramante e Raffaello (1500-1520)*, in *Storia dell'architettura italiana*, vol. III, *Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Electa, Milano 2002, pp. 76-131.
- Frommel 2003a
Ch.L. Frommel, *Disegni sconosciuti di Sangallo per le tombe di Leone X e Clemente VII*, in Id., *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Electa, Milano 2003, pp. 335-357.
- Frommel 2003b
Ch.L. Frommel, *La cappella Paolina di Antonio da Sangallo: un contributo alla storia edilizia del palazzo Vaticano*, in Id., *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Electa, Milano 2003, pp. 359-391.
- Frommel 2003c
Ch.L. Frommel, *La porta ionica nel Rinascimento*, in Id., *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Electa, Milano 2003, pp. 35-87.
- Ch.L. Frommel 2005
Ch.L. Frommel, *La rotonda dei Valois e le sue radici*, in S. Frommel (a cura di), *Francesco Primaticcio architetto*, Electa, Milano 2005, pp. 214-227.
- Frommel 2009
Ch.L. Frommel, *La Cappella Chigi*, in I. Miarelli Mariani, M. Richiello (a cura di), *Santa Maria del Popolo: storia e restauri*, vol. II, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 2009, pp. 445-478.
- Frommel 2012
Ch.L. Frommel, *Pio V, la chiesa di Bosco Marengo e l'architettura della controriforma*, in L. Giordano, G. Angelini (a cura di), *L'immagine del rigore. Committenza artistica di e per Pio V a Roma e in Lombardia*, Studia Ghisleriana, Pavia 2012, pp. 17-47.
- Ch.L. Frommel 2014
Ch.L. Frommel, *La tomba di papa Giulio II: genesi, ricostruzione e analisi*, in Id., *Michelangelo. Il marmo e la mente*, Jaca Books, Milano 2014, pp. 19-69.
- Frommel 2018
Ch.L. Frommel, *Cariatidi, telamoni e termini nelle Stanze di Raffaello*, in V. Drognet et al. (a cura di), *Construire avec le corps humain*, vol. I, Campisano, Roma 2018, pp. 123-139.
- S. Frommel 2005
S. Frommel, *Primaticcio architetto in Francia*, in Ead. (a cura di), *Francesco Primaticcio architetto*, Electa, Milano 2005, pp. 74-193.
- S. Frommel 2014
S. Frommel, *Giuliano da Sangallo*, Edifir, Firenze 2014.
- Frommel 2017
S. Frommel, *Giuliano da Sangallo tra Firenze e la Roma di Giulio II: persistenze e aggiornamenti*, in A. Belluzzi, C. Elam, F.P. Fiore (a cura di), *Giuliano da Sangallo*, Officina Libraria, Milano 2017, pp. 151-163.
- Fulvio 1588
A. Fulvio, *L'Antichità di Roma*, per Girolamo Francini Libraro in Roma, Venezia 1588.
- Furlan 2020
C. Furlan, *"Zvan da Vdene Furlano" tra Raffaello e Michelangelo*, in L. Cargnelutti, C. Furlan (a cura di), *Giovanni da Udine tra*

- Raffaello e Michelangelo. Zuan da Udene furlano, catalogo della mostra (Udine, Castello di Udine Galleria d'Arte Antica, 12 giugno-12 settembre 2021), s.n., Udine 2020, pp. 18-55.
- Gallavotti Cavallero 2000
D. Gallavotti Cavallero, *Note sul cosiddetto "regurio" del Bramante*, "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", s. III, a. XXI, 2000, n. 53, pp. 159-168.
- Gallavotti Cavallero 2009
D. Gallavotti Cavallero, *L'influenza baroniana nell'allestimento della basilica e delle grotte di S. Pietro*, in P. Tosini (a cura di), *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*, atti del convegno internazionale di studi (Frosinone-Sora, 16-18 maggio 2007), Gangemi, Roma 2009, pp. 229-240.
- Gallo 2000
M. Gallo, *Note sul cosiddetto Ciborio di Sisto IV: documenti e precisazioni*, in F. Benzi (a cura di), *Sisto IV. Le arti a Roma nel primo Rinascimento*, con la collaborazione di C. Crescentini, atti del convegno internazionale di studi (Roma, Palazzo della Cancelleria Apostolica, 23-25 ottobre 1997), Edizioni dell'Associazione Culturale Shakespeare and Company 2, Roma 2000, pp. 342-351.
- Gallo 2007
M. Gallo, *Documenti e precisazioni sul cosiddetto Ciborio di Sisto IV. Il ciclo piccolomineo della "Passio" dei santi Pietro e Paolo*, in Id., *Studi di storia dell'arte, iconografia e iconologia*, Gangemi, Roma 2007, pp. 109-125.
- Gambi, Milanese, Pinelli 1996
L. Gambi, M. Milanese, A. Pinelli (a cura di), *La Galleria delle Carte geografiche in Vaticano. Storia e iconografia*, Panini, Modena 1996.
- Gamucci [1569]
B. Gamucci, *Le antichità della città di Roma raccolte sotto breuita da diuersi antichi et moderni Scrittori*, (Venezia 1565), Giouanni Varisco et i compagni, Venezia 1569.
- Garas 1983
K. Garas, *Sammlungsgeschichte Beiträge zu Raffael: Raffael-Werke in Budapest*, "Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts", 1983, n. 60-61, pp. 41-81.
- Gasparotto 1996
D. Gasparotto, *Ricerche sull'antica metrologia tra Cinque e Seicento: Pirro Ligorio e Nicolas-Claude Fabri de Peiresc*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. IV, a. I, 1996(1998), n. 1, pp. 279-324.
- Gaudio 1976
E. Gaudio, *I lavori farnesiani a Castel Sant'Angelo. Documenti contabili (1544-1548)*, "Bollettino d'Arte", s. V, a. LXI, luglio-dicembre 1976, n. 3-4, pp. 228-262.
- Gere 1960
J.A. Gere, *Two Late Fresco Cycles by Perino del Vaga: The Massimi Chapel and the Sala Paolina*, "The Burlington Magazine", a. CII, gennaio 1960, n. 682, pp. 8-19.
- Gere 1987
J.A. Gere (a cura di), *Drawings by Raphael and His Circle from British and North American Collections*, catalogo della mostra (New York, Pierpont Morgan Library, 9 ottobre 1987-3 gennaio 1988), Pierpont Morgan Library, New York 1987.
- Gere, Pouncey 1983
J.A. Gere, P. Pouncey, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, Artists Working in Rome c. 1550 to c. 1640*, con la collaborazione di R. Wood, British Museum Publications, London 1983, 2 voll.
- Gere, Turner 1983
J. Gere, N. Turner (a cura di), *Drawings by Raphael from the Royal Library, the Ashmolean, the British Museum, Chatsworth and other English Collections*, catalogo della mostra (Londra, British Museum, 13 ottobre 1983-15 gennaio 1984), British Museum Publications, London 1983.
- Ghisetti Giavarina 2008
A. Ghisetti Giavarina, *Tommaso Boscoli. Note documentarie sull'attività di scultore, scalpellino e stuccatore*, "Opus. Quaderno di storia, architettura, restauro, disegno", 2008, n. 9, pp. 21-26.
- Giacomini 2016
F. Giacomini, *L'Ottocento a Trinità dei Monti tra distruzioni e rinnovamento*, in C. Di Matteo, S. Roberto (a cura di), *La chiesa e il convento della Trinità dei Monti. Ricerche, Nuove letture, restauri*, De Luca, Roma 2016, pp. 213-221.
- Giannotti et al. 2022
A. Giannotti et al. (a cura di), *Lo stucco nell'età della Maniera. Cantieri, maestranze e modelli*, "Bollettino d'Arte", volume speciale, 2022.
- Ginzburg 2000
S. Ginzburg, *Annikle Carracci a Roma. Gli affreschi di Palazzo Farnese*, Donzelli, Roma 2000.
- Ginzburg 2008
S. Ginzburg, *La Galleria Farnese. Gli affreschi dei Carracci*, Electa, Milano 2008.
- Ginzburg 2010
S. Ginzburg, *Il Camerino e la Galleria dei Carracci*, in F. Buranelli (a cura di), *Palazzo Farnese. Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Farnese, 17 dicembre 2010-27 aprile 2011), Giunti, Firenze 2010, pp. 93-107.
- Ginzburg 2013
S. Ginzburg, *Vasari e Raffaello*, in B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova (a cura di), *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max Planck-Institut, 26-28 aprile 2012), Marsilio, Venezia 2013, pp. 29-46.
- Ginzburg 2014
S. Ginzburg, *Restauri, tecniche esecutive e questioni di attribuzione nel Camerino Farnese*, in M.B. Failla et al. (a cura di), *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, atti del convegno internazionale (Roma, Palazzo Massimo alle Terme e Università La Sapienza, 18-20 aprile 2013), Campisano, Roma 2014, pp. 117-132.
- Ginzburg 2018
S. Ginzburg, *Perino, Polidoro, Maturino in Palazzo Baldassini*, in M. Beltrami, C. Conti (a cura di), *Antonio da Sangallo il Giovane. Architettura e decorazione da Leone X a Paolo III*, atti della giornata di studio (Roma, Fondazione Mario Besso, 21 giugno 2017), Officina Libraria, Milano 2018, pp. 55-69.
- Ginzburg 2019
S. Ginzburg *La prima riscoperta dei Bacchanali: il ruolo di Annibale Carracci e Giovanni Battista Agucchi*, in S. Ebert-Schifferer, S. Albi (a cura di), *La fortuna dei Bacchanali di Tiziano nell'arte e nella letteratura del Seicento*, atti del convegno (Roma, Bibliotheca Hertziana-Istituto Max Planck per la storia dell'arte, 27-28 ottobre 2016), Campisano, Roma 2019, pp. 49-70.
- Giovannoni 1959
G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Tipografia Regionale, Roma 1959, 2 voll.
- Giovio 1551
P. Giovio, *Le vite di Leone decimo et d'Adriano sesto sommi pontefici, et del cardinal Pompeo Colonna*, Torrentino, Firenze 1551.
- Giulio Romano 1989
Giulio Romano, saggi di E.H. Gombrich et al., catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te e Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Electa, Milano 1989.
- Gnann 1999
A. Gnann, *I giovani artisti a Roma dalla morte di Raffaello al sacco di Roma (1520-1527)*, in K. Oberhuber (a cura di), *Roma e lo stile classico di Raffaello*, schede a cura di A. Gnann, catalogo della mostra (Mantova, Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te, 20 marzo-30 maggio 1999; Vienna, Graphische Sammlung Albertina, 23 giugno-5 settembre 1999), Electa, Milano 1999, pp. 31-57.

- Gnann 2012
A. Gnann, *Raphael's Workshop in Rome*, in A. Gnann, M. Plomp (a cura di), *Raphael and his school*, catalogo della mostra (Haarlem, Teylers Museum, 28 settembre 2012-6 gennaio 2013), W. Books, Zwolle 2012, pp. 19-30.
- Gnann 2017
A. Gnann (a cura di), *Raffael*, catalogo della mostra (Vienna, Albertina Museum, 29 settembre 2017-7 gennaio 2018), Hirmer, München 2017.
- Gnann, Plomp 2012
A. Gnann, M. Plomp (a cura di), *Raphael and his school*, catalogo della mostra (Haarlem, Teylers Museum, 28 settembre 2012-6 gennaio 2013), W. Books, Zwolle 2012.
- Gnoli 1893
D. Gnoli, *Le cacce di Leone X*, "Nuova Antologia di scienze, lettere ed arti", s. III, 1893, n. 43, pp. 433-458, 617-648.
- Gnoli 1921
U. Gnoli, recensione a S. de Ricci, *Description raisonnée des peintures du Louvre. I. Écoles étrangères: Italie et Espagne*, (Imprimerie, Paris 1913), "Rassegna d'arte umbra", a. III, 1921, p. 61.
- Gombrich 1965
E.H. Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino 1965.
- González-Palacios 1988
A. González-Palacios, *Itinerario da Roma a Firenze*, in A.M. Giusti (a cura di), *Splendori di pietre dure. L'arte di corte nella Firenze dei Granduchi*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 21 dicembre 1988-30 aprile 1989), Giunti, Firenze 1988, pp. 43-52.
- Gori 2016
L. Gori, *Due cantieri sul crinale tra Cinquecento e Seicento: la cappella Caetani e la cappella RuCELLAI*, in G. Extermann, A. Varela Braga (a cura di), *Splendor Marmoris. I colori del marmo, tra Roma e l'Europa, da Paolo III a Napoleone III*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, Università degli Studi di Roma Tre e Istituto Svizzero di Roma, 10-12 ottobre 2012), De Luca, Roma 2016, pp. 119-135.
- Gould 1975
C. Gould, *National Gallery Catalogues. The Sixteenth-Century Italian School*, National Gallery, London 1975.
- Gould 1982
C. Gould, *Raphael versus Giulio Romano: the swing back*, "The Burlington Magazine", a. CXXIV, agosto 1982, n. 953, pp. 479-487.
- Grandolfo 2018
A. Grandolfo, *Sormani, Leonardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XCIII, Istituto
- della Enciclopedia Italiana, Roma 2018, *ad vocem*.
- Grilli 2003
C. Grilli, *Le cappelle gentilizie della chiesa di Sant'Andrea della Valle: i committenti, i documenti, le opere*, in A. Costamagna, D. Ferrara, C. Grilli, *Sant'Andrea della Valle*, Skira, Milano 2003, pp. 69-193.
- Grimaldi [1972]
G. Grimaldi, *Descrizione della basilica antica di San Pietro in Vaticano, Codice Barberini Latino 2733*, a cura di R. Niggli, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1972.
- Grimaldi 1999
F. Grimaldi, *L'Ornamento Marmoreo della Santa Cappella di Loreto*, Tecnostampa, Loreto 1999.
- Grisebach 1936
A. Grisebach, *Römische Porträtbüsten der Gegenreformation*, Keller, Leipzig 1936.
- Gruner, Platner 1847
L. Gruner, E. Platner, *I freschi nella cappella della Villa Magliana fuori di Porta Portese di Roma inventati da Raffaello Sanzio d'Urbino, incisi nei lucidi e editi da Ludovico Gruner con descrizione della villa di Ernesto Platner*, Colnaghi, London 1847.
- Gruyer 1873
F.A. Gruyer, *Les fresques de Raphael à la Magliana*, "Gazette des Beaux-Arts", a. VII, t. VII, 1873, n. 4, pp. 336-351.
- Gualdi Sabatini 1961
F. Gualdi Sabatini, *Contributo a Berto di Giovanni pittore perugino*, "Commentari", a. XII, 1961, n. 4, pp. 253-267.
- Gualdi Sabatini 1983
F. Gualdi Sabatini, *Addenda: gli affreschi della Cappella della Villa della Magliana*, in M.G. Dal Poggetto, P. Dal Poggetto (a cura di), *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale e Chiesa di San Domenico, 30 luglio-30 ottobre 1983), Salani, Firenze 1983, pp. 170-174.
- Guarna [1970]
A. Guarna, *Scimmia*, (Gottardo Da Ponte, Milano 1517), a cura di G. Battisti, introduzione e traduzione di E. Battisti, Comitato Nazionale per le Celebrazioni Bramantesche, Roma 1970.
- Guasti 1857
C. Guasti, *La cupola di Santa Maria del Fiore. Illustrata con i documenti dell'Archivio dell'Opera Secolare; saggio di una compiuta illustrazione dell'Opera Secolare e del Tempio di Santa Maria del Fiore*, Barbèra, Bianchi & Co., Firenze 1857.
- Guerrieri Borsoi 2010
M.B. Guerrieri Borsoi, *La cappella di S. Elena in S. Maria in Aracoeli nel Seicento: Piero*
- Strozzi, Orazio Censore, Gregorio Rossi e François Dieussart*, "Palladio. Rivista di storia dell'architettura e restauro", n.s., a. XXIII, 2010, n. 45, pp. 107-118.
- Guidi 1985
S. Guidi, *La Villa dei Papi alla Magliana: storia dell'edificio attraverso il rilievo ed il confronto con le fonti e i documenti*, "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", 1985, n. 32, pp. 11-27.
- Guinomet 2017
C. Guinomet, *Das italienische Sakramentsstabernakel im 16. Jahrhundert. Tempelto-Architekturen en miniature zur Aufbewahrung der Eucharistie*, Hirmer, München 2017.
- Günther 1997
H. Günther, *I progetti di ricostruzione della Basilica di San Pietro negli scritti contemporanei: giustificazioni e scrupoli*, in G. Spagnesi (a cura di), *L'architettura della Basilica di San Pietro. Storia e costruzione*, atti del convegno di studi (Roma, Castel Sant'Angelo, 7-10 novembre 1995), Bonsignori, Roma 1997, pp. 137-148.
- Günther 2020
H. Günther, *The French Way of Building in Rome: S. Agostino and the SS. Trinità dei Monti*, "Opus Incertum", n.s., a. VI, 2020, pp. 34-53.
- Hansen 2018
M.F. Hansen, *The Art of Transformation. Grotesques in Sixteenth-Century Italy*, Quasar, Roma 2018.
- Härb 2015
F. Härb, *The Drawings of Giorgio Vasari (1511-1574)*, Ugo Bozzi Editore, Roma 2015.
- Hartt 1958
F. Hartt, *Giulio Romano*, Yale University Press, New Haven 1958, 2 voll.
- Heid 2012
S. Heid, *Giacomo/Jacopo Grimaldi*, in M. Dennert, S. Heid (a cura di), *Personenlexikon zur Christlichen Archäologie. Forscher und Persönlichkeiten vom 16. bis zum 21. Jahrhundert*, vol. I, Schnell+Steiner, Regensburg 2012, pp. 610-611.
- Heideman 1982
J.E. Heideman, *The Cinquecento Chapel Decorations in Santa Maria in Aracoeli in Rome*, Academische Pers, Amsterdam 1982.
- Hendriks 2023
C. Hendriks, *Paul Bril alla Scala Santa, pittore di paesaggi e di figure*, in M.A. Schroth, P. Violini (a cura di), *La Scala Santa e il percorso devozionale. La tradizione, il restauro, la riscoperta*, Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano 2023, pp. 37-45.

