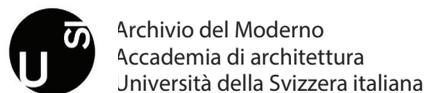


**PUNTO
FRANCO**



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



Archivio del Moderno
Accademia di architettura
Università della Svizzera italiana

Fondazione
Archivio del Moderno

Centro Studi per la Storia
dello Stucco in Età Moderna
e Contemporanea

Il presente volume è pubblicato dall'Archivio del Moderno-Università della Svizzera italiana in collaborazione con la Fondazione Archivio del Moderno, il Centro Studi per la Storia dello Stucco in Età Moderna e Contemporanea, centro studi fondato nel 2018 da: Archivio del Moderno-USI; Fondazione Archivio del Moderno; Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Roma Tre; Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica dell'Università degli Studi di Padova; Dipartimento di Studi letterari, filosofici e di Storia dell'Arte dell'Università di Roma "Tor Vergata"; Classe di Lettere e Filosofia della Scuola Normale Superiore di Pisa; Università per Stranieri di Siena.

Il libro in Open Access ha avuto il sostegno del
FNS-Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica (n. 10BP12_208285).



Comitato editoriale

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.

Archivio del Moderno

Redazione
Marta Valdata

Officina Libreria

*Direzione artistica, progetto grafico
e impaginazione*
Paola Gallerani

Ufficio stampa
Luana Solla

Fotolito
Premani s.r.l., Milano

Stampa
Esperia, Lavis (TN)

Printed in Italy

Officina Libreria
Via dei Villini, 10
00161 Roma
www.officialibreria.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: 978-88-3367-174-1
isbn PDF: 978-88-3367-210-6
DOI: <https://doi.org/10.48287/1003>
© Officina Libreria, Roma, 2022
© 2022 Fondazione Archivio del Moderno

Questa opera è coperta da una licenza CC BY-NC-ND 4.0



Serena Quagliaroli

Colore, stucco, marmo nel Cinquecento

Il percorso di
Giulio Mazzoni

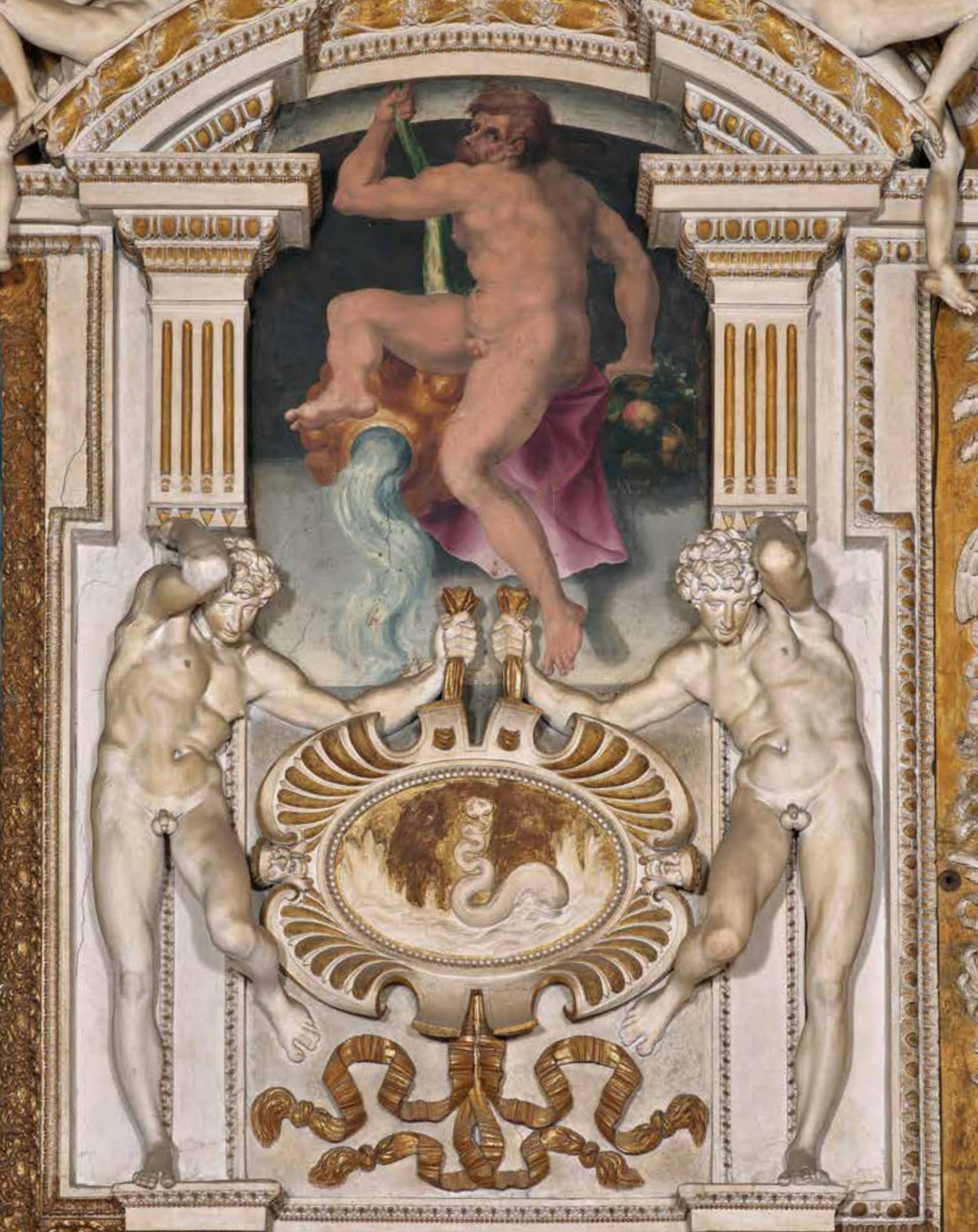
Archivio del Moderno
Accademia di architettura
Università della Svizzera italiana



Sommario

VII	Premessa Letizia Tedeschi
XI	Presentazione Barbara Agosti
1	Introduzione. Un nuovo sguardo sull'artista
13	1. «I primi principii»: la collaborazione con Giorgio Vasari
13	1.1 Il contesto emiliano: ipotesi sulla formazione
17	1.2 Mazzoni nell' <i>entourage</i> vasariano: l' <i>Allegoria dell'Immacolata Concezione</i> per Biagio Mei
23	1.3 Maniera moderna e decorazione a stucco nei cantieri napoletani di Vasari
41	2. «Discepolo» di Perino del Vaga e «creato» di Daniele da Volterra. Mazzoni nella Roma farnesiana
41	2.1 Nuovi indizi dalle fonti?
43	2.2 Lo stucco nei cantieri di Perino e Daniele
51	2.3 Testimoni e testimonianze per Giulio Mazzoni e Daniele da Volterra
59	3. Palazzo Capodiferro Spada, «opere maravigliose non pure di stucchi, ma di storie a fresco et olio»
59	3.1 Il committente e il palazzo
62	3.2 La facciata e il cortile
68	3.3 Il piano nobile
70	3.4 Giulio Mazzoni progettista e decoratore
86	3.4.1 Una nota sulla grafica

101	4. Giulio Mazzoni pittore, scultore e stuccatore
101	4.1 Il lungo allestimento della cappella Alicorni Theodoli in Santa Maria del Popolo: la fase Alicorni
103	4.2 I rapporti con la comunità iberica e la cappella del Castillo in San Giacomo degli Spagnoli
108	4.3 Mazzoni nel cantiere della sala Regia
112	4.4 Il busto di Francesco Del Nero alla Minerva
116	4.5 La <i>Crocifissione</i> di Sant'Anna dei Lombardi a Napoli e la collaborazione con Battista Ghioldi da Como
122	4.6 Gli affreschi della chiesa dei Santi Martino e Sebastiano degli Svizzeri
125	4.7 Il lungo allestimento della cappella Alicorni Theodoli in Santa Maria del Popolo: la fase Theodoli
127	4.8 Nuove osservazioni sul busto di Giorgio Vasari ad Arezzo
130	4.9 Ancora in San Giacomo degli Spagnoli: la cappella Ramírez de Arellano
141	5. L'epilogo romano e il ritorno a Piacenza
141	5.1 Mazzoni e gli eredi di Daniele da Volterra
145	5.2 Il duca e il vescovo
149	5.3 L'ultima impresa: la decorazione delle volte di Santa Maria di Campagna
165	Regesto documentario. Documenti biografici e artistici su Giulio Mazzoni
193	Bibliografia
215	Indice dei nomi
221	Indice dei luoghi



Premessa

L'interesse per questo studio monografico di Serena Quagliaroli dedicato a Giulio Mazzoni e al suo apporto alla decorazione a stucco e non solo, implicando scultura e pittura, nella Roma di Paolo III e di Giulio III, viene innanzi tutto dall'approfondimento conoscitivo incentrato sulla figura e l'opera di questo autore, privilegiando una specifica e particolare inquadratura prospettica; viene altresì dal contributo che il volume dà ai nuovi studi focalizzati sulla decorazione a stucco e si inquadra pertanto nella cornice delle iniziative promosse dall'Archivio del Moderno dell'Università della Svizzera italiana, dalla Fondazione Archivio del Moderno e dal Centro Studi per la Storia dello Stucco in età Moderna e Contemporanea che, frutto di una sinergia inter-accademica, ha come obiettivo primario lo studio dello stucco come materiale e il suo impiego nella decorazione artistica e architettonica, dal XVI al XX secolo, e sino al tempo presente. Costitutosi nel 2018 a seguito di un accordo di collaborazione scientifica per la ricerca di ambito storico-artistico e architettonico, il Centro persegue finalità peculiari quali quella di elaborare e sostenere progetti organici e sistematici di ricerca, di incentivare interscambi di informazioni, documentazione e produzione scientifica, e di favorire la conoscenza, la conservazione e la valorizzazione di una tipologia di produzione artistica altamente specializzata. Operano sinergicamente nel Centro oltre l'Archivio del Moderno-USI e la Fondazione Archivio del Moderno, il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Roma Tre, il Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica dell'Università degli Studi di Padova, il Dipartimento di Studi letterari, filosofici e di Storia dell'Arte dell'Università di Roma "Tor Vergata", la Classe di Lettere e Filosofia della Scuola Normale Superiore di Pisa e l'Università per Stranieri di Siena.

Vale la pena ricordare anche ciò che ha incentivato la costituzione del Centro studi inter-accademico: il fecondo dibattito verificatosi in occasione delle giornate di studi *«Quegli ornamenti più ricchi e più begli che si potesse fare nella difficoltà di quell'arte»*. *La decorazione a stucco a Roma tra Cinquecento e Seicento: modelli, influenze, fortuna*, curate da Serena Quagliaroli e Giulia Spoltore che si sono tenute a Roma, a palazzo Spada, il 13-14 marzo 2018, e i cui atti sono ora disponibili on-line e in un volume pubblicato nel 2019 dalla rivista "Horti Hesperidum".

L'antefatto della presente pubblicazione all'interno di questa collana è dato dal progetto di ricerca, sostenuto dal Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica (FNS), che è stato avviato dall'Archivio del Moderno nel 2014: "L'impresa Fontana tra XVI e XVII secolo: modalità operative, tecniche e ruolo delle maestranze" (con il partenariato di Sapienza Università di Roma e dell'Università degli Studi di Napoli Federico II). Quest'ultimo si integra a un successivo Progetto FNS-Agorà sul tema "Le 'invenzioni di tante opere'. Domenico Fontana (1543-1607) e i suoi cantieri" (2022-2024) che si lega all'omonima mostra;

un'esposizione che, promossa in partenariato con i Musei Vaticani, e in collaborazione con la Pinacoteca cantonale Giovanni Züst di Rancate, vedrà due differenti inaugurazioni: una prima a Rancate (26 novembre 2022) e una seconda a Roma nel 2025. Il Progetto FNS-Agorà prevede inoltre la costituzione di una piattaforma digitale di archiviazione partecipata sulle maestranze edili dell'arco alpino, tra il XVI secolo e la Seconda guerra mondiale, facendo interagire i contenuti generati dagli utenti e pratiche di *crowdsourcing*, di testimonianze e documenti emergenti dal basso con la ricerca storica e dunque facendo dialogare quest'ultima con la *Public History*. Vi è anche una motivazione ulteriore da parte dell'Archivio del Moderno a iscrivere il presente volume nella propria collana editoriale che accoglierà a breve i primi esiti del progetto di ricerca promosso dalla nostra istituzione, dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Roma Tre, dai Musei Vaticani e dalla Bibliotheca Hertziana-Max Planck Institut für Kunstgeschichte, "Il cantiere del Cinquecento in Europa: architettura e decorazione", la cui prima pubblicazione è dedicata a Roma e vedrà la luce a novembre del corrente anno. Seguirà, tra l'altro, un convegno internazionale di studi a Fontainebleau promosso congiuntamente con il Museo-Castello di Fontainebleau, annunciato per l'11-13 maggio 2023, sui cantieri bellifontiani. Pertanto il presente libro monografico si inserisce in una fitta rete di iniziative tese alla promozione di studi che condividono, a conti fatti, un obiettivo: incentivare l'approfondimento delle pratiche di cantiere cinquecentesche, concreto rispecchiamento di ideologie, di culture, di saperi, di economie, di dinamiche multidisciplinari le cui trame potrebbero consentire un diverso e nuovo approccio conoscitivo del microcosmo artistico e architettonico del secolo, in più di un senso protagonista di uno scarto che corrisponde a una svolta epocale in cui, quanto meno in ambito architettonico e artistico, dai corpi di fabbrica ai loro apparati decorativi, si vanno determinando quelle premesse fondamentali su cui prenderà forma e si attuerà l'affermazione del nuovo espresso dal multanime Seicento.

Al tempo stesso, calando nelle pagine del libro, possiamo segnalare che Serena Quagliarioli attraverso la ricostruzione della parabola artistica di Giulio Mazzoni, dagli esordi vasariani all'acuto costituito dall'apparato decorativo del palazzo romano di Capodiferro o d'altre imprese, fino a comprendere l'ultima attività piacentina, riconsidera quel nodo cruciale determinato dall'eredità di Michelangelo implicante naturalmente la differente lezione raffaellesca e altro ancora, nel mentre va affermandosi un nuovo gusto e tutta un'altra e nuova cultura artistica e architettonica. Non mancano inoltre puntualizzazioni preziose tra cui potremmo segnalare la capacità di rintracciare gli itinerari e le attività delle maestranze lombardo-ticinesi nella Roma cinquecentesca, ovvero la ricostruzione di alcuni momenti della biografia professionale di Giulio Mazzoni, in cui spiccano riflessioni di dettaglio quali quella sulla tela con la *Madonna, il Bambino e i santi Sebastiano e Rocco*, tuttora presente nella cappella Fontana della chiesa dei santi Quirico e Giulitta di Melide, qui attribuita a una corrente artistica facente riferimento a monte all'attività di Daniele da Volterra, dunque un'opera se non di sua mano quanto meno riferibile con motivata certezza all'ambito mazzoniano.

Un volume che è frutto di attenti studi, di reiterati approfondimenti, come attesta l'ampio apparato documentale; studi avviati con il dottorato di ricerca dell'autrice, discusso nel 2019

alla Sapienza Università di Roma. Un volume ricco di precisazioni, di riflessioni radicate su indagini archivistiche e ricognizioni sul campo, l'esame sistematico della letteratura di settore, un approccio problematico aperto a futuri avanzamenti degli studi. Ma una disamina avvalorata da una rivalutazione ben argomentata non solo del portato di Mazzoni alla decorazione a stucco in cui eccelleva, ma anche e più in generale dell'effettivo ruolo recitato in età storica dalle pratiche artistiche riconducibili a tecniche e materiali particolari che partecipano senza soggezioni o confinamenti dovuti al dibattito storiografico moderno alla vita artistica e architettonica, schiettamente presenti e consapevolmente partecipi alla corale attività dei cantieri cinquecenteschi.

Letizia Tedeschi
Direttrice Archivio del Moderno
Università della Svizzera italiana



Presentazione

Dal libro di Serena Quagliaroli esce un Giulio Mazzoni con una fisionomia nuova rispetto a come si configurava nel secolo scorso, e nuova per più ragioni.

Con uno sguardo più lucido e una più solida attrezzatura storiografica si intendono ora la personalità di Giorgio Vasari e l'organizzazione dei suoi cantieri decorativi, il contesto cioè in cui si svolse, tra Firenze e Napoli, la prima attività di Mazzoni. Da una prospettiva profondamente innovata, con conoscenze più capillari e metodi di ricerca più rigorosi (l'imprescindibilità dell'indagine sui disegni dovrebbe essere l'acqua calda ma negli studi italiani non lo è stata), osserviamo oggi la cultura figurativa romana nell'età di Paolo III e poi di Giulio III, nella quale prese corpo la principale impresa autonoma di Mazzoni, lo spettacolare allestimento di palazzo Capodiferro. Anche la cucitura tra l'ambiente artistico dell'Urbe e quello della Piacenza farnesiana si è stretta, ed è possibile seguire meglio la traiettoria dell'artista dopo l'allontanamento dalla città natale, dove sarebbe tornato a essere attivo nella sua ultima stagione.

Molto, ancora, si è trasformato negli ultimi decenni l'orizzonte della ricerca sulla decorazione a stucco, ambito nel quale le fonti hanno da sempre riconosciuto l'eccellenza di Mazzoni.

Dentro questa cornice critica, le evidenze che Serena Quagliaroli mette sul tavolo obbligano a ripensare la parabola dell'artista e insieme a rifare i conti con incoercibili pregiudizi critici sullo statuto delle tecniche artistiche. Diversamente da quanto credevamo, Mazzoni non nasce come pittore e scultore in marmo, per prestarsi in un secondo momento alla tecnica antieroaica e antititanica della modellazione a stucco, bensì e più coerentemente egli, dagli esordi come pittore al fianco di Vasari, sviluppa la competenza nello stucco a Roma accanto a Daniele da Volterra, e solo nella maturità ed episodicamente pratica la lavorazione del marmo.

Tra i tanti dati in più e le numerosissime rettifiche e puntualizzazioni che il libro introduce, un risalto del tutto particolare ha infatti la rilettura del periodo napoletano di Mazzoni, con una fine chirurgia delle pitture e degli stucchi messi in opera dalla bottega vasariana nella sagrestia di Sant'Anna dei Lombardi, arrivando a sganciare da questa fase di lavori compiuti nei primi anni Quaranta il monumento sepolcrale di Costanza d'Avalos nella chiesa, sin qui ritenuto la prima opera indipendente eseguita dall'artista, e invece da posticipare di oltre due decenni.

A dare ulteriore sostanza alla ricostruzione complessiva tracciata dall'autrice è il robusto regesto di documenti che correda il volume, accompagnando l'attività e gli spostamenti di Mazzoni fino agli estremi impegni piacentini, qui mostrati acutamente in continuità con le precedenti esperienze, ed evidenziandone le implicazioni e ricadute in area settentrionale.

Proprio perché non elude nodi e verifiche né mai cede alla tentazione di deformanti sopravvalutazioni, questo libro avvita saldamente Mazzoni agli ingranaggi della Maniera, e ci aiuta a capire un segmento importante della cultura artistica italiana del Cinquecento.

Barbara Agosti
Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"



Introduzione.

Un nuovo sguardo sull'artista

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

Il succinto medaglione che nelle *Vite* Giorgio Vasari dedica a Giulio Mazzoni (Piacenza, 1518/1519-1590) è la prima testimonianza di cui disponiamo per ricostruire le vicende biografiche e l'attività di questo versatile artista, che fu pittore, scultore e stuccatore. Seppur estremamente sunteggiato, il profilo di Mazzoni rende conto delle sue qualità e degli ottimi risultati raggiunti nelle diverse tecniche. L'apprezzamento entusiastico con il quale Vasari ripercorre le tappe salienti dell'attività del piacentino trova giustificazione in quella che dovette essere una lunga e solida amicizia, corroborata da affettuosi e duraturi contatti.² Il biografo colloca infatti la prima formazione di Giulio in seno alle imprese da lui stesso coordinate tra il 1543 e il 1545, a Firenze e a Napoli. Trasferitosi nell'Urbe, Mazzoni si sarebbe invece legato a Daniele da Volterra, apprendendo i segreti della modellazione dello stucco bianco all'antica. La maestria nell'arte della plastica e le qualità di pittore sono principalmente evocate in riferimento alla decorazione del palazzo del cardinale Girolamo Capodiferro, impresa dalla quale Mazzoni derivò le sue maggiori fortune. Il busto marmoreo di Francesco Del Nero rappresenta invece l'appiglio per elogiare Mazzoni come scultore, additando un promettente successo in tutte le arti.

La presenza della biografia di Mazzoni nel testo vasariano e le sporadiche citazioni rintracciabili nella letteratura periegetica romana – principalmente orientata a ripetere le

informazioni tratte dalla *Memoria* di Gaspare Celio – contribuirono a mantenere vivo il ricordo del piacentino nell'Urbe, pur confondendone i connotati.³ Dall'incisione che Pietro Ferrerio dedicò a palazzo Capodiferro Spada nel suo volume edito alla metà del XVII secolo – riportante la dicitura «architettura di Giulio Mazzoni piacentino pittore scultore et architetto nell'anno 1565» – si andò affermando la convinzione di dover assegnare la paternità dell'architettura dell'edificio allo stesso Mazzoni, che divenne così architetto oltre che pittore, scultore e plastico.⁴

Una voce originale entro il panorama critico romano a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo è quella di padre Sebastiano Resta.⁵ Testimonianza del tutto trascurata nelle ricostruzioni della fortuna di Mazzoni in ragione di una messa a fuoco che solo in tempi recenti ha interessato la figura dell'oratoriano, si rivela invece una preziosa fonte su cui riflettere per interrogarsi sul complesso cantiere di palazzo Capodiferro Spada. Con non poca sensibilità e precocità, il collezionista milanese riteneva infatti, sulla scorta di Celio, che Mazzoni fosse stato un «discepolo di Pierino del Vago» e che la raffinata ornamentazione del palazzo da lui orchestrata dovesse essere ricondotta nel raggio d'influenza del Bonaccorsi.⁶ Evidentemente affascinato da Mazzoni, muovendo dalla sua provenienza geografica, padre Resta riconosceva nella sua pittura una componente emiliana e spiccatamente correggesca nel trattamento dei fattori cromatici e luministici; un dato assolutamente nuovo che egli aggiunse alle informazioni ricavate dalle fonti.⁷ Pur dovendo intendere tale interesse entro la più ampia operazione di valorizzazione dell'arte lombarda di cui l'oratoriano si fece promotore e animatore, questa registrazione va messa a sistema con i plausi tributati a Giulio quale «buon coloritore» e «come coloritore poi [che] ben poco lascia a desiderare».⁸ Si tratta di giudizi espressi da commentatori ottocenteschi che ancora potevano osservare gli *Evangelisti* dipinti nella cappella del Santissimo Sacramento nel Duomo di Piacenza, parte di un insieme decorativo – oggi purtroppo del tutto perduto – tradizionalmente assegnato a Mazzoni, in merito al quale però si offriranno qui maggiori precisazioni.⁹

Il progressivo inasprirsi delle posizioni antimanieristiche tra il XVII e il XVIII secolo ebbe una ripercussione diretta nella comprensione e nella conservazione delle opere di Mazzoni, tanto a Piacenza quanto a Roma.