- Henry, Joannides 2012a
T. Henry, P. Joannides, *Raphaël. Les dernières années*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 12 giugno-16 settembre 2012; Parigi, Musée du Louvre, 11 ottobre 2012-14 gennaio 2013), Hazan, Paris 2012.
- Henry, Joannides 2012b
T. Henry, P. Joannides, *Raphaël et son atelier entre 1513 et 1525*, in Id. (a cura di), *Raphaël. Les dernières années*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 12 giugno-16 settembre 2012; Parigi, Musée du Louvre, 11 ottobre 2012-14 gennaio 2013), Hazan, Paris 2012, pp. 17-85.
- Hergenröther 1884-1891
J. Hergenröther, *Leonis X, pontificis maximi regesta*, Herder, Friburgi-Brisgoviae 1884-1891, 8 fasc.
- Hermanin 2020
B. Hermanin, *Tommaso de' Cavalieri in San Pietro*. Status quaestionis e proposte, in B. Agosti, M. Marongiu (a cura di), *Tommaso de' Cavalieri. Arbitro del gusto nella Roma della seconda metà del Cinquecento*, atti del convegno (Roma, Palazzo Barberini, 18 dicembre 2019), "Horti Hesperidum", a. X, 2020, n. 1, pp. 183-202.
- Hermanin 2021
B. Hermanin, «Con compasso et misure»: la redazione della pianta di San Pietro di Tiberio Alfarano alla luce dei suoi manoscritti, "Arte medievale", s. IV, a. XI, 2021(2022), pp. 235-252.
- Hess 1935
J. Hess, *Le Logge di Gregorio XIII: l'architettura e i caratteri della decorazione*, "L'illustrazione vaticana", a. VI, 1935, n. 22, pp. 1270-1275.
- Hess 1936
J. Hess, *Le Logge di Gregorio XIII nel Palazzo del Vaticano: i pittori*, "L'illustrazione vaticana", a. VII, 1936, n. 3, pp. 161-166.
- Hess 1967
J. Hess, *Le Logge di Gregorio XIII nel palazzo del Vaticano: l'architettura e i caratteri della decorazione*, in Id., *Kunstgeschichtlichen Studien zu Renaissance und Barock*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1967, pp. 123-128.
- Hibbard [2001]
H. Hibbard, *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580-1630*, (Zwemmer, London 1971), traduzione italiana Carlo Maderno, a cura di A. Scotti Tosini, Electa, Milano 2001.
- Hirst 1965
M. Hirst, *Tibaldi around Perino*, "The Burlington Magazine", a. CVII, novembre 1965, n. 752, pp. 569-571.
- Hirst 1967
M. Hirst, *Daniele da Volterra and the Orsini Chapel. I. The Chronology and the Altar-piece*, "The Burlington Magazine", a. CIX, settembre 1967, n. 774, pp. 498-509.
- Hirst 1981
M. Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Clarendon Press, Oxford 1981.
- Hirst 2002
M. Hirst, *Perino, not Salviati*, "The Burlington Magazine", a. CXXXIV, marzo 2002, n. 1188, pp. 164-165.
- Hoffmann 1981
P. Hoffmann (a cura di), *Guide rionali di Roma. Rione IV. Campo Marzio*, Palombi, Roma 1981, parte III.
- Hofmeister Cheney 1963
I. Hofmeister Cheney, *Francesco Salviati (1510-1563)*, Ph.D. Diss., The Institute of Fine Arts, New York University, 1963, rel. C.H. Smyth.
- Hunt 2021
T.L. Hunt, *Remembering a Forgotten Petrine Project: Gregory XIII, Lorenzo Sabatini and the Life of Peter Frescoes*, in V. Balzarotti, B. Hermanin (a cura di), *Gregorio XIII Boncompagni. Arte dei moderni e immagini venerabili della nuova Ecclesia*, atti delle giornate di studio (Roma, Galleria Corsini, 25-26 ottobre 2018), Edizioni Efesto, Roma 2021, pp. 79-86.
- Hunter 1984
J. Hunter, *The Architectus Celeberrimus of the Palazzo Capodiferno at Rome*, "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 1984, n. 21, pp. 397-403.
- Iazurlo 2009
P. Iazurlo, *La Venere Barberini. Un dipinto di Giulio Mazzoni da Palazzo Capodiferno*, "Storia dell'arte", n.s., gennaio-agosto 2009, n. 122-123, pp. 59-92.
- L'idea del bello 2000
L'idea del bello. Viaggio per Roma del Seicento con Giovan Pietro Bellori, a cura di E. Borea, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 marzo-26 giugno 2000), De Luca, Roma 2000, 2 voll.
- Ieni 1985
G. Ieni, *Architetti e fabbricieri del complesso conventuale (1566-1572). Nuove conclusioni sulla base del materiale documentario*, in G. Ieni, C. Spantigatti (a cura di), *Pio V e Santa Croce di Bosco: aspetti di una committenza papale*, catalogo della mostra (Alessandria, Palazzo Cuttica; Bosco Marengo, Santa Croce, 12 aprile-26 maggio 1985), Edizioni dell'Orso, Alessandria 1985, pp. 3-25.
- Indrio et al. 1984
L. Indrio et al., *Chiesa di S. Maria Assunta in Trevignano*, in L. Cassanelli, S. Rossi (a cura di), *Oltre Raffaello: aspetti della cultura figurativa del Cinquecento romano*, Multigrafica, Roma 1984, pp. 53-65.
- Ioele 2016a
G. Ioele, *Marmi colorati nella bottega Della Porta: mercato, collezionismo, restauro*, in G. Extermann, A. Varela Braga (a cura di), *Splendor marmoris. I colori del marmo, tra Roma e l'Europa, da Paolo III a Napoleone III*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, Università degli Studi di Roma Tre e Istituto Svizzero di Roma, 10-12 ottobre 2012), De Luca, Roma 2016, pp. 87-104.
- Ioele 2016b
G. Ioele, *Giovanni Battista Della Porta scultore (1542-1597): prima di Bernini*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2016.
- Ippoliti 1997
A. Ippoliti, *Fontana, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXVIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1997, pp. 676-677.
- Jaffé 1994
M. Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings*, vol. II, *Roman and Neapolitan Schools*, Phaidon, London 1994.
- Jestaz 2000
B. Jestaz, *Antonio da Sangallo à Orvieto*, "Bulletin monumental", a. 158, 2000, n. 2, pp. 162-163.
- Jestaz 2010
B. Jestaz, *Les tables de marbre du palais Farnèse*, "Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée", vol. CXXII, 2010, n. 2, pp. 297-310.
- Jestaz 2012
B. Jestaz, *Jean Ménard et les tables de marbres romaines d'après un document nouveau*, "Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée", vol. CXXIV, 2012, n. 1, pp. 273-290.
- Joannides 1983
P. Joannides, *The Drawings of Raphael. With a complete catalogue*, University of California Press, Berkeley 1983.
- Joannides 1985
P. Joannides, *The Early Easel Paintings of Giulio Romano*, "Paragone", a. XXXVI, 1985, n. 425, pp. 17-46.
- Joannides 2000
P. Joannides, *Raphael and his circle*, "Paragone. Arte", s. III, a. LI, 2000, n. 30, pp. 3-42.
- Julien 1995
P. Julien, *Décor et marbre de Caunes dans la nef de Saint-Pierre de Rome*, "Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée", vol. CVI, 1994, pp. 699-716.

- Kappler cds
F. Kappler, *Il lungo allestimento della cappella Cesi, tra architettura, decorazione e committenza (1524-1550)*, in M. Beltramini, P. Davies, A. Roca De Amicis (a cura di), *Templum Pacis. Storia della chiesa di Santa Maria della Pace a Roma dal Quattrocento al Novecento*, "Bollettino d'Arte", volume speciale, in corso di stampa.
- Keller 1976
R.E. Keller, *Das Oratorium von San Giovanni Decollato in Rom: eine Studie seiner Fresken*, Institute Suisse, Roma 1976.
- Kieven 1981
E. Kieven, *Eine Vignola-Zeichnung für S. Maria in Traspontina*, "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 1981, n. 19, pp. 245-247.
- Kirwin 1972
W.C. Kirwin, *Cristofano Roncalli (1551/52), an Exponent of the Proto-Baroque: His Activity through 1605*, Ph.D. Diss., Stanford University, 1972.
- Klapisch-Zuber 1969
C. Klapisch-Zuber, *Les maîtres du marbre. Carrare 1300-1600*, S.E.V.P.E.N., Paris 1969.
- Klapisch-Zuber 2019
C. Klapisch-Zuber, *Se faire un nom. L'invention de la célébrité à la Renaissance*, Arhke, Paris 2019.
- Knab, Mitsch, Oberhuber 1983
E. Knab, E. Mitsch, K. Oberhuber, *Raffaello, i disegni*, con la collaborazione di S. Ferino-Pagden, ed. italiana a cura di P. Dal Poggetto, Nardini, Firenze 1983.
- Krautheimer, Corbett, Frankl 1937-1977
R. Krautheimer, S. Corbett, W. Frankl, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae. Le basiliche paleocristiane di Roma (IV-IX sec.)*, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano 1937-1977, 5 voll.
- Krautheimer, Corbett, Frazer 1980
R. Krautheimer, S. Corbett, A.K. Frazer, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, vol. V, *Le basiliche paleocristiane di Roma (IV-IX sec.)*, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano 1980.
- Kuntz 1999a
M. Kuntz, *Vincenzo Borghini and Giorgio Vasari: Two Drawings for the Cappella Paolina*, "The Burlington Magazine", a. CXLI, ottobre 1999, n. 1159, pp. 592-597.
- Kuntz 1999b
M. Kuntz, *Federico Zuccari, Gregory XIII, and the Vault Frescoes of the Cappella Paolina*, in M. Winner, D. Heikamp (a cura di), *Der Maler Federico Zuccari. Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm*, atti del convegno internazionale (Roma, Bibliotheca Hertziana, 23-26 febbraio 1993), Hirmer, München 1999, pp. 221-229.
- Lamouche 2011
E. Lamouche, *L'activité de Bastiano Torrigiani sous le pontificat de Grégoire XIII. «Dalla gran scuola di Guglielmo Della Porta»*, "Revue de l'Art", 2011, n. 173, pp. 51-58.
- Lamouche 2012
E. Lamouche, *Bastiano Torrigiani et les fondeurs de bronze de Sixte Quint entre collaboration et création personnelle*, in W. Cupperi, G. Extermann, G. Ioele (a cura di), *Scultura a Roma nella seconda metà del Cinquecento. Protagonisti e problemi*, Libro Co. Italia, San Casciano in Val di Pesa 2012, pp. 203-223.
- Lamouche 2013
E. Lamouche, *«I bronzi che non servono a nulla»: circuit et recyclage du bronze à Rome de Sixte Quint à Urbain VIII*, "Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée", vol. CXXV, 2013, n. 1, pp. 211-221.
- Lamouche 2018
E. Lamouche, *Les Censeurs: de Bologne à Rome, une dynastie de fondeurs aux XVI^e et XVII^e siècles*, in N. Thomas, P. Dandridge (a cura di), *Cuivres, bronzes et laitons médiévaux. Histoire, archéologie et archéométrie des productions en laiton, bronze et autres alliages à base de cuivre dans l'Europe médiévale (12^e-16^e siècles)*, atti del convegno (Dinan e Namur, 15-17 maggio 2014), Agence wallonne du Patrimoine, Namur 2018, pp. 191-202.
- Lamouche 2019
E. Lamouche, *La cappella Gregoriana nella basilica vaticana: il cantiere della decorazione attraverso i documenti della Tesoreria Segreta pontificia (1578-1584)*, in M.F. Nicoletti, P. Verde (a cura di), *Pratiche architettoniche a confronto nei cantieri della seconda metà del Cinquecento*, Officina Libraria, Milano 2019, pp. 23-45.
- Lamouche 2022
E. Lamouche, *Les fondeurs de bronze dans la Rome des papes (1585-1630)*, École française de Rome, Roma 2022.
- Lanciani 1902-1912
R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, Loescher, Roma 1902-1912, 4 voll.
- Lanciani [1989-2002]
R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno alle collezioni romane di antichità*, (Roma 1902-1912), Quasar, Roma 1989-2002, 7 voll.
- Lane 2007
B.G. Lane, *«Memling's Impact on the Early Raphael»*, in I. Alexander-Skipnes (a cura di), *Cultural Exchange Between the Low Countries and Italy (1400-1600)*, atti del convegno (Seattle, febbraio 2004), Brepols, Turnhout 2007, pp. 179-192.
- Lanzani 1999
V. Lanzani, *Gloriosa Confessio. Lo splendore del sepolcro di Pietro da Costantino al Rinascimento*, in A.M. Pergolizzi (a cura di), *La Confessione nella Basilica di San Pietro in Vaticano*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1999, pp. 11-41.
- Lanzani 2010
V. Lanzani, *Le Grotte Vaticane*, Fabbbrica di San Pietro in Vaticano, Città del Vaticano 2010.
- Lanzi [1968-1974]
L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, (Firenze 1808), a cura di M. Capucci, Sansoni, Firenze 1968-1974, 3 voll.
- Lattuada 2004
R. Lattuada, *Alle radici dell'estetica barocca: proposte di periodizzazione delle prime esperienze di unificazione delle arti (1570-1600)*, in S. Schütze (a cura di), *Estetica barocca*, Campisano, Roma 2004, pp. 157-182.
- Lauke 1954
J. Lauke, *Betrachtungen zur zeichenweise der drei Carracci: Lodovico, Agostino, Annibale*, tesi di dottorato, Ludwig-Maximilians-Universität, Monaco 1954, rel. H. Sedlmayr.
- Lavin 1980
I. Lavin, *Bernini e l'unità delle arti visive*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1980.
- Lefevre 1990
R. Lefevre, *Gli Umiliati, la Magliana e papa Leone X*, "Strenna dei Romanisti", 1990, n. 51, pp. 269-284.
- Leproux 1991
G. Leproux, *Les peintres romains devant le Tribunal du Sénateur 1544-1564*, "Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres", 1991, n. 72, pp. 115-131.
- Leproux 2016
G.-M. Leproux, *Taillleurs de pierre et tailleurs de marbre à Paris sous les derniers Valois*, "Documents d'histoire parisienne", 2016, n. 18, pp. 5-15.
- Lezra 2002
G. Lezra, *L'architettura di Martino Longhi il Vecchio*, Bonsignori, Roma 2002.
- Lewine 1960
M.J. Lewine, *The Roman Church Interior, 1527-1580*, Ph.D. Diss., Columbia University, 1960.
- Ligorio [2017]
P. Ligorio, *Antologia di scritti storici*, a cura di C. Occhipinti, UniversItalia, Roma 2017.

- Liverani 1995
P. Liverani, *Le colonne e il capitello in bronzo d'età romana dell'altare del SS. Sacramento in Laterano, analisi archeologica e problematica storica*, "Rendiconti. Pontificia Accademia Romana di Archeologia", anno accademico 1992-1993, vol. LXV, 1995, pp. 75-97.
- L'Occaso 2019
S. L'Occaso, *Giulio Romano "universale". Soluzioni decorative, fortuna delle invenzioni, collaboratori e allievi*, il Rio, Mantova 2019.
- Lodovisi, Dameri 2004
A. Lodovisi, D. Dameri, *Nuove prospettive di ricerca sui due Vignola*, in A. Lodovisi, G. Trenti (a cura di), *I Vignola. Giacomo e Giacinto Barozzi*, [Fondazione di Vignola], Vignola 2004, pp. 174-273.
- Loevinson 1926
E. Loevinson, *Documenti del monastero di S. Cecilia in Trastevere*, "Archivio della Società romana di Storia patria", a. XLIX, 1926, n. 1-4, pp. 355-404.
- Loffredo 2013
F. Loffredo, *Il Pan Barberini, Giacomo da Cassignola e la scultura in marmi colorati nella cerchia di Pirro Ligorio*, "Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna", a. XVIII, 2013, n. 19, pp. 145-174.
- Loisel 2004
C. Loisel, *Ludovico, Agostino, Annibale Carracci*, vol. VII, *Musée du Louvre. Département des arts graphiques. Inventaire général des dessins italiens*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris 2004.
- Loisel 2016
C. Loisel, *La gloire manqué d'Agostino Carracci*, "Art'Italies", 2016, n. 22, pp. 58-66.
- Longhi 1940
R. Longhi, *Ampliamenti nell'officina ferrarese*, Sansoni, Firenze 1940.
- Longhi [1991]
R. Longhi, *Annibale 1584?*, "Paragone", a.VIII, 1957, n. 89, pp. 33-42, ristampato in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. XII, *Studi e ricerche sul Sei e Settecento*, Sansoni, Firenze 1991, pp. 33-40.
- MacDonald, Pinto 1995
W.L. MacDonald, J.A. Pinto, *Hadrian's Villa and Its Legacy*, Yale University Press, New Haven-London 1995.
- Macioce 1990
S. Macioce, *Undique Splendens. Aspetti della pittura sacra nella Roma di Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605)*, De Luca, Roma 1990.
- Macioce 2014
S. Macioce, *Per un'introduzione al pontificato di Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605): politica e committenza*, "Bollettino della Deputazione di storia patria per l'Umbria", a. CXI, 2014, fasc. I-II, pp. 709-726.
- Madonna 1993
M.L. Madonna (a cura di), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 21 gennaio-30 maggio 1993), De Luca, Roma 1993.
- Mahon 1947
D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, Warburg Institute, London 1947.
- Mahon 1953
D. Mahon, *Eclecticism and the Carracci: Further Reflections on the Validity of a Label*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", a. XVI, 1953, n. 3-4, pp. 303-341.
- Malvasia 1678
C.C. Malvasia, *Felsina pittrice vite de pittori bolognesi alla maestà christianissima di Luigi 14. re di Francia e di Nauarra...*, per l'erede di Domenico Barbieri, Bologna 1678, 2 voll.
- Malvasia [1841-1844]
C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice*, (Bologna 1678), ed. Tipografia Guidi all'Ancora, Bologna 1841-1844, 2 voll.
- Mambrini 2015
M. Mambrini, *Il cardinale Alessandro Sforza. Villa Sforzesca e la visita di Gregorio XIII*, in Id. (a cura di), *Gli Sforza di Santa Fiora e Villa Sforzesca: feudalità e brigantaggio*, atti del convegno (Castell'Azzara, Villa Sforzesca, 17 maggio 2014), Edizioni Effigi, Arcidosso 2015, pp. 79-102.
- Mancinelli 1983
F. Mancinelli, *La Trasfigurazione e la Pala di Monteluce: considerazioni sulla loro tecnica esecutiva alla luce dei recenti restauri*, in J. Shearman, M.B. Hall (a cura di), *The Princeton Raphael Symposium. Science in the Service of Art History*, Princeton University Press, Princeton 1983, pp. 149-160.
- Mancini [1956-1957]
G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura (1617-1621)*, edizione a cura di A. Marucchi, L. Salerno, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1956-1957, 2 voll.
- Manetti 1999
G. Manetti, *Vita di Nicolò V*, a cura di A. Modigliani, Roma nel Rinascimento, Roma 1999.
- Manfredi 2022a
T. Manfredi, *Borromini e le comunità ticinesi e lombarde nel sistema professionale dell'architettura a Roma da Sisto V a Urbano VIII*, "ArchHistO Extra", 2022, n. 10, pp. 15-101, <http://pkp.unirc.it/ojs/index.php/archistor/article/view/832>
- Manfredi 2022b
T. Manfredi, *Architetti e maestranze ticinesi nel sistema organizzativo dell'edilizia pubblica*, in Id., *Borromini e la professione dell'architetto a Roma nel primo Seicento*, "ArchHistO Extra", 2022, n. 10, pp. 15-53, <http://pkp.unirc.it/ojs/index.php/archistor/issue/view/issue/55/126>.
- Mangiasciutto 2008
S. Mangiasciutto, *Giovanni Fontana*, in M. Fagiolo, G. Bonaccorso (a cura di), *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, atti del convegno di studi (Roma, Istituto Svizzero, 26 settembre 1997), Gangemi, Roma 2008, pp. 419-420.
- Marchi 2018
A. Marchi, *Giovanni Santi. Madonna in adorazione del bambino dormiente*, in M.R. Valazzi (a cura di), *Giovanni Santi*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria nazionale delle Marche-Palazzo ducale, 30 novembre 2018-17 marzo 2019), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018, pp. 136-137.
- Marciari 2006
J. Marciari, *Raffaellino da Reggio in the Vatican*, "The Burlington Magazine", a. CXLVIII, marzo 2006, n. 1236, pp. 187-191.
- Marconi 2004
N. Marconi, *Edificando Roma Barocca. Macchine, apparati, maestranze e cantieri tra XVI e XVIII secolo*, Edimond, Città di Castello 2004.
- Marconi 2021
N. Marconi, *«Muro fatto di tevolozze»: laterizi di reimpiego nei cantieri di Roma barocca*, in E. Bukowiecki, A. Pizzo, R. Volpe (a cura di), *Demolire, riciclare, reinventare. La lunga vita e l'eredità del laterizio romano nella storia dell'architettura*, atti del convegno internazionale (Roma, 6-8 marzo 2019), Edizioni Quasar, Roma 2021, pp. 65-75.
- Marconi, Cipriani, Valeriani 1974
P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, De Luca, Roma 1974, 2 voll.
- Marcucci 1999-2002
L. Marcucci, *Persistenze e trasformazioni nella "Piazza di Termini" dagli orti cinquecenteschi ai progetti di Marcello Piacentini*, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 1999-2002(2002), n. 34-39, pp. 307-330.
- Marcucci 2004-2007
L. Marcucci, *Ponzio, Orazio Censore, Montano, Rainaldi per la cappella Colonna in San Giovanni in Laterano*, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 2004-2007(2007), n. 44-50, pp. 203-222.

- Marder 1978
T.A. Marder, *Sixtus V and the Quirinal*, "Journal of the Society of Architectural Historians", a. XXXVII, dicembre 1978, n. 4, pp. 283-294.
- Marder 1992
T.A. Marder, *Sisto V e la fontana del Mosè*, in M. Fagiolo, M.L. Madonna (a cura di), *Sisto V. Roma e il Lazio*, atti dei convegni internazionali (19-29 ottobre 1989), vol. I, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1992, pp. 519-543.
- Marliani 1622
B. Marliani, *Le antichità di Roma*, per Andrea Fei, Roma 1622.
- Martin 1965
J.R. Martin, *The Farnese Gallery*, Princeton University Press, Princeton 1965.
- Masetti Zannini 1971
G.L. Masetti Zannini, *La cappella dei "Bancherotti" in Roma decorata dal piacentino Eugenio Bianco*, in *Studi storici in onore di Emilio Nasalli Rocca*, s.n., Piacenza 1971, pp. 359-364.
- Masetti Zannini 1974
G.L. Masetti Zannini, *Pittori della seconda metà del Cinquecento in Roma: documenti e registi*, De Luca, Roma 1974.
- Mastelloni 1717
A. Mastelloni, *La Traspontina. Notizie storiche della Fondazione, ed Immagine di Nostra Signora del Carmine di Roma detta Traspontina*, Abri, Napoli 1717.
- Mazzucchelli 1819
P. Mazzucchelli, *La bolla di Maria moglie di Onorio imperatore, che si conserva nel Museo Trivulzio, brevemente spiegata*, G.B. Bianchi e comp., Milano 1819.
- Meadows-Rogers 1996
R.D. Meadows-Rogers, *The Vatican Logge and their Culminating Decorations under Pius IV and Gregory XIII: Decorative Innovation and Urban Planning before Sixtus V*, Ph.D. Diss., University of North Carolina, Chapel Hill 1996.
- Mercklin 1962
E. von Mercklin, *Antike Figuralkapitelle*, De Gruyter, Berlin 1962.
- Messina 1990
P. Messina, *Del Monte, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXVIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1990, pp. 127-131.
- Meyer zur Capellen 2001
J. Meyer zur Capellen, *Raphael. A Critical Catalogue of His Paintings*, vol. I, *The Beginnings in Umbria and Florence ca. 1500-1508*, Arcos, Landshut 2001.
- Meyer zur Capellen 2005
J. Meyer zur Capellen, *Raphael. A Critical Catalogue of His Paintings*, vol. II, *The Roman religious paintings, ca. 1508-1520*, Arcos, Landshut 2005.
- Mezzolani 2018
V. Mezzolani, *La pala Matterozzi. Breve ricomposizione di una storia tortuosa*, in M.R. Valazzi (a cura di), *Giovanni Santi*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria nazionale delle Marche-Palazzo ducale, 30 novembre 2018-17 marzo 2019), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018, pp. 211-216.
- Miarelli Mariani 1997
G. Miarelli Mariani, *L'Antico San Pietro, demolirlo o conservarlo?*, in G. Spagnesi (a cura di), *L'architettura della Basilica di San Pietro. Storia e costruzione*, atti del convegno di studi (Roma, Castel Sant'Angelo, 7-10 novembre 1995), Bonsignori, Roma 1997, pp. 229-242.
- Micalizzi 2010
P. Micalizzi, *Piazza di Monte Cavallo e la via Pia in una veduta del XVI secolo*, "Storia dell'Urbanistica", s. III, 2010(2011), n. 2.I, pp. 186-195.
- Mignanti 1867
F.M. Mignanti, *Istoria della sacrosanta patriarcale Basilica Vaticana dalla sua fondazione fino al presente*, Ufficio della Civiltà Cattolica-Pietro Giacinto Marietti, Roma-Torino 1867, 2 voll.
- Milizia 1787
F. Milizia, *Roma delle belle arti*, Remondini, Bassano 1787.
- Mocci 1991-1996
L. Mocci, *Una traduzione inedita del De Architectura di Vitruvio, di mano di Battista da Sangallo, rinvenuta nell'archivio di San Giovanni Decollato*, "Architettura. Storia e documenti", 1991-1996(1996), pp. 175-180.
- Mocci 1996
L. Mocci, *L'altare maggiore della chiesa di San Giovanni Decollato in Roma*, "Bollettino d'Arte", s. VI, a. CXXXI, aprile-settembre 1996, n. 96-97, pp. 127-132.
- Möller 2018
G. Möller, *Römische Papstkapellen des Cinquecento*, Michael Imhof, Petersberg 2018.
- Monbeig-Goguel 1972
C. Monbeig-Goguel (a cura di), *Vasari et son temps maîtres toscans nés après 1500, morts avant 1600*, vol. I, *Musée du Louvre, Département des arts graphiques. Inventaire général des dessins italiens*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1972.
- Monbeig-Goguel 1982
C. Monbeig-Goguel, *Chronique vasarienne*, "Revue de l'Art", 1982, n. 56, pp. 65-80.
- Monbeig-Goguel, Hochmann 1998
C. Monbeig-Goguel, M. Hochmann, *Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera*, catalogo della mostra (Roma, Villa Médicis, Académie de France, 29 gennaio-29 marzo 1998; Parigi, Musée du Louvre, 30 aprile-29 giugno 1998), Electa, Milano 1998.
- Monciatti 2005
A. Monciatti, *Il palazzo Vaticano nel Medioevo*, Olschki, Firenze 2005.
- Montagu 1996
J. Montagu, *Gold, Silver and Bronze. Metal sculpture of the Roman Baroque*, Yale University Press, New Haven-London 1996.
- Montelli 2011
E. Montelli, *Tecniche costruttive murarie medievali*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2011.
- Moraldi 1975
L. Moraldi (a cura di), *Apocrifi del Nuovo Testamento*, Utet, Torino 1975, 2 voll.
- Morello 1993
G. Morello, *Progetti e disegni per i «cantieri» sistini*, in M.L. Madonna (a cura di), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 21 gennaio-30 maggio 1993), De Luca, Roma 1993, p. 349.
- Moretti 2005
M. Moretti, *Giorgio Picchi da Casteldurante (Casteldurante, 1555 circa-1605)*, in A.M. Ambrosini Massari, M. Cellini (a cura di), *Nel segno di Barocchi, allievi e seguaci tra Marche, Umbria e Siena*, Motta, Milano 2005, pp. 198-219.
- Moreschini 2001/2002
B. Moreschini, *Un monumento sfortunato: nascita e sviluppo della sepoltura di Piero di Lorenzo de' Medici nell'Abbazia di Montecassino, 1532-1559*, "Commentari d'Arte", a. VII, 2001, n. 20/a. VIII, 2002, n. 21-23, pp. 60-77.
- Morrogh 2017
A. Morrogh, *The Cappella dei Principi under Ferdinando I de Medici*, in R.W. Gaston, L.A. Waldman (a cura di), *San Lorenzo. A Florentine Church*, Villa i Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Firenze 2017, pp. 567-610.
- Morselli cds
R. Morselli, *Una cappella per la Madonna Lactans. Carlo e Stefano Maderno, Francesco Albani, Passignano, Lavinia Fontana, per il notaio Gaspare Rivaldi, appaltatore delle dogane di Paolo V*, in M. Beltrami, P. Davies, A. Roca De Amicis (a cura di), *Templum Pacis. Storia della chiesa di Santa Maria della Pace a Roma Quattrocento dal Quattrocento al Novecento*, "Bollettino d'Arte", volume speciale, in corso di stampa.

- Mortari 1975
L. Mortari, *Gerolamo Siciolante a Palazzo Spada Capodiferro*, "Commentari", n.s., 1975, n. 26, pp. 89-97.
- Mortari 1992
L. Mortari, *Francesco Salviati*, De Luca, Roma 1992.
- Moschini 1930
V. Moschini, *S. Giovanni Decollato*, Danesi, Roma 1930.
- Mosley 1964
J. Mosley, *Trajan revived*, "Alphabet International Annual of Letterforms", 1964, n. 1, pp. 17-48.
- Muñoz 1913
A. Muñoz, *Monumenti d'arte della Provincia romana. Studi e restauri*, "Bollettino d'Arte", s. I, a. VII, luglio 1913, n. 7, pp. 251-271.
- Müntz 1879
E. Müntz, *Les architects de Saint-Pierre de Rome d'après des documents nouveaux (1447-1549)*, "Gazette des Beaux-Arts", a. XI.II, t. XX, 1879, n. 6, pp. 353-368.
- Müntz 1886
E. Müntz, *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*, Hachette, Paris 1886.
- Müntz 1898
E. Müntz, *Les art à la cour des papes Innocent VIII, Alexandre VI, Pio IV (1484-1503)*, Ernest Leroux éditeur, Paris 1898.
- Müntz 1900
E. Müntz, *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*, Hachette, Paris 1900.
- Napoleone 2003
C. Napoleone, *Cultura antiquaria nel collezionismo dei marmi colorati tra XVI e XVII secolo*, in A. Giusti (a cura di), *Eternità e nobiltà di materia. Itinerario artistico fra le pietre policrome*, Polistampa, Firenze 2003, pp. 169-183.
- Nardini 1704
F. Nardini, *Roma antica*, Giovanni Andreoli, Roma 1704.
- Navarrete Prieto, Redín Michaus 2020
B. Navarrete Prieto, G. Redín Michaus (a cura di), *Dibujo Español y Italiano del Siglo XVI en las Colecciones de la Biblioteca Nacional de España*, De Luca, Roma 2020.
- Navone 2011
N. Navone, *Alle origini dell'impresa Fontana*, in G. Curcio, N. Navone, S. Villari (a cura di), *Studi su Domenico Fontana 1543-1607*, atti del convegno (Mendrisio, Accademia di architettura, 13-14 settembre 2007), Mendrisio Academy Press-Silvana Editoriale, Mendrisio-Cinisello Balsamo 2011, pp. 61-73.
- Navone 2022
N. Navone, *L'ambizione dei Fontana*, in N. Navone, L. Tedeschi, P. Tosini (a cura di), *Le «invenzioni di tante opere». Domenico Fontana (1543-1607) e i suoi cantieri*, pubblicato in occasione della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 27 novembre 2022-19 febbraio 2023), Officina Libraria, Roma 2022, pp. 3-12.
- Navone, Tedeschi, Tosini 2022
N. Navone, L. Tedeschi, P. Tosini (a cura di), *Le «invenzioni di tante opere». Domenico Fontana (1543-1607) e i suoi cantieri*, pubblicato in occasione della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 27 novembre 2022-19 febbraio 2023), Officina Libraria, Roma 2022.
- Neppi 1975
L. Neppi, *Palazzo Spada*, Editalia, Roma 1975.
- Nesi 2007
A. Nesi, *Da un affresco che sta scomparendo, l'occasione per riconsiderare l'opera di Gian Francesco Penni*, "Arte Cristiana", a. XCV, 2007, n. 843, pp. 421-428.
- Nesi 2017
A. Nesi, *Genealogia e cronologia dei Penni*, in E. Mercani, A. Nesi, S. Toccafondi, *I Penni. Bartolomeo, Giovanfrancesco*, Luca, Maniera, Firenze 2017, pp. 1-3.
- Nesselrath 2018
A. Nesselrath, *Impressions of the Pantheon in the Renaissance*, in T.A. Marder, M.W. Jones (a cura di), *The Pantheon, from Antiquity to the Present*, Cambridge University Press, New York 2018, pp. 255-295.
- Nicastro 2005
B. Nicastro, *Lombardelli, Giovan Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2005, pp. 467-469.
- Nicoletti 2019
M.F. Nicoletti, *Un cantiere nel cantiere: Domenico Fontana e la costruzione con «non piccola difficoltà» della cappella di Sisto V (1585-1590)*, in M.F. Nicoletti, P.C. Verde (a cura di), *Pratiche architettoniche a confronto nei cantieri italiani della seconda metà del Cinquecento*, Officina Libraria, Milano 2019, pp. 161-197.
- Nicoletti, Verde 2019
M.F. Nicoletti, P.C. Verde (a cura di), *Pratiche architettoniche a confronto nei cantieri italiani della seconda metà del Cinquecento*, Officina Libraria, Milano 2019.
- Niggel 1971
R. Niggel, *Giacomo Grimaldi (1568-1623). Leben und Werk des römischen Archäologen und Historikers*, Bamberger Fotodruck, München 1971.
- Nilgen 1977
U. Nilgen, *Das Fastigium in der Basilica Constantiniana und vier Bronzesäulen des Lateran*, "Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte", a. 72, 1977, n. 1-2, pp. 1-31.
- Nocchi 2019
L. Nocchi, *Artisti e maestranze nel cortile e nella facciata di palazzo Capodiferro*, in S. Quagliarioli, G. Spoltore (a cura di), *«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*, "Horti Hesperidum", numero monografico dedicato agli atti delle giornate di studi (Roma, Palazzo Spada, 13-14 marzo 2018), a. IX, 2019, n. 1, pp. 89-104.
- Nova 1984
A. Nova, *The Chronology of the De Monte Chapel in S. Pietro in Montorio in Rome*, "The Art Bulletin", a. CLVI, marzo 1984, n. 1, pp. 150-154.
- Nova 1992
A. Nova, *Salviati, Vasari, and the Reuse of Drawings in their Working Practice*, "Master Drawings", a. XXX, primavera 1992, n. 1, pp. 83-108.
- Nuttall 2004
P. Nuttall, *From Flanders to Florence: the Impact of Netherlandish Painting: 1400-1500*, Yale University Press, New Haven 2004.
- Oberhuber 1966
K. Oberhuber, *Observations on Perino del Vaga as Draughtsman*, "Master Drawings", a. IV, estate 1966, n. 2, pp. 170-182.
- Oberhuber 1972
K. Oberhuber, *Raphaels Zeichnungen. Abteilung IX. Entwürfe zu Werken Raphaels und seiner Schule im Vatikan 1511/12 bis 1520*, Mann, Berlin 1972.
- Oberhuber 1984
K. Oberhuber, *Raffaello e l'incisione*, in *Raffaello in Vaticano*, coordinamento scientifico F. Mancini et al., catalogo della mostra (Città del Vaticano, Musei Vaticani, 16 ottobre 1984-16 gennaio 1985), Electa, Milano 1984, pp. 333-342.
- Oberhuber 1999a
K. Oberhuber, *Raffaello. L'opera pittorica*, Electa, Milano 1999.
- Oberhuber 1999b
K. Oberhuber, *Lo stile classico di Raffaello e la sua evoluzione*, in Id. (a cura di), *Roma e lo stile classico di Raffaello*, schede a cura di A. Gnann, catalogo della mostra (Mantova, Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te,

- 20 marzo-30 maggio 1999; Vienna, Graphische Sammlung Albertina, 23 giugno-5 settembre 1999), Electa, Milano 1999, pp. 17-29.
- Oberhuber 1999c
K. Oberhuber (a cura di), *Roma e lo stile classico di Raffaello*, schede a cura di A. Gnann, catalogo della mostra (Mantova, Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te, 20 marzo-30 maggio 1999; Vienna, Graphische Sammlung Albertina, 23 giugno-5 settembre 1999), Electa, Milano 1999.
- Oberhuber 2001
K. Oberhuber, *Perino del Vaga e Raffaello*, in E. Parma (a cura di), *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica Palazzo Te, 18 marzo-10 giugno 2001), Electa, Milano 2001, pp. 51-56.
- Occhipinti 2007a
C. Occhipinti, *L'iconografia del Buon Pastore secondo Pirro Ligorio: primi studi sulle catacombe romane*, in E. Carrara, S. Ginzburg (a cura di), *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, atti delle giornate di studi (Pisa, Scuola Normale Superiore, 30 settembre-1 ottobre 2004), Edizioni della Normale, Pisa 2007, pp. 247-277.
- Occhipinti 2007b
C. Occhipinti, *Pirro Ligorio e la storia cristiana di Roma. Da Costantino all'Umanesimo*, Edizioni della Normale, Pisa 2007.
- Occhipinti 2010
C. Occhipinti, *La Casina di Pio IV e l'antico. Controriforma, collezionismo, antiquaria*, in D. Borghese (a cura di), *La Casina di Pio IV in Vaticano*, Allemandi, Torino 2010, pp. 86-95.
- Occhipinti 2012
C. Occhipinti, *L'arte in Italia e in Europa nel secondo Cinquecento*, Einaudi, Torino 2012.
- Occhipinti 2015
C. Occhipinti, recensione a *Giorgio Vasari e l'Allegoria della Paziienza. Un capolavoro Mediceo: da Firenze a Ferrara e a Mantova a cura di A. Bisceglia, Sillabe, Livorno, 2013*, "Acta Artis", 2015, n. 3, pp. 132-135.
- Occhipinti 2016
C. Occhipinti, *Ligorio e Vasari: sulla "Paziienza" di Ercole II d'Este e su Girolamo da Carpi*, "Horti Hesperidum", a. VI, 2016, n. 1, pp. 203-328.
- Occhipinti 2019
C. Occhipinti, *Pirro Ligorio and St Peter's Basilica. More on the Historical-Christian Investigations and on a Medieval "Reuse" in the Casino of Pius IV*, in F. Loffredo, G. Vagenheim (a cura di), *Pirro Ligorio's Worlds. Antiquarianism, Classical Erudition and the Visual Arts in the Late Renaissance*, Brill, Boston-Leiden 2019, pp. 200-217.
- L'œil du connaisseur* 1992
L'œil du connaisseur: Dessins italiens du Louvre. Hommage à Philip Pouncey, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, 18 giugno-7 settembre 1992), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1992.
- Orano 1904
D. Orano, *Liberi pensatori bruciati in Roma dal XVI al XVIII secolo da documenti inediti dell'Archivio di Stato di Roma*, Tip. dell'Unione Cooperativa Ed., Roma 1904.
- Orlandi 1704
P.A. Orlandi, *Abecedario pittorico*, per Costantino Pisarti, Bologna 1704.
- Ostrow 1990
S.F. Ostrow, *Marble revetment in Late Sixteenth-Century Roman chapels*, in M. Aronberg Lavin (a cura di), *Il 60: essays honoring Irving Lavin on his sixtieth birthday*, Italica Press, New York 1990, pp. 253-266.
- Ostrow 1996
S.F. Ostrow, *Art and spirituality in Counter Reformation Rome: the Sixtine and Pauline Chapels in Santa Maria Maggiore*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- Paglia 1980
V. Paglia, *La Pietà dei carcerati: confraternite e società a Roma nei secoli XVI-XVIII*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1980.
- Pagliara 1982
P.N. Pagliara, *Alcune minute autografe di G. Battista da Sangallo: parti della traduzione di Vitruvio e la lettera a Paolo III contro il cornicione michelangiolesco di Palazzo Farnese*, "Architettura Archivi. Fonti e storia", 1982, n. 1, pp. 25-50.
- Pagliara 1983
P.N. Pagliara, *Cordini, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXIX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1983, pp. 23-28.
- Pagliara 1988
P.N. Pagliara, *Studi e pratica vitruviana di Antonio da Sangallo il giovane e di suo fratello Giovanni Battista*, in J. Guillaume (a cura di), *Le traités d'architecture de la Renaissance*, atti del convegno (Tours, Université de Tours, Centres d'Études Supérieures de la Renaissance, 1-11 luglio 1981), Picard, Paris 1988, pp. 179-206.
- Pagliara 2007
P.N. Pagliara, *Costruire a Roma fra Quattrocento e Cinquecento. Note su continuità ed innovazione*, in M. Ricci (a cura di), *Storia dell'architettura come storia delle tecniche costruttive. Esperienze rinascimentali a confronto*, Marsilio, Venezia 2007, pp. 25-74.
- Palladio 1570
A. Palladio, *I Quattro libri dell'architettura*, appresso Domenico de' Franceschi, Venetia 1570.
- Panciroli 1600
O. Panciroli, *I tesori nascosti nell'alma città di Roma*, appresso Luigi Zanetti, Roma 1600.
- Panvinio 1570
O. Panvinio, *Le sette chiese principali di Roma*, per gli heredi di Antonio Blado, Roma 1570.
- Panvinio [1843]
O. Panvinio, *De rebus antiquis memorabilibus et praestantia Basilicae Sancti Petri apostolorum principis libri septem*, in A. Mai, *Spicilegium Romanum*, vol. IX, Collegium Urbanum, Roma 1843, pp. 192-382.
- Parlato 2009
E. Parlato, *Enrico Caetani a S. Pudenziana: antichità cristiane, magnificenza decorativa e prestigio del casato nella Roma di fine Cinquecento*, in P. Tosini (a cura di), *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*, atti del convegno internazionale di studi (Frosinone-Sora, 16-18 maggio 2007), Gangemi, Roma 2009, pp. 143-164.
- Parlato 2020
E. Parlato, *Caetani's Blood: Magnificence, Lineage, and Martyrdom in the Famil Chapel of Santa Pudenziana*, in C. Franceschini, S.F. Ostrow, P. Tosini (a cura di), *Chapels of the Cinquecento and Seicento in the Churches of Rome. Form, Function, Meaning*, Officina Libraria, Milano 2020, pp. 64-87.
- Parma Armani 1986
E. Parma Armani, *Perin del Vaga: l'anello mancante. Studi sul manierismo*, Sagep, Genova 1986.
- Parma 2001
E. Parma (a cura di), *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, 18 marzo-10 giugno 2001), Electa, Milano 2001.
- Partridge, Starn 1990
L. Partridge, R. Starn, *Triumphalism and the Sala Regia in the Vatican*, in B. Wisch, S.C. Scott Munshower (a cura di), "All the World's a Stage ...". *Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque*, vol. I, *Triumphal Celebrations and the Rituals of Statecraft*, The Pennsylvania State University, University Park 1990, pp. 22-81.
- Pastor 1951
L. von Pastor, *Storia dei papi nel periodo della Riforma e Restaurazione cattolica*, vol. VIII, *Pio V (1566-1572)*, Desclée, Roma 1951.
- Pastor 1955
L. von Pastor, *Storia dei papi nel periodo della riforma e restaurazione cattolica*, vol. IX,