Dal resoconto riportato dall'erudito piacentino Carlo Carasi nel suo *Le pubbliche pitture di Piacenza*, edito nel 1780, si viene infatti a conoscenza del triste destino occorso alla più importante impresa condotta da Giulio in patria, la decorazione plastico-pittorica dei bracci di Santa Maria di Campagna.¹⁰ Rovinata dal tempo e alterata dall'improprio intervento di restauro condotto all'avvio del Settecento da un pittore di scarso valore, nella seconda metà del secolo l'opera risultava deprecabile al punto da sancirne la totale eliminazione e la sostituzione con una nuova decorazione a cassettoni dipinti. Al di là dello stato conservativo e degli interventi posticci, a non essere comprese e apprezzate, in un clima artistico e culturale intriso di paradigmi neoclassici, erano certe esasperazioni anatomiche e le insistite visioni di scorcio che, in linea con le realizzazioni superstiti nell'Urbe, Mazzoni dovette mettere in campo.¹¹ A suscitare un risentito biasimo erano soprattutto le «statue sedenti in varj luoghi del cornicione», per le quali si dubitava la convenienza «alla decenza d'una Chiesa, essendo d'uomini

grandi al naturale, ignudi, e là collocati senza verun bisogno». ¹² Accuse di inopportunità e indecenza che trovavano rispecchiamento nei contemporanei interventi finalizzati a coprire le «oscenità delle parti vergognose» delle pitture e degli stucchi di palazzo Capodiferro Spada. ¹³

La cattiva recensione di Carasi divenne una vera e propria stigmatizzazione per l'artista, venendo riproposta grossomodo da tutta la guidistica locale. Al libretto del piacentino si rifece anche l'abate Luigi Lanzi per descrivere, in estrema sintesi, la cifra stilistica di Mazzoni: «dalla scuola di Daniello non avea recata intelligenza di sotto in su e peccò in questa; molto ragionevole nel rimanente». ¹⁴ Con il «rimanente» si doveva forse alludere alla dimensione cromatica e luministica, come suggeriscono i già menzionati riconoscimenti tributati agli *Evangelisti* del Duomo, ritenuti «disegnati e coloriti francamente alla Buonarotesca e molto lodevoli». ¹⁵

Proprio il riconoscimento di un'evidente impronta michelangiotesca ha accompagnato la lettura di Mazzoni nei secoli. Un episodio eloquente in questo senso vede coinvolta la cosiddetta *Venere Barberini*, un frammento di decorazione a olio su muro proveniente dalla galleria degli Stucchi di palazzo Capodiferro Spada, oggi esposto in una delle sale al piano terreno di palazzo Barberini. ¹⁶ (fig. 49) Il dipinto venne asportato dalla sua sede originaria con l'intento di preservarlo durante le demolizioni condotte per allargare una scala di collegamento tra piano nobile e mezzanino e solo diversi anni più tardi, il nuovo proprietario del palazzo, il cardinale Bernardino Spada, decise di donarlo al suo protettore, il porporato Antonio Barberini *junior*. ¹⁷ La *Venere* trovò però una definitiva collocazione nella dimora familiare di quest'ultimo sul finire del XVIII secolo, insieme ad altri frammenti cinquecenteschi e ad alcuni oggetti antichi. Nel 1693 Carlo Maratti fu chiamato a intervenire sul dipinto, apportandovi significative integrazioni: nel giustificativo della retribuzione al maestro marchigiano, la *Venere* veniva attribuita a Michelangelo, cogliendo, nel fare di Giulio, l'esibita citazione di modelli pittorici e scultorei del Buonarroti. ¹⁸ La stretta aderenza agli stilemi michelangioteschi delle pitture della galleria degli Stucchi, d'altronde, è comprovata anche da una delle più precoci testimonianze a noi note delle decorazioni di palazzo Capodiferro, registrata nel primo volume dell'opera di Jean Jacques Boissard dedicata alle antichità di Roma. Pubblicando il testo diversi anni dopo il suo soggiorno romano, occorso verso la metà del secolo e dunque a ridosso del cantiere di Mazzoni, Boissard ricordava un ambiente a uso privato del cardinale Capodiferro dove, a suo dire, era stato proprio Michelangelo, intimo amico del padrone di casa, a realizzare tutte le pitture. ¹⁹

Nella nuova veste conferitagli da Maratti, il brano di Mazzoni conobbe poi una singolare fortuna nei secoli XVIII e XIX, venendo considerato un frammento di pittura antica e come tale citato con ammirazione dai più celebri viaggiatori e intenditori d'arte classica del tempo. Già Lione Pascoli, nel commentare l'intervento del maestro marchigiano, definiva la pittura «antica», mentre Giovanni Gaetano Bottari – in una nota alla riedizione delle *Vite* di Vasari da lui curata – molto acutamente osservava: «si ammira [...] per antica [...]. Può essere antica, ma l'attitudine, e la forma de' contorni, se si osservino bene, la faranno credere di Michelangiolo», ipotizzandone la derivazione da un cartone del Buonarroti. ²⁰ Pochi anni più tardi, però, il medesimo autore sfumava questa opinione, riportando all'interno della nuova edizione della guida di Filippo Titi (1763) che dovesse trattarsi di una «pittura antica [...] molto della maniera del Buonarroti, onde alcuni la credono di sua mano». ²¹

La vicenda, nella commistione tra memoria dell'antico e modello michelangiolesco, testimonia le difficoltà con le quali si guardavano le opere dell'età della Maniera a una altezza cronologica in cui la ricezione della complessità delle sue componenti veniva quasi totalmente ridotta alla mera imitazione del Buonarroti, trascurando lo studio degli artisti di quella stagione, classificati quali esempi lampanti del progressivo svilirsi del fare artistico, riflesso di una generale decadenza morale, sociale e di gusto.²²

La riscoperta critica di Giulio Mazzoni si colloca sullo scorcio del XIX secolo, principalmente grazie alla grande attrattiva esercitata da palazzo Capodiferro Spada e in special modo dalla sua componente plastica. Nel contesto romano, forse in virtù della nobiltà della tecnica – tradizionalmente associata all'antichità classica e alla bottega raffaellesca – lo stucco riscuoteva apprezzamenti più che episodici, sanciti ad esempio dall'opinione espressa da Jacob Burckhardt in relazione alla sala Regia: «Magnifico e monumentale è anzi tutto l'aspetto della sala Regia nel Vaticano, di Perin del Vaga e Daniele da Volterra, con fregi reggenti stemmi e ricchissimi cassettoni, tutti in stucco».²³ A essa Burckhardt associava, senza dichiararne l'autore, la cappella Alicorni Theodoli, una delle opere che oggi con certezza assegniamo a Mazzoni.²⁴ Lo scrittore annoverava anche palazzo Capodiferro Spada tra gli esempi paradigmatici di questa tipologia decorativa, pur dimostrandosi confuso dalle contraddittorie indicazioni riportate dalle diverse guide di Roma. Egli, infatti, istituiva una netta differenziazione tra la regia della cosiddetta sala delle Stagioni e degli Elementi – «Nella grande sala dello stesso Pal. Spada si vede come già a Giulio Romano piacesse inquadrare le sue grandi pitture mitologiche con cornici di stucco» – e quella della galleria, incomprensibilmente malgiudicata: «un'applicazione sbagliata di simili stucchi in proporzioni minori è la così detta Galleriola, ivi».²⁵

Con due significativi affondi pubblicati negli anni Ottanta del XIX secolo, Raffaele Erculei, direttore del Museo Artistico Industriale di Roma, restituì a Mazzoni gli stucchi della cosiddetta sala delle Stagioni e degli Elementi, celebrando la qualità altissima di «queste pregevoli decorazioni [...] condotte con tanta bravura e con tanta precisione, che non può mettersi in dubbio sieno state eseguite sul posto da artefici valentissimi, sotto la direzione di un architetto di grande valore».²⁶ Qualche anno più tardi, un altro direttore del medesimo museo, Giulio Ferrari, inserì Mazzoni tra i pochi grandi nomi intorno ai quali andava costruendo il suo volume intitolato *Lo stucco nell'arte italiana*.²⁷ Evidentemente, Giulio si imponeva come una figura ineludibile per lo studio di questa tipologia decorativa. E, infatti, proprio in quanto «plastico insigne» Mazzoni attirò l'attenzione di Arturo Pettorelli. Lo studioso piacentino dedicò al compatriota un saggio monografico, edito nel 1921, in cui l'esaltazione delle qualità di decoratore a stucco si spingeva sino a evocare un «sentimento baroccheggiate», addirittura anticipatore della poetica berniniana.²⁸

La più ampia silloge italiana dedicata alla produzione artistica del Cinquecento, la *Storia dell'Arte* di Adolfo Venturi, che pur rivela una significativa sensibilità verso lo stucco – una predilezione certo da inquadrare nella vicenda biografica e nella formazione personale dell'autore, figlio di un artigiano dello stucco e studente all'Accademia di Belle Arti di Modena –²⁹ proietta dense ombre sulla figura di Mazzoni. In perfetta aderenza ai modi

fortemente critici riservati ai cosiddetti michelangiolisti, Venturi rovesciava sulle opere del piacentino il suo scarso apprezzamento per le realizzazioni della seconda metà del secolo, delle quali sottolineava lo scadimento e la distanza dal «gusto sobrio, il senso di precisione e di misura, la parsimonia coloristica» esperibile nei cantieri di Raffaello e nelle realizzazioni plastiche di Giovanni da Udine.³⁰ Per Venturi, Mazzoni era «addomesticato all'arte di Daniele da Volterra, ma spesso intento a ristampar motivi decorativi, classicheggianti, o a modellar pupazzi in istucco, a pitturar figure alla vasariana, pur malamente memori, traverso Vasari e il Salviati, di Michelangelo padre».³¹ Negativamente marchiato a causa della sua prima formazione con l'aretino, Giulio veniva giudicato sulla base di opere non sempre di corretta attribuzione, spesso frutto di collaborazioni o alterate da impropri restauri. Venturi, infatti, non poteva conoscere – né distingueva – la pluralità di mani che operarono nel cortile di palazzo Capodiferro Spada, così come non pensava di dover allontanare gli stucchi della facciata dai modi di Mazzoni.³² I giudizi che esprimeva sulle pitture del palazzo nel rione Regola e nella cappella Alicorni Theodoli non tenevano conto dei consistenti rifacimenti che oggi sappiamo con certezza esse hanno subito;³³ imputando poi a Mazzoni di essere parte del gruppo di chi praticò «il falso pittorico nell'architettura»³⁴ volle ricondurre al piacentino «i caratteri della decorazione, non eletta del resto» della facciata di palazzo Crivelli in via dei Banchi Vecchi, per la quale però valgono una cronologia sicuramente più alta e caratteri stilistici differenti da quelli di Giulio.³⁵ La negatività di tali giudizi ha gravato a lungo sulle spalle dell'artista, trovando eco per diversi decenni.³⁶

Differentemente, un altro grande conoscitore del primo Novecento, Hermann Voss, impegnato in un'operazione di rilettura dei numerosi protagonisti della pittura del Cinquecento, andava proprio allora riscoprendo la personalità e le qualità artistiche di Daniele da Volterra, avviandone il lento recupero critico. Prendendo in considerazione gli allievi e i seguaci di Ricciarelli, comparava Mazzoni a Michele Alberti, giudicando il piacentino «un fedele e ben più dotato continuatore [...] sia nella pittura che nello stucco».³⁷ Consocio delle distruzioni occorse alle opere di Giulio a Piacenza, il tedesco suggeriva di guardare a palazzo Capodiferro Spada per avere «un'idea precisa delle sue capacità decorative».³⁸ Certamente, a giustificare l'apprezzamento espresso da Voss per la decorazione plastica di cui Ricciarelli e Mazzoni furono indubbi protagonisti, agiva la convinzione che lo stucco, nel Cinquecento romano, avesse rivestito un ruolo cruciale nel rapporto tra pittura e architettura, funzionando da *medium* tra le due.³⁹

Dopo queste prime significative aperture, è un articolo di Claudio Strinati del 1979 a inaugurare l'indagine attenta della vicenda artistica di Mazzoni nell'Urbe. Tale contributo si mostra però tutto orientato a ricostruire la personalità di Giulio come quella di un «individualista» che «non fece parte di alcuna corrente», pioniere di un atteggiamento volto a perseguire «finalità espressive così rigorose e consequenziali da fissare vere e proprie discriminanti tra due epoche».⁴⁰ Nel contesto artistico della metà del Cinquecento, descritto dallo studioso come una «prima epoca post-michelangiotesca», la pittura di Mazzoni «dimostrava, con l'evidenza della scelta rigorosa, la crisi dell'ideale neoplatonico, segno di un rivolgimento ben più ampio di tutta la società ad una generazione di distanza dal sacco di Roma».⁴¹ La

cesura del 1527 – poi al centro del testo di André Chastel del 1983, autore al quale Strinati si richiamava in nota –⁴² veniva assunta a legittimazione della conseguente affermazione secondo cui «tutta la carriera di questo pittore si svolse alla luce di una volontà di denuncia su alcuni dei principi cruciali del primo Cinquecento»,⁴³ facendo del piacentino uno degli attori maggiormente impegnati nella revisione generale del mondo michelangiolesco attraverso forme e soluzioni che l'autore definiva «proposte e provocazioni».⁴⁴

L'articolo di Strinati di fatto accoglieva, portando ben oltre le originarie intenzioni, alcune suggestioni di Federico Zeri, propenso – nel suo iconico testo del 1957, *Pittura e Controriforma* – a scorgere nell'arte di Mazzoni i caratteri propri di «un cubismo giganteggiante, ma di sapore preromantico».⁴⁵ L'interesse per il piacentino scaturì in Zeri a fronte di una serie di coincidenze con la vicenda di Giuseppe Valeriano e dalla convinzione che il cantiere di palazzo Capodiferro Spada andasse tenuto in grande considerazione in quanto contraddistinto dalla presenza di un «ciclo il cui esatto riferimento porterà alla soluzione di un gran numero di problemi del Manierismo sulla metà del secolo XVI».⁴⁶ Proprio per chiarire la cifra stilistica di Valeriano, Zeri si richiamava a una mescolanza «con una vena di tibaldismo [...] infuso di quella tendenza "cubizzante", di fonte Daniele da Volterra, che a Roma, verso il 1547-50, e più ancora che nelle primizie del Tibaldi, appare nei pochissimi dipinti, esclusivamente ad affresco, che vanno riferiti a quel singolare e misconosciuto allievo di Daniele che è Giulio Mazzoni».⁴⁷ In una lunga nota, il conoscitore si soffermava sulla «singolare affinità che molte parti della decorazione cinquecentesca di Palazzo Spada presentano con le idee espresse da Primaticcio a Fontainebleau», suggerendo una non verificabile pista di discendenza di Mazzoni dall'omonimo Guido, scultore modenese.⁴⁸ Per i dipinti Capodiferro, Zeri si cimentò anche in primi tentativi di attribuzione, ma i suoi sforzi risultarono frustrati dal fatto di doversi misurare con realizzazioni fortemente compromesse dalle ridipinture.⁴⁹

Sono infatti da imputare alle molte interpolazioni subite da pitture in larga parte eseguite da collaboratori e aiuti, in un cantiere animato da molte presenze, sia la deliberata deformità e la violenta bruttezza additate da Strinati, sia quella «goffezza» che Paul Barolsky riconosceva come precipua scelta stilistica di Mazzoni, a suo parere perseguita con ironia e per assecondare il desiderio di parodiare la terribilità michelangiolesca.⁵⁰ Non a caso, 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. La messe generosa di dati che ne è scaturita, congiuntamente con lo sviluppo negli studi sulla grafica e gli affondi sul panorama artistico della Roma post-raffaellesca, hanno aperto la strada a un'operazione di rilettura integrale di questo raffinato contenitore e degli artisti e delle maestranze in esso attivi.⁵¹

Al torno d'anni che seguì i primi interventi di restauro al palazzo collocato nel rione Regola risale il volume *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, edito nel 1984 da Teresa Pugliatti.⁵² Con l'importante premessa che il lavoro avesse superato le intenzioni iniziali, ossia essere una monografia dedicata al piacentino, questo testo si è affermato quale importante riferimento non solo per gli studi sull'artista ma pure sullo scenario capitolino attorno alla metà del secolo, anche in ragione del copioso apparato

documentario e fotografico. La necessità di ricercare le ragioni culturali del fare artistico di Mazzoni indagandone i rapporti con Daniele da Volterra e il suo *entourage* ha spinto infatti la studiosa ad allargare il campo d'indagine, offrendo preziose osservazioni su diversi cantieri decorativi e anche su complessi in stucco in precedenza completamente trascurati o poco considerati. Rimonta a questa pubblicazione anche un decisivo contributo all'innescare di una rivalutazione dell'azione della «cerchia» di Ricciarelli – a lungo misconosciuta perché intesa solo come un gruppo slegato di artisti accomunati dalla mera imitazione di Michelangelo – che ha conosciuto importanti sviluppi nel corso dell'ultimo decennio ed è tutt'ora un campo aperto alle novità.⁵³

Nell'ampio affresco tratteggiato da Pugliatti rimaneva però ancora molto ai margini un protagonista della Roma del tempo, Perino del Vaga, per il quale, a quell'altezza cronologica, il lungo processo di revisione critica era solo all'inizio.⁵⁴ Il prosieguo degli studi su Bonaccorsi e il grande incremento di indagini condotte negli ultimi tre decenni sul contesto romano tra la morte di Raffaello e la metà del secolo hanno preparato il terreno per una visione diversa del rapporto intercorso tra Giulio e Perino – e tra Giulio e Daniele – che permette ora di presentare nuove proposte di lettura per le realizzazioni del piacentino, e in particolare per il grande cantiere di palazzo Capodiferro. Similmente, gli aggiornamenti recenti negli studi su Vasari – artista e scrittore – si pongono all'origine dell'operazione di ricucitura dei numerosi fili che legarono Mazzoni all'aretino per buona parte della vita, ricostruendo una relazione in precedenza estremamente marginalizzata.⁵⁵ Rispetto al volume del 1984, inoltre, nel quale la ricostruzione biografica e artistica del piacentino faticava a staccarsi con marcata nettezza da quelle dei molti altri artisti del panorama romano presi in esame, ci si propone qui di isolare maggiormente e mettere a fuoco la trama delle vicende biografiche e lavorative di Giulio, riunendo a sistema le precedenti puntualizzazioni e le ultime scoperte – avvenute principalmente negli ambiti della grafica e della produzione scultorea, campi prima poco o per nulla sondati – oltre a nuove informazioni e riflessioni.⁵⁶ Si intende inoltre dedicare maggior spazio alla definizione del contesto della giovinezza e della tarda attività di Mazzoni a Piacenza, tenendo in considerazione gli studi sulla politica culturale e artistica promossa dal potere pontificio e dalla famiglia Farnese nei territori dell'Emilia occidentale nel corso del XVI secolo.⁵⁷

L'immagine di Mazzoni che questo libro si propone di restituire muove da ricerche documentarie, dall'esame autoptico delle opere, dallo scandaglio dei contesti; riceve fondamentali indicazioni dalle scoperte conseguenti alle attività di restauro e risulta debitrice in prima istanza dei tanti aggiornamenti che hanno interessato lo studio dell'arte della Maniera e dei suoi protagonisti e comprimari. Uno degli impulsi più forti che hanno animato la ricerca è l'interesse per la decorazione a stucco, indagata sia nella sua specificità materiale e funzionale, sia come componente di un più ampio e complesso sistema identificabile con il cantiere architettonico-decorativo. Nuovi affondi nell'ambito della modellazione plastica – letta inoltre in parallelo alla lavorazione dei materiali lapidei – aprono infatti importanti scenari nello studio del rapporto tra Mazzoni e la comunità lombardo-ticinese, coinvolgendo anche alcuni fenomeni all'attenzione degli studi, come la progressiva affermazione, a cavallo tra XVI e XVII secolo, delle maestranze lombarde e ticinesi nella produzione artistico-architettonica romana e, più in generale, della penisola italiana.

Questo libro è pubblicato grazie ai finanziamenti vinti con un bando del Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica; per aver avuto l'occasione di partecipare e per le molte iniziative e i numerosi progetti a cui mi sono potuta dedicare negli ultimi anni sono grata a Letizia Tedeschi e all'istituzione di cui è direttrice, l'Archivio del Moderno dell'Università della Svizzera italiana, con Nicola Navone e tutti i collaboratori.

Un sentito ringraziamento lo devo all'editore e a tutta la redazione di Officina Libraria, così come a Marta Valdata e a Sara Piselli per l'aiuto redazionale e di revisione.

Ringrazio i membri e il personale del Consiglio di Stato, unitamente alla direttrice della Galleria Spada, Adriana Capriotti, per la gentile disponibilità che mi hanno sempre dimostrato. Per avere in vario modo facilitato la ricerca in archivio, il reperimento di materiale iconografico e l'acquisizione di fotografie, il mio ringraziamento va ai responsabili del Complesso Monumentale di Sant'Anna dei Lombardi e a Maria Elisa Agostino, Dino Anelli, padre Secondo Ballati, Massimo Baucia, Anna Còccioli Mastroviti, Giulia Coco, Alessandro Cosma, Guido Cozzi, Maria Rita Cremaschi, Marcella Culatti, Laura Damiani Cabrini, Lia Di Giacomo, Paola Di Giammaria, Rosanna Di Pinto, Assunta Di Sante, Enrico Fontolan, Giuliana Forti, Anastasia Gilardi, Marcello Leotta, Giusy Lombardi, Susanna Pighi, Angelo Restaino, Rossella Sileno, Marco Stucchi, Pasqualina Uccello, Paolo Violini.

Desidero esprimere la mia gratitudine a tutte le persone che mi hanno accompagnata nel lungo percorso che ha portato alla pubblicazione di questo libro – alleggerendo le fatiche del cammino – e a coloro che in vario modo sono venuti in mio aiuto, condividendo generosamente informazioni e attente osservazioni: a mia sorella Sara e tutta la mia famiglia, a Barbara Agosti, Gloria Antoni, Dario Beccarini, Maria Beltramini, Francesco Benelli, Fabrizio Bergonzoli, Carlotta Brovadan, Sara Brunetti, Vittoria Brunetti, Davide Carrà, Camilla Colzani, Cristina Conti, Niccolò D'Agati, Giulia Daniele, Michela di Macco, Grégoire Extermann, Maria Beatrice Failla, Tancredi Farina, Mauro Vincenzo Fontana, Riccardo Gandolfi, Silvia Ginzburg, Francesco Grisolia, Alberto Maggi, Alessandro Morandotti, Livia Nocchi, Maria Onori, Camilla Parisi, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Maurizio Ricci, Simone Romani, Vittoria Romani, Giulia Spoltore, Patrizia Tosini, Stefania Ventra, Simone Zacchini.

Riservo dei ringraziamenti speciali a Valentina Balzarotti e ad Alessandra Cosmi per l'affettuosa vicinanza, l'aiuto e il confronto costante, e a Luca Esposito, compagno e sostegno.

Questo libro è dedicato ai miei genitori, Antonella e Gianfranco.

1 Vasari 1966-1987, vol. V, pp. 549-550.

2 A conferma di questa vicinanza tra Vasari e Mazzoni credo vada letto anche un commento sibillino inserito da Federico Zuccaro in una delle copie delle *Vite* in suo possesso, già segnalato da Gaetano Milanesi: il pittore marchigiano commentava il medaglione biografico del piacentino sostituendo alle lodi espresse da Giorgio la frase «in quella albagia ch'è venuto», cfr. Vasari 1878-1885, vol. VII, p. 71 nota 4.

3 Celio 1638, pp. 34, 46.

4 Ferrerio s.d. Come osservato da Teresa Pugliatti (Pugliatti 1984, pp. 107-108), questa attribuzione si diffuse anche perché riproposta nell'autorevole testo di Francesco Milizia (Milizia 1787, p. 165). Acutamente però, a fine XVIII secolo, Charles Percier e Pierre François Léonard Fontaine registravano: «en attribuant ce palais à Giulio Mazzoni, nous suivons l'autorité de Pietro Ferrerio, *Palazzi di Roma*, liv.1, planche 3^a, et de Filippo Titi, *Descrizione delle Pitture di Roma*, page 106. Mais nous devons observer que Vasari, dont Giulio avoit été l'élève, ne dit pas positivement qu'il ait été l'architecte de ce palais, et semble ne lui attribuer que les ornements en stuc qui le décorent, tant dans l'intérieur qu'à l'extérieur» (Percier, Fontaine 1798, p. 21, tav. 69 nota 1).

5 Cfr. Pizzoni, Prospero Valenti Rodinò 2016.

6 La menzione è tratta da Celio 1638, p. 46. Resta era inoltre persuaso che Mazzoni «sotto Perino lavorò in Castello et in altre opere giornalieri doppo il Sacco di Roma» (Londra, British Library, Ms. Lansdowne 802, Libro k - tomo 2, *Il secolo d'oro*, n. 263). Sul problema si vedano Quagliarioli 2020a e *infra* par. 2.1.

7 Londra, British Library, Ms. Lansdowne 802, Libro l - tomo 3, *Il secolo pratico*, n. 28. Si veda anche Pizzoni 2020, p. 157.

8 La critica ha ormai ben illustrato l'impegno di Resta nella rivalutazione, sul fronte storiografico, della scuola lombardo-emiliana e del suo campione, Antonio Allegri detto il Correggio: sul tema si vedano almeno Prospero Valenti Rodinò 2013 e Pizzoni 2017. Per quanto riguarda invece le

due testimonianze riportate, esse si riferiscono rispettivamente a Corna 1928, p. 34 e Ambiveri 1879, p. 85.