- Gregorio XIII (1572-1585), Desclée, Roma 1955.
- Pastor 1960
L. von Pastor, *Storia dei papi dalla fine del medioevo*, vol. IV.1, Leone X, Desclée, Roma 1960.
- Pattanaro 2019
A. Pattanaro, *Girolamo da Carpi: scoperta, uso, funzione dei modelli antichi*, in S. Ferrari, A. Pattanaro (a cura di), *Disegnare l'antico, riproporre l'antico nel Cinquecento. Taccuini, copie e studi intorno a Girolamo da Carpi*, atti del convegno (Padova, Palazzo del Capitano, 21-23 giugno 2018), Padova University Press, Padova 2019, pp. 173-200, 374-393.
- Pecchiai 1950
P. Pecchiai, *Il Campidoglio nel Cinquecento, sulla scorta dei documenti*, Ruffolo, Roma 1950.
- Pecchiai 1958
P. Pecchiai, *Regesti dei documenti patrimoniali del convento romano della Trinità dei Monti*, "Archivi d'Italia e rassegna internazionale degli archivi", a. XXV, 1958, n. 2, pp. 131-224.
- Peccolo 1994
P. Peccolo, *Gioielli e reliquie, argenti ed altari: la bottega degli orafi ed argentieri Vanni nella Roma dei papi tra Sisto V e Paolo V*, in A. Di Castro, P. Peccolo, V. Gazzaniga (a cura di), *Marmorari e argentieri a Roma e nel Lazio tra Cinquecento e Seicento. I committenti, i documenti, le opere*, Quasar, Roma 1994, pp. 157-179.
- Pedrazzini 1934
C. Pedrazzini, *La farmacia storica ed artistica italiana*, Ed. Vittoria, Milano 1934.
- Pedroli 1981
M. Pedroli, *Cioli (Cioli, Chioli)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1981, pp. 664-666.
- Pellegrini 1866
A. Pellegrini, *La Magliana*, "Il Buonarroti", a. III, 1866, n. 6, pp. 117-120; n. 7, pp. 142-147.
- Pensabene 2009
P. Pensabene, "Canopo" di Villa Adriana. Programmi tematici, marmi e officine nell'arredo statuario, "Annuario SAIA-Scuola Archeologica Italiana di Atene", a. LXXXVII, s. III, 9, t. I**, 2009, pp. 381-424.
- Pérez de Tudela 2016
A. Pérez de Tudela, *Marmi e pietre dure nella decorazione della basilica dell'Escorial sotto Filippo II*, in G. Extermann, A. Varela Braga (a cura di), *Splendor marmoris. I colori del marmo, tra Roma e l'Europa, da Paolo III a Napoleone III*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, Università degli Studi di Roma Tre e Istituto Svizzero di Roma, 10-12 ottobre 2012), De Luca, Roma 2016, pp. 139-158.
- Peri 1999
P. Peri, *I tessuti nei dipinti di Giovanni Santi e alla corte di Urbino*, in R. Varese (a cura di), *Giovanni Santi. Atti del convegno internazionale di studi Urbino, marzo 1995*, atti del convegno internazionale di studi (Urbino, Convento di Santa Chiara, 17-19 marzo 1995), Electa, Milano 1999, pp. 161-170.
- Perini 2002
G. Perini, "L'ottimo universale" del divino Raffaello: alle radici di una prassi eclettica dell'imitazione, "Accademia Raffaello. Atti e studi", n.s., 2002, n. 1, pp. 9-28.
- Petrucchi 1986
A. Petrucci, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Einaudi, Torino 1986.
- Pierguidi 2008
S. Pierguidi, "Dare forma humana a l'honore et a la virtù". Giovanni Guerra (1544-1618) e la fortuna delle figure allegoriche da Mantegna all'Iconologia di Cesare Ripa, Bulzoni, Roma 2008.
- Pietrangeli 1975
C. Pietrangeli (a cura di), *Guide rionali di Roma. Rione V - Ponte, parte 4*, Fratelli Palombi, Roma 1975.
- Pillsbury 1976-1977
E.P. Pillsbury, *Lorenzo Sabatini and the Sala Regia*, "Allen Memorial Art Museum Bulletin", a. 34, 1976-1977, n. 1, pp. 39-45.
- Pinelli 2000a
A. Pinelli (a cura di), *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, Pannini, Modena 2000, 4 voll.
- Pinelli 2000b
A. Pinelli, *L'antica basilica*, in Ead. (a cura di), *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, vol. III, Panini, Modena 2000, pp. 9-51.
- Pline 1983
Pline l'Ancien, *Histoire naturelle, Livre XXXIV [Des métaux et de la sculpture]*, a cura di H. Le Bonniec, H. Gallet de Santerre, Les Belles Lettres, Paris 1983.
- Pope-Hennessy 1970
J.W. Pope-Hennessy, *Raphael*, Phaidon Press, London 1970.
- Pope-Hennessy, Wyndham 1996
J.W. Pope-Hennessy, J. Wyndham, *Introduction to Italian Sculpture*, vol. II, *Italian Renaissance Sculpture*, Phaidon, London 1996.
- Popham 1944
A.E. Popham, *Hans Holbein's Italian Contemporaries in England*, "The Burlington Magazine", a. LXXXIV, gennaio 1944, n. 490, pp. 12-17.
- Portoghesi 1978
P. Portoghesi, *Domenico Fontana architetto e urbanista*, in D. Fontana, *Della transportation dell'obelisco vaticano*, ristampa anastatica dei libri primo e secondo, a cura di A. Carugo, con una introduzione di P. Portoghesi, Il Polifilo, Milano 1978, pp. IX-XX.
- Le "postille" di Annibale Carracci 2006
Le "postille" di Annibale Carracci al terzo tomo delle Vite di Giorgio Vasari, in Annibale Carracci, a cura di D. Benati, E. Riccomini, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 22 settembre 2006-7 gennaio 2007; Roma, Chiostro del Bramante, 25 gennaio-6 maggio 2007), Electa, Milano 2006, pp. 460-464.
- Pouncey, Gere 1962
P. Pouncey, J.A. Gere, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, voll. III.1 e III.2, *Raphael and his Circle*, Trustees of the British Museum, London 1962.
- Pressouyre 1984
S. Pressouyre, *Nicolas Cordier, recherches sur la sculpture à Rome autour de 1600*, École française de Rome, Roma 1984, 2 voll.
- Previtali 2009
G. Previtali, *Introduzione*, in E. Borea (a cura di), *Giovan Pietro Bellori. Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, Einaudi, Torino 2009, pp. IX-LX.
- Prezioso 1996
F. Prezioso, *Il palazzo dei Margani nella contrada del Mercato a Roma: la residenza di una famiglia di mercanti tra Medioevo e Rinascimento*, in E. De Minicis, E. Guidoni (a cura di), *Casa e torri medievali*, atti del convegno di studi (Città della Pieve, 11-12 dicembre 1992), Edizioni Kappa, Roma 1996, pp. 130-147.
- Procaccini 2019
M. Procaccini, *La chiamata di Raffaello: Timoteo Viti nel cantiere della cappella Chigi di Santa Maria della Pace*, in B. Agosti, S. Ginzburg (a cura di), *Raffaello e gli amici di Urbino*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 3 ottobre 2019-19 gennaio 2020), Centro Di, Firenze 2019, pp. 190-197.
- Prosperi Valenti Rodinò 1996
S. Prosperi Valenti Rodinò, *La collezione di grafica di Giovan Pietro Bellori. Traccia per una ricostruzione*, in *Hommage au Dessin. Mélanges offerts à Roseline Bacou*, a cura di M.T. Caracciolo, Galleria Ed., Rimini 1996, pp. 357-377.
- Prosperi Valenti Rodinò 2000
S. Prosperi Valenti Rodinò, *Disegni giovanili di Giovanni Guerra*, in V. Terraroli, F. Varallo, L. De Fanti (a cura di), *L'arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, Skira, Milano 2000, pp. 413-422.

- Prosperi Valenti Rodinò 2001
S. Prosperi Valenti Rodinò, *Addenda a Luzio Luzi disegnatore*, "Bollettino d'Arte", s. VI, a. LXXXVI, marzo-giugno 2001, n. 116, pp. 39-78.
- Prosperi Valenti Rodinò 2007
S. Prosperi Valenti Rodinò, *I disegni del Codice Resta di Palermo*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007.
- Pugliatti 1984
T. Pugliatti, *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1984.
- Pulcini 2002-2003
I. Pulcini, *La decorazione della seconda loggia di Gregorio XIII*, tesi di laurea, Sapienza Università di Roma, a.a. 2002-2003, rel. A. Zuccari.
- Quagliaroli 2018a
S. Quagliaroli, *Decorazioni a stucco nei cantieri sangalleschi: lo studio dell'antico, la prassi costruttiva, il dialogo con gli artisti*, in M. Beltramini, C. Conti (a cura di), *Antonio da Sangallo il Giovane. Architettura e decorazione da Leone X e Paolo III*, atti della giornata di studio (Roma, Fondazione Mario Besso, 21 giugno 2017), Officina Libreria, Milano 2018, pp. 33-42.
- Quagliaroli 2018b
S. Quagliaroli, *In margine alla "Sacra Famiglia" Spada restaurata. Giulio Mazzoni tra Napoli, Roma e Piacenza*, in M. Corso, A. Ullisse (a cura di), *L'autunno della Maniera. Studi sulla pittura del tardo Cinquecento a Roma*, Officina Libreria, Milano 2018, pp. 49-56.
- Quagliaroli 2018c
S. Quagliaroli, *Un progetto per Palazzo Capodiferro Spada e alcune riflessioni su Giulio Mazzoni disegnatore*, "Paragone", s. III, a. LXIX, 2018, n. 139-140, pp. 65-74.
- Quagliaroli 2019a
S. Quagliaroli, *Giulio Mazzoni (Piacenza 1518/1519-1590). L'artista e il funzionamento dei cantieri decorativi nell'età della Maniera*, tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma, XXXI ciclo, 2019.
- Quagliaroli 2019b
S. Quagliaroli, *Giulio Mazzoni, «discepolo di Pierino del Vago», nel cantiere di palazzo Capodiferro Spada*, in A. Bertuzzi, G. Pollini, M. Rossi (a cura di), *In Corso d'Opera 3. Ricerche dei dottorandi in storia dell'arte della Sapienza*, Campisano, Roma 2019, pp. 61-67.
- Quagliaroli 2019c
S. Quagliaroli, *Un "disegno" di Perino del Vago per Luca Penni "depintore": nuovi documenti per la decorazione di una galleria nella Parigi di Francesco I*, "Prospettiva", aprile 2019, n. 174, pp. 86-94.
- Quagliaroli 2021
S. Quagliaroli, *Giulio Romano e lo stucco: disegno, progetto, esecuzione, nel segno dell'Antico e di Raffaello*, in P. Assmann et al. (a cura di), *Giulio Romano pittore, architetto, artista universale. Studi e ricerche*, atti del convegno internazionale di studi (Mantova, Palazzo Ducale, 14-15 ottobre 2019; Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 14-18 ottobre 2019), Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2021, pp. 319-326.
- Quagliaroli 2022a
S. Quagliaroli, *Colore, stucco, marmo nel Cinquecento. Il percorso di Giulio Mazzoni*, Officina Libreria, Roma 2022.
- Quagliaroli 2022b
S. Quagliaroli, *Ornare il ducato: decorazione in stucco e plasticatori a Piacenza nella seconda metà del Cinquecento*, in A. Giannotti et al. (a cura di), *Lo stucco nell'età della Maniera. Cantieri, maestranze e modelli*, "Bollettino d'Arte", volume speciale, 2022, pp. 75-94.
- Quagliaroli cds
S. Quagliaroli, *«Sculptor eximius». Revisioni e aggiornamenti al catalogo di Giulio Mazzoni scultore (con una nota sullo scalpello Battista Ghioldi da Como)*, in G. Extermann et al. (a cura di), *Circolazione, scambi, modelli. Gli scultori nella seconda metà del Cinquecento a Roma*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, Accademia Nazionale di San Luca e Fondazione Camillo Caetani, 21-22 marzo 2019), in corso di stampa.
- Quagliaroli, Spoltore 2019a
S. Quagliaroli, G. Spoltore, *Stucco e ornamento nel pontificato Boncompagni*, in F. Bertini, D. Delle Fave (a cura di), *Gregorio XIII Boncompagni. Un quadro nel quadro*. Per speculum et in aenigmate, atti della giornata di studi (Frascati, Villa Sora, 19 gennaio 2019), Dipartimento degli studi letterari, filosofici e di storia dell'arte, Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Roma 2019, pp. 109-145.
- Quagliaroli, Spoltore 2019b
S. Quagliaroli, G. Spoltore (a cura di), *«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*, "Horti Hesperidum", numero monografico dedicato agli atti delle giornate di studi (Roma, Palazzo Spada, 13-14 marzo 2018), a. IX, 2019, n. 1.
- Quast 1992
M. Quast, *Le piazze di S. Maria Maggiore, Termini e del Laterano nell'ambito della progettazione sistina*, in M. Fagiolo, M.L. Madonna (a cura di), *Sisto V. Roma e il Lazio*, atti dei convegni internazionali (19-29 ottobre 1989), vol. I, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1992, pp. 461-478.
- Queijo 2017
K. Queijo, *Il mosaico absidale di San Pietro in Vaticano, 1205-1209/12*, in *La pittura medievale a Roma*, vol. V, *Il Duecento e la cultura gotica, 1198-1287 ca.*, a cura di S. Romano, Jaca Book, Milano 2017, pp. 62-66.
- Raffaello in Vaticano 1984
Raffaello in Vaticano, coordinamento scientifico F. Mancini et al., catalogo della mostra (Città del Vaticano, Musei Vaticani, 16 ottobre 1984-16 gennaio 1985), Electa, Milano 1984.
- Raggio 1960
O. Raggio, *The Farnese Table. A Rediscovered Work by Vignola*, "The Metropolitan Museum Art Bulletin", a. 18, 1960, n. 5, pp. 213-231.
- Rava 1986
A. Rava, *Restauri di stucchi a Palazzo Spada*, in G. Biscontin (a cura di), *Manutenzione e conservazione del costruito fra tradizione ed innovazione*, atti del convegno di studi (Bressanone, 24-27 giugno 1986), Libreria Progetto, Padova 1986, pp. 485-493.
- Redig De Campos 1967
D. Redig De Campos, *I Palazzi Vaticani*, Cappelli, Bologna 1967.
- Redin Michaus 2002
G. Redin Michaus, *Giulio Mazzoni e Gaspar Becerra a San Giacomo degli Spagnoli. Le cappelle del Castillo e Ramirez de Arellano*, "Bollettino d'Arte", s. VI, a. LXXXVII, aprile-giugno 2002(2003), n. 120, pp. 49-62.
- Redin Michaus 2007
G. Redin Michaus, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*, Departamento de Historia del Arte, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 2007.
- Rendiconti 22-24
"Rendiconti. Pontificia Accademia Romana di Archeologia", 22-24 (XXX).
- Restaino 2019
C. Restaino, *Due complessi cantieri di Domenico Fontana nel Regno di Napoli: gli ornamenti delle «regie cappelle» di Sant'Andrea ad Amalfi e di San Matteo a Salerno (1599-1607)*, in M.F. Nicoletti, P.C. Verde (a cura di), *Pratiche architettoniche a confronto nei cantieri italiani della seconda metà del Cinquecento*, Officina Libreria, Milano 2019, pp. 199-222.
- Restauri della Soprintendenza 1972
Restauri della Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte Medioevali e Moderne per il Lazio (1970-1971), catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di

- Venezia, 20 ottobre-30 novembre 1972), De Luca, Roma 1972.
- Retrosi 1895
E. Retrosi, *Due documenti intorno agli affreschi già esistenti nella cappella di S. Giovanni Battista nella Villa papale alla Magliana*, "Arte e Storia", n.s., a. XIV, febbraio 1895, n. 4, pp. 29-31.
- Rezza, Stocchi 2008
D. Rezza, M. Stocchi, *Il Capitolo di San Pietro in Vaticano dalle origini al XX secolo*, Edizioni Capitolo Vaticano, Città del Vaticano 2008, 2 voll.
- Riccetti 1998
L. Riccetti, *Antonio da Sangallo il Giovane in Orvieto. Una lettera ed altri documenti inediti*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", a. XLII, 1998, n. 1, pp. 67-100.
- Ricci 1996
M. Ricci, *Un'opera perduta di Sallustio Peruzzi: la porta di Castel S. Angelo*, "Rivista storica del Lazio", a. IV, 1996, n. 5, pp. 159-177.
- Ricci 1998-1999
M. Ricci, *Prima del Gesù. La chiesa romana di Santa Maria in Traspontina ed i suoi architetti (1566-1587)*, "Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico Urbanistico. Storia, cultura, progetto", a. VIII-IX, 1998-1999, n. 16-18, pp. 47-62.
- Ricci 2002
M. Ricci, *"Fu anco suo creato..."*. *L'eredità di Baldassarre Peruzzi in Antonio Maria Lari e nel figlio Sallustio*, Dedalo, Roma 2002.
- Ricci 2011
M. Ricci, *Ottaviano Mascarino*, in N. Aksamija, F. Ceccarelli (a cura di), *La Sala Bologna nei Palazzi Vaticani: architettura, cartografia e potere nell'età di Gregorio XIII*, Marsilio, Venezia 2011, pp. 174-175.
- Ricci 2015a
M. Ricci, *Peruzzi, Sallustio (Salustio, Giovanni Salustio)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2015, pp. 564-567.
- Ricci 2015b
M. Ricci, *Le regole del gioco. Mascarino, Vignola e la scala ovale del Quirinale*, in L. Paris, M. Ricci, A. Roca De Amicis, *Con più difficoltà. La scala ovale di Ottaviano Mascarino nel palazzo del Quirinale*, Campisano, Roma 2015, pp. 13-44.
- Ricci 2016a
M. Ricci, *La chiesa di Santa Maria in Traspontina*, in C. Parisi Presicce, L. Petacco (a cura di), *La Spina dall'agro vaticano a via della Conciliazione*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 22 luglio 2016-8 gennaio 2017), Gangemi, Roma 2016, pp. 137-139.
- Ricci 2016b
M. Ricci (a cura di), *Mascariniana. Studi e ricerche sulla vita e le opere di Ottaviano Mascarino*, Campisano, Roma 2016.
- Ricci 2016c
M. Ricci, *Mascarino e l'architettura religiosa del tardo Cinquecento*, in Id. (a cura di), *Mascariniana. Studi e ricerche sulla vita e le opere di Ottaviano Mascarino*, Campisano, Roma 2016, pp. 61-92.
- Ricci 2016d
M. Ricci, *Note sulla formazione e la prima attività architettonica di Ottaviano Mascarino*, in Id. (a cura di), *Mascariniana. Studi e ricerche sulla vita di Ottaviano Mascarino*, Campisano, Roma 2016, pp. 13-40.
- Ricci 2021
M. Ricci, *Ottaviano Mascarino e l'architettura del primo Cinquecento. Note su un disegno inedito per palazzo Ginnasi a Roma*, "ArchHistoR", a. VIII, 2021, n. 15, pp. 33-51.
- Rice 1997
L. Rice, *The Altars and Altarpieces of New St. Peter's. Outfitting the Basilica, 1621-1666*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- Rice 2008
L. Rice, *Bernini and the Pantheon Bronze*, in G. Satzinger, S. Schütze (a cura di), *Sankt Peter in Rome 1506-2006*, atti del convegno internazionale (Bonn, 22-25 febbraio 2006), Hirmer, München 2008, pp. 337-352.
- Richardson, Story 2013
C.M. Richardson, J. Story, *Appendix*, in R. McKitterick et al. (a cura di), *Old Saint Peter's, Rome*, Cambridge University Press, Cambridge 2013, pp. 404-415.
- Riebesell 2003a
C. Riebesell, *L'arredo architettonico di Palazzo Farnese a Roma: Vignola e Guglielmo Della Porta*, in Ch.L. Frommel, M. Ricci, R.J. Tuttle (a cura di), *Vignola e i Farnese*, atti del convegno (Piacenza, Palazzo Farnese, 18-20 aprile 2002), Electa, Milano 2003, pp. 35-59.
- Riebesell 2003b
C. Riebesell, *Die "Roma"-Gruppe im Palazzo Farnese und die polychromen Antikenergänzungen Guglielmo Della Portas*, in M. Kunze (a cura di), *Wiedererstandene Antike. Ergänzungen antiker Kunstwerke seit der Renaissance*, Biering & Brinkmann, München 2003, pp. 41-51.
- Righetti 2015
M. Righetti, *Il San Pietro di Arnolfo e altre tracce della basilica medievale*, in P. Iacobone (a cura di), *La Basilica di San Pietro*, FMR, Forlì 2015.
- Rinne 2005
K.W. Rinne, *Hydraulic infrastructure and Urbanism in Early Modern Rome*, "Papers of the British School at Rome", a. 73, 2005, pp. 191-222.
- Rinne 2010
K.W. Rinne, *The Waters of Rome. Aqueducts, Fountains, and the Birth of the Baroque City*, Yale University Press, New Haven-London 2010.
- Roberto 2005
S. Roberto, *San Luigi dei Francesi. La fabbrica di una chiesa nazionale nella Roma del '500*, Gangemi, Roma 2005.
- Roberto 2016
S. Roberto, *La chiesa della Trinità dei Monti: un prezioso e problematico palinsesto architettonico, tra XVI e XVIII*, in C. Di Matteo, S. Roberto (a cura di), *La chiesa e il convento della Trinità dei Monti. Ricerche, nuove letture, restauri*, De Luca, Roma 2016, pp. 94-114.
- Robertson 2015
C. Robertson, *Rome 1600, the city and the visual arts under Clement VIII*, Yale University Press, New Haven 2015.
- Rodolfo 2010
A. Rodolfo, *«Aula consistori secreti, anticamera consistorij seu aula paramentorum»: le sale dei Paramenti nel palazzo Apostolico Vaticano*, "Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie", 2010, n. 27, pp. 211-240.
- Rodolfo 2012
A. Rodolfo, *Le Sale dei Paramenti in Vaticano: documenti e iconografia*, in C. Cieri Via, I.D. Rowland, M. Ruffini (a cura di), *Unità e frammenti di modernità. Arte e scienza nella Roma di Gregorio XIII Boncompagni (1572-1585)*, atti del convegno internazionale (Roma, Università degli Studi di Roma La Sapienza e American Academy, 17-19 giugno 2004), Serra, Pisa 2012, pp. 17-37.
- Rodolfo 2020
A. Rodolfo, *«Una galleria, fatta dalla felice Memoria di Papa Gregorio XIII»*, in V. Balzarotti, B. Hermanin (a cura di), *Gregorio XIII Boncompagni. Arte dei moderni e immagini venerabili della nuova Ecclesia*, atti delle giornate di studio (Roma, Galleria Corsini, 25-26 ottobre 2018), Edizioni Efesto, Roma 2020, pp. 97-112.
- Roma sacra e moderna 1725
Roma sacra e moderna, Stamperia Mainardi, Roma 1725.
- Romani 1990
V. Romani, *Tibaldi «d'intorno» a Perino*, Antenore, Padova 1990.
- Romano 1990
G. Romano, *recensione a G.B. Armenini, De' veri precetti della pittura (1586)*, edizione