9 Per la cappella del Santissimo Sacramento e le precisazioni a riguardo si veda *infra* par. 5.2.

10 Carasi 1780, pp. 53-54; Carasi però vedeva le decorazioni dei bracci di Santa Maria di Campagna già molto alterate da ridipinture di inizio Settecento. Per la decorazione si veda *infra* par. 5.3.

11 Carasi 1780, p. 53: «A dir vero queste pitture neppure da principio eran gran fatto piacevoli, poiché tra le altre cose il Mazzoni non intendeva le leggi del sotto in su». Per comporre la propria opera Carasi si avvalse dell'ausilio di un pittore locale, Antonio Perracchi, membro dell'Accademia Clementina bolognese, cfr. Fiori 1999, pp. 291-315.

12 Carasi 1780, p. 54.

13 Cfr. Neppi 1975, p. 215.

14 Lanzi [1808]1968-1974, vol. II, p. 248. Sul rapporto tra Lanzi e Carasi cfr. Miserotti 2011, pp. 271-285.

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

16 Cfr. Iazurlo 2009.

17 Per l'intervento si veda Neppi 1975, p. 53.

18 Cfr. Prospero Valenti Rodinò 2017; Fidanza 2022.

19 Boissard 1597, pp. 38-39: «Cardinalis hic ut fuit vir ingeniosus, comis, et liberalis, intimo Michaellem Angelum prosecutus est amore, et ab eo impetravit quicquid a tanto viro potuit artificiorum excogitari. Cui et conclave pinxit secretum: in quo duodecim Iovis adulteria, arte summa sunt expressa». Considerata la puntualità con cui Boissard registrava i temi della sala delle Stagioni e degli Elementi, sembra opportuno pensare che egli avesse effettivamente visitato il palazzo e che con questa descrizione facesse piuttosto un riferimento confuso alla galleria degli Stucchi, dove si trovano dipinti due degli amori di Giove, una *Danae* e un

Ganimede, quest'ultimo esemplato sul noto prototipo michelangiolesco, cfr. *infra* par. 3.4. Eloquente è l'espressione usata da Luigi Salerno per indicare il complesso decorativo di palazzo Capodiferro Spada: «un momento di infatuazione per Michelangelo» (Salerno, Spezzaferro, Tafuri 1973, p. 498).

20 Pascoli 1730, p. 138; Vasari 1759-1760, vol. III, p. 245 nota 1.

21 Titi 1763, p. 333.

22 Esemplari i giudizi negativi espressi in Lanzi [1808]1968-1974, vol. I, p. 189, vol. III, p. 102; Burckhardt [1855]1952, pp. 1084-1085.

23 Ivi, p. 317.

24 *Ibidem*: «un piccolo esempio dello stesso genere offre l'ultima capp. del transetto a sin. in S. Maria del Popolo».

25 *Ibidem*, a cui aggiungeva: «la decorazione a figure ed ornamenti sulla faccia del Pal. Spada a Roma, del Lombardo Giulio Mazzoni (verso il 1550), fa parte di questo genere».

26 Erculei 1897. Erculei era profondamente affascinato da palazzo Capodiferro Spada, al quale aveva già dedicato un primo articolo tre anni prima (Id. 1894).

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

28 Pettorelli 1921, in particolare pp. 7, 17.

29 Agosti 1996, pp. 35-36.

30 Venturi 1901-1940, vol. IX.5, pp. 851-852.

31 Ivi, vol. IX.6, p. 471.

32 Ivi, pp. 470-473; ivi, vol. XI.2, pp. 221-222, 385, 989-992. Similmente Venturi attribuiva a Mazzoni gli stucchi della cappella Ricci in San Pietro in Montorio, per la quale tuttavia non vi sono evidenze stilistiche o documentarie a riprova della presenza del piacentino, cfr. Pugliatti 1984, pp. 167-185; Ciardi, Moreschini 2004, pp. 242-257.

33 Venturi 1901-1940, vol. IX.6, p. 471.

34 Ivi, vol. XII.2, p. 992.

35 Cfr. Chlepa 1988; Quagliarioli 2019a, pp. 30-31; Amendola 2019-2020.

36 Terzaghi 1959, pp. 286-287: «mascheroni di cartone e i fantocci di cartapesta di Pirro Ligorio, Vasanzio e Baccio Bigio e Mazzoni».

37 Voss [1920]1994, p. 101.

38 *Ibidem*.

39 Ivi, pp. 30, 59-60.

40 Strinati 1979, p. 35

41 Ivi, p. 27.

42 Il riferimento era allora a Chastel 1964, ma si veda anche Id. 1983.

43 Strinati 1979, p. 28.

44 *Ibidem*.

45 Zeri 1957, p. 110 nota 60.

46 Ivi, pp. 63-64.

47 Ivi, p. 63.

48 *Ibidem*.

49 Ivi, p. 110 nota 60: «gli unici tratti della decorazione cinquecentesca attribuibili con certezza sono quelli che spettano

a Giulio Mazzoni, cioè il Corridoio degli Stucchi e il fregio della Sala in cui esso termina. Assai incerta è l'identificazione della Sala con un fregio di Girolamo Siciolante e Luzio Romano, attestato dalle antiche fonti; incertissimo è poi il riferimento degli ambienti della facciata, della Cappella e del grande Salone prossimo alla Galleria, dove gli stucchi sono del Mazzoni, mentre gli affreschi, assai ridipinti, spettano ad altra mano».

50 Strinati 1979, in particolare p. 28; Barolsky 1986.

51 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 1992b; Id. 1995.

52 Pugliatti 1984.

53 Si veda *infra* par. 5.1.

54 La lavorazione del libro cadeva troppo a ridosso della mostra di Castel

Sant'Angelo del 1981-1982 (si veda Aliberti Gaudio, Gaudio 1981) e prima della monografia di Parma Armani (si veda Parma Armani 1986); in particolare sulla fortuna critica di Perino sino agli anni Ottanta cfr. *ivi*, pp. 237-243.

55 Per una sintesi critica su Vasari si veda Agosti 2021a; per il rapporto tra Mazzoni e l'aretino si veda *infra* parr. 1.2, 1.3 e *passim*.

56 Ci si riferisce, per il contesto romano, a Russo 1983; Redin Michaus 2002a; Tosini 2009; sul fronte piacentino le più preziose acquisizioni sono venute dall'indagine archivistica: si vedano Fiori 1970; Id. 1980; Id. 1983; Arisi 1985. Più recentemente, Bertini 2013. Per le novità nell'ambito della grafica e della scultura si rimanda a Quagliarioli 2018a; Ead. 2018b.

57 Si veda *infra* par. 1.1.





1. «I primi principii»: la collaborazione con Giorgio Vasari

1.1 Il contesto emiliano: ipotesi sulla formazione

Nonostante sia ancora possibile incappare in indicazioni biografiche che vorrebbero Mazzoni nato attorno al 1525 e morto nel 1618, è appurato che Giulio, figlio di Andrea, nacque a Piacenza – o nel circondario – attorno all'anno 1518.¹ Lo si deduce in maniera indiretta grazie a un documento del febbraio 1589 che riporta lo stato delle anime della parrocchia piacentina di San Sepolcro, nel quale è registrato: «in casa del signor Giulio delli Mazoni. Il signor Giulio di anni 71, Antonio Maria suo servo di anni 28», quest'ultimo riconosciuto nell'Anton Maria Guazzi poi citato nel testamento dell'artista.²

La formazione e la prima attività di Mazzoni costituiscono senza dubbio il punto più oscuro e il nodo più intricato del suo percorso. Stando alle indicazioni fornite dalle *Vite*, fu nel 1543 che Giulio fece il suo ingresso nell'*entourage* vasariano, dove acquisì i «primi principii» dell'arte.³ Ciò implica che il piacentino fosse prossimo ai venticinque anni, un'età certamente piuttosto avanzata per intraprendere da zero la pratica artistica. Sebbene in passato sia stata ipotizzata un'iniziale formazione in ambito scultoreo, tale proposta pare da accantonare – almeno in attesa di nuovi riscontri – dal momento che è venuta a cadere l'argomentazione principale su cui si basava, ossia la collocazione al biennio 1544-1545 della realizzazione della pala marmorea con la *Crocifissione* di Sant'Anna dei Lombardi a Napoli, un'opera che, grazie alla documentazione d'archivio, è invece possibile posticipare al 1566-1567.⁴ Sembra tuttavia opportuno immaginare che con quell'espressione Vasari intendesse alludere – e prendersi il merito – di una sterzata decisiva del linguaggio di Mazzoni in direzione dell'incipiente «maniera moderna» di matrice toscano-romana, lasciando così aperta la possibilità che forse almeno un primo – rudimentale – avviamento alla carriera di artista ci fosse stato anche a Piacenza.

In assenza di dati certi, appare comunque opportuno delineare per sommi capi una cornice utile a inquadrarne i primi anni di vita nella città d'origine.

La posizione geografica di Piacenza sul crinale tra le attuali regioni dell'Emilia-Romagna e della Lombardia l'ha resa da sempre un luogo di confine e di passaggio. A favorire la sua permeabilità ai contatti esterni era anche una situazione politica che, lungi dall'isolarla,

la poneva in una rete di relazioni diplomatiche complesse e in continua trasformazione: dopo la secolare dipendenza da Milano, eccettuate alcune brevi parentesi di dominazione francese, dal 1525 il territorio piacentino venne direttamente sottoposto al controllo dello Stato della Chiesa.⁵ In qualità di legato pontificio si succedettero personalità di primo piano nello scacchiere politico-religioso del secolo, come Giovanni Salviati e Giovanni Maria Ciocchi del Monte, futuro Giulio III. La città era frequentata anche da intellettuali di grande fama, quali ad esempio Paolo Giovio, che nel 1526 deteneva la commenda della chiesetta di Santa Vittoria, un piccolo edificio posto nelle immediate vicinanze della chiesa di Santa Maria di Campagna.⁶

I territori del piacentino – insieme a quelli del parmense – dovettero divenire famigliari ad Alessandro Farnese *senior* a partire dalla sua nomina a vescovo di Parma nel 1509, trasformandosi, nel secondo quarto del secolo, nel vero e proprio fulcro delle trame strategiche imbastite a favore della propria stirpe.⁷ L'istituzione del Ducato farnesiano di Parma e Piacenza nel 1545 fu infatti l'atto finale di un rapporto con Casa Farnese avviatosi già nel 1517 con il matrimonio del conte Bosio Sforza di Santa Fiora, signore di Castell'Arquato, con Costanza, figlia del futuro Paolo III, e con l'assegnazione nel 1541 al figlio Sforza del feudo di Castel San Giovanni. L'altro nipote, Guido Ascanio, non appena il nonno ebbe indossato la tiara pontificia (1534), venne eletto cardinale insieme ad Alessandro, secondogenito di Pier Luigi Farnese. Che Piacenza fosse al centro delle trame strategiche del papa – e del figlio condottiero – è evidente dalle mosse di quest'ultimo, che, in qualità di Capitano Generale della Chiesa, ebbe diverse occasioni per fermarsi in città, così come Paolo III che, lungo la strada per Nizza, vi sostò celebrando la Settimana Santa e la Pasqua del 1538, e vi tornò nel 1543, dopo l'incontro a Busseto con l'imperatore. Nella prima delle due occasioni, il papa venne accolto con festeggiamenti e con l'allestimento di apparati effimeri celebrativi, la cui realizzazione venne affidata a Giacomo da Cassano, artista poco noto al quale si è recentemente proposto di attribuire i fregi del castello di Agostino Landi a Bardi (1544 ca.).⁸ Si può immaginare che il ventenne Mazzoni, se in loco, assistette alla festa, rimanendo impressionato dal dispiego di strutture e di decorazioni approntate per l'occasione.

A monte della creazione del Ducato lo scenario artistico piacentino si presentava ancora dominato dalla cultura tardo-quattrocentesca di matrice lombarda, tanto che persino la presenza, a partire dal biennio 1512-1513, della *Madonna Sistina* di Raffaello nel presbiterio di San Sisto, che pure destò sin da subito sbalordimento e ammirazione, non ebbe un'immediata ricaduta nel tessuto artistico locale.⁹ Arroccata su formule più attardate, Piacenza scontava anche la prossimità con centri che, come Parma, erano invece attraversati dalle esplosive novità di Correggio e Parmigianino, o come Cremona, crocevia artistico di primaria importanza durante gli anni Venti, nella cui cattedrale si andavano sperimentando tanto le soluzioni maturate nella non lontana Mantova quanto in altri centri dell'area padano-veneta. In assenza di una scuola locale di qualità sufficientemente alta e aggiornata sulle novità centroitaliane, a Piacenza si era spesso costretti a fare ricorso ad artisti forestieri tra i quali si segnalano Cesare Cesariano, importante tramite per la diffusione della moda delle grottesche e degli sviluppi della pittura di matrice lombarda dell'età bramantesca e leonardesca; il reggiano Bernardo Zacchetti, reduce dall'esperienza nel cantiere della Cappella Sistina;

diversi piemontesi, come il casalese Sebastiano Novelli; tra i vicini cremonesi, Camillo Boccacchino, del quale spiccano, per l'altissima qualità, le ante d'organo per la stessa chiesa di Santa Maria di Campagna.¹⁰

Il contributo più impattante, di ampio respiro e di maggior aggiornamento fu certamente quello offerto da Giovanni Antonio de' Sacchis detto il Pordenone, chiamato a operare nella chiesa di Santa Maria di Campagna tra il 1530 e il 1535.¹¹ Il friulano affrescò la cupola, il *Sant'Agostino*, la cappella della Vergine e quella di Santa Caterina, rispondendo anche alle richieste di committenti privati e dei Pallavicino a Cortemaggiore.¹² Ma nel 1543, quando Giulio avviava la sua collaborazione con Vasari, i ponteggi eretti per permettere a Pordenone di dipingere la cupola e il tamburo non erano ancora stati smontati, tanto che, proprio in quell'anno, il cremonese Bernardino Gatti rispose all'invito di portare a compimento l'impresa.¹³

Sui capolavori di Pordenone Teresa Pugliatti puntava l'attenzione, esprimendo la convinzione che essi fossero stati determinanti nell'educazione «visiva e non ancora pratica» di Mazzoni, al pari della «vicina Parma, [che] già fin dal terzo decennio era ciò che può dirsi una vera e propria capitale della cultura artistica».¹⁴ Secondo la studiosa, il fattore potenzialmente dirompente esercitato dall'opera del friulano ebbe come effetto primario quello di introdurre in città il plasticismo michelangiolesco, la luminosa materia correggesca e l'acceso cromatismo di origine veneta, offrendone una sintesi inedita. Queste valide osservazioni sono ora da ricalibrare alla luce degli sviluppi negli studi sui tempi del contatto tra Pordenone e una serie di episodi artistici fortemente addentro all'incipiente Maniera e sulla penetrazione di quest'ultima nell'Italia settentrionale.¹⁵

Stante la difficoltà di conoscere con sicurezza quali opere Mazzoni poté effettivamente vedere in patria e quali stimoli seppe assorbire, ciò che egli riuscì ad apprendere nel contesto piacentino non poteva essere certo giudicato sufficientemente aggiornato da Vasari, che a quell'altezza andava rimeditando la lezione raffaellesca alla luce dei nuovi esiti a cui stavano approdando i due principali allievi e continuatori del Sanzio – Giulio Romano e Perino – tra Mantova e Roma, e sviluppava ulteriormente la sua conoscenza di Parmigianino con i viaggi compiuti in area padana tra il 1539 e il 1542.¹⁶

Non si possiedono dati certi che permettano di ricostruire l'incontro tra Mazzoni e Vasari. Sembrerebbe da escludersi che sia avvenuto a Piacenza: la critica pone in forte dubbio il fatto che l'aretino possa aver visitato la città prima del 1550, principalmente per l'evasività con cui la *Madonna Sistina* viene trattata nella Torrentiniana, fatto che non incoraggia certo a supporre una visione diretta.¹⁷ Tutto il nucleo delle informazioni piacentine riportate nelle *Vite* possono fondatamente dipendere da Mazzoni stesso, da Paolo Giovio, o da altri candidati informatori, come Annibal Caro, Anton Francesco Doni e il piacentino Ludovico Domenichi, che proprio nel periodo in cui dovette cadere il contatto tra Giulio e Giorgio animavano la scena culturale locale con la loro Accademia degli Ortolani.¹⁸ Infatti, oltre a condividere con questi insigni letterati la gravitazione nell'orbita di Pietro Aretino, Vasari si trovò in stretti e continui rapporti con ciascuno di loro.¹⁹ Non è però ad oggi possibile chiarire se questo cenacolo ebbe effettivamente un ruolo nell'introdurre Mazzoni nell'*entourage*

vasariano, sebbene paia plausibile, considerando gli intensi scambi che sin dalla fine degli anni Trenta intercorsero tra alcune personalità piacentine e l'ambiente culturale romano legato all'universo bernesco a cui afferiva anche quella compagine di letterati, eruditi e artisti che si organizzarono poi sotto il nome di Accademia della Virtù.²⁰ Di questa congrega, promossa in prima istanza dal cardinale Ippolito de' Medici e da Giovanni Gaddi, e poi proseguita sotto l'egida del cardinale Alessandro Farnese, Giorgio Vasari fu diretto testimone durante i suoi soggiorni nell'Urbe.²¹ Il piacentino Giulio Landi partecipò in prima persona alle fasi iniziali del sodalizio, coltivando i rapporti con i principali aderenti anche nei decenni a seguire, e in particolare con Claudio Tolomei, che, ancor prima di trasferirsi a Piacenza per divenire presidente del Supremo Consiglio di Giustizia cittadino – nei due anni di reggenza del potere da parte del duca Pier Luigi –, nel 1542 si rivolgeva a un altro Landi, Agostino, nipote di Giulio, con una lettera divenuta programmatica del proposito dell'Accademia di concentrare i propri interessi sullo studio di Vitruvio e delle vestigia antiche.²² La familiarità tra i due deve essere fatta risalire al 1539: con i buoni auspici dello zio, Agostino aveva ottenuto l'ospitalità del cardinale Farnese a Roma ed era entrato in confidenza con il circolo di umanisti capeggiato da Tolomei, sviluppando l'amore per l'Antico e acquisendo nozioni di architettura che si rivelarono utili per rafforzare la propria posizione negli organismi del governo piacentino.²³

A fronte dell'intensa reciprocità di rapporti tra la Roma farnesiana e la città di Piacenza, sembra plausibile pensare che l'incontro tra Mazzoni e Vasari avvenne a Roma e che Giulio avesse raggiunto l'Urbe facilitato da uno di questi canali. L'attrazione esercitata dallo scenario romano e dalla committenza farnesiana è verificabile per almeno un altro pittore piacentino grossomodo coetaneo di Mazzoni, Pietro Morone, noto per essersi trasferito in Spagna nel 1548 ma precedentemente impegnato a studiare i capolavori michelangioleschi e ad assorbire gli esiti più aggiornati della lezione di Perino del Vaga nella città eterna.²⁴

Un altro possibile canale di contatto tra Giulio e Giorgio è rappresentato dai monaci benedettini olivetani, che a Piacenza possedevano la chiesa di San Sepolcro con il relativo convento, terminati di costruire intorno al 1534 e situati nelle immediate vicinanze della basilica di Santa Maria di Campagna.²⁵ Ciò si ipotizza in ragione dell'affettuoso legame che univa Vasari ai padri olivetani ed essendo ben nota la forza di azione e di reclutamento esercitata da questi ultimi lungo tutta la Penisola.²⁶ L'interesse dei religiosi per il contesto piacentino è attestato con sicurezza per date poco più avanzate: il 19 settembre 1546 Annibal Caro, scrivendo da Piacenza a Vasari a Roma, riferisce della presenza degli olivetani in città: «I vostri padri mi vennero a trovare [...] mi parlarono d'una cosa, che dipende da la volontà del Duca, il quale non so come se la 'ntenderà. Ma da me non mancherà di farci ogni buono officio e già n'ho fatto una parte».²⁷

Meno probabile pare infine l'ipotesi, pur da considerare, che Vasari abbia intercettato Mazzoni a Parma, Bologna o in una delle altre città toccate nel corso del suo itinerario padano del 1539-1542.²⁸

1.2 Mazzoni nell'entourage vasariano: l'*Allegoria dell'Immacolata Concezione* per Biagio Mei

L'ingresso nella bottega di Vasari rappresenta dunque il primo, sicuro, punto di partenza per la ricostruzione del percorso di Giulio Mazzoni. I frequenti e diretti contatti rintracciabili anche per date molto avanzate rendono conto di un legame prolungato e di una sincera amicizia, che rafforzano l'attendibilità del medaglione biografico inserito nel testo vasariano. Seguendo i molti indizi lasciati da Giorgio, disseminati tra le *Vite*, le *Ricordanze* e il fitto epistolario, è possibile determinare le coordinate di massima utili a inquadrare il debutto di Mazzoni.

Stando a quanto registrato dallo stesso Vasari, Giulio era al suo fianco «quando in Fiorenza lavorava una tavola per messer Biagio Mei, che fu mandata a Lucca e posta in San Piero Cigoli». ²⁹ Mettendo questa attestazione a sistema con le informazioni raccolte nell'autobiografia si deduce che la collaborazione dovette prendere avvio nell'estate del 1543: il 29 giugno – giorno della festa dei santi Pietro e Paolo – a causa del gran caldo Giorgio lasciò Roma per rientrare a Firenze, «dove in casa di messer Ottaviano de' Medici» cominciò a lavorare a una tavola con «il medesimo concetto di quella di messer Bindo in Santo Apostolo». ³⁰ Il committente, Biagio Mei – definito «magnifico e prudente viro» in una lettera dell'olivetano don Miniato Pitti, fedele amico di Vasari – aveva costruito la propria fortuna come mercante, stringendo importanti legami d'affari in diverse piazze europee. ³¹ Membro del Consiglio degli Anziani di Lucca dal 1524, l'autorevolezza e le capacità diplomatiche ne avevano fatto la fortuna come ambasciatore della Repubblica, dapprima presso Carlo V e quindi in numerose missioni a Roma, Venezia e Trento. A riprova del suo peso politico, nel 1536 fu inviato a Siena per convincere l'imperatore a toccare nel suo itinerario italiano anche Lucca: il tentativo si rivelò un successo e il 6 maggio Carlo V venne ricevuto con sontuosi cerimoniali e con largo dispiego di apparati effimeri. ³² Mei intratteneva stretti rapporti tanto con Miniato Pitti quanto con Ottaviano de' Medici ed era stato proprio il «suo compare» fiorentino, protettore di Vasari, a convincere il pittore ad accettare la commissione. ³³

Alla fine di ottobre del 1543 Vasari annotava di aver completato la tavola principale, (fig. 1) esemplata sull'*Allegoria dell'Immacolata Concezione* commissionata nel 1540 da Bindo Altoviti per la cappella di famiglia nella chiesa fiorentina dei Santi Apostoli, (fig. 2) e i «dua quadri che devono metterli dalle bande», rappresentanti i santi Biagio ed Eustachio. ³⁴ (figg. 3, 4) L'insieme delle tre opere era stato progettato per ornare la macchina d'altare che Mei intendeva far erigere nella cappella di famiglia nella chiesa di San Pier Cigoli a Lucca. Se per il dipinto centrale si procedette speditamente, potendo contare su un preciso modello, replicato più volte, e su un ricco repertorio di studi grafici, ³⁵ non altrettanto chiare dovevano essere le idee circa la struttura che avrebbe dovuto accoglierli, in considerazione forse di un allestimento nella cappella da valutarsi in un momento più prossimo alla collocazione *in situ*, come suggeriscono le parole di don Miniato riportate in una lettera dell'11 novembre 1543: «all'ornamento penserebbe, come e' [Biagio Mei] l'arebbe veduta». ³⁶ Con la medesima missiva don Miniato Pitti informava Vasari, in quel momento a Roma, di aver visitato Mei per rassicurarlo che, nonostante il maestro non sarebbe riuscito a tornare prima del maggio successivo, la qualità di «quella Madonna [che] gli era stata assai biasimata» era fuori



fig. 1
Giorgio Vasari, *Allegoria dell'Immacolata Concezione*, 1543-1544. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi.



fig. 2
Giorgio Vasari, *Allegoria dell'Immacolata Concezione*, 1541. Firenze, chiesa dei Santi Apostoli, cappella Altoviti.

discussione.³⁷ Effettivamente l'impresa dovette compiersi interamente solo l'estate successiva: in una lettera scritta il 21 luglio 1544, Vasari raccontava a Francesco Leoni di trovarsi a Lucca da due settimane e di aver provveduto al montaggio della tavola per Biagio Mei, sebbene l'opera fosse «già fatta per fino l'autunno passato».³⁸ Sfortunatamente, il committente non ebbe che qualche giorno per godere della propria cappella completamente allestita, perché già il 9 agosto Giorgio si trovava costretto a riferire all'amico di esser rientrato a Firenze e di aver «lassato morto messer Biagio Mei».³⁹

Non è oggi nota la foggia definitiva assunta dall'insieme perché già nell'Ottocento, a seguito della sconsecrazione della chiesa, i dipinti lasciarono la loro sede originaria per trovare poi collocazione in una sala del Museo Nazionale di Villa Guinigi, (fig. 5) mentre la cappella venne completamente spogliata insieme al resto dell'edificio negli anni Trenta del secolo scorso, quando il complesso chiesastico fu convertito a sede del mercato cittadino.⁴⁰ La struttura portante della fabbrica non ha però subito grosse modifiche tanto che ancora oggi le cappelle laterali appaiono chiaramente scandite, peculiarmente caratterizzate da dimensioni molto sviluppate sia in profondità sia in larghezza.⁴¹ Tenendo presente tale configurazione e osservando un disegno del Louvre, riconosciuto come autografo di Vasari e riprodotto



con grande somiglianza le composizioni leggibili nei tre dipinti lucchesi,⁴² (fig. 6) si corrobora l'ipotesi che tale foglio rappresenti una testimonianza attendibile dell'idea progettuale originaria, ma anche che esso restituisca un'immagine molto prossima all'effettiva messa in opera. Rispetto alla disposizione attualmente visibile nelle sale del museo – con le tavole laterali convergenti verso la centrale – sembra più plausibile pensare che i tre dipinti dovessero essere collocati sullo stesso piano di fondo: in questo modo anche le evidenti incertezze nello scorcio del braccio destro del san Biagio risulterebbero decisamente smorzate.