- a cura di M. Gorreri, Einaudi, Torino 1988, "Bollettino d'Arte", s. VI, a. LXXV, luglio-ottobre 1990, n. 62-63, pp. 148-151.
- Roser 2005
H. Roser, *St. Peter in Rom im 15. Jahrhundert. Studien zu Architektur und skulpturaler Ausstattung*, Hirmer, München 2005.
- Röttgen 2002
H. Röttgen, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino. Un gran pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Ugo Bozzi Editore, Roma 2002.
- Röttgen 2009
H. Röttgen, *Modello storico, modus e stile: il ritorno dell'età paleocristiana attorno al 1600*, in P. Tosini (a cura di), *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*, atti del convegno internazionale di studi (Frosinone-Sora, 16-18 maggio 2007), Gangemi, Roma 2009, pp. 33-48.
- Ruland 1876
K. Ruland, *The Works of Raphael Santi da Urbino as Represented in the Raphael Collection in the Royal Library at Windsor Castle*, Court Printing Office, Weimar 1876.
- Russo 2007
L. Russo, *Santa Maria in Aracoeli*, De Rosa, Roma 2007.
- Russo 2017
A. Russo, *Loreto città santuario nell'età della Controriforma*, Ginevra Bentivoglio Editoria, Roma 2017.
- Salerno, Spezzaferro, Tafuri 1973
L. Salerno, L. Spezzaferro, M. Tafuri, *Via Giulia. Un'utopia urbanistica del Cinquecento*, Staderini, Roma 1973.
- Salvagni 2012
I. Salvagni, *Da Universitas ad Academia. La corporazione dei Pittori nella chiesa di san Luca a Roma 1478-1588*, Campisano, Roma 2012.
- Salvagni 2017
I. Salvagni, *Il destino manifesto: gli Aldobrandini di Clemente VIII e la Minerva*, Campisano, Roma 2017.
- Salvagni 2018a
I. Salvagni, *Il recupero dell'antico tra sacralizzazione e pubblica utilità. Le Terme di Diocleziano e la via Pia: il nuovo accesso nord-orientale alla città*, in A. Roca De Amicis (a cura di), *Roma nel primo Seicento, una città moderna nella veduta di Matthäus Greuter*, Artemide, Roma 2018, pp. 177-186.
- Salvagni 2018b
I. Salvagni, *Termini, piazza Grimana e il nuovo Quirinale: la saldatura tra il tessuto urbano e il disabitato dopo Sisto V*, in A. Roca De Amicis (a cura di), *Roma nel primo Seicento, una città moderna nella veduta di Matthäus Greuter*, Artemide, Roma 2018, pp. 187-204.
- Salvagni 2021
I. Salvagni, *Da Universitas ad Academia*, vol. II, *La fondazione dell'Accademia dei pittori e scultori di Roma nella chiesa dei Santi Luca e Martina. Le professioni artistiche a Roma: istituzioni, sedi, società (1588-1705)*, Società Romana di Storia Patria, Roma 2021.
- Sambin De Norcen 2011a
M.T. Sambin de Norcen, *Il progetto della Sala Bologna. Architettura e iconografia*, in N. Aksamija, F. Ceccarelli (a cura di), *La Sala Bologna nei Palazzi Vaticani: architettura, cartografia e potere nell'età di Gregorio XIII*, Marsilio, Venezia 2011, pp. 25-33.
- Sambin de Norcen 2011b
M.T. Sambin de Norcen, *Appendici 1 e 2*, in N. Aksamija, F. Ceccarelli (a cura di), *La Sala Bologna nei Palazzi Vaticani: architettura, cartografia e potere nell'età di Gregorio XIII*, Marsilio, Venezia 2011, pp. 180-181.
- Sambin de Norcen 2011c
M.T. Sambin de Norcen, *Scipione Dattari*, in N. Aksamija, F. Ceccarelli (a cura di), *La Sala Bologna nei Palazzi Vaticani: architettura, cartografia e potere nell'età di Gregorio XIII*, Marsilio, Venezia 2011, pp. 170-171.
- Sannibale 1995
M. Sannibale, *Le colonne e il capitello in bronzo d'età romana dell'altare del SS. Sacramento in Laterano, analisi tecnica*, "Rendiconti. Pontificia Accademia Romana di Archeologia", anno accademico 1992-1993, vol. LXV, 1995, pp. 101-125.
- Sannibale 1999
M. Sannibale, *Le colonne in bronzo dorato di San Giovanni in Laterano: osservazioni sulle tecniche antiche e sugli interventi rinascimentali*, in E. Formigli (a cura di), *I grandi bronzi antichi. Le fonderie e le tecniche di lavorazione dall'età arcaica al Rinascimento*, atti dei seminari di studi ed esperimenti (Murlo, 24-30 luglio 1993 e 1-7 luglio 1995), Nuova Immagine Editrice, Siena 1999, pp. 275-298.
- Santamaria 2004
R. Santamaria, *Il marmo di Carrara e il porto di Genova nei secoli XVII e XVIII*, "La Casana", a. XLVI, 2004, n. 1, pp. 28-39.
- Santamaria 2019
R. Santamaria, *Pietre di «diversi colori come l'arco celeste»: Genova e la diffusione dei marmi policromi tra XVI e XVIII secolo*, in C. Giometti, C.M. Sicca (a cura di), *I colori del marmo*, Pisa University Press, Pisa 2019, pp. 147-162.
- Santamaria, Morresi 2009
U. Santamaria, F. Morresi, *Le indagini scientifiche*, in M.A. Schroth, P. Violini (a cura di), *La Cappella di San Silvestro. Le indagini, il restauro, la riscoperta*, Campisano, Roma 2009, pp. 133-140.
- Santamaria, Morresi 2020
U. Santamaria, F. Morresi, *Le indagini scientifiche*, in M.A. Schroth, P. Violini (a cura di), *La Cappella di San Lorenzo*, Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano 2020, pp. 175-199.
- Santamaria et al. 2023
U. Santamaria et al., *Le indagini scientifiche dei dipinti murali nelle scale e nell'atrio della Scala Santa*, in M.A. Schroth, P. Violini (a cura di), *La Scala Santa e gli ambienti del percorso devozionale. La tradizione, il restauro, la riscoperta*, Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano 2023, pp. 225-252.
- Sanudo [1969-1970]
M. Sanudo, *I Diarii (MCCCCXCVI-MDXXXIII)*, Forni, Bologna 1969-1970, 58 voll.
- Sapori 2013
G. Saporì, *Lo specchio di Perino. La biografia di Perino del Vaga nell'edizione delle "Vite" di Vasari del 1550*, in B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova (a cura di), *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max Planck-Institut, 26-28 aprile 2012), Marsilio, Venezia 2013, pp. 75-89.
- Sapori 2016
G. Saporì, *Maestri, botteghe, équipes nei palazzi romani: Perino del Vaga, Salviati, Vasari e Zuccari*, in C. Conforti, G. Saporì (a cura di), *Palazzi del Cinquecento a Roma*, "Bollettino d'Arte", volume speciale, 2016(2017), pp. 1-52.
- Sapori 2020
G. Saporì, *Decorare i palazzi da Raffaello a Zuccari*, con un censimento tratto dai documenti di archivio (1540-1570) a cura di P. di Benedetti, A. Giammaria, Artemide, Roma 2020.
- Sartore 2011
A.M. Sartore, "Begun by Master Raphael": the Monteluce "Coronation of the Virgin", "The Burlington Magazine", a. CLIII, giugno 2011, n. 1299, pp. 387-391.
- Schroth, Violini 2009
M.A. Schroth, P. Violini (a cura di), *La Cappella di San Silvestro. Le indagini, il restauro, la riscoperta*, Campisano, Roma 2009.
- Schroth, Violini 2020
M.A. Schroth, P. Violini (a cura di), *La Cappella di San Lorenzo. Trasformazioni, restauri, riscoperte*, Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano 2020.

- Schroth, Violini 2023
M.A. Schroth, P. Violini (a cura di), *La Scala Santa e il percorso devozionale. La tradizione, il restauro, la riscoperta*, Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano 2023.
- Schumpeter [2010]
J. Schumpeter, *Theorie der wirtschaftlichen Entwicklung*, Duncker & Humblot, Leipzig 1912 (traduzione italiana *Teoria dello sviluppo economico*, Rizzoli, Milano 2010).
- Schwager 1961-1962
K. Schwager, *Kardinal Pietro Aldobrandinis villa di Belvedere in Frascati*, "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 1961-1962, n. 9-10, pp. 289-382.
- Schwager 1968
K. Schwager, recensione a J. Wasserman, *Ottaviano Mascarino and his drawings in the Accademia Nazionale di San Luca*, De Luca, Roma 1966, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", a. XXXI, 1968, n. 3, pp. 245-268.
- Schwager 1983
K. Schwager, *Die architektonische Erneuerung von Santa Maria Maggiore unter Paul V. Bauprogramm, Baugeschichte, Baugestalt und ihre Voraussetzungen*, "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 1983, n. 20, pp. 241-312.
- Seidel 2002
W. Seidel, *Salustio Peruzzi (1511/12-1572). Vita und zeichnerisches Oeuvre des römischen Architekten. Eine Spurensuche*, Akademischer Verlag, München 2002.
- Sensi 2016
L. Sensi, *Il monumento del cardinale Guillaume de Bray. Carlo d'Angiò, Arnolfo e l'antico*, in L. Carletti, G. Garzella (a cura di), *La storia e la critica*, atti della giornata di studi (Pisa, Laboratorio di restauro dell'Opera della Primaziale Pisana, 2013), Pacini Editore, Ospedaletto 2016, pp. 111-120.
- Serafini 1915
A. Serafini, *Girolamo da Carpi, pittore e architetto ferrarese (1501-1556)*, Tipografia dell'Unione Editrice, Roma 1915.
- Serafini 2000
A. Serafini, *Gerini, Gerino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2000, pp. 419-422.
- Serlio 1584
S. Serlio, *Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio Bolognese*, presso Francesco de' Franceschi Senese, Venetia 1584, 3 voll.
- Shearman 1961
J. Shearman, *The Chigi Chapel in S. Maria Del Popolo*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", a. XXIV, luglio-dicembre 1961, n. 3-4, pp. 129-160.
- Shearman 1964
J. Shearman, *Die Loggia der Psyche in der Villa Farnesina und die Probleme der letzten Phase von Raffaels graphischem Stil*, "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", a. LX, 1964, pp. 59-100 (traduzione italiana J. Shearman, *La Loggia di Psiche nella Villa Farnesina e i problemi dell'ultima fase dello stile grafico di Raffaello* (1964), in Id., *Studi su Raffaello*, ed. postuma a cura di B. Agosti, V. Romani, Mondadori-Electa, Milano 2007, pp. 97-140).
- Shearman 1965
J. Shearman, *Raphael's unexecuted Projects for the Stanze*, in G. Kauffmann, W. Sauerländer (a cura di), *Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag*, De Gruyter, Berlin 1965, pp. 158-180.
- Shearman 1972
J. Shearman, *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*, Phaidon, London 1972.
- Shearman 1974
J. Shearman, *Il "Tiburio" di Bramante*, in *Studi Bramanteschi*, atti del convegno internazionale di studi (Milano-Urbino-Roma, 22 settembre-1 ottobre 1970), De Luca, Roma 1974, pp. 567-574.
- Shearman 1983
J. Shearman, *The Organization of Raphael's Workshop*, "The Art Institute of Chicago Centennial Lectures", a. 10, 1983, pp. 41-57.
- Shearman [1983]
J. Shearman, *Raphael as Architect*, "Journal of the Royal Society of Arts", a. 116, aprile 1968, n. 5141, pp. 388-409 (traduzione italiana in *Funzione e illusione: Raffaello, Pontormo, Correggio*, a cura di A. Nova, Il Saggiatore, Milano 1983, pp. 19-41).
- Shearman 1986a
J. Shearman, *The Expulsion of Heliodorus*, in Ch. Frommel, M. Winner (a cura di), *Raffaello a Roma: il convegno del 1983*, atti del convegno internazionale (Roma, Bibliotheca Hertziana; Città del Vaticano, Musei Vaticani, 21-28 marzo 1983), Edizioni dell'Elefante, Roma 1986, pp. 75-88.
- Shearman 1986b
J.K.G. Shearman, *«The born architect?»*, *Studies in the history of art*, atti del convegno (Washington D.C., National Gallery of Art, 6-8 gennaio 1983), National Gallery of Art, Washington D.C., 1986, pp. 203-210.
- Shearman 2003
J. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, Yale University Press, New Haven-London 2003, 2 voll.
- Shearman [2007a]
J. Shearman, *Studi su Raffaello*, ed. postuma a cura di B. Agosti, V. Romani, Mondadori-Electa, Milano 2007.
- Shearman [2007b]
J. Shearman, *La Loggia di Psiche nella Villa Farnesina e i problemi dell'ultima fase dello stile grafico di Raffaello*, (1964), in Id., *Studi su Raffaello*, ed. postuma a cura di B. Agosti, V. Romani, Mondadori-Electa, Milano 2007, pp. 97-140.
- Shearman [2007c]
J. Shearman, *Sul Giulio Romano di Frederick Hartt*, (1959), in Id., *Studi su Raffaello*, ed. postuma a cura di B. Agosti, V. Romani, Mondadori-Electa, Milano 2007, pp. 141-155.
- Sickel 2014
L. Sickel, *Una sconosciuta pala d'altare di Paris Nogari a Gallese. Occasione per una ricostruzione della sua illustre cerchia familiare; l'architetto Antonio Labacco e l'orafo Manno Sbarri*, "Bollettino d'Arte", s. VII, a. XCIX, aprile-settembre 2014, n. 22-23, pp. 117-134.
- Silvan 1992
P. Silvan, *Le origini della pianta di Tiberio*, "Rendiconti. Pontificia Accademia Romana di Archeologia", anno accademico 1989-1990, vol. LXII, 1992, pp. 3-23.
- Simoncini 1990a
G. Simoncini, *"Roma restaurata". Rinnovo urbano al tempo di Sisto V*, Olschki, Firenze 1990.
- Simoncini 1990b
G. Simoncini, *Il piano sistino. Fonti manoscritte 1585-1587*, "Opus. Quaderno di storia, architettura, restauro, disegno", 1990, n. 2, pp. 97-120.
- Simoncini 1992
G. Simoncini, *La concezione originaria del piano sistino*, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 1992, n. 15-20, pp. 667-674.
- Simoncini 2008
G. Simoncini, *Roma. Le trasformazioni urbane nel Cinquecento*, vol. I, *Topografia e urbanistica da Giulio II a Clemente VIII*, Olschki, Firenze 2008.
- Spezzaferro 1989
L. Spezzaferro, *Dalla macchinazione alla macchina*, in G. Curcio, L. Spezzaferro, *Fabbriche e architetti ticinesi nella Roma Barocca con una scelta di antiche stampe*, Il Polifilo, Milano 1989, pp. IX-XXVII.
- Sricchia Santoro 1983
F. Sricchia Santoro, *Intorno a Raffaello: un contributo per Pellegrino da Modena*, "Prospettiva", aprile 1983(1984), n. 33-36, pp. 166-174.

- Strinati 1992
C. Strinati, *La scultura a Roma nel Cinquecento*, in D. Gallavotti Cavallero, F. D'Amico, C. Strinati (a cura di), *L'Arte in Roma nel secolo XVI*, vol. II, *La pittura e la scultura*, Cappelli, Bologna 1992, pp. 299-432.
- Strinati 2003
G. Strinati, *Gli affreschi*, in S. Schütze (a cura di), *Palazzo Sacchetti*, De Luca, Roma 2003, pp. 77-131.
- Strozzi 2021
Y. Strozzi, *Alessandro Sforza di Santa Fiora e villa Rufina a Frascati: una proposta per Giovanni Fontana*, "ArchHistoR", a. VIII, 2021, n. 16, pp. 4-37.
- Sutherland Harris 2000
Sutherland Harris, *Agostino Carracci's Inventions: Pen-and-ink Studies, 1582-1602*, "Master Drawings", a. XXVIII, inverno 2000, n. 4, pp. 393-423.
- Tabarrini 2008
M. Tabarrini, *Borromini e gli Spada. Un palazzo e la committenza di una grande famiglia nella Roma barocca*, Gangemi, Roma 2008.
- Tafuri 1976
M. Tafuri, *Capriani, Francesco, detto Francesco da Volterra*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XIX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1976, pp. 189-195.
- Tafuri 1989
M. Tafuri, *Giulio Romano. Linguaggio, mentalità, committenti*, in *Giulio Romano*, saggi di E.H. Gombrich et al., catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Electa, Milano 1989, pp. 15-64.
- Tafuri 1992
M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Einaudi, Torino 1992.
- Tasso [1994]
T. Tasso, *Alle Acque Felici condotte in Roma... in lode di Sisto V*, (1587), in Id., *Le rime*, a cura di B. Basile, vol. II, Salerno, Roma 1994, pp. 1522-1526.
- Tencajoli 1928
O.F. Tencajoli, *Le chiese nazionali italiane in Roma*, Desclée & C. Editori Pontifici, Roma 1928.
- Thoenes 1992
Ch. Thoenes, *Alt und Neu St. Peter unter einem Dach. Zu Antonio da Sangallo's "Muro Divisorio"*, in M. Jansen, K. Winands (a cura di), *Architektur und Kunst im Abendland. Festschrift zur Vollendung des 65. Lebensjahres von Günter Urban*, Herder, Roma 1992, pp. 51-61.
- Thoenes 1997
Ch. Thoenes, *Il modello ligneo per San Pietro ed il metodo progettuale di Antonio da Sangallo il Giovane*, "Annali di architettura", 1997(1998), n. 9, pp. 186-199.
- Thoenes 2000
Ch. Thoenes, *La fabbrica di San Pietro nelle incisioni dal Cinquecento all'Ottocento*, Il Polifilo, Roma 2000.
- Thoenes [2002]
Ch. Thoenes, *St. Peters als Ruine. Zu einigen Veduten Heemskercks*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", a. 49, 1986, n. 4, pp. 481-501 (ora in: Id., *Opus incertum. Italienische Studien aus drei Jahrzehnten*, saggi raccolti da A. Beyer, H. Bredekamp, P. Cornelius Claussen, DT. Kunstverlag, München-Berlin 2002, pp. 245-275).
- Thoenes 2009
Ch. Thoenes, *Alfarano, Michelangelo e la Basilica Vaticana*, in L. Gulia, I. Herklotz, S. Zen (a cura di), *Società, cultura e vita religiosa in età moderna. Studi in onore di Romeo de Maio*, Centro di studi sorani Vincenzo Patriarca, Sora 2009, pp. 483-496.
- Thoenes 2011
Ch. Thoenes, *Perché studiare Domenico Fontana*, in G. Curcio, N. Navone, S. Villari (a cura di), *Studi su Domenico Fontana 1543-1607*, atti del convegno di studi (Mendrisio, Accademia di architettura, 13-14 settembre 2007), Mendrisio Academy Press-Silvana Editoriale, Mendrisio-Cinisello Balsamo 2011, pp. 9-19.
- Titi [1987]
F. Titi, *Studio di pittura, scultura, et architettura nelle chiese di Roma (1674-1763)*, ed. comparata a cura di B. Contardi, S. Romano, Centro Di, Firenze 1987.
- Todini 1989
F. Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, Longanesi, Milano 1989, 2 voll.
- Tomei 1942
P. Tomei, *L'architettura a Roma nel Quattrocento*, Palombi, Roma 1942.
- Tosini 2004
P. Tosini, *Giulio Romano, Perin del Vaga, Luzzo da Todi: episodi di pittura raffaellesca a Palazzo Cenci*, in R. di Paola (a cura di), *Curia Senatus Egregia. I palazzi del Senato*, Senato della Repubblica, Roma 2004, pp. 137-149.
- Tosini 2008
P. Tosini, *Girolamo Muziano (1532-1592): dalla maniera alla natura*, Ugo Bozzi Editore, Roma 2008.
- Tosini 2012
P. Tosini, *Girolamo Muziano e Gregorio XIII: un rapporto privilegiato*, in C. Cieri Via, I.D. Rowland, M. Ruffini (a cura di), *Unità e frammenti di modernità. Arte e scienza nella Roma di Gregorio XIII Boncompagni (1572-1585)*, atti del convegno internazionale (Roma, Università degli Studi di Roma La Sapienza e American Academy, 17-19 giugno 2004), pp. 277-297.
- Tosini 2016
P. Tosini, *Un mistero risolto: il "Maestro della cappella Marciac" a Trinità dei Monti, alias Guillaume Bonyseau "Gallico"*, in C. Di Matteo, S. Roberto (a cura di), *La chiesa e il convento della Trinità dei Monti. Ricerche, nuove letture, restauri*, De Luca, Roma 2016, pp. 162-168.
- Tosini 2019
P. Tosini, *Pirro Ligorio neapolitan painter, 1534-1549 (with a new addition on his late activity as an architect)*, in F. Loffredo, G. Vagenheim (a cura di), *Pirro Ligorio's worlds. Antiquarianism, Classical Erudition and the Visual Arts in the Late Renaissance*, Brill, Boston-Leiden 2019, pp. 296-323.
- Tosini 2022
P. Tosini, *Stuccatori fiorentini a Roma nel secondo Cinquecento: indagini sui fratelli Parentino, Ferrando Fancelli e Giovanni Antonio Dosio*, in A. Giannotti et al. (a cura di), *Lo stucco nell'età della Maniera. Cantieri, maestranze e modelli*, "Bollettino d'Arte", volume speciale, 2022, pp. 191-210.
- Tosini cds
P. Tosini, *L'ambasciatore "infedele": il cardinale Marcantonio Da Mula e gli artisti alla corte di Pio IV (1559-1565)*, in C. Mazzetti di Pietralata, S. Schütze (a cura di), *Kunst und Diplomatie. Habsburgische Netzwerke und das Kunstsammeln in Europa: Akteure - Praktiken - Rahmendiskurse*, atti del convegno (Vienna, Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, 21-22 gennaio 2021), in corso di stampa.
- Trevignano, l'affresco absidale 1986
Trevignano, *l'affresco absidale di Santa Maria Assunta*, pubblicato in occasione della mostra (Trevignano, chiesa di Santa Maria Assunta), CLEAR, Roma 1986.
- Trezzani 1998
L. Trezzani, *L'oratorio di San Giovanni Decollato*, in A. Coliva (a cura di), *Francesco Salviati. Affreschi romani*, Electa, Milano 1998, pp. 22-33.
- Troadec 2013
C. Troadec, *Les Margani au XV siècle: essai de reconstitution de l'histoire d'une famille romaine*, "Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge", vol. CXXV, 2013, n. 1, pp. 2-30.
- Tronzo 1995-1997
W. Tronzo, *Il "Tegurium" di Bramante*, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 1995-1997(1997), n. 25-30, pp. 161-166.

- Tronzo 1997
W. Tronzo, *Il tegurium di Bramante*, in G. Spagnesi (a cura di), *L'architettura della Basilica di San Pietro. Storia e costruzione*, atti del convegno di studi (Roma, Castel Sant'Angelo, 7-10 novembre 1995), Bonsignori, Roma 1997, pp. 161-166.
- True 2019
T.-L. True, *Kilns to Palaces: The Reshaping of the Marche by Lombard Craftsmen. The Cases of Cecchino Gallo da Rancano and Andrea Catenazzi da Morbio*, in M. Ricci (a cura di), *L'incostante provincia. Architettura e città nella Marca pontificia, 1450-1750*, Officina Libraria, Milano 2019, pp. 147-162.
- Tuena 1988
F.M. Tuena, *Appunti per la storia del commesso romano: il Franciosino maestro di tavole e il cardinale Giovanni Ricci*, "Antologia di belle arti", n.s., 1988, n. 33-34, pp. 54-69.
- Tuena [2001]
F.M. Tuena, *I marmi commessi nel tardo rinascimento romano*, in G. Borghini (a cura di), *Marmi antichi*, (Roma 1989), De Luca, Roma 2001, pp. 81-97.
- Turcan 1999
R. Turcan, *Messages d'outre-tombe. L'iconographie des sarcophages romains*, De Boccard, Paris 1999.
- Turner 1996
N. Turner, *Review of The Carracci Cartoons Restored*, "The Burlington Magazine", a. CXXXVIII, febbraio 1996, n. 115, pp. 144-145.
- Uginet 1980
F.C. Uginet, *Le Palais Farnèse*, vol. III.1, *Le Palais Farnèse à travers les documents financiers 1535-1612*, École Française de Rome, Roma 1980.
- Ulisse 2019
A. Ulisse, *Girolamo Sicoliante da Sermoneta nella Cultura Artistica della Maniera moderna: opere, committenza e cronologia*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, Padova 2019, rel. V. Romani.
- Ulisse cds
A. Ulisse, *La cappella del Presepio nell'ottagono e gli interventi di Gregorio XIII*, in M. Beltramini, P. Davies, A. Roca De Amicis (a cura di), *Templum Pacis. Storia della chiesa di Santa Maria della Pace a Roma dal Quattrocento al Novecento*, "Bollettino d'Arte", volume speciale, in corso di stampa.
- Ullman 1960
B.L. Ullman, *The origin and development of humanistic script*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1960.
- Urciuoli 2017
S. Urciuoli, *Palazzo Spada. Nuovi studi sulle decorazioni cinquecentesche*, De Luca, Roma 2017.
- Vacca [1704]
F. Vacca, *Memorie di varie antichità trovate in diversi luoghi della città di Roma*, (Roma 1594), in F. Nardini, *Roma antica*, Andreoli, Roma 1704.
- Vaccaro 2016
M. Vaccaro, *Two Red Chalk Drawings in the Uffizi by Agostino (not Annibale) Carracci*, "Master Drawings", a. LIV, estate 2016, n. 2, pp. 225-234.
- Vaes 1928
M. Vaes, *Mathieu Bril, 1550-1583*, "Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome", a. VIII, 1928, pp. 283-331.
- Vaes 1931
M. Vaes, *Appunti di Carel van Mander su vari pittori italiani, suoi contemporanei*, "Roma. Rivista di studi e di vita romana", a. IX, gennaio 1931, n. 1, pp. 193-208, 341-356.
- Valente 2013
E.D. Valente, *Nuovi documenti per l'Oratorio di San Giovanni Decollato a Roma (Jacopino del Conte, Francesco Salviati, Battista Franco, Pirro Ligorio)*, "Bollettino d'Arte", s. VII, a. XCVIII, luglio-dicembre 2013, n. 19-20, pp. 51-72.
- Valtieri 1984
S. Valtieri, *Sant'Eligio degli Orefici*, in Ch.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri (a cura di), *Raffaello architetto*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo dei Conservatori, 29 febbraio-15 maggio 1984), Electa, Milano 1984, pp. 143-156.
- van Dam van Isselt 1961
H. van Dam van Isselt, *Wie is de architect van Palazzo Spada te Rome?*, "Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome", 1961, n. 31, pp. 213-230.
- 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*, "Storia dell'arte", n.s., a. XXXVI, maggio-agosto 2005, n. 111, pp. 59-96.
- Vannugli 2020
A. Vannugli, *Giulio Romano, Giovan Francesco Penni e la cappella di Santa Maria Maddalena nella SS. Trinità dei Monti: nuove osservazioni sulla decorazione e la sua committenza*, "Roma nel Rinascimento", 2020, pp. 331-367.
- Vaquero Piñeiro 2011
M. Vaquero Piñeiro, *Gli "intraprendenti" muratori: i Fontana nei cantieri romani alla fine del XVI secolo*, in G. Curcio, N. Navone, S. Villari (a cura di), *Studi su Domenico Fontana 1543-1607*, atti del convegno di studi (Mendrisio, Accademia di architettura, 13-14 settembre 2007), Mendrisio Academy Press-Silvana Editoriale, Mendrisio-Cinisello Balsamo 2011, pp. 75-89.
- Vasari [1791-1794]
G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, scritte da M. Giorgio Vasari, pittore e architetto aretino, in questa prima edizione sanese arricchite più che in tutte l'altre precedenti di rami, di giunte e di correzioni ad opera del P.M. Guglielmo Della Valle*, Pazzini, Carli e Compagno, Siena 1791-1794, 11 voll.
- Vasari [1846-1855]
G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, pubblicate per cura di una Società di Amatori di Belle Arti*, a cura di V. Marchese, C. Pini, G. Milanese, Felice Le Monnier, Firenze 1846-1855, 13 voll.
- Vasari [1966-1987]
G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini, commento secolare e indici a cura di P. Barocchi, Sansoni, Firenze 1966-1987, 6 voll.
- Venturi 1926
A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. IX.2, *La pittura del Cinquecento*, Hoepli, Milano 1926.
- Venuti 1766
R. Venuti, *Accurata e succinta descrizione topografica e istorica di Roma moderna*, presso Carlo Barbiellini, Roma 1766.
- Verde 2017
P.C. Verde, *L'Ospedale dei Poveri Mendicanti a ponte Sisto. Un'analisi preliminare dell'impresa di Domenico Fontana attraverso il Libro di tutta la spesa*, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 2017, n. 66, pp. 41-58.
- Verde 2018
P.C. Verde, *«Si sono mandati architetti et ingegneri a pigliar il disegno del nuovo ponte». Il cantiere di ponte Felice da Matteo Bartolani a Domenico Fontana (1589-1592)*, "ArcHistoR", a. V, 2018, n. 9, pp. 32-67.
- Verde 2019
P.C. Verde, *«C'ha bisognato usarvi una diligenza quasi meravigliosa». Il cantiere dell'acquedotto dell'acqua Felice 1585-1587: il successo di Giovanni Fontana*, in M.F. Nicoletti, P.C. Verde (a cura di), *Pratiche architettoniche a confronto nei cantieri italiani della seconda metà del Cinquecento*, Officina Libraria, Milano 2019, pp. 119-160.
- Verde 2022
P.C. Verde, *«Quello che non faceva esso non lo poteva fare nessuno altro homo del mondo». La gestione dei cantieri di Domenico Fontana per il palazzo del Laterano a Roma e il palazzo Reale a Napoli*, N. Navone, L. Tedeschi, P. Tosini (a cura di), *Le «invenzioni di tante opere». Domenico Fontana (1543-1607) e i suoi*

- cantieri, pubblicato in occasione della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 27 novembre 2022-19 febbraio 2023), Officina Libraria, Roma 2022, pp. 202-222.
- Verde 2023
P.C. Verde, *La forma dell'acqua per Paolo V Borghese: Giovanni Fontana e Flaminio Ponzio architetti dell'Acqua Paola*, in F. Cantatore (a cura di), *Architetture per i principi della Chiesa. Committenze in Roma 1400-1700*, Leo Olshchki Editore, Firenze 2023, pp. 95-133.
- Verde cds
P.C. Verde, *La fontana dell'Acqua Felice: il cantiere della decorazione scultorea gestito da Giovanni Fontana (1587-1590)*, in G. Extermann et al. (a cura di), *Circolazioni, scambi e modelli: gli scultori a Roma nella seconda metà del Cinquecento*, atti del convegno di studi (Roma, Accademia Nazionale di San Luca e Fondazione Camillo Caetani, 21-22 marzo 2019), in corso di stampa.
- Vicini 2012
M.L. Vicini, *Palazzo Spada*, L'Orbicolare, Capurso 2012.
- Vicioso 2014
J. Vicioso, *Costanza Francini tra Artemisia Gentileschi e le committenze della Compagnia della Pietà in San Giovanni dei Fiorentini a Roma*, Ginevra Bentivoglio Editoria, Roma 2014.
- Violini 2022
P. Violini, *Dal Patriarcato al nuovo Laterano: l'organizzazione di Domenico Fontana per il cantiere sistino della Scala Santa*, in N. Navone, L. Tedeschi, P. Tosini (a cura di), *Le «invenzioni di tante opere». Domenico Fontana (1543-1607) e i suoi cantieri*, pubblicato in occasione della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 27 novembre 2022-19 febbraio 2023), Officina Libraria, Roma 2022, pp. 87-113.
- Violini 2023a
P. Violini, *La Scala Santa ritrovata*, in M.A. Schroth, P. Violini (a cura di), *La Scala Santa e il percorso devozionale. La tradizione, il restauro, la riscoperta*, Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano 2023, pp. 89-95.
- Violini 2023b
P. Violini, *I criteri per una rilettura del ciclo sistino: il restauro dei dipinti dell'atrio e delle scale*, in M.A. Schroth, P. Violini (a cura di), *La Scala Santa e il percorso devozionale. La tradizione, il restauro, la riscoperta*, Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano 2023, pp. 191-223.
- Violini, Violini 2022
C. Violini, P. Violini, *Il cantiere di Cristoforo Roncalli in due cappelle romane: osservazioni alla luce degli ultimi restauri*, in A. Giannotti et al. (a cura di), *Lo stucco nell'età della Maniera. Cantieri, maestranze e modelli*, "Bollettino d'Arte", volume speciale, 2022, pp. 211-222.
- La vita di Benvenuto Cellini* 1901
La vita di Benvenuto Cellini, seguita dai trattati dell'oreficeria e della scultura e dagli scritti sull'arte, prefazione e note di A.J. Rusconi, A. Valeri, Società editrice nazionale, Roma 1901.
- Vitruvio [1997]
Vitruvius, *De Architectura*, a cura di P. Gros, Einaudi, Torino 1997, 2 voll.
- Vitruvius [2003]
Vitruvius, *Ten Books on Architecture. The Corsini Incunabulum with the Annotations and Autograph Drawings of Giovanni Battista da Sangallo*, a cura di I. Rowland, Edizioni dell'Elefante, Roma 2003.
- Vittoria 1703
V. Vittoria, *Osservazioni sopra il libro della Felsina pittrice per difesa di Raffaello da Urbino, dei Carracci e della loro scuola pubblicate e divise in sette lettere da D. Vincenzo Vittoria*, Roma 1703, in C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice*, (Bologna 1678), vol. II, ed. Tipografia Guidi all'Ancora, Bologna 1841, pp. 3-31.
- Vocabolario 1623
Vocabolario degli Accademici della Crusca, appresso Iacopo Sarzina, Venezia 1623.
- Volpi 2009
C. Volpi, *Sciuratti, mattaccini e giocolieri. Pirro Ligorio, Michelangelo e la critica d'arte della controriforma*, in G. Venturi, F. Cappelletti (a cura di), *Gli dei a corte. Letteratura e immagini nella Ferrara estense*, Olshchki, Firenze 2009, pp. 179-205.
- Voss [2007]
H. Voss, *La pittura del tardo Rinascimento a Roma e a Firenze*, (Berlino 1920), Donzelli, Roma 2007.
- Walcher Casotti 1960
M. Walcher Casotti, *Il Vignola*, Arti Grafiche Smolars, Trieste 1960, 2 voll.
- Walcher Casotti 2007
M. Walcher Casotti, *Vignola, nel quinto centenario della nascita*, Edizioni della Laguna, Mariano del Friuli 2007.
- Wasserman 1961
J. Wasserman, *Palazzo Spada*, "The Art Bulletin", a. XLIII, marzo 1961, n. 1, pp. 58-63.
- Wasserman 1966
J. Wasserman, *Ottaviano Mascarino and his drawings in the Accademia Nazionale di San Luca*, De Luca, Roma 1966.
- Weisz 1981
J.S. Weisz, *Daniele da Volterra and the Oratory of S. Giovanni Decollato*, "The Burlington Magazine", a. CXXIII, giugno 1981, n. 939, pp. 355-356.
- Weisz 1984
J.S. Weisz, *Pittura e Misericordia. The Oratory of S. Giovanni Decollato in Rome*, UMI Research Press, Ann Arbor 1984.
- Weisz 1991
J.S. Weisz, *Caritas/Controriforma: The Changing Role of a Confraternity's Ritual*, in K. Eisenbichler (a cura di), *Crossing the Boundaries. Christian Piety and the Arts in Italian Medieval and Renaissance Confraternities*, Western Michigan University, Kalamazoo 1991, pp. 221-236.
- Whistler, Thomas 2017
C. Whistler, B. Thomas (a cura di), *Raphael, the drawings*, in collaborazione con A. Gnnann, A. Aceto, catalogo della mostra (Oxford, Ashmolean Museum, 1 giugno-3 settembre 2017), Ashmolean Museum, Oxford 2017.
- Whitfield 2017
C. Whitfield, *Agostino nella Galleria Farnese. Nuovi punti di vista*, seconda parte, "About art online", 2017. <https://www.aboutartonline.com/agostino-nella-galleria-farnese-nuovi-punti-di-vista-2parte-with-english-text/>
- Wilde 1959
J. Wilde, *Cartonetti by Michelangelo*, "The Burlington Magazine", a. CI, novembre 1959, n. 680, pp. 370-381.
- Winkelmann 1986
J. Winkelmann, *Lorenzo Sabatini detto Lorenzino da Bologna (Bologna, 1530 ca.- Roma, 1576)*, in V. Fortunati Pietrantonio (a cura di), *Pittura bolognese del '500*, vol. II, Grafis, Bologna 1986, pp. 595-608.
- Witcombe 1987
C.L.C.E. Witcombe, *An Illusionistic Oculus by the Alberti Brothers in the Scala Santa*, "Gazette des Beaux-Arts", s. VI, a. CX, 1987, pp. 61-72.
- Witcombe 2002
C.L.C.E. Witcombe, *The Chapel of the Courtesan and the Quarrel of the Magdalens*, "The Art Bulletin", a. LXXXIV, giugno 2002, n. 2, pp. 273-292.
- Wittkower 1952
R. Wittkower, *The Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Phaidon, London 1952.
- Wölfflin 1888
H. Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Theodor Ackermann, München 1888.
- Wolff-Metternich 1975
F.G. Wolff-Metternich, *Bramante und St. Peter*, Flink, München 1975.
- Wolff-Metternich, Thoenes 1987
F.G. Wolff-Metternich, Ch. Thoenes, *Die frühen*

- St. Peter-Entwürfe 1505-1514, Wasmuth, Tübingen 1987.
- 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*, "Master Drawings", a. XLIX, estate 2011, n. 2, pp. 147-158.
- Wolk-Simon 2013
L. Wolk-Simon, *Pellegrino da Modena*, in M. Falomir (a cura di), *Late Raphael*, atti del convegno internazionale (Madrid, Museo Nacional del Prado, ottobre 2012), Museo Nacional del Prado, Madrid 2013, pp. 106-115.
- Wolk-Simon 2019
L. Wolk-Simon, *Raffaello, Giulio Romano e l'affare dell'amore*, in B. Furlotti, G. Rebecchini, L. Wolk-Simon, *Giulio Romano: Arte e Desiderio*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), Electa, Milano 2019, pp. 28-43.
- Wouk, Morris 2016
E.H. Wouk, D. Morris, *Marcantonio Raimondi, Raphael and the Image Multiplied*, pubblicato in occasione della mostra (Manchester, The University of Manchester, Whitworth Art Gallery, 30 settembre 2016-23 aprile 2017), Manchester University Press, Manchester 2016.
- Wurm 1984
H. Wurm, *Baldassarre Peruzzi. Architekturzeichnungen. Tafelband*, Wasmuth, Tübingen 1984.
- Zampa 1995-1997
P. Zampa, *Arredi architettonici rinascimentali nella basilica costantiniana: la cappella del Sacramento*, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 1995-1997(1997), n. 25-30, pp. 167-174.
- Zanchettin 2006
V. Zanchettin, *Un disegno sconosciuto di Michelangelo per l'architrave del tamburo della cupola di San Pietro in Vaticano*, "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 2006(2008), n. 37, pp. 9-55.
- Zanchettin 2008
V. Zanchettin, *La verità della pietra. Michelangelo e la costruzione in travertino di San Pietro*, in G. Satzinger, S. Schütze (a cura di), *Sankt Peter in Rom 1506-2006*, atti del convegno internazionale (Bonn, 22-25 febbraio 2006), Hirmer, München 2008, pp. 159-174.
- Zanchettin 2017-2018
V. Zanchettin, *La prima architettura. Le stanze di Raffaello al tempo di Giulio II*, "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 2017-2018(2020), n. 43, pp. 371-427.
- Zanchettin 2020
V. Zanchettin, *La Scuola di Atene messa in riga*, "Il Sole 24 Ore", 30 agosto 2020.
- Zander 1989
P. Zander, *La Basilica nel Cinquecento*, in C. Pietrangeli (a cura di), *La Basilica di San Pietro*, Nardini, Firenze 1989, pp. 131-143.
- Zander 2010
P. Zander, *Il Ciborio degli Apostoli*, Edizioni Capitolo Vaticano, Città del Vaticano 2010.
- Zander 2014
P. Zander, *La Pietà di San Pietro. Storia e peregrinazioni tra antica e nuova Basilica*, in G. Devreux (a cura di), *La Pietà di San Pietro. Storia e restauro 40 anni dopo*, atti del convegno (Città del Vaticano, 21 maggio 2013), Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano 2014, pp. 47-95.
- Zander 2016
P. Zander, *La Madonna "del soccorso" nella Cappella Gregoriana in San Pietro*, in Id. (a cura di), *La Madonna "del soccorso" nella Basilica Vaticana*, Fabbrica di San Pietro in Vaticano, Città del Vaticano 2016, pp. 40-69.
- Zeza 1994
A. Zeza, *Tra Perin del Vaga e Daniele da Volterra: alcune proposte, e qualche conferma*, per Marco Pino a Roma, "Prospettiva", gennaio-aprile 1994, n. 73-74, pp. 144-158.
- Zink 2014
S. Zink, *Polychromy in Roman Architecture: Colours, Materials and Techniques*, in J.S. Østergaard, A.M. Nielsen (a cura di), *Transformations. Classical Sculpture in Colour*, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen 2014, pp. 236-255.
- Zocca 1938
M. Zocca, *La chiesa di Santa Maria in Traspontina e i suoi architetti*, "L'arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna", n.s., 1938, n. 9/41, pp. 138-150.
- Zollikofer 2012
K. Zollikofer, *Rappresentazioni della natura fra scienza e poesia. Immagine ornitologica nel Palazzo Vaticano di Gregorio XIII*, in C. Cieri Via, I.D. Rowland, M. Ruffini (a cura di), *Unità e frammenti di modernità. Arte e scienza nella Roma di Gregorio XIII Boncompagni (1572-1585)*, atti del convegno internazionale (Roma, Università degli Studi di Roma La Sapienza e American Academy, 17-19 giugno 2004), Serra, Pisa 2012, pp. 161-177.
- Zollikofer 2016
K. Zollikofer, *Die Cappella Gregoriana. Der erste Innenraum von Neu-Sankt-Peter in Rom und seine Genese*, Schwabe, Basel 2016.
- Zuccari 1984
A. Zuccari, *Arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, ERI, Torino 1984.
- Zuccari 2007
A. Zuccari, *I disegni per gli affreschi della Scala Santa: Nebbia, Guerra, Fenzoni, Bril e le strategie progettuali di un cantiere sistino*, in F. Sorce (a cura di), *En blanc et noir. Studi in onore di Silvana Macchioni*, Campisano, Roma 2007, pp. 29-46, ill. 18-33.
- Zuccari 2012
A. Zuccari, *Sistemi progettuali ed esecutivi nei canteri pittorici di Gregorio XIII*, in C. Cieri Via, I.D. Rowland, M. Ruffini (a cura di), *Unità e frammenti di modernità. Arte e scienza nella Roma di Gregorio XIII Boncompagni (1572-1585)*, atti del convegno internazionale (Roma, Università degli Studi di Roma La Sapienza e American Academy, 17-19 giugno 2004), Serra, Pisa 2012, pp. 71-87.
- Zuccari 2016
A. Zuccari, *Paolo III, Michelangelo e gli interventi gregoriani nella Cappella Paolina*, in A. Paolucci, S. Danesi Squarzina (a cura di), *Michelangelo e la Cappella Paolina. Riflessioni e contributi sull'ultimo restauro*, atti della giornata di studi (Roma, Sapienza Università di Roma, 26 maggio 2010), Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano 2016, pp. 37-85.
- Zuccari 2018
A. Zuccari, *Antestignani lucchesi a Roma: Girolamo Massei e Paolo Guidotti nei cicli pittorici del tardo Cinquecento*, in S. Albi, S. Ebert-Schifferer, M. Nicolaci (a cura di), *Artisti e committenti lucchesi del Seicento a Roma*, atti della giornata internazionale di studi (Roma, Bibliotheca Hertziana, 25 maggio 2016), Officina Libraria, Milano 2018, pp. 16-31.
- Zuccari 2020
A. Zuccari, *Gli affreschi della Scala Santa e la Cappella di San Lorenzo dopo il recente restauro*, in M.A. Schroth, P. Violini (a cura di), *La Cappella di San Lorenzo*, Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano 2020, pp. 41-71.
- Zuccari 2023
A. Zuccari, *Sistema gerarchico e pluralismo stilistico nella Roma di Sisto V. Un nuovo quadro attributivo per gli affreschi della Scala Santa*, in M.A. Schroth, P. Violini (a cura di), *La Scala Santa e il percorso devozionale. La tradizione, il restauro, la riscoperta*, Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano 2023, pp. 47-83.