Sebbene Pitti avesse dimostrato grande attaccamento alla commissione e si fosse dichiarato convinto della sua buona riuscita, come confermato da un ulteriore accenno in una missiva datata 1° agosto 1545 – «in Lucca fui per ser Jacopo; né altro si parla che bello vi sia al pari della tavola vostra e così in Pisa» –,⁴³ il pannello principale e i due *pendants* hanno sollevato non poche perplessità: Paola Barocchi vedeva nella tavola centrale «una esibizione di vistose contorsioni e melodrammatiche acconciature [che] si oppone in essa al dimesso clima della prima redazione e sottintende le recenti esperienze di un viaggio a Mantova e a Venezia (1541-42), in particolare la suggestione di Giulio Romano, che in un paradigma così scontato non poteva certo introdurre innovazioni vantaggiose».⁴⁴ Una sfortunata

figg. 3, 4
Giorgio Vasari, *San Biagio, Sant'Eustachio*, 1543-1544. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi.

fig. 5
Giorgio Vasari, *Allegoria dell'Immacolata Concezione, San Biagio, Sant'Eustachio*, 1543-1544. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi (attuale allestimento).



fig. 6
Giorgio Vasari, *Allegoria dell'Immacolata Concezione e laterali con Sant'Eustachio e San Biagio*. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 2197.

ricalcate su quella per la chiesa fiorentina.⁴⁷ Nella pala lucchese, dall'albero del peccato originale si dipartono rami che avvincono strettamente Adamo ed Eva, schiacciati a terra, e che legano le braccia dei progenitori di Cristo, qui, come nel disegno del Louvre, in numero inferiore rispetto a quelli del dipinto di Bindo, enumerati nella descrizione efrastica riportata nell'autobiografia.⁴⁸ Sembra possibile identificare, partendo da sinistra, Aronne – personaggio accuratamente studiato anche in un disegno oggi al British Museum –⁴⁹, Mosé, san Giovanni Battista, Giosué, Isacco, Abramo, Davide e Samuele. Se i progenitori fiorentini sono costruiti a partire da invenzioni di Rosso Fiorentino per il ciclo della chiesa aretina di Santa Maria delle Lacrime ben note a Vasari,⁵⁰ quelli lucchesi, che appaiono più corpulenti e muscolari, sembrano inclinare maggiormente verso la cultura di area padana e correggese, caratterizzandosi per una fisicità meno idealizzata e un effetto di sensualità più esibita, ottenuta grazie a un colorito morbido.

Per quanto riguarda i due santi nei pannelli laterali, se il *San Biagio* risulta pienamente inquadrabile nei modi vasariani coevi, l'elaborazione della figura di sant'Eustachio dovette richiedere molto tempo, come suggerisce l'esistenza di un foglio perfettamente finito dove è fissata una soluzione, poi cassata, nella quale il santo cacciatore è rappresentato in maniera frontale e con caratteri maggiormente avvicinabili al frammento di affresco con *San Rocco* proveniente dall'omonima chiesa aretina.⁵¹ Il *Sant'Eustachio* di Villa Guinigi rende invece

recensione che rientra nelle più ampie considerazioni della studiosa sulle opere realizzate successivamente al viaggio nell'Italia settentrionale, quando troppo spesso Vasari avrebbe messo in campo «un mestiere ormai certo, [...] le ulteriori fasi di una codificazione sempre più volontaria e meno vissuta, che nella lucchese *Allegoria della Concezione* raggiunge appunto una delle sue prove più eloquenti [...]; i lucchesi San Biagio e Sant'Eustachio rispetto ai santi camaldolesi e all'affresco di San Rocco di Arezzo, [...] pienamente confermano l'infelice fissità paradigmatica».⁴⁵ Non di meno la tavola, che appare contraddistinta da una cromia brillante, presenta soluzioni felicemente riuscite, come alcuni dettagli di gusto naturalistico – la pelliccia che copre i corpi dei due progenitori e le belle ed espressive teste animali nel pannello con sant'Eustachio – e i giochi luministici e atmosferici generati dalla luce che fende le nubi.

Rispetto alla più antica versione ai Santi Apostoli, Vasari dichiarava di aver variato «dalla invenzione in fuore, ogni cosa».⁴⁶ Differenze sostanziali si possono effettivamente riscontrare nel numero, nelle pose e nelle fisionomie dei personaggi, rendendo questa tavola un oggetto a parte, una versione autonoma rispetto alle numerose altre che risultano più pedissequamente



conto della fascinazione viepiù crescente per le pose attorte e per l'esibizione dello scorcio, espedienti utili a creare, nel gioco di linee incrociate, l'effetto di profondità.

La tavola maggiore è firmata «GEORGIUS ARRETIN[US] FA[CIEBAT]», ma a suggerire l'ipotesi che l'esecuzione sia stata in buona parte delegata ad aiuti è la debole riuscita di alcuni personaggi, condotti in maniera più corsiva e con minore aderenza ai prototipi esperiti nei dipinti coevi e al progetto fissato nel disegno del Louvre. Comparando il foglio francese e il dipinto, balza agli occhi la semplificazione occorsa al serpente, che perde il carattere luciferino e la descrizione dell'anatomia del torace, semplificandosi sino a ridursi alla sola testa femminile. Sulla tavola, alcune tracce di pigmento denunciano ripensamenti occorsi proprio all'altezza di quello che sarebbe stato il busto del serpente. Volgendosi invece verso la sommità della tavola, si vede bene che il tipo fisico di Maria in pittura si discosta da quello grafico, perdendo eleganza: le membra si fanno decisamente meno affusolate e la resa impacciata del braccio destro lo schiaccia eccessivamente sul corpo. Non di meno la figura si costruisce su spunti di grande interesse, tratti tanto dalle suggestioni padane quanto dalla diretta visione delle più recenti realizzazioni romane. La posa fatta assumere agli arti inferiori di Maria si ispira ai monumentali personaggi progettati da Perino e messi in opera da Daniele da Volterra nella cappella del Crocefisso in San Marcello al Corso, visti e immediatamente fatti propri da Vasari che li reimpiègò con variazioni anche nel refettorio di Santa Maria di Monteoliveto a Napoli per le figure della *Religione* e della *Pace*.⁵² (figg. 7, 8) Sensibili a stimoli padani sono alcune soluzioni di dettaglio, come il piede sinistro della Vergine che, poggiato sulla mezzaluna, è colto in potente scorcio e proietta con un riuscito effetto la propria ombra sull'astro. Rispetto al prototipo per Bindo, è sicuramente meno convenzionale la soluzione del puttino che sorregge la Madonna facendo capolino da sotto i panni, una delle tante configurazioni assunte dal tema dei putti in gioco con i tendaggi studiate da Vasari nelle composizioni di questi anni: giovani fanciulli «che tengono un panno per ornamento» caratterizzavano

fig. 7

Giorgio Vasari, *Allegoria dell'Immacolata Concezione* (particolare), 1543-1544. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi.

fig. 8

Giorgio Vasari e collaboratori, *Religione*, 1545. Napoli, chiesa di Sant'Anna dei Lombardi, sagrestia, volta.

infatti anche la perduta tavola per l'Opera del Duomo di Pisa, un dipinto licenziato alla metà del mese di luglio 1543, appena prima di mettere mano alle opere per Mei e, a giudicare da copie del disegno preparatorio, ugualmente intriso di un sapore emiliano e di citazioni da Giulio Romano.⁵³ Un disegno passato in asta nel 1986, giudicato da Florian Härb una copia da un originale perduto e da lui associato a un progetto per un ignoto soffitto, riproduce in realtà con grande aderenza tanto il putto che regge dal basso la Madonna quanto la posa di Maria stessa, suggerendo che questo insieme di invenzioni possa forse costituire un gruppo coerente, databile grossomodo al biennio 1543-1544.⁵⁴

Per le varianti e i brani più deboli nella tavola con l'*Allegoria dell'Immacolata Concezione* si deve dunque supporre l'intervento di collaboratori, e, tra i pochi che immaginiamo a totale disposizione a Firenze nell'estate del 1543, vi era senz'altro Mazzoni, che, impegnato ad apprendere «i primi principii» potrebbe essere stato relegato a eseguire solo campiture di colore o piccoli inserti. Sebbene il fidato Cristofano Gherardi fosse allora alle prese con la decorazione della rocca Paolina di Perugia, insieme a Raffaellino del Colle,⁵⁵ non si può escludere che abbia dato un contributo all'opera: il volto dell'Adamo tradisce consonanze con i personaggi delle tavole per la sagrestia di San Giovanni a Carbonara a Napoli e con quelli del ciclo per la Compagnia del Gesù a Cortona.⁵⁶ D'altronde, un largo ricorso agli aiuti appare senz'altro giustificato dal turbinio di commissioni che videro occupato Vasari tra l'avvio del 1543 e la fine del 1544, in continuo movimento tra Firenze e Roma.⁵⁷ Possiamo immaginare che Giulio agisse in supporto al maestro in buona parte delle numerose incombenze e lo seguisse nelle varie peregrinazioni, benché non si disponga al momento di informazioni sufficienti per isolare sue prove autografe nelle molteplici opere realizzate dall'aretino, che pure meritano di essere menzionate. Com'è noto, il soggiorno di Vasari nell'Urbe fu in larga parte reso possibile dalla liberalità di Bindo Altoviti, al quale l'artista si era avvicinato nella stagione di lavori svolti presso l'eremo di Camaldoli.⁵⁸ Per contraccambiare l'ospitalità del ricco banchiere, Vasari ricordava di aver licenziato la *Pietà* oggi in collezione privata (4 dicembre 1542) e un «quadretto [...] il quale egli donò alla sua comare» ispirato alla *Madonna del velo* di Raffaello (17 febbraio 1543).⁵⁹ Nel frattempo, complice Paolo Giovio, l'aretino venne introdotto al cardinale Alessandro Farnese, che gli commissionò la *Giustizia* (6 gennaio 1543), alla quale attese nei mesi che precedettero il rientro a Firenze e l'accoglimento della richiesta di Biagio Mei.⁶⁰ Ed è proprio in questo torno di settimane che potrebbe collocarsi l'adesione di Giulio all'*entourage* di Vasari.

Nell'autunno, di ritorno a Roma, Vasari provvide a esaudire le nuove richieste di Bindo, consegnando una copia dalla *Venere e Cupido* di Michelangelo (12 novembre 1543) ed eseguendo una versione in piccole dimensioni dell'*Allegoria dell'Immacolata Concezione* per i Santi Apostoli (9 aprile 1544) e una *Sacra Famiglia con sant'Anna e san Giovannino* (8 giugno 1544).⁶¹ In contemporanea agli impegni per Altoviti, Giorgio portava a compimento, il 6 aprile 1544, la *Deposizione* che il fiorentino Galeotto Gironi richiese per la propria cappella in Sant'Agostino, per la quale però è certo che si avvale dell'aiuto di Gherardi.⁶² Tra le diverse commissioni registrate in questo stretto giro di mesi ci sono anche quelle per Raffaello Griselli, legato al banco di Bindo, e per suo fratello Matteo, con i quali Vasari condivideva una comune amicizia con i padri olivetani.⁶³ Durante il periodo romano, oltremodo fitto di impegni, Vasari

ottenne delle non meglio note commissioni da Tiberio Crispo, castellano di Castel Sant'Angelo,⁶⁴ ma, ancora una volta, l'estate lo vide rientrare a Firenze, dove attese a un dipinto per Luca Martini,⁶⁵ ultimò quindi l'allestimento dell'opera di Lucca e già il 9 agosto, con una lettera, preannunciava di essere in procinto di lasciare la Toscana alla volta di Roma.⁶⁶

1.3 Maniera moderna e decorazione a stucco nei cantieri napoletani di Vasari

Dalla biografia vasariana apprendiamo che la formazione di Giulio proseguì «quando in Monte Oliveto di Napoli faceva esso Giorgio la tavola dell'altare maggiore, una grande opera nel refettorio e la sagrestia di San Giovanni Carbonaro, i portegli dell'organo del Piscopio, con altre tavole et opere».⁶⁷

Il soggiorno partenopeo di Vasari è ben inquadrabile in virtù delle molteplici attestazioni disseminate nelle *Vite* e nelle *Ricordanze* e grazie alle numerose missive che punteggiano i diversi mesi della permanenza: Giorgio arrivò a Napoli nel novembre del 1544 e lasciò la città, piuttosto bruscamente, sul finire dell'estate del 1545.⁶⁸ Furono i buoni uffici degli amici monaci, don Miniato Pitti e don Ippolito da Milano, a creare le premesse per questa importante tappa nella carriera dell'aretino, cominciata con l'incarico di riallestire il refettorio del monastero olivetano e allargatasi a macchia d'olio in ragione delle numerose altre richieste avanzate dall'abate generale della congregazione, Gian Matteo d'Aversa, e delle commesse pervenute dal viceré don Pedro Álvarez de Toledo, dal vicario generale degli agostiniani Girolamo Seripando e dal banchiere fiorentino Tommaso Cambi.

Appena approdato a Napoli, Vasari ottenne la commissione della pala d'altare per la chiesa di Santa Maria di Monteoliveto, edificio che a partire dalla fine del Settecento ha assunto la nuova dedicazione a Sant'Anna dei Lombardi.⁶⁹ La *Presentazione al tempio*, voluta per sostituire quella di poco precedente di Leonardo da Pistoia, venne immediatamente installata nel coro dove veniva già registrata il 7 febbraio 1545.⁷⁰ Nel frattempo Giorgio aveva dato avvio alla decorazione del refettorio, oggi sagrestia, come da accordi pattuiti il 20 novembre precedente.⁷¹ (fig. 9) Quest'impresa veniva raccontata dall'aretino nell'autobiografia con grande orgoglio, presentandola come un vero e proprio incunabolo di un fare artistico autenticamente moderno in contrasto con il vetusto panorama napoletano, poiché per la prima volta si proponeva una progettazione unitaria che integrasse una serie di dipinti su tavola – pensati per le pareti – a una ricca ornamentazione basata sull'uso congiunto di affresco, stucco bianco “all'antica” e grottesche secondo la moda romana.⁷² Nel ritenersi demiurgo dell'aggiornamento artistico della capitale del Viceregno, Vasari ostentava la consapevolezza di stare impiegando una pratica artistica e una perizia tecnica estremamente raffinate che gli permettevano di operare sulle antiche volte in tufo, trasfigurandole grazie a «quei stucchi, i quali furono i primi che a Napoli furono lavorati modernamente», ai fini di «levar via, con ricchi partimenti di maniera moderna, tutta quella vecchiaia e goffez[z]a di sestì».⁷³

Lo stucco, nella sua variante bianca “all'antica”, aveva conosciuto una vera e propria rinascita nella Roma leonina grazie all'*inventio* della tecnica antica e all'immediata messa in opera



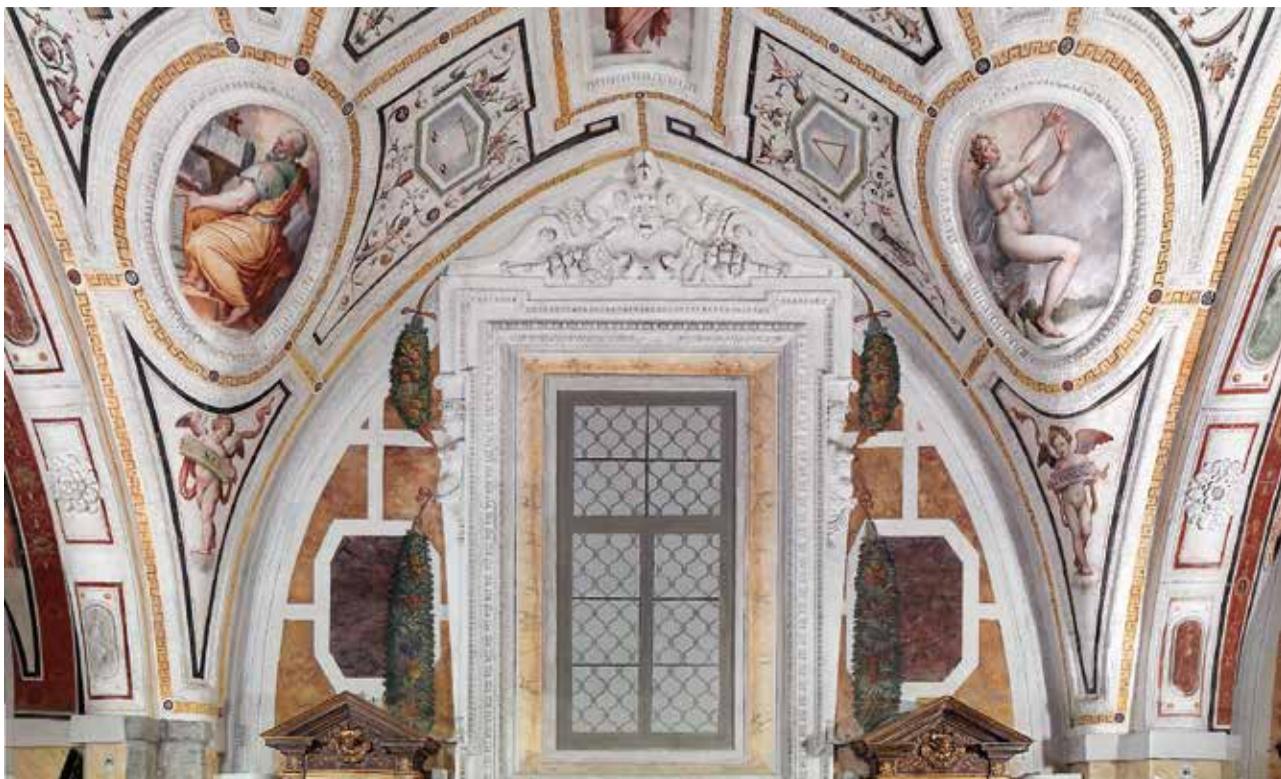
fig. 9
Giorgio Vasari e
collaboratori, decorazione a
stucco e ad affresco, 1545.
Napoli, chiesa di Sant'Anna
dei Lombardi, sagrestia.

dionale alle nuove formule della Maniera moderna e l'aretino seppe sfruttare la tecnica all'antica, così evocativa e di impatto, per dare prova della potenza del nuovo linguaggio artistico anche nell'ambito della grande decorazione.⁷⁶ Da quel momento in avanti, infatti, lo stucco assunse sempre maggior rilevanza nella decorazione murale, complice sia l'arrivo nella capitale del vicereame di personalità che avevano avuto esperienze a Roma,⁷⁷ sia la crescente presenza di maestranze forestiere, e in special modo di estrazione lombarda, che tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo accentrarono progressivamente nelle proprie mani la gestione dei cantieri decorativi e la lavorazione dello stucco.⁷⁸

Durante la permanenza napoletana il ricorso alla plastica fu copiosissimo ed estremamente variato, con Vasari che si dimostrava molto attento a registrare sia le caratteristiche materiali di quanto da lui realizzato – consapevole che solo dalla giusta “ricetta” si potesse ottenere la resa desiderata – sia la ripartizione delle responsabilità nelle spese: gli ornamenti dovevano essere «lavorati sodi di marmo pesto e calcie a tutte spese loro» – dei monaci – «eccetto il magisterio di detti» che ricadeva nella provvigione pattuita a ricompensa del proprio lavoro e di quello del resto dell'*équipe*.⁷⁹

Nel refettorio degli olivetani lo stucco venne impiegato per creare il reticolato delle cornici, per strutturare i partimenti e per modellare «dua ornamenti ne quali fussi in uno nel mezzo d'un quarto tondo la testa di Carlo V inperador Cesareo: e [...] la testa del Re Alfonso Re di Napoli della Casa di Aragonia», sculture perdute che dovevano collocarsi all'apice delle pareti brevi.⁸⁰ I decori plastici che sormontano e rinserrano le finestre collocate sulle

nei cantieri di Raffaello e dei suoi collaboratori, trovando progressiva diffusione verso il nord della penisola italiana e verso la corte francese di Francesco I.⁷⁴ Con i viaggi a Mantova e Venezia, ma soprattutto durante i soggiorni romani, Vasari aveva potuto saggiare in maniera diretta le potenzialità di questo *medium* e la sua capacità di dare vita a complessi decorativi nei quali stucco e pittura interagivano in un'inedita sintesi, frutto della rilettura in chiave moderna della decorazione antica, di cui ci si era integralmente riappropriati tanto dal punto di vista formale quanto da quello tecnico-materiale.⁷⁵ Non che nel contesto napoletano, all'altezza del quinto decennio, non fossero presenti opere realizzate in stucco – notizie certe si hanno in relazione a lavori di Francesco da Sangallo, di cui a seguire, coadiuvato da artefici locali – ma l'impresa di Vasari capitò in anni cruciali per l'apertura dell'area meri-



pareti lunghe non sembrano essere mai stati presi in attenta considerazione. (fig. 10) Questi stucchi non risultano facilmente avvicinabili a opere note dell'aretino o dei suoi ancora sfuggenti collaboratori, nondimeno appartengono ragionevolmente alla decorazione da lui messa in opera – benché passibili di rifacimenti successivi – poiché Vasari concordò con i monaci che «nelle pariete, dove sono le finestre, si dovessero far di stucco a spese loro gli ornamenti di detto stucco» e che sotto le finestre in campi ovali venissero raffigurate sei parabole di Cristo, le quali «fussi obligato a farle io», insieme a «festoni et altre pietre *madriate* et ornamenti, epitaffi e lettere» in buona parte perduti o alterati.⁸¹ Come rivela una lettera di don Miniato, furono solo le «pietre *macchiate* delle facciate delle finestre» – ideate per suggerire illusivamente la presenza di incrostazioni di marmi preziosi – a non risultare particolarmente gradite a Cristiani, entusiasta di tutto il resto.⁸² D'altronde, l'abate «aveva idee molto chiare e gusti ben definiti, con una netta propensione per i modelli della scuola di Raffaello», che legittimano anche la spiccata propensione per una decorazione copiosa di stucchi.⁸³ Se infatti, come rilevato, dietro allo schema messo in campo nella volta del refettorio poteva agire la suggestione di quello elaborato da Giulio Romano per il monastero di San Benedetto in Polirone,⁸⁴ un precedente giuliesco e mantovano venne esplicitamente richiesto per la decorazione della foresteria, nel cui soffitto si volle rappresentare uno scenario celeste «come sta quello della stanza de Giganti al Ti di Mantova».⁸⁵ In questo ambiente Vasari fu chiamato a realizzare anche un «bello ornamento di stucco per il cammino».⁸⁶

fig. 10
Giorgio Vasari e
collaboratori, decorazione a
stucco e ad affresco, 1545.
Napoli, chiesa di Sant'Anna
dei Lombardi, sagrestia.