Indice dei nomi

- Acciaiuoli, Niccolò 130, 135
 Agosti, Barbara 16, 50, 51, 77, 89, 90, 198
 Agostino Veneziano (Agostino De Musi) 43-45, 51
 Agucchi, Giovanni Battista 241, 242, 244, 248, 250, 257
 Albani, Francesco 257
 Alberti, Cherubino 179, 189
 Alberti, Giovanni 179, 189
 Albertini, Francesco (Cechino) 169, 170, 175
 Alberto da Morco (Morcote?) 106
 Aldobrandini, famiglia 228, 234
 Aldobrandini, Pietro 248
 Alessandro de' Medici, duca 237
 Alessandro Magno, re dei Macedoni 96, 102
 Alessandro VI, papa (Rodrigo Borgia) 140
 Alessi, Galeazzo 171
 Alfani, Domenico 44, 51
 Alfarano, Tiberio 127, 131, 134, 135, 137, 139-145
 Alidosi, Francesco 44, 45
 Ambrosio, carrettiere 174
 Ammannati, Bartolomeo 66, 70, 71, 75
 Andrea di Polonia (dei Pollini da Tremona?) 123
 Angelini, Alessandro 50
 Anicii, famiglia 128
 Antichi, Prospero 219
 Antoni, Gloria 53, 60, 61, 63
 Antoniano, Silvio 191
 Antonietti, Ascanio 216, 222
 Antonio da Morco (Morcote?) 106
 Antonio da Sangallo il Giovane (Antonio Cordini) 1, 53-55, 59, 61, 91, 94, 95, 104, 106, 107, 109, 110, 111, 115, 121, 123, 125, 126, 130
 Antonio da Sangallo il Vecchio (Antonio Giamberti) 54
 Antonio di Giovanni da Settignano, detto il Solosmeo 53
 Antonio di Raffaello, scalpellino 110
 Antonio, muratore 175
 Antonio, frate 175
 Antonio Vanosino da Varese 153
 Arbasia, Cesare 152, 160
 Arcangelis, Giovanni Battista de 103
 Aristotele 36
 Aristotile da Sangallo si veda Bastiano da Sangallo
 Armenini, Giovanni Battista 15
 Arnolfo di Cambio 54, 145
 Attavanti, Francesco, notaio 60
 Attila 19, 36
 Augusto, imperatore (Gaius Iulius Caesar Octavianus Augustus) 238
 Bacchi, Andrea 75
 Badalocchio, Sisto 257
 Baglione, Giovanni 70, 75, 152, 154, 155, 158, 159, 163, 171, 172, 179, 198, 200
 Baldassini, famiglia 246
 Baldini, Gianni 106
 Balducci, Giovanni, detto il Cosci 74
 Ballardini, Antonella 139
 Ballotta, Gironimo 175
 Balzarotti, Valentina 60, 147
 Barbera, Rosanna 37
 Barocchi, Paola 175
 Barocci, Federico 244
 Baronino, Bartolino 94, 106
 Baronino, Bartolomeo 94, 95, 97, 106, 109, 121
 Baronino, Girolamo 121
 Baronio, Cesare 230, 239
 Barozzi, Jacopo si veda Vignola, Jacopo
 Barroero, Liliana 191
 Bartoli, Alessandro 63
 Bartolini, Matteo 115
 Bartolomeo di Paolo, detto Baccio della Porta 28
 Bartolomeo, maestro 152
 Bartolomeo, muratore si veda De Rossi, Bartolomeo
 Bartolommeo Ragusio 174
 Bassano, Jacopo 241
 Bassano (Bassani), Lorenzo 220
 Bassi, Bartolomeo 217, 218
 Bastiano da Sangallo, detto Aristotile 106
 Bastiano, segatore di marmo 110
 Battista da Melide 217
 Battista da Morco (Morcote?) 106
 Battista da Sangallo si veda Giovanni Battista da Sangallo (Giovanni Battista Cordini)
 Battista di Antonio Giusti, carpentiere 94
 Bauer, Stefan 134
 Beccafumi, Domenico 28
 Becchi, Antonio 202
 Bellini, Giovanni 23, 24
 Bellinis, Rinaldo de 97
 Bellori, Giovanni Pietro 245, 246, 248, 250, 257, 259
 Beltramelli, Francesco 239
 Beltramini, Maria 16, 36, 50, 51, 77, 89
 Benati, Daniele 39, 251
 Benedetto di Tolomeo, detto il Riccio 95
 Benedetto XII, papa (Jacques Fournier) 135
 Benelli, Francesco 53, 74, 106, 246
 Bernardi, Giovanni 14
 Bernardino da Morcho (Morcote?) 54, 95, 106
 Bernini, Gian Lorenzo 118, 119, 122
 Berretta, Giovanni 40
 Bertelli, Arabella 191
 Berto di Giovanni 41, 44, 46, 50
 Bertoldi, Maura 223
 Bertolotti, Antonino 121
 Bescapè, Ruggero 239
 Bianchi, Eugenio 157
 Biancolini, Antonio Maria 40, 50
 Bibbiena, cardinale (Bernardo Dovizi) 8, 39, 44
 Bonaccorsi, Pietro di Giovanni si veda Perino del Vaga
 Bonazzini, Ambrogio 157
 Boncompagni, famiglia 122, 148, 153, 154
 Boncompagni, Filippo 148, 156
 Boncompagni, Ugo si veda Gregorio XIII, papa
 Bonifacio, Natale 137, 210
 Bonoyseau, Guillaume 231
 Bonvicino, Ambrogio si veda Buonvicino, Ambrogio
 Borghini, Vincenzo 147, 148, 242
 Borromeo, Carlo 132, 231, 238
 Borromini, Francesco 219
 Boscoli, Tommaso 102, 107
 Bosio, Antonio 128
 Bova, Sara 60, 89, 121
 Bracciolini, Poggio 23, 36
 Bramante, Donato 5, 26, 28, 29, 36, 44, 45, 127, 138, 140
 Briganti, Giuliano 257
 Bril, Mathijs 153
 Bril, Paul 153, 154, 161, 179, 186, 189, 190, 191
 Brinckmann, Albert Erich 171
 Brocchi, Ignazio 63
 Brugnoli, Maria Vittoria 40
 Bruschi, Arnaldo 195
 Bruzio, Giovanni Antonio 55, 64, 74
 Buonvicino, Ambrogio 65, 66, 74, 75, 226, 227, 237, 238
 Buonvicino, Antonio 161
 Buzzi, Giovanni Antonio 122

- Buzzi (Butio), Giovanni Donato 220
Byam Shaw, James 250, 251
- Caglioti, Francesco 60
Callisto II, papa (Guido dei Conti di Borgogna) 132
Calvaert, Denijs 148, 149
Cambio, Antonio 237
Camussi, Massimo 74
Cannatà, Roberto 99, 106
Capodiferro, Bernardina 94
Capodiferro, Domenico 94
Capodiferro, famiglia 93
Capodiferro, Girolamo 93-96, 99, 102, 106
Capodiferro, Tiberio 94
Caporali, Giovanni Battista 51
Capponi, Ludovico 90
Capriotti, Adriana 106
Carafa, Alfonso 121
Caravita, Andrea 53, 241
Carracci, Agostino 241-259
Carracci, Annibale 242, 244, 246, 248-251, 253, 254, 256-259
Carracci, Antonio 257
Carracci, Ludovico 242, 244, 258
Casale, Giovanni Vincenzo 164-167, 171, 174
Casella, Battista 95, 106
Casimiro, padre 60
Castrovinci, Rossana 50
Cavalier d'Arpino (Giuseppe Cesari) 226
Cecchetti, Federica 191
Celio, Gaspare 155
Cencia, Francesca 191
Cerasi, Tiberio 228
Cerrati, Michele 137
Cerretani, Giovanni 74
Cervini, Marcello, cardinale 127, 134, 145
Cesi, Federico 97
Cestarelli, Damiano 237
Chiappi, Mariano 237
Cici, Serenella 191
Ciervelleri, Geronimo 169, 170
Cigoli (Lodovico Cardì) 74
Cioli, famiglia 110, 121
Cioli (Colli), Pietro 110, 113, 122
Claudio, imperatore (Tiberius Claudius Caesar Augustus Germanicus) 126, 134
Claussen, Peter Cornelius 135
Clemente VII, papa (Giulio de' Medici) 54, 82, 139
Clemente VIII, papa (Ippolito Aldobrandini) 160, 207, 225, 232
Cleopatra Teà Filopatore, regina d'Egitto 238
Cocha (Coca), Giovanni Diego de 23
Colonna, famiglia 239
Colonna, Giovanni 173
Conti, Alessandro 130
Conti, Cosimo 40
Conti, Cristina 17, 39, 89
Conti, Vincenzo 180
Cordellier, Dominique 39, 42
Cornini, Guido 191
Correggio (Antonio Allegri) 241, 242, 244, 246
Corso, Michela 72
Cosmo, muratore 143, 145
Costa, Lorenzo 50
Costantino, imperatore (Flavius Valerius Aurelius Constantinus) 177
Credenza, Francisco de 96, 104
Croce, Baldassarre 154, 161
- Dacos, Nicole 39
Da Mula, Marcantonio 111, 112, 121
Daniele da Volterra (Daniele Ricciarelli) 13, 77, 90, 102, 104, 111
Dario III, sovrano di Persia 13
Dattari, Scipione 153
Davidson, Bernice 13, 16, 41, 109
De Angelis d'Ossat, Guglielmo 214
De Bellinis, Rinaldo 97
De Blaauw, Sible 135
De Bray, Guillaume 54
De Cesis, si veda Cesi, Federico
De Fabriciis, Giovan Maria 163, 165, 173-175
De Giuli, Innocenzo 237
De Grassi, Paride 45
Del Conte, Jacopino (Iacopo Calvi) 63
Del Duca, Lodovico 228
Della Porta, Giacomo 116-120, 123, 172, 175, 196, 226, 229, 234
Della Porta, Giovanni Battista 219
Della Porta, Guglielmo 77, 110, 111, 120, 121
Della Rovere, Giuliano si veda Giulio II, papa
Della Rovere, Guidobaldo II 121
Della Schiava, Fabio 141, 145
Della Valle, Filippo 63
Della Valle, Guglielmo 135
Della Valle, Pietro 63
Del Monte, Antonio 54, 60
Del Monte, Baldovino 70
De l'Orme (Delorme), Philibert 171
Dente, Marco (Marco da Ravenna) 5, 42, 43, 50, 51
De Rossi, Bartolomeo 94, 95, 106
De Rossi, Gherardo 95
De Rossi, Giovanni 218, 223
De Rossi, Gregorio 239
De Rossi, Ludovico 112, 113, 122
De Rossi, Pietro 95
De Stefanelli, Lucrezia 107
De Vecchi, Giovanni 164, 173
Devreux, Guy 121, 122
Diego di Fiandra 100, 102
Di Fabrici, Giovanmaria si veda De Fabriciis, Giovan Maria
Dionisi, Filippo Lorenzo 135
- Domenichi, Cesare 116, 117
Domenico di Lorenzo 61
Domenico di Rieti 237
Domenico di San Casciano, sagrestano 70
Domiziano, imperatore (Titus Flavius Domitianus) 238
Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi) 60, 130, 238
Donati, Andrea 121
Donato da Formello 150
Donetti, Dario 74
Dorati da Empoli, Maria Cristina 72
Dosio, Giovanni Antonio 107
Durini, Emilia 74
- Egio, Benedetto 126
Eliseo, frate 173, 174
Episcopi, Giustino 161
Ercolano, Giacomo 141-145
Erwee, Michael 65
Extermann, Grégoire 107, 109, 160
Eyck, Jan van 37
- Faberio, Lucio 241, 242, 248
Fabrici, Gio. Maria si veda De Fabriciis, Giovan Maria
Fagliari Zeni Buchiccio, Fabiano 40
Faietti, Marzia 16
Fairbairn, Lynda 64, 74
Falda, Giovanni Battista 57, 61
Fanelli, Onorio 237, 239
Farnese, Alessandro 91, 112, 116, 142, 144
Farnese, Odoardo 244, 246, 248
Farra (Faran), Gulliermo (Guglielmo) 164, 169, 173
Feigenbaum, Gail 259
Fenzoni, Ferraù 179, 185
Ferdinando I de' Medici 123
Ferino-Pagden, Sylvia 89
Ferlito, Alessandra 191
Ferrerio, Pietro 94, 106
Filippo da Posara, scapellino 123
Filippo II, re di Spagna 112
Fiore, Francesco Paolo 195, 207, 222
Fischel, Oskar 50
Foglietta, Catervo 184
Fontana, Domenico 120, 121, 123, 172, 177, 179, 182, 185, 191, 193, 195, 196, 198, 200, 202, 204, 206, 207, 209, 210, 211, 213, 215-219, 221, 222, 225, 226, 228
Fontana, Giovanni 115, 193, 204, 211, 213, 215-219, 222, 223
Forniti, Francesca 191
Fra Giocondo (Giovanni Monsignori) 37
Francesco da Sangallo (Francesco Cordini) 53
Francesco da Sangallo detto il Margotta (Francesco Giamberti) 23, 64-66, 74
Francesco da Volterra (Francesco Capriani) 172

- Francesco di Pietrasanta 217, 219, 223
 Francesco I, re di Francia 104
 Franco, Battista detto il Samolei 89
 Franklin, David 89
 Franzoni, Giacomo 123
 Frizzolio, Lorenzo 123, 145
 Frommel, Christopher Luitpold 121
 Frommel, Sabine 121
 Fulvio, Andrea 232
- Galilei, Galileo 206
 Gallo, Cecchino 172
 Gamucci, Bernardo 164
 Gamucci, Raffaello 164, 174
 Gasparo da Morcho (Morcote?) 95
 Gentili, Antonio 229
 Gere, John 13, 16, 40, 77, 83, 87, 91
 Gerini, Salvestro 61
 Gerino da Pistoia (Gerino d'Antonio Gerini) 45, 51
 Ghioldi (Ghioldo), Giovan Battista 163, 165, 168, 169, 171-175
 Ghislieri, Antonio si veda Pio V, papa
 Giacinto Vignola 112
 Giacomo Antonio, scalpellino 220
 Giacomo, scalpellino 174
 Giantomassi, Carlo 259
 Gieronimo, scalpellino 173
 Giglio, Federico 74
 Gili, Raffaella 60, 74
 Ginzburg, Silvia 50, 241
 Giotto di Bondone 128, 130, 135
 Giovan Francesco da Bologna 148, 160
 Giovan Maria, muratore 173
 Giovanni Angelo (Gio. Agnolo) di Pietro da Cernobbio 170, 175
 Giovanni Antonio, carmelitano 175
 Giovanni Battista da Pietrasanta 59
 Giovanni Battista da Ravenna 64, 74
 Giovanni Battista da Sangallo (Giovanni Battista Cordini) 53-61, 64, 66, 75, 106
 Giovanni da Udine (Giovanni Ricamatore) 5, 11, 17, 36, 79, 81, 90, 139, 144, 153, 232
 Giovanni di Viadana, scalpellino 218
 Giovanni francese si veda Ménard, Jean
 Giovanni, muratore 163
 Girolamo da Carpi (Girolamo Sellari) 106
 Girolamo da Como 113
 Girolamo da Morco (Morcote?) 106
 Girolamo, mastro 175
 Girolamo, scalpellino 163, 174
 Giuliano da Melide, stuccatore 216, 218
 Giuliano da Sangallo (Giuliano Giamberti) 44, 45
 Giulio II, papa (Giuliano Della Rovere) 26, 29, 35, 39, 44, 45, 54, 121, 138, 141, 143, 144, 168
 Giulio III, papa (Giovanni Maria Ciocchi Del Monte) 63, 96, 106, 109, 127
- Giulio Romano (Giulio Pippi) 4-6, 8, 10, 16, 17, 36, 41-44, 50, 51, 77-82, 89-91, 122, 196
 Giusti, Battista di Antonio 94
 Giusti, Biagio 229
 Gnann, Achim 10, 16, 17
 Gombrich, Ernst H. 204
 Grechi, Michele 1
 Gregorio I detto Magno, papa 156
 Gregorio XIII, papa (Ugo Boncompagni) 109, 116, 137, 143, 145, 147, 148, 150, 152-154, 156, 159, 212, 223
 Gregorio XVI, papa (Bartolomeo Alberto Cappellari) 121
 Grimaldi, Giacomo 131, 138, 144
 Grisolia, Francesco 50, 89
 Gritti (Gritto), Bartolomeo detto Gripetta 164, 174
 Gruner, Ludwig 45, 47
 Gualdi Sabatini, Fausta 51
 Guerra, Giovanni 155, 158, 159, 161, 179, 180, 182-184, 194, 200, 201, 213, 214
 Guglielmo, stimatore 169, 173
 Guidone di Francesco, muratore 173
 Guidotti, Bernardino 54
 Guidotti, Paolo 183
 Guiducci, Francesco 112, 113
- Harprath, Richard 42
 Heemskerck, Marten van 26, 32
 Heiniger, Carine 191
 Henry, Tom 89
 Hermanin, Bianca 116, 121, 134, 135, 137
 Hunter, John 94, 106
 Hyeronimo mediolanensis si veda Baronino, Girolamo
- Iazurlo, Paola 106
 Ilarione da Milano, padre 53
 Ilarione, Domenico 218, 222
 Innocenzo VIII, papa (Giovanni Battista Cybo) 55, 140
 Innocenzo X, papa (Giovanni Battista Pamphili) 118
 Isolani (Isolano), Marcantonio 65, 66, 74
- Jacobi da Morcote 54, 106
 Jac.o Herc.no si veda Ercolano, Giacomo
 Jacopo da Cassignola (Jacopo Pernio) 122
 Jacopo da Trezzo (Iacopo Nizzola da Trezzo) 122
 Jacopo da Varagine 41
 Jacopo di Balducci, trasportatore 110, 121
 Jatta, Barbara 191
 Jemolo, Andrea 135
 Jestaz, Bertrand 112
 Joannes Jacobus de Lavezzolis si veda Lavezzoli, Giovanni Giacomo de
- Joannides, Paul 16, 89
- Kappler, Federica 74
 Kirwin, William 74
- Lamouche, Emmanuel 75, 118, 225
 Lanciani, Rodolfo 237
 Landini, Taddeo 238
 Lanfranco, Giovanni 257
 Lauke, Jutta 258
 Lavezzoli, Giovanni Giacomo de 99, 103, 107
 Leonardo da Vinci 4
 Leonardo, gessarolo 238
 Leone I detto Magno, papa 19, 36
 Leone X, papa (Giovanni de' Medici) 19, 23, 35, 45, 48, 53, 55, 79, 138
 Leopardi, Filippo 191
 Ligorio, Pirro 111-113, 121, 125-134, 171
 Lilio, Andrea 179, 180, 185
 Lippi, Filippino 230
 Loisel, Catherine 246
 Lombardelli, Giovan Battista 155, 158
 Longhi il Vecchio, Martino 152, 172
 Longhi, Roberto 50, 249
 Lorenzetto (Lorenzo Lotti) 81
 Lorenzone 160
 Lucanini, Jacopo 237
 Lucrezia Scanatoria 78, 79
 Ludovico, falegname 74
 Lugaresi, Biagio 229, 239
 Luzi, Luzzio 1, 14, 96, 99, 107, 152, 154, 155
- Machone, scalpellino 110, 121
 Macioce, Stefania 230
 Maderno, Carlo 118, 171, 172, 204, 219, 236
 Mafio da Melide, stuccatore 219
 Maggi, Lorenzo 123
 Magnani, famiglia 256
 Magnani, Vincenzo 256
 Mallio, Pietro 141
 Malvasia, Carlo Cesare 148, 149, 242, 244, 248, 256
 Mancini, Giulio 248, 251, 259
 Mander, Karel van 149, 150
 Mangone, Giovanni 126, 173
 Mannini, Antonio 70, 75
 Marcello II, papa (Marcello Cervini) 145
 Marchantonio, muratore 57
 Marchetti, Marco 155, 159, 161
 Marchionne Cremona (Melchiorre di Pietro Cremona da Settignano) 238
 Marco da Faenza 158, 159
 Margani, famiglia 60
 Margani Grato (Grati), Ludovico 53
 Mari, Francesca 37
 Maria imperatrice 134
 Mariam de Biancolinis de Modena si veda Biancolini, Antonio Maria

- Mariani, Camillo 237
 Marini Recchia, Federica 191
 Martin, John Rupert 244
 Mascarino, Ottaviano 145, 152, 153, 155, 159, 161, 163, 165, 168, 170-175
 Massei, Girolamo 154, 161
 Massimi (Massimo), Domenico 90
 Massimi (Massimo), Pietro 90
 Massimiliano II d'Asburgo 163
 Massimino, messere 174
 Massimo, Angelo 77, 83, 90
 Mattei, Bruno 191
 Mattei, Fulvia 106
 Mazzola, Girolamo Francesco Maria detto Parmigianino si veda Parmigianino
 Mazzoni, Giulio 93, 94, 100-104, 106, 107, 111, 121, 154, 163, 173
 Mazzucchelli, Pietro 128
 Medici di Marignano, Giovanni Angelo si veda Pio IV, papa
 Medici, famiglia de' 148
 Medici, Giovanni de' si veda Leone X papa
 Medici, Giulio de' 33
 Medici, Paolo 123
 Medici, Pietro (Piero) de' detto il Fatuo 23, 53, 61
 Medici, Priscilla 123
 Mellini, Savo 40
 Melograni, Anna Maria 51
 Ménard, Jean 112, 113, 116, 121, 122
 Menini, Carlo 216-218
 Merchionne, scalpellino 220
 Merisi, Giulio 95, 106
 Michelangelo Buonarroti 44, 45, 54, 55, 63, 66, 75, 90, 104, 110, 118, 123, 125, 127, 128, 130, 131, 134, 148, 150, 168, 171, 196, 212, 242, 245, 246, 251
 Michele, maestro 220, 221
 Michelozzo (Michelozzo di Bartolomeo) 60, 237, 238
 Mignanelli, Pietro Paolo 106, 196
 Milizia, Francesco 106, 196
 Möller, Gina 122
 Moreschi, Ferrante 107, 111, 122
 Moretti, Massimo 155
 Mortari, Luisa 75
 Moscatello, segatore di marmo 110
 Motta, Raffaele si veda Raffaellino da Reggio
 Munzi, Chiara 191
 Muziano, Girolamo 116, 150, 157, 159

 Naldini, Domenico 145
 Naldini, Giovanni Battista 70, 74, 75
 Nanni di Baccio Bigio (Giovanni Lippi) 111, 112, 114, 115, 127
 Navone, Nicola 204, 207, 222
 Nebbia, Cesare 150, 152, 156, 158-160, 179, 180, 182, 184, 185, 191, 194, 213, 214

 Neppi, Lionello 93, 96, 106
 Neroni, Matteo 154, 161
 Nesselrath, Arnold 191
 Niccolò III, papa (Giovanni Gaetano Orsini) 36, 139
 Niccolò V, papa (Tommaso Parentucelli) 144
 Nicolò da Morco (Morcote?) 106
 Nocchi, Livia 106, 107
 Nogari, Paris 154, 158, 161
 Notarstefano, Chiara 191

 Oberhuber, Konrad 4, 5, 8, 10, 16, 17, 42, 50, 89
 Occhipinti, Carmelo 125
 Ocelli, Giordano 21
 Olivieri, Pietro Paolo 219, 226, 229
 Onorio, imperatore (Flavius Honorius) 128, 134
 Orazio Censore 226-229, 232, 234-239
 Orsi, Prospero 179
 Orsolino, Battista 123
 Ottaviano, dipintore 121

 Pace di Domenico Naldini, scalpellino 143, 145
 Pacioli, Luca 23, 36
 Pagliara, Pier Nicola 53
 Paleotti, Gabriele 242
 Palladio, Andrea (Andrea di Pietro della Gondola) 171, 172
 Panciroli, Ottavio 226
 Pancrazio 63
 Panvinio, Onofrio 127, 131, 134, 142, 145
 Paolo III, papa (Alessandro Farnese) 1, 14, 94, 99, 106, 109-111, 121, 126, 134, 139, 140, 148
 Paolo IV, papa (Gian Pietro Carafa) 96, 109, 125
 Paolo V, papa (Camillo Borghese) 138, 141, 144
 Paolucci, Antonio 191
 Papa, Antonella 191
 Parisani, Ascanio 121
 Parlato, Enrico 60, 123
 Parma Armani, Elena 16
 Parmigianino (Girolamo Francesco Maria Mazzola) 242
 Pasquale I, papa 140
 Pattanaro, Alessandra 51
 Paulus, magister 131-133
 Pellegrino da Modena (Pellegrino Aretusi) 6, 39, 40-46, 48, 49, 50, 51
 Pelucchi, Giuseppe 40
 Penni, Bartolomeo 80, 89
 Penni, Caterina 82
 Penni, Giovanni Francesco 4-6, 8, 10, 41, 43, 50, 77-82, 89, 90
 Pensabene, Patrizio 121
 Peparelli, Francesco 163, 171, 173
 Peracca, Giovanni Andrea 174, 223
 Peretti, Felice si veda Sisto V, papa
 Perino del Vaga (Pietro di Bonaccorsi) 6, 10-14, 16, 17, 40, 44, 50, 77, 79, 81-90, 91, 93, 95, 96, 104, 106, 107, 111, 130, 135, 140, 150, 171, 230, 238, 242, 245-247, 251
 Pernio, Jacopo si veda Jacopo da Cassignola
 Persegati, Francesca 191
 Peruzzi, Baldassarre 42, 121, 125, 164, 230, 238
 Peruzzi, Sallustio 111, 112, 163-165, 168, 169, 171
 Petrus Toscius da Capranica, notaio 50
 Pianetti, Paolo 163, 169, 174
 Picchi, Giorgio 155, 161, 188
 Pietro Antonio, muratore 106
 Pinelli, banchieri 215
 Pino, Marco 12, 13
 Pinto, Giorgia 191
 Pio IV, papa (Giovanni Angelo Medici di Marignano) 70, 109, 111, 113, 115, 125, 127, 132, 152, 154, 212, 216, 218, 223
 Pio V, papa (Antonio Ghislieri) 70, 115, 119, 121, 122, 147, 154, 174
 Pio IX, papa (Giovanni Maria Mastai Ferretti) 186
 Pippi, Girolama 81
 Pippi, Giulio si veda Giulio Romano
 Pizzoni, Maria Rosa 259
 Platner, Ernst 45, 47
 Plinio 55, 123
 Polidoro da Caravaggio (Polidoro Caldara) 44
 Pollini, famiglia 123
 Porta, Orazio 64, 67
 Portoghesi, Paolo 116, 193, 196, 202
 Pouncey, Philip 8, 40, 42
 Previtali, Giovanni 202
 Primaticcio, Francesco detto il Bologna 242
 Prospero Bresciano (Prospero Antichi) 122, 219
 Prospero, maestro 174
 Pucci, Lorenzo 45, 81
 Pugliatti, Teresa 93
 Pustka, Maria 191
 Py, Bernadette 39

 Quagliaroli, Serena 60, 74, 75, 89, 90, 93, 121, 122, 173
 Quarta, Muzio 217, 220, 221, 223

 Raffaellino da Reggio (Raffaele Motta) 149, 150, 152-155, 158, 160
 Raffaello Sanzio 1-8, 10, 11, 13, 16, 17, 19, 23, 25, 26, 28-33, 36, 37, 39-51, 77-82, 89, 90, 95, 149, 150, 171, 173, 242, 244, 245, 257.
 Raggi, Francesco 153
 Raimondi, Marcantonio 42, 46, 49-51, 79, 90
 Raimondi, Mercurio 154
 Ranzani, Jacopo 74
 Redin, Michaus Gonzalo 72, 121
 Resta, Sebastiano 89, 250
 Ricci, Benedetto 106
 Ricci, Giovan Battista 179

- Ricci, Giovanni 112, 121
 Ricci, Maurizio 163
 Rice, Louise 140, 141
 Rietti, Domenico detto lo Zaga 1
 Roberti, Ercole de' 40
 Roberto, Sebastiano 89
 Robertson, Clare 251
 Rocca, Angelo 182
 Rocchi, Prospero 169, 220, 221
 Romani, Laura 191
 Romani, Vittoria 1, 50
 Romano, Domenico 68, 71-73, 75
 Roncalli, Cristoforo 66, 70, 75
 Rossellino, Antonio (Antonio Gamberelli) 60
 Rossi, Ludovico 122
 Ruano, Ferdinando 142
 Rucellai, Orazio 66
 Runco, Federica 191
 Russo, Antonio 168
- Sabatini, Emilia 155
 Sabatini, Lorenzo detto il Lorenzino 147-160, 242
 Sabatini, Mario 157, 158, 159
 Saligni, Battista 123
 Salvati, Dionisi (Dioniso) 135, 160
 Salviati, Francesco 15, 63, 68, 71-73, 75, 157
 Sangalletti, Francesco 74
 Sansovino, Andrea (Andrea Contucci) 54
 Santamaria, Roberto 121
 Santi di Tito 74
 Santi, Giovanni 21, 23, 36
 Saporì, Giovanna 16
 Sassi, Riccardo 150, 160
 Sbarri, Manno 161
 Scarlatti, Francesco 63
 Scevola, Francesco 216, 223
 Sebastiano da Fossombrone, scalpellino 77
 Sebastiano del Piombo (Luciano Sebastiani) 30
 Sebastiano, scalpellino 110
 Secchi, Serena 191
 Sementa, Iacopo 154, 161
 Severo, Tarquinio, notaio 107
 Sfondrati, Paolo Emilio 243
 Sforza di Santa Fiora, Alessandro 157
 Shearman, John 4, 10, 16, 17, 37, 39, 42, 43, 89
 Siciolante, Girolamo 14, 96, 102, 107
- Simone da Viggiù, scalpellino 112
 Simonini (Simonelli), Simone 237
 Sisto IV, papa (Francesco della Rovere) 135, 139
 Sisto V, papa (Felice Peretti) 154, 159, 160, 165, 174, 177, 193, 196, 200, 204, 206, 209, 213-215, 222, 223
 Soens, Jan 152
 Sonni, Francesco 191
 Sormani, Leonardo 102, 219
 Sormano, Stefano 123
 Spada, Bernardino 99
 Spiriti, Andrea 74, 75
 Spivach, Monica 60, 74
 Spoltore, Giulia 60, 89, 191
 Sricchia Santoro, Fiorella 39, 40, 44
 Stazio, Achille 145
 Stefano da Saltrio, scalpellino 112, 113, 122
 Stefano da Viggiù 122
 Stefano Todesco, picconiere 213
 Stella, Giacomo 154, 161
 Subleyras, Joseph 89
 Subleyras, Pierre 89
- Tacconi, Innocenzo 249, 256
 Tamagni, Vincenzo 42
 Tani, Battista 219
 Targone, Cesare 228
 Targone, Pompeo 227, 228, 234, 236, 237, 239
 Tasselli, Domenico 139, 144
 Tedeschi, Letizia 50, 193, 207, 222
 Tempesta, Antonio 57, 61, 212
 Thoenes, Christof 35, 193, 207
 Thomas, Ben 16
 Tibaldi, Domenico 153
 Tibaldi, Pellegrino 12-14, 17, 159, 171, 175, 242, 244, 245, 258
 Tintoretto (Jacopo Robusti) 251, 253
 Titi, Filippo 75
 Tolomei, Claudio 127, 134
 Tommaso da Bissone 106
 Tommaso, muratore 237
 Torri, Teofilo 64
 Torrigiani, Bastiano 228, 238, 239
 Tosini, Patrizia 74, 75, 106, 198
 True, Thomas-Leo 172
 Turner, Nicholas 16
- Ugolini, Laura 191
- Vacca, Flaminio 215, 219
 Valentino, Ascanio 123, 145
 Valperga, Bernardino 216, 222
 Valperga, Girolamo 121
 Valsoldino (Giovanni Antonio Paracca) 237
 Vanni, Curzio 226-228, 234
 Vannini, Francesco 57
 Vannugli, Antonio 89
 Varignana (Domenico Aimo) 78, 79
 Vasari, Giorgio 1, 5, 6, 10, 13, 15, 16, 39, 40, 42, 43, 63-67, 72-75, 77-79, 81-83, 90, 91, 104, 111, 121, 127, 128, 130, 135, 139, 144, 147, 148, 150, 160, 168, 174, 206, 242, 244
 Vecellio, Tiziano 241, 244
 Vegio, Maffeo 141, 142, 145
 Venturi, Adolfo 40
 Verde, Paola Carla 209
 Vignola, Jacopo (Jacopo Barozzi) 111, 112, 121, 164, 171, 173, 175, 196
 Vincenzo da Viggiù, scalpellino 112, 113
 Violini, Chiara 74, 75, 191
 Violini, Paolo 177, 191
 Viti, Timoteo 44
 Vitruvio 58, 61, 127
 Vittoria, Vicente 259
 Vona, Luca 78, 87
- Weddigen, Tristan 106
 Weisz, Jean 63, 66, 74
 Whistler, Catherine 16, 251
 Wilde, Johannes 89
 Witcombe, Christopher L.C.E. 189
 Wölfflin, Heinrich 171
 Wolk-Simon, Linda 90, 91
- Zampieri, Domenico detto il Domenichino 257
 Zanchettin, Vitale 19, 50, 116, 121
 Zander, Pietro 121
 Zanolio, fonditore 237
 Zezza, Andrea 12, 87
 Zollikofer, Kaspar 122, 123
 Zuccari, Alessandro 134, 191
 Zuccaro, Federico 15, 150
 Zuccaro, Taddeo 15
 Zucchi, Francesco 232
 Zucchi, Jacopo 70, 75

Crediti fotografici

- Amsterdam, Rijksmuseum p. 43, fig. 2
- Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett p. 27, fig. 11; p. 32, fig. 16
- Budapest, Szépművészeti Múzeum p. 25, fig. 8; p. 84, fig. 8; p. 255, fig. 13
- Chatsworth, Devonshire Collection, reproduced by permission of Chatsworth Settlement Trustees / Bridgeman Images p. 79, fig. 3; p. 249, fig. 8
- Città del Vaticano, Governatorato dello Stato della Città del Vaticano (S.C.V) Direzione dei Musei p. 19, fig. 1; p. 20, figg. 2-3; p. 28, fig. 12; p. 29, fig. 13; p. 30, fig. 14; p. 82, fig. 7; p. 110, fig. 1; p. 112, fig. 2; p. 114, fig. 3; p. 149, fig. 1; p. 151, fig. 2; p. 153, fig. 3; p. 155, fig. 4; p. 156, fig. 5; p. 157, fig. 6; p. 158, fig. 8; p. 179, fig. 2; p. 180, figg. 3-4; p. 181, fig. 4; p. 182, fig. 5; p. 183, fig. 6; p. 185, fig. 7; p. 186, fig. 8; p. 188, fig. 10; p. 189, figg. 11a e 11b; p. 190, fig. 12; p. 197, fig. 3; p. 213, fig. 5; p. 224, fig. 1; p. 227, fig. 2; p. 229, fig. 3; p. 232, fig. 5; p. 233, fig. 6; p. 235, fig. 8
- Città del Vaticano, per gentile concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana p. 214, fig. 6
- Città del Vaticano, per gentile concessione della Fabbrica di San Pietro p. 116, fig. 5; p. 118, fig. 7 e copertina; p. 118, fig. 8, p. 119, fig. 9; p. 120, fig. 10
- Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe p. 201, fig. 6
- Francoforte, Städel Museum p. 12, fig. 12
- Londra, British Museum, The Trustees of the British Museum, p. [136], fig. 1
- Londra, Sir John Soane's Museum p. 67, fig. 2
- Londra, The National Gallery p. 22, fig. 5; p. 80, fig. 4
- Londra, Victoria & Albert Museum p. 85, fig. 9
- Londra, Windsor Castle, Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2023 p. 14, fig. 15; p. 247, fig. 5; p. 248, fig. 7
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, p. 86, fig. 10; p. 166, fig. 4; p. 167, fig. 5
- Madrid, Museo Nacional del Prado, © Photographic Archive Museo Nacional del Prado p. 26, fig. 9; p. 82, fig. 6
- Monaco, Staatliche Graphische Sammlung p. 4, fig. 3
- Narbonne, Musée d'Art et d'Histoire, © Defacto Narbonne Museums, city of Narbonne p. 48, fig. 7
- New York, Morgan Library & Museum, Department of Drawings and Prints p. 81, fig. 5
- New York, The Metropolitan Museum of Art p. 13, fig. 13; p. 97, fig. 2; p. 212, fig. 4
- Oxford, Ashmolean Museum Oxford p. 3, fig. 2
- Parigi, Beaux-Arts de Paris p. 200, fig. 5
- Parigi, Musée du Louvre, (RMN-Grand Palais-Musée du Louvre) p. 2, fig. 1; p. 7, fig. 7; p. 8, fig. 8; p. 9, fig. 9; p. 11, fig. 11; p. 14, fig. 14; p. 46, fig. 5; p. 68, fig. 4; p. 243, figg. 1-2; p. 245, fig. 3; p. 250, fig. 9; p. 253, fig. 10; p. 256, fig. 14
- Roma, Accademia Nazionale di San Luca p. 168, fig. 6
- Roma, Archivio Associazione O.C.S.A. p. 98, fig. 3; p. 100, fig. 5; p. 101, fig. 6
- Roma, Archivio dell'Arciconfraternita chiesa di San Giovanni Decollato p. 57, fig. 4
- Roma, Archivio di Stato p. 115, fig. 4"
- Roma, per gentile concessione dell'Istituto autonomo Vittoriano e Palazzo Venezia –Archivio fotografico p. 103, fig. 8
- Roma, Istituto Massimiliano Massimo p. 194, fig. 1
- Stoccarda, Staatsgalerie Stuttgart, Graphisch Sammlung (bpk / Staatsgalerie Stuttgart) p. 6, fig. 6
- Torino, Biblioteca Reale, su concessione del MiC-Musei Reali p. 254, fig. 12
- Venezia, Gallerie dell'Accademia p. 24, fig. 7
- Vienna, Kunsthistorisches Museum p. 164, fig. 2
- Vienna, Albertina Graphische Sammlung p. 5, fig. 4; p. 6, fig. 5; p. 10, fig. 10; p. 44, fig. 3; p. 45, fig. 4; p. 49, fig. 8; p. 253, fig. 11
- Daniel Arnaudet p. 68, fig. 4
- Michèle Bellot p. 2, fig. 1; p. 11, fig. 11
- Jean-Gilles Berizzi, p. 250, fig. 9
- Gérard Blot p. 46, fig. 5; p. 253, fig. 10
- Christophe Chavan p. 8, fig. 8
- Gabriele del Bianco [p. 208], fig. 1; p. 217, fig. 7
- Dario Donetti p. 24, fig. 6;
- Enrico Fontolan p. 102, fig. 7
- Marcello Leotta p. 98, fig. 3, p. 100, fig. 5; p. 101, fig. 6
- Marco Stucchi p. 227, fig. 2; p. 232, fig. 5
- Michel Urtado p. 7, fig. 7; p. 9, fig. 9; p. 14, fig. 14; p. 243, figg. 1-2; p. 245, fig. 3; p. 256, fig. 14
- Foto dall'archivio dell'autore p. 24, fig. 6; p. 31, fig. 15; p. 33, fig. 17; p. 34, fig. 18; p. 41, fig. 1; p. 52, fig. 1, p. 55, fig. 2; p. 56, fig. 3; p. 58, fig. 5; p. 59, fig. 6; p. 65, fig. 1; p. 68, fig. 3; p. 69, fig. 4; p. 71, fig. 5; p. 72, figg. 6-7; p. 77, fig. 1; p. 88, figg. 12-13; p. 99, fig. 4, p. 105, fig. 9; p. 114, fig. 3; p. [124], fig. 1; p. 129, figg. 2-3; p. 131, figg. 4-5; p. 159, fig. 8; p. 162, fig. 1; p. 169, fig. 7; p. 170, fig. 8; p. 211, figg. 3a-3b; p. 231, fig. 4; p. 235, fig. 9; p. 236, fig. 10; p. 245, fig. 4; p. 247, fig. 6.
- L'Editore dichiara la propria disponibilità a regolarizzare errori di attribuzione o eventuali omissioni sui detentori di diritto di copyright non potuti reperire.

Nello sviluppo storico del cantiere cinquecentesco architettura e decorazione costituiscono un imprescindibile binomio, due aspetti complementari non soltanto dal punto di vista materiale. A Roma nel corso del XVI secolo tale interazione diventa dominante e assume caratteri nuovi: la pluralità di competenze, prevista fin dalle prime fasi progettuali, e la collaborazione tra i diversi artefici, la coesistenza di tradizioni tecniche e stilistiche di diversa provenienza geografica e una nuova organizzazione del lavoro, rendono il cantiere lo scenario principe nel quale misurare prima l'emergere, poi l'affermarsi, infine il declinare di nuovi linguaggi lungo il XVI secolo.

Il cantiere nel Cinquecento: architettura e decorazione. I. Roma è concepito come prima tappa di un progetto che intende rileggere la storia del cantiere architettonico e artistico del XVI secolo. Attraverso casi di studio particolarmente eloquenti il volume mira a una rilettura delle imprese romane nella loro cornice storiografica e a una nuova raccolta ed elaborazione di dati su tecniche, soluzioni e materiali impiegati, con l'intento di avviare un'inedita riflessione sull'interazione tra questi aspetti. Oggetto della ricognizione è dunque lo studio delle dinamiche di funzionamento dei cantieri nei loro esiti tecnici e formali, al fine di riflettere sul processo con cui si affermarono modelli destinati a una diffusione europea.

In copertina

Città del Vaticano, basilica di San Pietro, cappella del re di Francia, pennacchio, fregio e parete del tabernacolo centrale.