Allo stucco si fece ricorso persino per decorare il lavatoio del monastero, mentre, secondo le intenzioni dell'abate, «bello di stucco e pittura» avrebbe dovuto essere «quello atrio dinanzi la porta della chiesa, che è tra la cappella del Duca d'Amalfi e la cappella del conte di Terra Nuova», della cui effettiva esecuzione non si ha contezza.⁸⁷ Quest'ultima commissione permette di introdurre uno dei collaboratori ai quali Vasari dovette affidare la realizzazione della componente plastica: Francesco da Sangallo. Menzionato nella corrispondenza vasariana, questo artista dovrebbe riconoscersi in Francesco di Giuliano Giamberti detto il Margotta, nonostante l'omonimia con Francesco di Vincenzo Baccelli abbia reso scivolosa la questione dell'identificazione.⁸⁸ L'attività di Francesco a fianco di Vasari si inserisce in una serie di interventi di committenza vicereale e privata, che lo vide, tra gli altri impegni in area partenopea, coinvolto nella realizzazione di complessi in stucco: nella stessa chiesa di Santa Maria di Monteoliveto operò nella cappella Lannoy, mentre ai Santi Sossio e Severino, nel 1546, venne chiamato a completare l'articolato arredo della cappella di Ippolita de Monti, contessa della Saponara.⁸⁹

Ugualmente grazie alle lettere di don Miniato si conosce un secondo collaboratore di Vasari specializzato nella plastica, «messer Gianmaria delli Stucchi».⁹⁰ In assenza di ulteriori attestazioni, si avanza qui, dubitativamente, l'ipotesi che costui possa identificarsi nel «Gianmaria da Milano» che l'aretino registrava al lavoro in «alcune stanze di stucchi e grottesche» al momento dell'arrivo di Daniele da Volterra nella villa del cardinale Agostino Trivulzio, presso Salone di Roma.⁹¹ Sebbene in passato questo stuccatore sia stato riconosciuto in Giovanni Maria Falconetto, evidenti incongruenze cronologiche hanno minato la validità di tale proposta.⁹² Andrea Bonavita ha individuato, tra i documenti romani relativi alla collezione di antichità di Trivulzio, una ricevuta di pagamento sottoscritta da «magister Joannes Maria Della Stella mediolanensis sculptor in Urbe», datata 20 settembre 1548, comprovante la ricezione di 18 scudi d'oro a buon conto di 150 totali per aver restaurato diverse statue della collezione del cardinale.⁹³ Questo «Della Stella» è stato quindi riconosciuto nel «magister Joannes Maria de la Stella quondam Magistra Francisci» da Melide, nell'attuale Canton Ticino, che il 14 gennaio 1542 a Lugano agì in nome dei fratelli «magister Paulus» e «magister Dominicus», identificati in Paolo e Giovanni Domenico Stella, stuccatori ticinesi impiegati da Ferdinando d'Asburgo per costruire il Belvedere di Praga.⁹⁴ Proprio all'Asburgo, da Milano, i tre fratelli si rivolsero con una supplica, in data imprecisata ma successiva all'aprile 1546.⁹⁵ Gian Maria dovette dunque viaggiare con frequenza tra Roma, Milano e le terre ticinesi, proponendo una competenza familiare specializzata che poteva attrarre committenze di alto profilo e offrendo – tra i primi a farlo – una pratica di lavoro che divenne assai comune alla fine del secolo e nel successivo: l'esempio più eloquente è quello dei Fontana di Melide.⁹⁶ Che il Gian Maria presente a Santa Maria di Monteoliveto nel 1545 possa essere un artista di estrazione lombarda è corroborato dalla constatazione che, a quella data, il governatore di Milano era Alfonso d'Avalos, il corpo del quale trovò poi sepoltura nella cappella di famiglia collocata lungo il fianco sinistro della stessa chiesa olivetana di Napoli.⁹⁷

Si è dato per scontato che, all'interno dell'organizzata officina vasariana, anche Mazzoni si dedicatesse alla plastica, ma, a giudicare dalle parole spese dallo stesso aretino nella biografia del piacentino, questi avrebbe solo «poi da Daniello imparato a lavorare di stucchi», suggerendo un'acquisizione di competenze tecniche avvenuta in un periodo successivo.⁹⁸

Dunque, a queste date, il contributo di Giulio andrà ricercato principalmente in attività più latamente di collaborazione o in interventi diretti ma legati al *medium* pittorico.

Che Vasari potesse contare su una nutrita squadra di aiuti lo si desume dai ricordi personali – come quando, il 20 novembre 1544, Giorgio registrava che «el detto abate o monasterio fussi obligato tenermi cinque garzoni spesati» – ma soprattutto dalle *Vite*, tanto dall'autobiografia, in cui si racconta lo scontro tra gli uomini del viceré e gli olivetani, «aiutati da circa 15 giovani che meco di stucchi e pitture lavoravano», quanto nella biografia del Doceno, il quale però, nonostante le pressanti richieste, non raggiunse il maestro.⁹⁹ In questo senso andavano le preoccupazioni di don Miniato, che raccomandava all'amico che i dipinti richiesti dall'abate Gian Matteo d'Aversa fossero «di vostra mano, perché si conoscono le lance da gli stocchi»,¹⁰⁰ intimorito poi dall'essere venuto a conoscenza del fatto «che e' vostri lavorano tutta la settimana fuora e si tornano il sabato al convento».¹⁰¹ Oltre a una manodopera rastrellata a livello locale, sappiamo che alla chiamata di Vasari risposero, a partire dal gennaio del 1545, Raffaellino e Giovanni Paolo del Colle, Stefano Veltroni, Salvatore Foschi: nomi che compaiono in calce alle missive di don Ippolito e di don Miniato, i quali spesso però raccomandano più genericamente di salutare «tutti li amici».¹⁰² È solo dal primo maggio che nella corrispondenza di Pitti compare esplicitamente il nome «Giulio», ribadito una settimana dopo e ancora il primo di agosto: colpisce, forse legittimata da una consolidata confidenza con il monaco – la cui scrittura non è certo priva di facezie e di ironia –, che egli venga definito «*gramo* Zulio».¹⁰³ Non di meno, si potrà ritenere che la squadra di aiuti arrivò grossomodo in contemporanea, all'avvio del 1545, non appena i muratori ebbero terminato di approntare le murature del refettorio. Alcuni appunti manoscritti vergati da Giorgio – reimpiegando una lettera di don Ippolito del dicembre precedente – registrano infatti l'avanzare dei lavori tra gennaio e aprile e annotano le retribuzioni per quelli che sembrano i suoi sei diretti collaboratori, identificati tramite lettere: le tre «G» dovrebbero indicare le paghe spettanti a Giulio, a Giovan Paolo del Colle e al Gian Maria incaricato degli stucchi, senza però poter chiarire a chi spettino, rispettivamente, i 24, i 12 e i 10 ducati.¹⁰⁴

Le molte commissioni a cui attese Vasari per gli olivetani sono andate sfortunatamente in larga parte perdute ma due delle opere superstiti aprono alla possibilità di scorgere, in brani secondari, una partecipazione di Giulio. Delle sei tavole che componevano la coppia di grandi lunette poste a ornamento delle pareti brevi del refettorio si possono oggi giudicare solo gli spicchi laterali della *Cena in casa di Levi*, (fig. 11) conservate a Capodimonte, e quelli della *Raccolta della manna*, esposti a palazzo Abatellis a Palermo.¹⁰⁵ (fig. 13) Il laterale destro del museo siciliano palesa alcune alterazioni rispetto al disegno autografo conservato all'École des Beaux-Arts di Parigi, che legittimano la supposizione di scorgervi un contributo del piacentino nei personaggi che maggiormente mostrano una coerenza di soluzioni con i suoi lavori successivi. Se la figura muliebre tracciata nel disegno in basso, mentre abbraccia il bambino, è trasposta in pittura con aderenza e si iscrive in pieno nel lessico vasariano, sono le due donne appena al di sopra che mostrano scarti di un certo interesse: in special modo la ragazza che si sporge verso il basso per dialogare con la compagna – dando corpo a una figura dal capo incassato nelle spalle, il viso in tralice e dalla scriminatura centrale dei capelli fortemente sottolineata – prelude al repertorio di scorci audaci messo in campo



fig. 11
Giorgio Vasari e
collaboratori, *Cena in casa
di Levi* (pannelli laterali),
1545. Napoli, Museo e Real
Bosco di Capodimonte.

fig. 12
Giulio Mazzoni e
collaboratori, *Strage degli
innocenti* (particolare),
1550-1553 ca. Roma,
palazzo Capodiferro Spada,
cappella.

da Giulio a palazzo Capodiferro Spada, come, per esempio, nella *Strage degli innocenti* della cappella o nell'ovale con *Callisto e le ninfe alla fonte*. (fig. 14) Reinventati sono anche i personaggi maschili in secondo piano, che perdono la caratterizzazione pensosa e il coinvolgimento nell'avvenimento narrato nella scena principale per divenire volti poco più che giustapposti, quasi delle comparse che affollano le quinte, come accade sovente nei riquadri narrativi del ciclo Capodiferro: si veda il folto gruppo di figuranti nel primo piano del cosiddetto *Trionfo di Romolo*, nella stanza dei Fasti Romulei. (fig. 64)

Per quanto riguarda la *Cena in casa di Levi*, rimase forse nella memoria di Mazzoni il servitore che campeggia nel laterale destro, immortalato nell'attimo in cui, correndo, si volta, tanto da prenderlo a prestito per una delle madri della *Strage* nella cappella. (figg. 11, 12)

Una seconda commissione che pare significativa per ricostruire la partecipazione di Mazzoni all'*atelier* napoletano di Vasari è la tavola registrata il 20 aprile 1545 per Ferdinando Orsini, duca di Gravina, recentemente riconosciuta nell'*Adorazione dei Magi* della Pinacoteca Vaticana, alla quale è associato un disegno scoperto da Florian Härb nella collezione Goldman di Chicago.¹⁰⁶ (fig. 15) Non si tratta di isolare, nel dipinto, elementi la cui responsabilità possa spettare a Giulio, ma di evidenziare come da essa dipenda la pala d'altare eseguita dal piacentino e dai suoi collaboratori nella cappella di palazzo Capodiferro.¹⁰⁷ (fig. 16) Al di là del tema iconografico comune, è il respiro generale e sono le singole scelte compositive a



suscitare l'impressione di vicinanza tra le due opere. Tale sensazione aumenta se invece del dipinto della Vaticana – in buona parte delegato a Raffaellino – si prende in considerazione il disegno di Chicago. Le consonanze maggiori si avvertono nel gruppo della Madonna con il Bambino, fermo restando che in quello di Mazzoni il carattere michelangiolesco è decisamente più accentuato. Variano le disposizioni ma ricorrono pose e tipologie dei personaggi, come il pastore che si sporge per poter assistere al prodigioso evento appoggiandosi pesantemente al bastone. Nell'*Adorazione dei Magi* Capodiferro, lo slancio estremo con cui il re magio in basso si proietta verso il bambino, rispetto all'idea vasariana, sembra quasi affondare con più evidenza nel modello a cui è ispirata quest'ultima, il disegno di Baldassarre Peruzzi oggi conservato al British Museum, un foglio ammirato da Vasari durante il suo soggiorno bolognese e da lui lodato come «cosa maravigliosissima a vedere [per] i cavalli, i cariaggi, le corti di tre Re con tanta grazia da Baldassarre immaginate». ¹⁰⁸ Dal foglio inglese deriva anche il fortunatissimo motivo dell'uomo che tiene il destriero, tratto dal celeberrimo modello antico dei dioscuri e vero e proprio *topos* nella produzione di Vasari, che lo inserì nella pala d'altare per Santa Maria della Scolca a Rimini e nell'*Anania che restituisce la vista a Saulo* della cappella Del Monte in San Pietro in Montorio. ¹⁰⁹ Nell'osservare le tangenze con le opere di Vasari – e specialmente con quelle del periodo romagnolo – non si può non tenere in considerazione che, stando a un appunto inserito dall'aretino nell'autobiografia, il cardinale Capodiferro, di stanza

fig. 13
Giorgio Vasari e collaboratori, *Raccolta della manna* (pannelli laterali), 1545. Palermo, Galleria Regionale della Sicilia / Palazzo Abatellis.

fig. 14
Giulio Mazzoni e collaboratori, *Callisto e le ninfe alla fonte* (particolare), 1550-1553 ca. Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza di Callisto.



fig. 15
Giorgio Vasari, *Adorazione dei Magi*. Chicago, Jean and Steven Goldman Collection.

Maria di Monteoliveto, considerandola una prova ulteriore della datazione di quest'ultima al 1545 – in occasione del soggiorno vasariano – ma, come si avrà modo di spiegare più avanti nel testo, la pala olivetana risale a un momento differente e successivo, condividendo solo in parte le implicazioni teologico-religiose che contraddistinguono il *Cristo* voluto da Seripando.¹¹³

Da annoverarsi tra le perdite più ingenti sono le realizzazioni nella villa del viceré Pedro de Toledo a Pozzuoli, edificata a seguito di alcuni fenomeni sismici avvenuti nel 1538 su progetto del già citato Francesco da Sangallo.¹¹⁴ Secondo le memorie vasariane, tra aprile e luglio 1545 si realizzarono «a fresco nel suo giardino di Pozzuolo una cappella, et alcuni ornamenti di stucchi sottilissimi».¹¹⁵ Dalle fonti e dalle sopravvivenze architettoniche si è potuto ricostruire la configurazione dell'articolato complesso, caratterizzato da un ampio giardino, dove doveva trovarsi la summenzionata cappella, forse dotata della loggetta

in Romagna in qualità di legato pontificio, avrebbe particolarmente lodato «la varietà d'alcuni colori cangianti» del *San Francesco che riceve le stimmate* dipinto da Giorgio a Rimini.¹¹⁰

A essere riproposto da Mazzoni è infine il prototipo dell'uomo a cavallo con le braccia spalancate, una figura ugualmente già adottata da Vasari ma derivante dal protagonista della scena di *Giosuè che ferma il sole e la luna* dipinta da Perino del Vaga, su disegno di Raffaello, nella decima campata delle Logge di Leone X.¹¹¹

È difficile misurare le ricadute su Mazzoni delle altre opere ideate da Vasari e fatte condurre alla sua squadra a causa dei grandi sconvolgimenti subiti dal patrimonio storico-artistico partenopeo. La distruzione del contesto decorativo originario – costituito da apparati in stucco e affresco – riguarda anche il *Cristo Crocifisso* che Girolamo Seripando, vicario generale dell'ordine degli agostiniani, commissionò per l'originalissima cappella-biblioteca che volle venisse edificata sul fianco di San Giovanni a Carbonara per accogliere le spoglie del fratello Antonio.¹¹² Questa tavola è stata in passato avvicinata al rilievo marmoreo firmato da Mazzoni e conservato nella chiesa di Santa

descritta nel ricordo del 14 aprile 1545 e dichiarata già terminata alla fine del mese di luglio, ma che venne assai scarsamente retribuita, fatto che forse contribuì, insieme alla frettolosa partenza da Napoli, alla mancata messa in opera dell'ulteriore decorazione richiesta dal viceré per le «due gran logge».¹¹⁶

Nelle lettere scritte da don Ippolito si coglie l'urgenza di prestare sempre le debite raccomandazioni a «Sua Eccellenza», ma il «servizio» con cui Giorgio si legò a quest'ultimo terminò bruscamente a seguito di un increscioso scontro tra i monaci, aiutati dai collaboratori di Vasari, e la guardia vicereale.¹¹⁷ L'esperienza napoletana con il viceré può però aver contribuito ad avvicinare Vasari anche al fratello di questi, Juan Álvarez de Toledo, frate domenicano, a queste date vescovo di Burgos di stanza a Roma, eletto cardinale da Paolo III nel 1538.¹¹⁸ Vasari e il porporato appaiono imbozzolati in una rete di relazioni che si svilupparono negli anni successivi e che videro coinvolti, oltre alla famiglia Medici, Paolo Giovio e Gaspar Becerra, quest'ultimo collaboratore dell'aretino di ritorno da Napoli in occasione della grande impresa del salone dei Cento Giorni (1546) e impegnato per diverso tempo al servizio del cardinale de Toledo, il quale, all'avvio del sesto decennio, lo raccomandava alla corte medicea.¹¹⁹ Una forte amicizia legò poi il pittore spagnolo a Giulio Mazzoni, come suggeriscono il passaggio di testimone tra i due per la decorazione della cappella del Castillo in San Giacomo degli Spagnoli (1555) e alcuni altri episodi messi in luce da Gonzalo Redín Michaus.¹²⁰ Sebbene in date molto più tarde, lo stesso Mazzoni intercettò la cerchia romana di Álvarez accettando l'incarico di allestire, nella medesima chiesa della nazione spagnola, il sacello di proprietà di Alonso Ramírez de Arellano, protonotario apostolico che era stato segretario del cardinale sino alla morte di quest'ultimo nel 1557.¹²¹

L'occasione di agganciare la committenza vicereale fu offerta a Vasari direttamente dalla Casa Medici, inquadrandosi nella felice congiuntura concretizzatasi grazie al matrimonio del duca Cosimo con Eleonora de Toledo, la figlia del viceré: un matrimonio che, come scriveva già Giovanni Previtali, creò una situazione invitante per esportare il manierismo

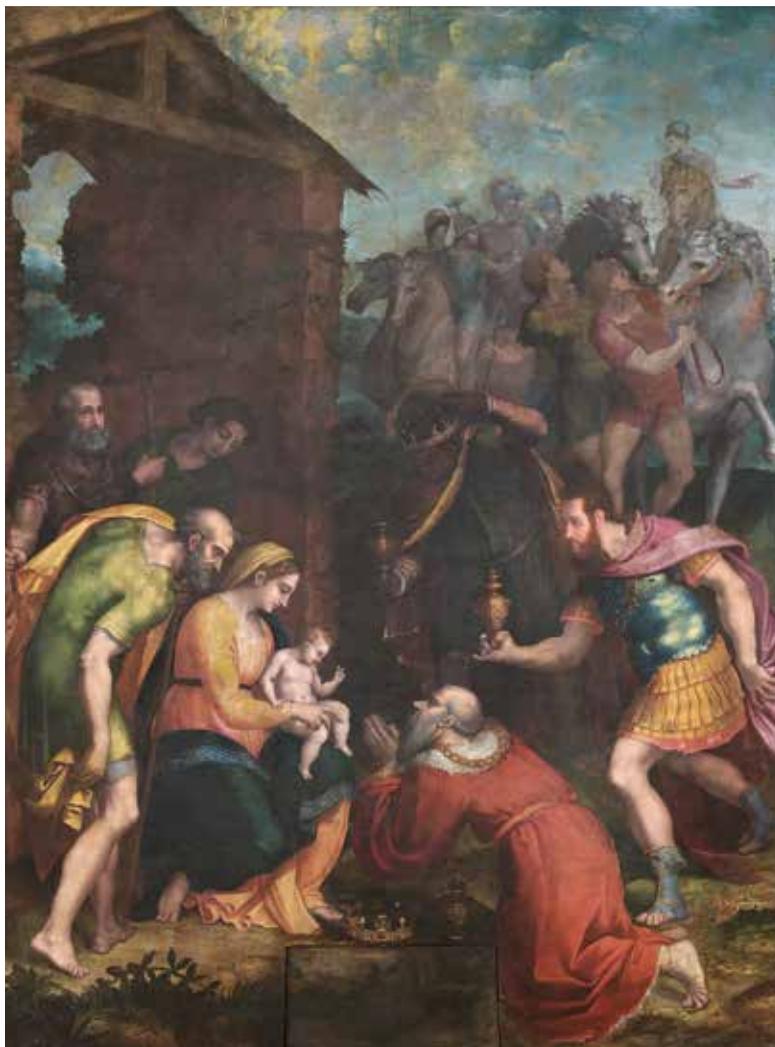


fig. 16
Giulio Mazzoni e
collaboratori, *Adorazione
dei Magi*, 1550-1553 ca.
Roma, palazzo Capodiferro
Spada, cappella.

nella sua versione fiorentina più «aristocratica» ed ebbe un sicuro ruolo nel preparare il terreno all'aretino.¹²² In relazione alla vitalità di questo asse Firenze-Napoli è stata giustamente sottolineata anche la nutrita presenza di mercanti toscani, connettori fondamentali tra le due città e con il resto d'Europa attraverso le vie aperte dai traffici commerciali.¹²³ Per queste personalità e rispetto al loro rapporto con Vasari, mancano studi specifici, sebbene siano numerosi i nomi citati nella corrispondenza – Simone Botti, Agnolo dell'Antella, Carlo Martini, ma anche Raffaello Acciaiuoli e Giuliano Tovagli che diressero le transazioni dei lavori vasariani per conto del viceré –¹²⁴ mentre decisamente meglio analizzata è la relazione con Tommaso Cambi.¹²⁵ L'entrata presso il ricco mercante, figura di spicco nell'ambiente partenopeo per il successo raggiunto e i legami istaurati con personalità di altissimo rango, come Alfonso d'Avalos, si concretizzò in virtù della comune amicizia con Paolo Giovio.¹²⁶ L'allogazione fatta da Cambi di una «sala di braccia 15 per ogni verso da farvi in fresco ornamenti e fregii e quatro figure in certe nicchie grande quanto il vivo. Un Verturno, una Pomona, una Cerere et una Proserpina. Et altre cose appartenenti a ornarla di colonne e cornicioni e teste sopra le porte colorite» appuntata da Giorgio alla data del 10 agosto 1545, non può essere oggi direttamente verificata perché, sebbene ancora in essere all'inizio del XIX secolo, venne integralmente sacrificata con la riedificazione ottocentesca del palazzo.¹²⁷ Non di meno, l'iconografia dell'invenzione vasariana si ricostruisce grazie a una descrizione di mano di Giovio riportata da una lettera priva di data e destinatario ma evidentemente diretta al proprietario di casa, a una missiva del gennaio 1546 di Pietro Aretino ugualmente indirizzata a Cambi, ecfrastica e celebrativa, e alla descrizione di Carlo Celano nelle sue *Notitie del bello* (1692).¹²⁸ Benché non sia possibile ricostruire in modo preciso la configurazione assunta dall'architettura illusiva e la caratterizzazione dei personaggi, si può forse supporre che, ancora una volta, Vasari si richiamasse agli esempi di decorazione murale romana più *à la page*, quelli afferenti alla linea di ricerca del Sanzio e degli allievi, per il sicuro apprezzamento riscosso dal raffaellismo nell'ambiente napoletano, e certamente aderente anche ai gusti di Tommaso, committente di Girolamo da Cotignola e in rapporti con Bagnacavallo *senior* e Giovanni Francesco Penni.¹²⁹ Ugualmente perduti sono altri brani di pittura che Vasari ricorda di aver eseguito nello stesso palazzo: «il Sonno sopra un terrazzo, dove fece una fontana» e «il Sogno», un tema quest'ultimo su cui l'aretino rifletté in un disegno oggi conservato a Chatsworth, liberamente ispirato alla sofisticata allegoria michelangiolesca testimoniata dal celebre foglio della Courtauld Gallery.¹³⁰ Vale qui la pena menzionare il fatto che nella fototeca della Fondazione Federico Zeri si conserva la riproduzione fotografica di una copia su tavola dell'invenzione di Buonarroti che un'anonima scritta sul retro attribuisce a Mazzoni.¹³¹ L'opera è registrata con ubicazione ignota e dalla sola visione della fotografia in bianco e nero non è purtroppo possibile confermare la proposta, benché certamente sia un'ipotesi suggestiva considerando l'attenzione rivolta da Mazzoni ai disegni di Michelangelo.¹³²

Le motivazioni addotte da Vasari per giustificare la frettolosa partenza da Napoli sul finire dell'estate sono piuttosto pretestuose e tra esse l'unica davvero documentata è lo scontro tra i suoi collaboratori e gli uomini del viceré, occorso però già prima della metà del mese

di luglio.¹³³ Nonostante il successo e le commissioni che si accumulavano in gran numero, evidentemente, Vasari dovette farsi persuaso che la duratura affermazione a cui tanto aspirava potesse essere raggiunta solamente puntando sulla grande decorazione murale così come veniva promossa dalla cerchia dei Farnese a Roma, sul modello di Perino del Vaga e del sistema di lavoro da lui imbastito. Deciso ad abbandonare Napoli già alla metà di agosto, Giorgio concretizzò il proposito optando per portare avanti nell'Urbe parte delle molte commissioni raccolte e rimaste in sospenso.

Le tavole con storie bibliche da incastonare negli armadi lignei progettati dallo stesso Vasari per la sagrestia di San Giovanni a Carbonara furono eseguite, sappiamo per certo, al rientro a Roma, dove Giorgio poté finalmente contare sul prezioso aiuto di Gherardi, alla mano del quale sembrano spettare tutti i brani di «figure e paesi» che si discostano dalle formule più tipiche del maestro.¹³⁴ Difficile è perciò ritagliare dei frammenti sicuramente riconducibili a Mazzoni, a cui solo ipoteticamente possiamo immaginare di dover assegnare un ruolo sulla scorta delle menzioni riportate nella Giuntina, che potrebbero invero essere state più genericamente concepite ai fini di evocare la collaborazione durante il soggiorno napoletano.¹³⁵ Anche nelle ante d'organo per il Duomo di Napoli, commissionate dal giovanissimo arcivescovo Ranuccio Farnese e stimate da Tiziano, la personalità di Gherardi sembra altrettanto predominante.¹³⁶ Non di meno alcune caratteristiche dei personaggi che animano queste scene si ritrovano in opere successive di Giulio, a dimostrare che i «primi principii» appresi dall'aretino dovettero penetrare a fondo in Mazzoni, esercitando un'influenza ben maggiore rispetto a quanto sinora la critica ha reputato. Nelle esperienze seguenti, a palazzo Capodiferro e nella cappella Alicorni Theodoli, come si vedrà, Giulio andò rimeditando i modelli vasariani, filtrandoli alla luce di nuovi stimoli assorbiti nel contesto romano. È il caso delle pose e dei panneggi degli evangelisti e dei santi delle tavole per San Giovanni a Carbonara che ritornano nel san Pietro e nel san Paolo dipinti nella cappella Capodiferro e in quelli modellati in stucco nella cappella Alicorni Theodoli, (figg. 55, 56, 87, 88) ma anche dell'atteggiamento di alcune delle figure femminili, il cui capo appare coperto da curiosi veli rettangolari e le cui vesti terminano con un vivacissimo serpeggiare degli orli – una vera e propria cifra stilistica di Mazzoni –, tutti dettagli ricorrenti negli ambienti di palazzo Capodiferro, come testimoniano ad esempio le scene dipinte nel fregio della stanza di Achille. (fig. 42)

L'ultima probabile attestazione della presenza di Giulio nell'*entourage* vasariano si trova nella lettera scritta il 23 novembre 1545 da don Miniato a Vasari, in quel momento di stanza a Roma, anche se è lo stesso mittente a esprimersi in modo dubitativo sulla presenza degli aiuti: «Raccomandami agli amici, massime a Simon Botti e Raffaello Monte Lupo e Iulio e tutti li altri, se son tecco».¹³⁷ A porre in questione la permanenza romana di Giulio è infatti la sua assenza dal grande cantiere della sala dei Cento Giorni nel palazzo della Cancelleria, una prestigiosissima commissione farnesiana probabilmente già prospettata a Vasari da Giovio alla fine del 1545, formalizzata nel marzo successivo e conclusa entro il novembre 1546.¹³⁸ Nell'autobiografia, dove sono registrati i nomi dei principali collaboratori di Vasari in questa impresa, non compare quello del piacentino e, del resto, nella breve lista di lavori congiunti stilata nel medaglione biografico Giorgio non sembra andar oltre le opere compiute a Napoli o spedite a Napoli.¹³⁹

In una lettera del 17 dicembre 1545, don Ippolito, in debito di notizie da fine ottobre, si mostrava sorpreso dall'apprendere che Giorgio non si trovasse «a Piacenza al servizio del Signor Duca nuovo, ma [...] al servizio del Reverendissimo Farnese» a Roma.¹⁴⁰ Il proposito dunque di trasferirsi nella città emiliana, divenuta capitale del neocostituito Ducato dopo l'investitura di Pier Luigi Farnese (19 agosto 1545), doveva essere stato comunicato in una ignota missiva sicuramente precedente il 24 di ottobre.¹⁴¹ Dubitativamente si potrà perciò avanzare l'ipotesi che, così come vennero attirati nel Ducato letterati, uomini di cultura e artisti (per esempio Girolamo Siciolante da Sermoneta) già inseriti nel *milieu* farnesiano romano, a fronte del passo indietro fatto da Vasari sia stato Mazzoni a trasferirsi, facendo così ritorno in patria, forse facilitato dai canali divenutigli famigliari durante la frequentazione di Vasari.¹⁴² Nel caso in cui si fosse effettivamente recato a Piacenza, Giulio potrebbe però aver incontrato difficoltà a trovare lavoro, poiché il duca si mostrava assai più preoccupato di sistemare le questioni politiche, sociali e l'assetto urbanistico, promuovendo l'edificazione della cittadella militare che sarebbe divenuta la sua residenza, che non di incentivare la produzione artistica: lo testimonia proprio Siciolante che, giunto in città poco dopo l'atto di creazione del Ducato, rientrò a Roma già nel novembre del 1545, lamentando che «non ci vego d'aver a far levori de molta importanza si come me fu detto et come me pensavo, si che se sapevo questo non partivo da Roma».¹⁴³ La politica adottata da Pier Luigi con gli artisti sembra infatti essere stata maggiormente orientata a incentivare brevi soggiorni, come nel caso del probabile passaggio di Tiziano – in città tra il maggio e il giugno del 1546, quando avrebbe realizzato il ritratto del Farnese ora a Napoli – o del tentativo di portare a Piacenza Giovanni da Udine: il 5 settembre 1547 – pochi giorni prima del suo violento assassinio – il duca scriveva al friulano invitandolo a «venir per qualche giorno ad onorare questo nostro stato di qualche vostra opera».¹⁴⁴

Al di là del concretizzarsi o meno dell'opportunità di Mazzoni di sostituire Vasari al servizio del nuovo signore della sua città natale, l'esperienza da lui condotta al fianco del maestro aretino fu senz'altro molto più significativa di quanto sinora ritenuto ed ebbe delle importanti ripercussioni sul prosieguo della sua carriera. Andando ben oltre la trasmissione dei «primi principii», infatti, la relazione tra i due si strutturò nel tempo dando vita a una stretta amicizia alimentata da una profonda stima e, al contempo, da un punto di vista pratico, incise positivamente sulle *chances* di Giulio di inserirsi in quel calderone ribollente di attività, artisti e committenti che era la città di Roma verso la metà del secolo.

1 Sembra opportuno rintracciare le ragioni di tale sfasamento cronologico nell'accidentale combinazione di diverse fonti, come testimoniano le parole di Luigi Ambiveri – «Mori benedetto e glorioso in Piacenza verso il 1618 nell'età di circa 60 anni, compianto da tutti coloro, che ne apprezzarono l'ingegno e l'ottime doti del cuore» (Ambiveri 1879, p. 85) –, e di Arturo Pettorelli, che ne poneva la nascita a Piacenza attorno al 1525 dichiarando di dedurlo dalle informazioni fornite da Giorgio Vasari (Pettorelli 1921, p. 7).

2 ADPiacenza, *Parrocchia di San Sepolcro*, Stato delle Anime 1584-1593, f. 104r, trascritto in Fiori 1970, p. 76 (poi erroneamente segnato al 1590 in Fiori 1980, p. 68 nota 27); si veda il Regesto documentario, doc. 47. L'origine piacentina è concordemente affermata dai documenti e dalle fonti, oltre che comprovata dalle firme poste dall'artista sul rilievo di Sant'Anna dei Lombardi a Napoli e alla base della *Santa Caterina* della cappella Alicorni Theodoli, per i quali si vedano *infra* parr. 4.5, 4.7. Sulla base della citazione nei legati testamentari della presenza di numerosi parenti presso Settima, frazione di Gossolengo, piccolo comune a pochi chilometri dal capoluogo, Fiori suggeriva che la famiglia potesse essere oriunda della campagna piacentina (Fiori 1980, p. 69 nota 30). Per Guazzi si veda *infra* par. 5.3.

3 Vasari 1966-1987, vol. V, pp. 549-550.

4 Per la proposta di un'iniziale attività in ambito scultoreo si veda Grasso 2008, con relativa bibliografia. Per la nuova cronologia della pala di Napoli si vedano Quagliaroli 2018b e *infra* par. 4.5.

5 Sulla situazione pre-farnesiana si vedano Berti 1962, pp. 134-155; Andreozzi 1997.

6 Cfr. Poggiali 1760, vol. VIII, p. 343; Price Zimmermann 2012, p. 349.

7 Cfr. Fragnito 2014.

8 Una dettagliata descrizione degli apparati si trova nel testo appositamente confezionato per l'evento: Tolentano 1538. Su queste cerimonie si veda anche Arisi 1997, p. 845. Per la recente proposta di attribuzione a Giacomo da Cassano dei Frangi Landi cfr. Tonelli 2018.

9 Per la *Madonna Sistina* e Piacenza si vedano almeno Ceschi Lavagetto 1985; *Il*

Bollettino» 2014; Ballarin 2017, pp. 48-49; Gazzola 2021.

10 Per una ricostruzione del contesto artistico piacentino tra la fine del XV secolo e la metà del successivo si veda Arisi 1997.

11 Su Pordenone a Piacenza si vedano da ultimo Poli 2018a; Ballarin 2019, pp. 137-141; Còccioli Mastroviti, Gigli 2020.

12 Come ricorda Vasari già nella *Torrenziniana* (Vasari 1966-1987, vol. IV, p. 431), Barnaba Dal Pozzo, giureconsulto piacentino, volle che Pordenone ornasse il giardino del proprio palazzo con «alcuni quadri di poesia» poi meglio descritti da Carlo Ridolfi (Ridolfi 1648, p. 107) come «la caduta di Fetonte; Atteone, che guata Diana al bagno. Paride Giudice delle tre Dee; la Giustizia, e la Pace, che si abbracciano, e fanciulli, che tengono palme: e nell'aspetto della casa, divise alcune battaglie a chiaro scuro, hor dissipate dal tempo». Il palazzo, costruito in corrispondenza dell'angolo fra le attuali via Cavour e via Gregorio X, è andato totalmente distrutto (cfr. Arisi 1997, p. 878). Per la committenza Pallavicino si rimanda a Fatuzzo 2019.

13 Si veda da ultimo L'Occaso 2020. Molti anni più tardi Mazzoni realizzò la decorazione delle volte dei quattro bracci della chiesa, commissione già presa in carico da Gatti nel 1546 ma mai messa in atto, si veda *infra* par. 5.3.

14 Pugliatti 1984, p. 51.

15 Sul retroterra che si costruì dall'incontro tra la Maniera centroitaliana e la tradizione padana, sul rapporto intrecciato da Pordenone con Perino del Vaga e Parmigianino, si vedano almeno Campigli 2011 (per palazzo Doria a Genova); Villata 2016, pp. 56-57 (per Pordenone e Parmigianino); Ballarin 2019, *passim*; Quagliaroli 2020b.

16 Per questi viaggi e per i soggiorni vasariani a Bologna e Venezia si veda Agosti 2021a, pp. 39-57.

17 Su Vasari e Piacenza cfr. Romani 2013, pp. 112-113.

18 Cfr. Braghi 2011.

19 Per questi rapporti si veda da ultimo Agosti 2021a, *ad indicem*.

20 Per l'Accademia della Virtù si veda da ultimo Corso 2017, con bibliografia precedente.

21 In relazione alla prossimità di Vasari a questo cenacolo, sia negli anni di Ippolito de' Medici, sia sotto Alessandro Farnese, si vedano rispettivamente Agosti 2021a, pp. 13-18; Ginzburg 2007.

22 Per le biografie di Agostino e Giulio Landi e di Claudio Tolomei cfr. Bevilacqua 2004; Cosentino 2004; Luciola 2019. Per la lettera di Tolomei cfr. Tolomei 1547, pp. 81-85.

23 Cfr. Tonelli 2018.

24 Per l'attività in terra iberica di Pietro Morone cfr. Varela Merino 2001; Morte Garcia 2004; pressoché sconosciuta è l'attività romana, attestata però dalle carte di un processo dell'agosto 1546 in cui Morone è chiamato a svolgere il ruolo di perito (cfr. Leproux 1991, pp. 120-121), del tutto ignota quella piacentina. Sembra opportuno distinguere tra Pietro Morone e «Pietro Paolo piacentino», il primo registrato nelle riunioni della Corporazione dei pittori di San Luca tra il 1542 e il 1544 e il secondo nel 1553, cfr. Salvagni 2012, pp. 285, 353, 458.

25 Per la chiesa olivetana di San Sepolcro si vedano Roi 1924; Adorni 1998, pp. 71-113.

26 Per il rapporto di Vasari con gli olivetani si veda De Girolami Cheney 1993. Le personalità con cui Vasari era in maggior confidenza e amicizia sono don Miniato Pitti e don Ippolito da Milano, cfr. Agosti 2021a, *ad indicem*.

27 Cfr. Frey 1923, pp. 170-173; non è noto a cosa alludesse Caro.

28 Cfr. Agosti 2021a, pp. 39-54.

29 Vasari 1966-1987, vol. V, pp. 549-550.

30 *Ivi*, vol. VI, p. 383.

31 Lettera da Agnano dell'11 novembre 1543 scritta da don Miniato Pitti a Giorgio Vasari a Roma, cfr. Frey 1923, pp. 128-129. Le notizie su Biagio si trovano nella voce relativa al figlio Vincenzo cfr. Adorni Braccetti 2009. Si veda inoltre la scheda sul palazzo di famiglia in Belli Barsali 1980, p. 464. L'abitazione si trovava nelle immediate vicinanze della chiesa di San Pier Cigoli.

32 Cfr. Guazzo da Trino 1545, pp. 246v-249v.

33 Vasari 1966-1987, vol. VI, p. 383 e si vedano *infra* note 36-37.

34 La citazione è riportata in Del Vita

1938, p. 43. La tavola principale misura, senza cornice, cm 300 × 200, i due laterali cm 200 × 55 circa ciascuno.

35 Per le diverse versioni si vedano le schede di J. Kliemann in *Giorgio Vasari* 1981, pp. 104-107, nn. 3a-l; Härb 2015, pp. 184-188, nn. 43-45.

36 Lettera da Agnano dell'11 novembre 1543 scritta da don Miniato Pitti a Vasari a Roma, cfr. Frey 1923, pp. 128-129.

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

38 Lettera da Lucca del 21 luglio 1544 scritta da Giorgio Vasari a Francesco Leoni a Venezia, cfr. *ivi*, pp. 131-133.

39 Lettera da Firenze del 7 agosto 1544 scritta da Giorgio Vasari a Francesco Leoni a Venezia, cfr. *ivi*, pp. 133-134.

40 Cfr. Bertolini Campetti, Meloni Trkulja 1968, pp. 206-207; A.M. Maetzke in *Giorgio Vasari* 1981, pp. 336-337, n. 19.

41 Sulla volta della terza campata dal lato sinistro della chiesa si conserva uno stemma in stucco che appare molto simile a quello della famiglia Mei, a suggerire che proprio in quel punto si trovasse la cappella patrocinata da Biagio.

42 Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 2197: matita nera, penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro bruno diluito, mm 412 × 300, cfr. Härb 2015, p. 217, n. 69.

43 Lettera da Agnano del 1° agosto 1545 scritta da don Miniato Pitti a Giorgio Vasari a Napoli, cfr. Frey 1923, pp. 156-157.

44 Barocchi 1964a, p. 22.

45 *Ivi*, p. 24.

46 Vasari 1966-1987, vol. VI, p. 383.

47 Va annoverata tra queste ultime anche la pala di proprietà delle Gallerie Nazionali d'Arte Antica Barberini e Corsini: si tratta di un'opera la cui storia collezionistica rimane pressoché ignota sino alla segnalazione fattane a inizio Novecento da Gian Francesco Gamurrini come proveniente dalla Galleria Corsini di Roma e trasferita ad Arezzo per volontà della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti (cfr. Gamurrini 1911, *Appendice*, pp. 1-3; J. Kliemann in *Giorgio Vasari* 1981, p. 107). Il restauro della tavola, attualmente in corso ad opera delle Gallerie Nazionali, conferma il largo ricorso ad aiuti, ma la mano di Giulio non sembra evincersi con sicurezza in nessun brano in particolare.

48 Vasari 1966-1987, vol. VI, pp. 380-381.

49 Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1946, 0713.347: penna e inchiostro bruno, mm 244 × 141, cfr. Härb 2015, p. 219, n. 71.

50 Cfr. Collobi Ragghianti 1974, vol. I, p. 118, vol. II, fig. 373; Falciani 2004, pp. 114-115; sull'iconografia si veda anche Lora 2008.

51 Collezione privata: matita nera, penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro bruno diluito, mm 250 × 99, cfr. Härb 2015, p. 218, n. 70.

52 Per la cappella del Crocifisso si vedano Fiocco 1913; Agosti *et alii* 2021, pp. 97-100, 108-109, 112-113, 117. Per Monteoliveto a Napoli si veda il prossimo paragrafo.

53 Per la citazione, cfr. Del Vita 1938, p. 42; per la copia del disegno (Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 2102: matita bruna, penna e inchiostro bruno, biacca, mm 530 × 350), cfr. Härb 2015, p. 216, n. 68, fig. 68.1.

54 Attuale collocazione ignota: penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro bruno diluito, biacca su carta azzurra, mm 278 × 219, cfr. *ivi*, p. 347, n. 194, fig. 194.1.

55 Cfr. Grasso 2000, p. 546.

56 Per le tavole napoletane si veda par. 1.3; per gli affreschi di Cortona si veda Barocchi 1964a, pp. 37-38.

57 Cfr. Agosti 2020, p. 376.

58 Per Bindo si veda Chong, Pegazzano, Zikos 2004 e, per il rapporto con Vasari, da ultimo Corso 2019.

59 Per la registrazione e la descrizione di tutti questi dipinti si veda Del Vita 1938, pp. 39-42; per la *Pietà* cfr. Corti 1996.

60 Cfr. Del Vita 1938, p. 41.

61 Per la registrazione e la descrizione di tutti questi dipinti cfr. *ivi*, pp. 41-45. Per la copia da Michelangelo cfr. Shearman 1983, p. 277; per la replica dell'*Allegoria dell'Immacolata Concezione* si veda F. Härb in Chong, Pegazzano, Zikos 2004, pp. 415-417, n. 24.

62 Cfr. Del Vita 1938, pp. 43-44; Vasari 1966-1987, vol. V, pp. 293-294; Agosti 2021a, p. 63; Dabell 2020.

63 Nelle missive degli olivetani ricevute da Vasari durante il soggiorno napoletano viene spesso chiesto di salutare, tra gli altri, Simone Botti e Raffaele Griselli.

64 Vasari 1966-1987, vol. VI, p. 384. Queste commissioni non sono registrate nella *Ricordanze*. I contatti di Vasari con Tiberio Crispo potrebbero risalire già all'anno precedente, quando il futuro castellano di Castel Sant'Angelo era governatore di Perugia per conto di Paolo III, perché proprio tra la primavera e l'autunno del 1543 avrebbe fatto realizzare gli affreschi (oggi distrutti) che decoravano la rocca Paolina, il cantiere già menzionato al quale parteciparono Gherardi e Raffaellino del Colle, cfr. Grasso 2000, pp. 546.

65 Vasari 1966-1987, vol. VI, p. 384: «Ma sentendomi indisposto e stracco da infinite fatiche, fui forzato tornarmene a Fiorenza».

66 Lettera da Firenze scritta da Giorgio Vasari a Francesco Leoni a Venezia, cfr. Frey 1923, pp. 133-134. Per il dipinto per Martini cfr. *Vasari, gli Uffizi* 2011, pp. 138-139, n. II.13.

67 Vasari 1966-1987, vol. V, p. 549.

68 Per Vasari a Napoli si vedano almeno Leone de Castris 1981; Id. 2010; Zezza 2013; Agosti 2021a, pp. 64-69.

69 Per la chiesa e le complesse vicende che la riguardano si veda *infra* par. 4.5.

70 Lettera da Roma di don Ippolito a Giorgio Vasari a Napoli, cfr. Frey 1923, p. 144. Le due tavole sono ora entrambe al Museo e Real Bosco di Capodimonte.

71 Del Vita 1938, pp. 46-48.

72 Vasari 1966-1987, vol. VI, p. 385. Per

le importanti implicazioni di questa considerazione, che esulano però da questo studio, si vedano da ultimo Zezza 2013; Agosti 2021a, p. 67. I numerosi disegni preparatori per le figure ad affresco sono riprodotti e studiati in Härb 2015, pp. 262-270, nn. 116-122.

73 Vasari 1966-1987, vol. VI, p. 384.

74 Per una disamina recente sullo stucco nel primo Cinquecento a Roma e sulla sua diffusione si veda Quagliaroli 2019a.

75 Per il viaggio di Vasari a Mantova – dove conobbe Giulio Romano e le sue opere a palazzo Te – e Venezia – dove si era appena conclusa la decorazione di palazzo Grimani – si veda Agosti 2021a, pp. 49-58; per i cantieri romani degli anni Trenta e Quaranta si veda *infra* par. 2.2.

76 Preliminari osservazioni in questo senso erano già presenti nel sintetico saggio di Pane 1980, p. 254.

77 Si veda il caso di Roviale Spagnolo impegnato nella cappella della Summaria: cfr. Bologna 1959; Leone de Castris 1996, pp. 135-164; Zezza 2016, pp. 545-555.

78 Caso esemplare è quello di Domenico Fontana: relativamente alla sua consuetudine con lo stucco si rimanda all'intervento di Giulia Spoltore e di chi scrive – *Domenico Fontana and the Art of Stucco: Roman Worksites* – per il workshop internazionale *The Art and Industry of Stucco Decoration*, tenutosi all'Istituto Svizzero di Roma il 3-4 febbraio 2022.

79 Del Vita 1938, pp. 46-47.

80 Ivi, p. 47.

81 *Ibidem*.

82 Lettera da Siena dell'8 maggio 1545 scritta da don Miniato Pitti a Giorgio Vasari a Napoli, cfr. Frey 1923, pp. 150-152; si veda il Regesto documentario, doc. 2.

83 Agosti 2021a, p. 65.

84 Cfr. Zezza 2013.

85 Lettera da Siena dell'8 maggio 1545 scritta da don Miniato Pitti a Vasari a Napoli, cfr. Frey 1923, pp. 150-152; si veda il Regesto documentario, doc. 2.

86 *Ibidem*.

87 Si vedano le lettere scritte da don Miniato Pitti a Giorgio Vasari a Napoli: da Montoliveto il 16 aprile 1545, «Sua Paternità Reverenda vorrebbe che voi gli acconciassi

il lavatoio delle mani, avanti vi partissi di costà, con quello ordine che a voi pare più bello e conveniente, che obedisca al componimento di sopra e che l'ornassi di stucco e pittura, che e' fussi bello, secondo che è il resto dell'opera. Dice, che con le nuove del capitolo vi manderà e' denari dello stucco in ogni modo e di questo statene securissimo» (ivi, pp. 146-147); da Montoliveto il 15 agosto 1545 (ivi, pp. 159-160); da Agnano il 23 novembre 1545 a Giorgio Vasari a Roma: «Io non seppi mai, se tu facesti o volesti fare quella volta dinanzi alla chiesa a stucchi e pittura, né quello si sia de' tuoi compagni, però vorrei me ne dessi avviso» (ivi, p. 162; si veda il Regesto documentario, doc. 4).

88 Per questa problematica identificazione si vedano: Loffredo 2011a, pp. 46-52; Giannotti 2016; Donetti 2020. Sull'attività di Francesco a Napoli, oltre ai precedenti, si veda anche Rago 2013.

89 Cfr. Loffredo 2011a, pp. 46-52. La decorazione a stucco della cappella Lannoy è ridotta oggi a pochi frammenti – undici teste di cherubini a ornare i peducci e una partitura a fasce dell'imposta della volta – illustrati da Francesco Caglioti durante una comunicazione orale dal titolo *Quel che resta di Francesco da Sangallo, stuccatore a Napoli*, tenuta in occasione delle giornate di studi *Lo stucco nell'età della Maniera. Cantieri, maestranze, modelli. Il Centro e il Nord Italia* (Roma, 23-24 maggio 2019), a cura di Alessandra Giannotti e Patrizia Tosini. Per la cappella di Ippolita de Monti cfr. Loffredo 2011a, pp. 47-48; Naldi 2014.

90 Lettera da Agnano del 1° agosto 1545 scritta da don Miniato Pitti a Giorgio Vasari a Napoli, cfr. Frey 1923, pp. 156-157; si veda il Regesto documentario, doc. 3.

91 Vasari 1966-1987, vol. V, pp. 539-540. La costruzione della villa prese avvio intorno alla metà degli anni Venti, su progetto di Baldassarre Peruzzi, mentre la campagna decorativa deve risalire a circa dieci anni dopo, *post* 1533, cfr. Bonavita 2020, pp. 161-172. Per un'analisi specificamente dedicata agli stucchi si rimanda a Quagliaroli 2015-2018, par. 3.2.

92 L'ipotesi di identificazione risale a Cornelius von Fabriczy (Fabriczy 1896, pp. 193-194); come rilevava già Teresa Pugliatti

(Pugliatti 1984, p. 18 nota 16) tale associazione non è legittima poiché Falconetto morì a Padova tra gli ultimi giorni del 1534 e i primi del 1535 (cfr. Guzzo 1994).

93 Bonavita 2016, p. 7; Id. 2020, pp. 168-170.

94 Cfr. Brentani 1937-1963, vol. VI, pp. 303-304.

95 Cfr. Bonavita 2016, pp. 7-8.

96 Si veda Navone 2011.

97 Cfr. *infra* par. 4.5.

98 Vasari 1966-1987, vol. V, pp. 549-550.

99 Ivi, vol. VI, p. 386, vol. V, p. 294.

100 Lettera da Montoliveto del 15 agosto 1545 scritta da don Miniato Pitti a Giorgio Vasari a Napoli, cfr. Frey 1923, pp. 159-160. Anche don Ippolito in una lettera da Roma del 17 gennaio 1545 a Giorgio Vasari a Napoli insisteva affinché «le tavole abbiano far di man vostra e non d'altri, secondo la promessa fatta», cfr. ivi, pp. 141-142.

101 Lettera da Agnano del 22 giugno 1545 scritta da don Miniato Pitti a Giorgio Vasari a Napoli, cfr. ivi, pp. 153-154.

102 Lettera da Montoliveto del 16 aprile 1545 scritta da don Miniato Pitti a Giorgio Vasari a Napoli, cfr. ivi, pp. 146-147.

103 Lettera da Montoliveto del 1° maggio 1545, lettera da Siena dell'8 maggio 1545, lettera da Agnano del 1° agosto 1545 a Giorgio Vasari a Napoli, cfr. ivi, pp. 148-149, 150-152, 156-157; si veda il Regesto documentario, docc. 1, 2, 3.

104 Cfr. R. Harprath in *Giorgio Vasari* 1981, pp. 61-62, n. III.13; Leone de Castris 2010, p. 22.

105 Per le vicende di questi dipinti si vedano Pugliatti 1981; Leone de Castris 1996, pp. 95-133; Piazza 2011. I disegni preparatori si conservano all'École des Beaux-Arts di Parigi (*Raccolta della Manna*, inv. 1629: matita nera, penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro bruno diluito, mm 242 × 300) e al Rijksmuseum di Amsterdam (*Cena in casa di Levi*, inv. 1951:1: matita nera, penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro bruno diluito e biacca su carta azzurra, mm 556 × 414), cfr. Härb 2015, pp. 258-261, nn. 113-114.

106 Cfr. Del Vita 1938, pp. 48-49. Nelle collezioni vaticane, il dipinto e il relativo

cartone preparatorio mantengono l'attribuzione a Raffaellino del Colle, cfr. Paolucci, Pantanella 2009, p. 101. Secondo Härb, oltre al disegno di Chicago anche il cartone in Vaticano è da considerarsi un autografo eseguito con l'aiuto della bottega, cfr. Härb 2015, pp. 271-272, nn. 123-124: matita nera, penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, biacca su carta azzurra, mm 356 x 266.

107 Si veda *infra* par. 3.4.

108 Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1994,0514.49: penna, inchiostro, pennello e inchiostro diluito bruno su carta bruna, mm 1125 x 1070. Il foglio è così descritto già nella Torrentiniana, cfr. Vasari 1966-1987, vol. IV, p. 321. Il disegno era stato realizzato da Peruzzi per il conte bolognese Giovanni Battista Bentivoglio e tradotto in pittura da Sebastiano Serlio (secondo un altro fronte della critica, da Girolamo da Cotignola) e da Girolamo da Treviso, cfr. Zama 2007, pp. 167-171; Ervas 2014, pp. 34-35, 85-86, n. 11.

109 Cfr. Agosti 2021a, pp. 81, 88-89 e le figg. 40, 46.

110 Vasari 1966-1987, vol. VI, p. 391.

111 Cfr. Dacos 2008, p. 180, tav. 137. Nicole Dacos individuava, quale modello per il dipinto di Mazzoni nella cappella Capodiferro, l'arazzo di medesimo soggetto della serie raffaellesca della *Scuola Nuova*, cfr. Ead. 2012, p. 140.

112 Il monumento, il committente e le problematiche religiose connesse sono affrontati in Naldi 2009, dove se ne mette in luce anche il legame con Paolo Giovio. Perduto è anche il «san Giovanni evangelista che sta mirando la Nostra Donna vestita di sole, con i piedi sopra la luna e coronata di dodici stelle», affresco su una non meglio identificata parete delle scale del complesso di San Giovanni a Carbonara, cfr. Del Vita 1938, pp. 50-51.

113 Si veda *infra* par. 4.5.

114 Sulla villa e le sue vicende si vedano: Venditti 2006; Buono 2007; Loffredo 2011b. Sul progetto di Sangallo: Donetti 2020, pp. 65-66.

115 Vasari 1966-1987, vol. VI, p. 385.

116 *Ibidem*; Del Vita 1938, p. 48. Paola Barocchi aveva con prudenza avvicinato alla

commissione della loggetta un progetto riportato dal foglio 1618 E del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi (P. Barocchi in Ead. 1964b, pp. 19-20, n. 6). L'ipotesi è stata giudicata poco praticabile per motivi iconografici da Julian Kliemann, che però confondeva la loggetta effettivamente eseguita e le logge mai realizzate, cfr. J. Kliemann in *Giorgio Vasari* 1981, p. 118, n. 16; si veda da ultimo Härb 2015, pp. 349-350, n. 198. Per il mancato compimento della commissione delle due logge si veda anche Leone de Castris 2010, p. 28 nota 5.

117 Cfr. Frey 1923, pp. 138-139, 142-143, 160-161.

118 Cfr. Cardella 1792-1797, vol. IV, pp. 200-201; Hernandez 1972.

119 Per Vasari, Becerra e Álvarez de Toledo cfr. Redin Michaus 2007, in particolare pp. 203-217, 338-339; Agosti 2010, pp. 97-98; Agosti, Bisceglia 2010-2011; Bisceglia 2014, pp. 53-54; Falciani 2019, pp. 5-13.

120 Si veda Redin Michaus 2002a.

121 Per questa commissione si vedano ivi, pp. 54-57 e *infra* par. 4.9.

122 Cfr. Previtali 1978, p. 40; Agosti 2000, p. 58. Fu per il tramite di Ottaviano de' Medici che il duca Cosimo fece pervenire a Vasari l'ordine di assecondare i progetti del viceré, assumendo l'incarico a Pozzuoli, cfr. Del Vita 1938, p. 48.

123 Sui toscani a Napoli nel XVI secolo cfr. Cirillo Mastrocinque 1980, in particolare i saggi di Coniglio, Fusco Girard e Donsi Gentile; si veda anche Musi 1991.

124 Per il rapporto di intima amicizia tra Vasari e Simone Botti si vedano Vasari 1966-1987, vol. IV, p. 191, vol. V, p. 546; Barocchi 1999; Rapino 2012. Per Agnolo dell'Antella si veda la voce relativa al padre Giovanni, fedele dei Medici, che a queste date ricopriva la carica di capitano di Pisa, cfr. Vivoli 1989. Carlo Martini era il fratello del già citato Luca, amico di Annibal Caro e Benedetto Varchi, membro della prima ora dell'Accademia Fiorentina, ingegnere e letterato, cfr. Angiolini 2008. Giuliano Tovagli risiedeva a Napoli con il fratello Guglielmo dal principio del Cinquecento, cfr. Musi 1991, pp. 140-141. Per le transazioni cfr. Del Vita 1938, p. 48.

125 Per Tommaso Cambi si veda Orvieto 1974, p. 100.

126 Per la prossimità di Giovio al ricco mercante: Agosti 2000, pp. 58, 62 nota 46.

127 Romanelli 1815, p. 115: «Allorchè questo palazzo si possedeva da Tommaso Cambi [...] la sala fu dipinta da Giorgio Vasari. Oggi queste pitture, quantunque oscurate, pure presentano in buon aspetto la Pomona, la Cerere, Vetumno e Proserpina. Carlo V al naturale è dipinto in una finestra con un guanto in mano e col tosone in petto. Vi è ancora il ritratto di Filippo II di lui figlio e di alcuni cardinali»; cfr. Maffei 1999, p. 295 nota 61. Mentre Ferdinando Bologna credeva che i ritratti, menzionati anche da Celano, fossero opere mobili, essi sembrano piuttosto da intendersi come parte della decorazione murale, dipinti in maniera simile al monaco alla finestra ritratto nell'ambiente che precede la sacrestia di Monteliveto (Bologna 1971, p. 151 nota 48). Nelle aggiunte di Giovanni Battista Chiarini a Celano (1856-1860) non si trova già più menzione delle pitture, cfr. Divenuto 2005, p. 89 nota 1.

128 Cfr. Agosti 2000, p. 57; Celano 1692, vol. II, pp. 1234-1235.

129 Cfr. Bologna 1971. Pierluigi Leone de Castris ha proposto di riconoscere un lacerato della decorazione del salone di Cambi nel frammento di affresco con musicanti, conservato all'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston (Cfr. Leone de Castris 1996, p. 108; Id. 2016, pp. 527-528). Nel catalogo *Eye of the Beholder* del 2003 si è accettata senza discutere questa ipotesi, nonostante l'unica argomentazione su cui poggia è la provenienza genericamente napoletana del pezzo, acquistato da John Gardner il 26 ottobre 1897 dall'antiquario partenopeo Vincenzo Barone (Chong, Lingner, Zahn 2003, p. 89, con bibliografia precedente). La ricevuta d'acquisto però, conservata presso il museo, elenca diverse opere e, relativamente al pezzo in esame, recita solamente: «l'Affresco con figure musicanti. Rinascimento?» al costo di 200 lire; in corrispondenza di questa voce è stato aggiunto a matita «Brusasorci». Come riportato da Hilliard Goldfarb, l'attribuzione al veronese Felice Brusasorci fu suggerita da Bernard Berenson e dallo stesso ribadita in una lettera

del 10 marzo 1930 a Philip Hendy; grossi dubbi su tale paternità hanno portato a ulteriori proposte: Hendy si mostrava propenso a riconoscerci una mano napoletana di inizio Seicento, riscontrando un'influenza caravaggesca (cfr. Hendy 1931, pp. 80-81; Id. 1974, pp. 172-173). Che l'origine Cambi sia di natura congetturale sembra dimostrarlo anche l'analisi stilistica. Devo queste informazioni al curatore del museo, Nathaniel Silver, a Molly Phelps e a Chiara Pidotella, ai quali va il mio ringraziamento per la gentile disponibilità.

130 Vasari 1966-1987, vol. VI, p. 386; per il disegno (Chatsworth, Devonshire Collection, inv. 10: matita nera, penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro bruno diluito, biacca su carta azzurra, mm 190 × 386), cfr. Härb 2015, pp. 251-253, n. 109. Per l'allegoria michelangiolesca si veda da ultimo Marongiu 2019, p. 20 nota 42.

131 Bologna, Fondazione Federico Zeri, inv. 16309: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/17321/Mazzoni%20Giulio%2C%20Allegoria%20della%20Vita%20umana>

132 Su Mazzoni "imitatore" di Michelangelo si vedano *supra*, *Introduzione*, pp. 3-4 e *infra* par. 3.4.

133 Cfr. Zezza 2013; sullo scontro si

rimanda alla lettera da Milano scritta il 16 luglio 1545 da don Ippolito a Vasari a Napoli, cfr. Frey 1923, pp. 155-156.

134 Per questa commissione, registrata nelle *Ricordanze* alla data del 18 settembre cfr. Del Vita 1938, p. 52; Vasari 1966-1987, vol. VI, p. 386. La maggior parte delle tavole superstiti sono state restaurate e si trovano oggi esposte al Museo di Capodimonte, con l'eccezione di *Abramo e Melchisedech* e *l'Ultima Cena*, rispettivamente conservate al Musée Calvet di Avignone e al Musée des Beaux-Arts di Troyes, cfr. Maietta 2010. Vasari ricorda l'aiuto ricevuto da Gherardi in Vasari 1966-1987, vol. V, p. 294. Per i disegni preparatori cfr. Härb 2015, pp. 273-275, nn. 125-128.

135 Vasari 1966-1987, vol. V, p. 549.

136 La commissione è registrata alla data del 10 settembre 1545, cfr. Del Vita 1938, pp. 51-52. Per le ante d'organo si vedano: Corti 1989, p. 60, n. 41; Agosti 2021a, p. 68.

137 Lettera da Agnano del 23 novembre 1545 di don Miniato Pitti a Giorgio Vasari a Roma, cfr. Frey 1923, p. 162, si veda il *Regesto* documentario, doc. 4.

138 Agosti 2021a, pp. 70-74, con bibliografia citata alla nota 265.

139 Cfr. Vasari 1966-1987, vol. VI, pp. 387-388.

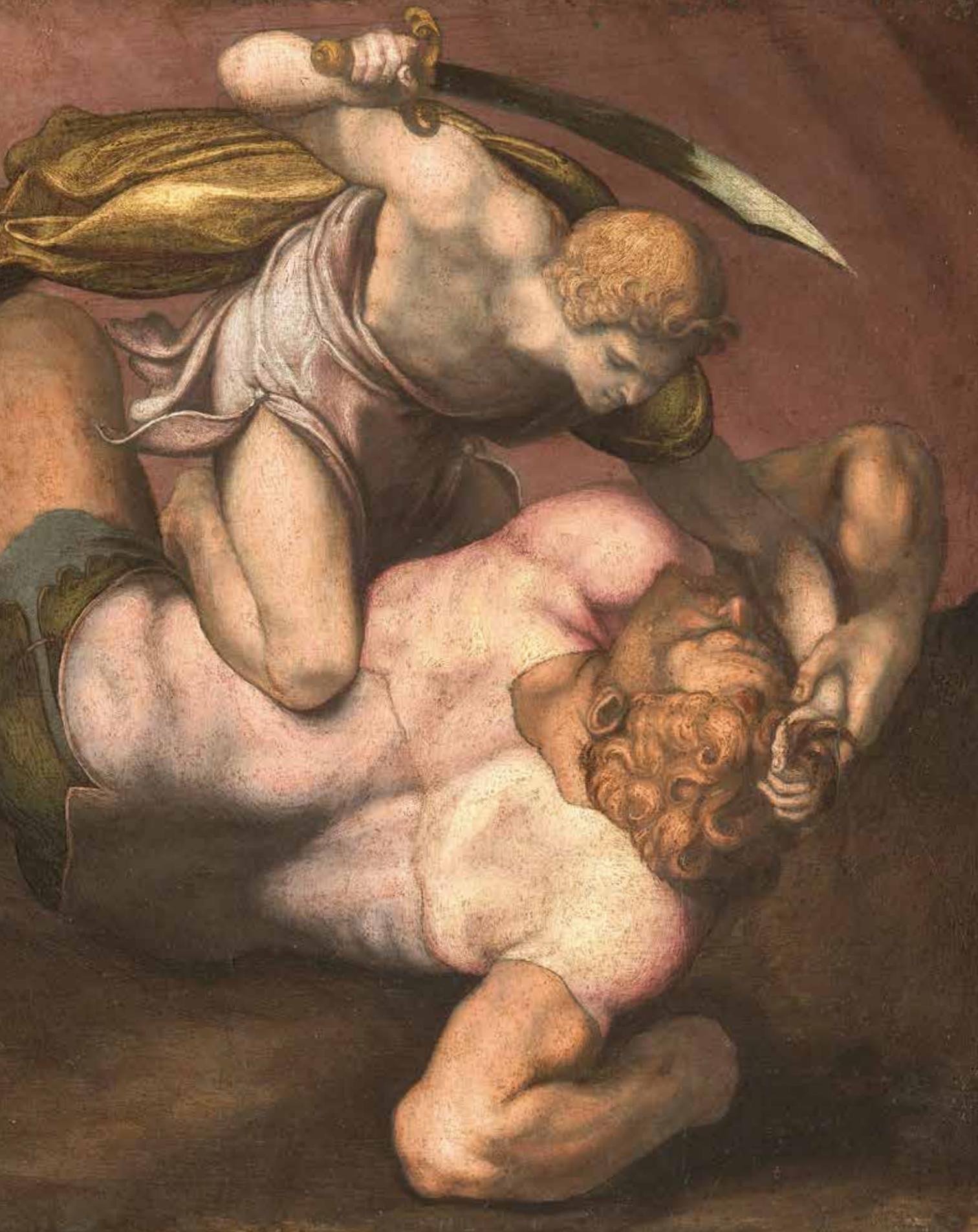
140 Lettera da Milano del 17 dicembre 1545 scritta da don Ippolito da Milano a Giorgio Vasari a Roma, cfr. Frey 1923, pp. 162-164: 162; si veda inoltre Agosti 2021a, pp. 68-69.

141 Nella lettera citata alla nota precedente, don Ippolito accenna alle ultime missive scritte da Vasari in data 24 ottobre, cfr. Frey 1923, p. 162.

142 Tra i collaboratori di Pier Luigi si ricordano Apollonio Filareto, Annibal Caro, Bartolomeo Gottifredi; per il Consiglio di Grazia e Giustizia vennero scelti sette giuristi guidati da Claudio Tolomei: cfr. Castignoli 2007, pp. 109-110; il segretario del duca fu Anton Francesco Raineri, una personalità ben inserita anche nel circuito romano dei cantieri farnesiani, cfr. Agosti 2016.

143 Cfr. Fiorani 1983, pp. 130-131. Il viaggio di Siciolante a Piacenza dovrebbe collocarsi tra l'agosto e il novembre 1545, poiché i registri dei Virtuosi al Pantheon attestano per questo intervallo l'assenza del pittore, cfr. Romani cds, *Regesto, ad vocem*.

144 Per Tiziano cfr. Arisi 1999, p. 401; la lettera di Giovanni da Udine (non più reperibile) è riportata in di Maniago 1819, pp. 86, 257, doc. CI.



2. «Discepolo» di Perino del Vaga e «creato» di Daniele da Volterra. Mazzoni nella Roma farnesiana

Le tracce certe di Giulio si perdono al momento dell'abbandono della bottega vasariana, sul finire del 1545 o al più tardi all'avvio del 1546. Solamente l'11 maggio 1550 ricompare un'attestazione sicura, il contratto per la decorazione del cortile di palazzo Capodiferro Spada.¹ Nell'intervallo di tempo compreso tra questi due estremi dovettero occorrere una o più occasioni di collaborazione con Daniele da Volterra, così come registrato da Vasari, il quale insisteva in particolare su uno specifico aspetto della formazione di Mazzoni sotto Ricciarelli, l'apprendimento della tecnica della lavorazione dello stucco.² Effettivamente, nel momento di prendere servizio per il cardinale Capodiferro, Giulio si presentava già come un plastificatore perfettamente formato, provvisto di un bagaglio di conoscenze sui meccanismi della decorazione murale che non possono che essere fatte risalire a un apprendistato avvenuto a Roma negli anni appena precedenti.³ Ma oltre ad acquisire il necessario *know-how* per padroneggiare lo stucco bianco all'antica, in quel mosaico quanto mai variegato che fu l'Urbe negli ultimi anni del pontificato Farnese, Giulio dovette muoversi con sapienza riuscendo a creare una fitta trama di relazioni personali e di vincoli lavorativi che gli furono utili per consolidare le proprie competenze e per arricchire il proprio lessico artistico di formule e soluzioni a cui avrebbe poi attinto nelle fortunate imprese successive, a Roma e a Piacenza.

2.1 Nuovi indizi dalle fonti?

A integrazione della tradizionale ricostruzione plasmata su quanto registrato nella Giuntina, Gaspare Celio, sia nella *Memoria* a stampa sia nel manoscritto «Compendio delle Vite di Vasari con alcune altre aggiunte», affermava un allunato di Mazzoni presso Perino del Vaga. Se nella guida edita nel 1638, per brevità, si limitava a registrare «Giulio Piacentino discepolo di Pierino del Vago», è nel testo recentemente ritrovato che tale relazione viene maggiormente approfondita.⁴ Nella biografia dedicata a Bonaccorsi, utile anche per additare con efficacia le criticità che si riscontrano nella lettura dei grandi cantieri decorativi della metà del Cinquecento, l'autore registrava: «Tenne Pierino molti altri pittori che dipinsero seco con li suoi disegni, e cartoni. Fra li quali fu Marco da Siena. Mirolo, e Giulio

ambi piacentini, si che quando si veggono le opere, non è necessario biasimare Pierino». ⁵ Il giudizio, non particolarmente lusinghiero, non veniva ribadito nella Vita di Mazzoni, concepita più che altro per suggerire l'ottima padronanza delle diverse tecniche: «Giulio piacentino pittore e scultore. Fu discepolo di Pierino del Vago. Dipinse, ad olio, et fece li stucchi, con la figura di marmo, nella cappella di S.a Catterina della Ruota, nella Mad.a del Popolo, e quella alla sinistra entrando, in S. Giacomo delli Spagnoli il fresco, et ad olio. Fu lodato, et fece opere in Romagna et alla sua patria, fu huomo di buona conversazione, visse alegramente». ⁶

I papabili informatori di Celio vanno riconosciuti in Jacopo Rocchetti e Feliciano Noffi da San Vito Romano: i due artisti rappresentarono per il biografo una fonte sicura e diretta essendo stati a loro volta collaboratori di Daniele da Volterra, e Feliciano addirittura suo erede testamentario. ⁷ A fronte di alcune difficoltà a giustificare tutte le asserzioni – ignote sono infatti le presunte opere condotte in Romagna – ⁸ un sicuro margine di veridicità pare comprovato anche in relazione alla personalità piacevole di Giulio, ricordata da fonti a lui coeve. ⁹

Fu probabilmente dalla testimonianza riportata nella *Memoria* di Celio che padre Sebastiano Resta si costruì un'idea di Mazzoni tutto dentro l'orizzonte di Perino. ¹⁰ Tale lettura ben si combinava con la convinzione dell'oratoriano di poter assegnare una parte delle decorazioni di palazzo Capodiferro Spada a Bonaccorsi, come suggerisce un accenno ai progetti del fiorentino nel breve profilo di Mazzoni da lui tracciato: «Giulio Mazzoni piacentino pittore scultore e architetto. Fu scolaro prima del Vasario che di Daniel Volterrano e di Perino. Come un dolce correggesco, non dico nel disegno ma nel colore unito. Dipinse in Roma ne tempi di Perino del Vago e suoi discepoli; haveva un impasto morbido su lo stile del Correggio da lui in gioventù studiato, ma fece poi il contornare più michelangelesco, vivendo Michel Angelo in Roma al suo tempo. Dipinse il Palazzo di Capo di Ferro, hora di signori Spada e la capella a cornu evangelii l'ultima laterale alla croce, accanto a quella de Cerasi alla Madonna del Popolo. Dipinse sotto Perino, nel Palazzo Spada v'è un freggio con l'iscrizione "Perini opus postremum" e di Perino io hebbi il disegno di quelli stucchi e io li donai al signor cardinale Spada». ¹¹ In altri appunti l'oratoriano registrava: «Giulio Mazzone piacentino. Vedi una sua capella al Popolo accanto all'Assunta d'Annibale. Costui hebbe anco dal Vasario e da Perino, direttione, poichè sotto Perino lavorò in Castello et in altre opere giornaliere doppo il Sacco di Roma. fece anco alla Madonna dell'horto non so che». ¹²

Non è chiaro da quale fonte Resta attinse la notizia, né si conoscono dati d'archivio che confermino la presenza di Giulio a Castel Sant'Angelo, eppure non si può escluderlo a priori a fronte del fatto che il cantiere guidato da Bonaccorsi brulicava di artisti e artigiani che ingrossavano le fila di una manodopera in larga parte ancora sconosciuta. ¹³ Nella seconda metà del 1545 e sino alla morte di Perino, avvenuta nell'ottobre 1547, negli appartamenti farnesiani si procedeva con la decorazione a stucco e ad affresco della volta della sala Paolina per poi passare ai dipinti sulle pareti, si eseguivano i fregi della stanza di Perseo e di quella di Psiche, si dipingeva negli ambienti denominati Corridoio Pompeiano e Cagliostro. ¹⁴ In precedenza, a partire dalla fine del 1543, Luzio Luzi aveva guidato l'*équipe* di stuccatori e pittori impegnata nelle operazioni di allestimento della cosiddetta biblioteca, della loggia della Cagliostro e delle sale dell'Adrianeo e dei Festoni. ¹⁵

I possibili tramiti per l'ingresso di Mazzoni nel giro degli aiuti di Perino sono molteplici, a cominciare dal prefetto di Castel Sant'Angelo, Tiberio Crispo, per il quale Vasari ricordava di aver assolto diverse incombenze attorno al 1544,¹⁶ ma anche Raffaello da Montelupo, citato insieme a Giulio nella lettera che don Miniato spediva a Vasari il 23 novembre 1545 e attestato nei conti degli appartamenti farnesiani dal 1542 al 1545.¹⁷ Inoltre, che questo cantiere vantasse una certa permeabilità e accessibilità anche per artisti minori attivi sul palcoscenico romano lo dimostra il caso del già menzionato pittore piacentino Pietro Morone: nella decorazione da lui realizzata per la cappella di Nostra Signora degli Angeli a Guadalajara – nel 1548, su commissione di Luis de Lucena, chierico e medico di papa Paolo III – il modello degli affreschi della sala Paolina e della stanza di Psiche traspare con grande evidenza.¹⁸

2.2 Lo stucco nei cantieri di Perino e Daniele

Quello di Castel Sant'Angelo non fu che uno dei tanti cantieri diretti da Perino e dalla sua eletta cerchia di collaboratori in cui potenzialmente Mazzoni poté proseguire il suo cammino di formazione, specializzandosi nell'arte dello stucco. A monte del ritorno di Bonaccorsi nell'Urbe, avvenuto nella seconda metà del 1537, oltre alla ciclopica fabbrica di San Pietro,¹⁹ è la già menzionata villa Trivulzio a Salone di Roma a rappresentare un cantiere aperto alla sperimentazione di decori plastici in anni altrimenti scarsi di attestazioni.²⁰ Nella delizia suburbana del prelado milanese Vasari situava l'esordio romano di Daniele da Volterra: in tale contesto, fortemente improntato dalla personalità di Baldassarre Peruzzi, Ricciarelli cominciò a famigliarizzare con la tecnica dello stucco, aprendosi nuove strade nel mercato artistico dell'Urbe e attirando le attenzioni di Perino, che lo volle al suo fianco nell'impresa affidatagli da Angelo Massimo, la decorazione di una cappella nella chiesa della Trinità dei Monti.²¹ Del tutto perduto ma ricostruibile per mezzo di disegni progettuali o *d'après* e grazie alle descrizioni riportate dalle fonti, questo preziosissimo scrigno costituiva un *trait d'union* tra le realizzazioni della Roma clementina – la volta a stucco e ad affresco e la pala d'altare risalivano infatti alla campagna di lavori di Giulio Romano e Giovan Francesco Penni – e quelle della Roma farnesiana – la decorazione plastico-pittorica delle pareti venne orchestrata da Perino – proiettandosi negli anni a seguire come un modello ineludibile.

La cappella Massimo inaugurò un vero e proprio turbinio di commissioni che impegnarono Perino, senza sosta, per tutto l'ultimo decennio di vita. Per far fronte al continuo accumularsi di lavori e richieste, il maestro organizzò un'efficiente e articolata rete di collaboratori da dislocare nei diversi cantieri, spesso portati avanti in contemporanea. In special modo, a un grande numero di aiuti e di lavoranti Perino si affidò per tradurre in opera i suoi ambiziosi progetti per la decorazione della sala Regia, prestigioso incarico pontificio per il quale cominciò a ricevere una retribuzione fissa a partire dal 5 gennaio 1542.²² La monumentale aula, situata nel cuore dei palazzi vaticani, venne edificata a partire dal 1537 da Antonio da Sangallo il Giovane, per volere di papa Paolo III Farnese, con lo specifico scopo di accogliere gli ambasciatori e i sovrani delle diverse nazioni. In essa trovava alloggio il trono del pontefice, collocato in continuità spaziale e in diretto dialogo con l'altare della cappella Paolina – dove

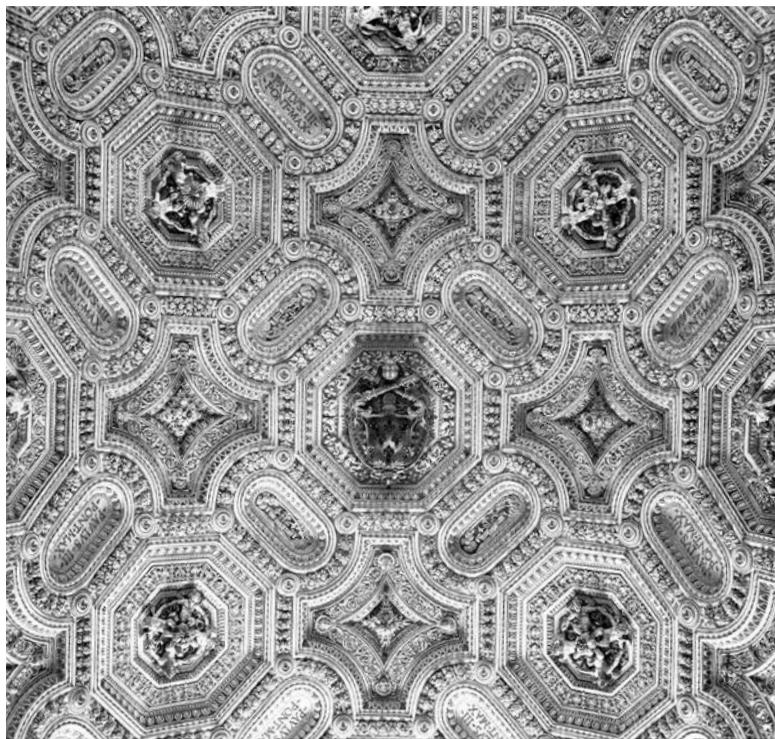


fig. 17
Perino del Vaga e
collaboratori, decorazione
a stucco della volta, 1542-
1545. Città del Vaticano,
palazzo Apostolico, sala
Regia.

Bonaccorsi, con i buoni auspici di Michelangelo, venne chiamato a realizzare l'ornamento della volta – configurando così i due poli di celebrazione del potere papale, quello temporale e quello spirituale.²³

La sala Regia in Vaticano è senz'altro il più prezioso prodotto dei talenti combinati di Antonio e Perino, due eccezionali artefici trovatisi a collaborare nell'orbita raffaellesca già ai tempi di Leone X, eppure né l'uno né l'altro, e nemmeno il committente, vissero a sufficienza per vedere questa straordinaria opera completata.²⁴ I disegni di Antonio per la volta, le grandi finestre e le porte ne attestano la responsabilità per tutti gli elementi architettonici di base, mentre a Perino spettò l'ideazione e la supervisione dell'esecuzione degli stucchi della maestosa copertura e del fregio, delle armi marmoree e dei vetri delle finestre. Con la morte improvvisa del fiorentino nell'ottobre del 1547 la direzione dei lavori fu assunta da Daniele da Volterra per arrestarsi però solamente due anni dopo, alla scomparsa di Paolo III. Dopo una lunga stasi coincidente con i pontificati di Giulio III, Marcello II e Paolo IV, le attività ripresero sotto Pio IV e Pio V, giungendo infine a compimento grazie a Gregorio XIII.²⁵

Il *pattern* della volta è articolato in cinque file longitudinali di croci e ottagoni alternati, con ovali allungati a formare i collegamenti diagonali tra i cassettoni più grandi: uno schema, erede di moduli antichi, adottato da Raffaello e largamente presente nei cantieri sangallesi.²⁶ Tale rigorosa partitura geometrica risulta però del tutto trasfigurata dalla sontuosa ornamentazione, creazione originale dell'esuberante estro di Perino. (fig. 17)

Tipologie multiformi di modanature incorniciano i compartimenti: alcune più comuni, come le ghirlande di frutti e verdure, altre più ricercate e complesse, come le scene di lotta tra mostri marini. Nelle fasce che circondano i moduli a croce gli elementi fitomorfi originano da maschere, quest'ultime rappresentanti donne e mostri fantastici in espressioni che variano dalla calma alla rabbia, dall'angoscia alle risate. Entro due delle file di ottagoni sono modellati con forte aggetto quattro cherubini disposti ad anello, le mani che si stringono e le gambe convergenti verso la base di un pendente vegetale centrale, mentre negli ovali sono contenute iscrizioni e imprese che rimandano al committente, Paolo III. Per tutti questi raffinatissimi dettagli il maestro fornì schizzi e disegni che, insieme alle innumerevoli copie e derivazioni, testimoniano con evidenza quale fosse il meccanismo di funzionamento di questo e degli altri cantieri di Perino.²⁷ I prototipi grafici divenivano veri e propri modelli di un repertorio che il progettista metteva a disposizione

dei collaboratori, i quali poi si formavano su di esso sino ad appropriarsi di un linguaggio spendibile tanto in realizzazioni su ampia scala quanto in dimensioni miniaturistiche, declinandolo nei diversi materiali e tecniche.²⁸

A partire dal mese di marzo del 1542 si diede avvio all'acquisto dei materiali necessari alla preparazione della volta per accogliere gli stucchi, la cui messa in opera fu organizzata in tre *tranches* ciascuna conclusa dalle rispettive operazioni di doratura, terminate entro l'estate del 1545.²⁹ Tutti i pagamenti relativi alla modellazione degli elementi plastici furono conferiti direttamente a Perino, che li riscuoteva in qualità di direttore dei lavori, ma informazioni indirette e quantitative sull'*équipe* di collaboratori si possono comunque ricavare: ad esempio, un documento del 1° febbraio 1543 registra un pasto servito a «Maestro Perino con 13 lavoranti delli stucchi».³⁰ Nel luglio del 1545 vennero erette le impalcature funzionali a dare avvio all'ornamentazione plastica del fregio: si procedette partendo dalla ricca serie di modanature del cornicione e disegnando sulla superficie del muro una sorta di effetto mattonato di color oro, quasi una trasformazione su ampia scala dei fondi a mosaico dorato all'antica allora assai frequentemente impiegati, come nelle lunette che corrono all'imposta della volta della Biblioteca di Castel Sant'Angelo.³¹ I due cantieri papali scorrevano allora in parallelo e Perino spostava sapientemente le diverse forze sulla base delle necessità imposte dalle specifiche fasi di lavoro e delle varie competenze. A dimostrare la stretta contiguità ideativa delle due imprese vale anche l'impiego di medesime soluzioni, sebbene rispetto ai corrispettivi del fregio vaticano i protagonisti della volta della sala Paolina appaiano miniaturizzati: lo dimostrano le coppie di angeli affrontati che reggono il giglio (figg. 19, 20) e le eleganti figure distese dai mantelli svolazzanti. Se queste corrispondenze e la presenza degli stemmi e degli emblemi farnesiani permettono dunque di collocare



fig. 18
Giulio Mazzoni e collaboratori, decorazione a stucco e a olio su muro della volta, 1550-1553 ca. Roma, palazzo Capodiferro Spada, galleria degli Stucchi.

fig. 19

Perino del Vaga (su progetto di?), Daniele da Volterra e collaboratori, angeli con gigli farnesiani e figure distese in stucco, 1545-1549. Città del Vaticano, palazzo Apostolico, sala Regia, parete ovest.

fig. 20

Perino del Vaga e collaboratori, angeli con gigli farnesiani, 1545-1546. Roma, Castel Sant'Angelo, sala Paolina, volta.

cronologicamente *ante* novembre 1549 l'esecuzione del fregio che corre sul lato sud e su buona parte delle pareti lunghe, non vi è altrettanta certezza nel definire sino a che punto fossero giunti i lavori al momento del subentro di Ricciarelli nella direzione.³² Daniele dovette ereditare le indicazioni del maestro e proseguire quanto impostato da Perino, secondo un progetto che si dimostra però decisamente più incline a filtrare i nuovi esiti stilistici di Michelangelo pittore e scultore.³³ Nella sala Regia l'impronta del Buonarroti è implicita ma sempre percepibile, informa l'articolazione dei partimenti e il gioco delle cornici e dei frontoni spezzati posti a coronamento delle intelaiature degli enormi affreschi, ma soprattutto preme dietro la formulazione delle anatomie e delle attitudini delle figure distese sulle edicole. Forzando maggiormente in direzione di un'idea di attiva partecipazione della scultura alla totalità del sistema decorativo, Daniele portò a compimento l'operazione di traduzione del magistero michelangiolesco a cui Perino aveva già dato un significativo impulso.

Dal 28 novembre 1547 si ricominciarono a erogare pagamenti per i materiali destinati agli «stucchi della Sala de Re» che vennero messi in opera sotto la guida di Daniele per tutto il 1548 e sino al novembre 1549.³⁴ La liquidazione ricevuta dal carpentiere Francesco Tizzone da Caravaggio per aver costruito i ponteggi «ad uso di Maestro Daniele da Volterra a fare li compartimenti di stucchi» e la registrazione a partire dall'estate del 1548 di compensi a Ricciarelli per aver intrapreso anche la realizzazione delle scene ad affresco, rendono conto del progredire dei lavori, che tuttavia non dovette essere sufficientemente spedito, se, stando alle parole di Vasari, alla morte di Paolo III Daniele era giunto solo a dare «principio a una delle storie; ma non ne dipinse più che due braccia incirca, e due di que'Re ne'tabernacoli di stucco sopra le porte».³⁵

È stata ipotizzata e talvolta data per certa la presenza di Mazzoni nella tornata di lavori d'età farnesiana, nonostante i documenti che ne attestano la retribuzione per opere realizzate nella sala siano relativi al solo 1563.³⁶ Si deve escludere che Giulio sia il «Machone scalpellino» pagato tra maggio e settembre 1546 per alcuni interventi alle porte della sala Regia, dovendo piuttosto intendere quest'ultimo come un maestro esperto nella lavorazione delle pietre, dotato cioè della necessaria formazione e abilità atte a giustificare la sua collaborazione alla pari con Guglielmo Della Porta in un incarico di così grande prestigio.³⁷ Che Giulio potesse invece essere parte della squadra di lavoratori coordinati da Perino e Daniele è un'ipotesi che pare estremamente verisimile dal momento che già all'altezza del cantiere di palazzo Capodiferro il piacentino dimostrava di padroneggiare tanto gli schemi decorativi quanto alcune formule di dettaglio osservabili nella sala Regia. Il *pattern* con ottagoni e croci dispiegato da Sangallo e Perino venne infatti impiegato da Giulio per creare la trama della ricca decorazione della volta della galleria degli Stucchi Capodiferro, (figg. 17, 18) mentre la strutturazione delle pareti della grande aula vaticana venne replicata con variazioni nella sala degli Elementi e delle Stagioni.³⁸ I giovani efebi dalla *silhouette* longilinea e dalla muscolatura definita ma asciutta che animano le pareti del palazzo del rione Regola mostrano una discendenza tipologica dai personaggi della sala Regia, ricalcandone i caratteri michelangioleschi (figg. 21, 22) e palesando molteplici consonanze nel modulare le emergenze, nel trattamento dei panneggi, pur non riuscendo a eguagliarne i vertici di grazia e leggiadria. (figg. 22, 23)



Lasciando temporaneamente la sala Regia e tornando indietro di qualche anno, mancano fonti o documenti che registrino la presenza di Mazzoni al fianco di Daniele in quello che fu il debutto del volterrano come maestro autonomo nel contesto capitolino: la cappella Orsini nella chiesa della Trinità dei Monti. Si trattò di un prestigioso incarico inaugurato da un primo contratto siglato nel 1541 – ma tradotto in concreto solo a partire dal 1545 quando Elena Orsini subentrò nella dotazione del sacello – e concluso entro l'aprile del 1548.³⁹ Andato pressoché totalmente distrutto, sono i fogli con gli studi di Daniele, i disegni *d'après* e le incisioni a documentare la *facies* di questo piccolo ma sontuoso ambiente, tramandando dettagli del preziosissimo ornamento plastico, entusiasticamente descritto da Vasari.⁴⁰ Se la volta era articolata in maniera da riprendere puntualmente lo schema della cappella Massimo, le incorniciature apparivano però maggiormente complicate da un «bizarro, vario e bello spartimento di stuchi e grottesche, fatte con nuove fantasie di maschere e festoni», ed era soprattutto la cornice dell'altare a imporsi per innovatività ed effetto scenico, con il suo «bellissimo





e vario ornamento di stucchi pieno d'intagli, e con due figure che sostengono con la testa il frontone, mentre con una mano tengono il capitello e con l'altra cercano di mettere la colonna che lo regga, la quale è posta da piè in sulla basa sotto il capitello».⁴¹ L'invenzione dei telamoni che emergevano a tuttotondo, in maniera molto più "muscolare" e impattante



nello spazio che non la soluzione “a intarsio” voluta da Perino per l’ornato della Massimo, si accordava perfettamente alle istanze che si andavano programmaticamente dischiudendo sulle pareti della sala Regia. Come dimostra il caso di Pellegrino Tibaldi e le successive prove di Mazzoni, la cappella Orsini fu al pari della grande aula vaticana un caposaldo della nuova idea di decorazione in cui la riflessiva sensibilità di Daniele, appena emerso dal discepolato perinesco, era riuscita a innestare il plasticismo e la terribilità di Michelangelo, fornendo soluzioni che dominarono la cultura visiva dei decenni a seguire.⁴²

All’ottimo esito raggiunto con la cappella Orsini e alla militanza nell’ampia bottega di Perino si deve l’affermazione di Daniele presso la famiglia Farnese, guadagnandosi dapprima il coinvolgimento nella decorazione del cosiddetto studiolo di Margherita d’Austria in palazzo Madama, da collocarsi nell’estate del 1547,⁴³ e successivamente l’ingaggio per la camera di Bacco e del liocorno in palazzo Farnese, oltre alla già menzionata direzione del cantiere della sala Regia. La fase esecutiva del fregio dionisiaco nel palazzo gentilizio di Campo de’ Fiori sembrerebbe assestarsi tra il 1547 e la prima metà del 1548, anche se la progettazione potrebbe essere anticipata considerando la destinazione dell’ambiente a stanza personale di Pier Luigi Farnese, come testimoniano gli stemmi intagliati nello splendido soffitto ligneo progettato da Antonio da Sangallo il Giovane.⁴⁴ La linea diretta Piacenza-Roma potrebbe aver giocato a favore di Giulio, qui forse arruolato come aiuto per gli stucchi e le pitture. In nessuna di queste ultime si coglie però con evidenza l’autografia di Mazzoni e

difatti si tende a distribuirle tra le mani di Daniele, Marco Pino e di altri collaboratori non meglio identificati.⁴⁵ A Giulio potrebbe essere toccato dipingere qualche brano, dandogli così occasione di fare tesoro delle diverse invenzioni qui dispiegate da Ricciarelli e colleghi: in effetti, a palazzo Capodiferro ritornano le audaci torsioni anatomiche a cui sono sottoposti

fig. 21

Giulio Mazzoni e collaboratori, figure in stucco distese su frontone spezzato, 1550-1553 ca. Roma, palazzo Capodiferro Spada, galleria degli Stucchi.

fig. 22

Perino del Vaga (su progetto di?), Daniele da Volterra e collaboratori, angeli che reggono l’emblemata del *Festina Lente*, 1545-1549. Città del Vaticano, palazzo Apostolico, sala Regia, parete est.

fig. 23

Giulio Mazzoni e collaboratori, efebo reggicornice, 1550-1553 ca. Roma, palazzo Capodiferro Spada, galleria degli Stucchi.



fig. 24
Bottega di Daniele da
Volterra (attr. a Marco
Pino), *Sposalizio della
Vergine*, 1548-1550 ca.
Roma, chiesa della Trinità
dei Monti, cappella Della
Rovere, volta.

fig. 25
Giulio Mazzoni e
collaboratori, *Sposalizio
della Vergine*, 1550-
1553 ca. Roma, palazzo
Capodiferro Spada,
cappella, volta.



1550 per ornare la cappella Della Rovere nella chiesa della Trinità dei Monti.⁴⁹ Sugli affreschi che impreziosiscono la volta e sulle lunette di questo ambiente Mazzoni dovette però condurre un'attenta meditazione – verosimilmente estesa al perduto apparato in stucco – che lo portò a recuperare già nel cantiere di palazzo Capodiferro diverse delle soluzioni lì espresse, dimostrando grande affinità d'intenti con gli altri collaboratori di Ricciarelli, quali Gaspar Becerra e i due migliori talenti usciti dalla bottega di Perino, Pellegrino Tibaldi e Marco Pino.⁵⁰ Dal riquadro con lo *Sposalizio della Vergine* attribuibile al senese derivano l'impaginazione generale e le attitudini dei personaggi della scena di medesimo soggetto nella volta della cappella allestita da Mazzoni per il cardinale Capodiferro. (figg. 24, 25) In questo stesso ambiente, la *Visitazione* ricalca un precedente dipinto di Pino collocato sulla

i corpi, l'attenzione alla varietà del mondo animale, l'ammassarsi delle figure nel secondo piano, e sembrano ricorrere alcuni dei volti femminili particolarmente stravolti nell'espressione che popolano gli affreschi farnesiani. Rispetto invece al sofisticato apparato plastico orchestrato da Daniele, l'interesse di Giulio sembra appuntarsi più su specifici motivi formali che non sull'inedito gusto per il capriccio e per gli effetti di ambiguità spaziale e d'illusione qui raggiunti, di fatto un *unicum* anche nel *portfolio* ricciarelliano.⁴⁶ Rispetto al solenne impaginato delle pareti della sala Regia, Daniele sembra infatti lasciarsi trasportare maggiormente nelle atmosfere bellifontane, raccogliendo i fantasiosi spunti dell'abbondante ed eccentrica decorazione della galleria di Francesco I.⁴⁷ Diversamente, nelle realizzazioni del piacentino – per quanto altrettanto attento al cantiere d'Oltralpe –⁴⁸ la metrica decorativa rimane sempre sorvegliata, priva di confusione tra i piani, organizzata e scandita dall'elemento architettonico o scultoreo, in questo allineandosi maggiormente alla lezione della sala Regia.

Non sembra invece esserci stato spazio per Giulio nella squadra di aiuti cooptati da Daniele tra il 1548 e il



fig. 26
Marco Pino, *Visitazione*,
1545. Roma, chiesa di
Santo Spirito in Sassia,
controfacciata.



fig. 27
Giulio Mazzoni e
collaboratori, *Visitazione*,
1550-1553 ca. Roma,
palazzo Capodiferro Spada,
cappella, volta.

controfacciata di Santo Spirito in Sassia.⁵¹ (figg. 26, 27) Fu invece l'invenzione di Daniele per l'oculo al centro della volta Della Rovere, con l'esibito scorcio dei due putti che reggono una corona e lo stemma gentilizio, a suggestionare Giulio, che vi ricorse nella decorazione della cappella Alicorni Theodoli e la esportò poi anche a Piacenza.⁵²

2.3 Testimoni e testimonianze per Giulio Mazzoni e Daniele da Volterra

Nel 1564 Giulio Mazzoni dovette fronteggiare un processo intentato dalla Corporazione dei pittori di San Luca che esigeva il pagamento della quota di iscrizione per gli ultimi quindici anni, implicando di conseguenza che il piacentino avesse svolto in maniera autonoma la professione – percependo somme di denaro sopra i 5 scudi – almeno dal 1549.⁵³ Invano Giulio provò con l'aiuto di un procuratore a difendersi negando di essere pittore, ma il camerlengo Francisco de Credenza, che lo conosceva direttamente avendo lavorato fianco a fianco in palazzo Capodiferro, fu in grado di produrre con facilità diverse testimonianze che lo inchiodarono.⁵⁴ I testimoni al processo furono il bolognese Jacopo Zocchi, lo spagnolo Pietro Pisa e il fiorentino Benedetto Bramanti: nelle loro dichiarazioni ricorreva il ricordo dell'attività svolta da Giulio al servizio del cardinale Capodiferro nell'anno giubilare 1550, si menzionava l'intervento a staffetta con Gaspar Becerra nella chiesa di San Giacomo degli Spagnoli e si faceva riferimento a una cappella non ancora terminata in Santa Maria del Popolo.⁵⁵ La deposizione di Zocchi conteneva altresì un'affermazione di grande interesse, poiché il bolognese ricordava di aver visto Giulio «nel tempo di Paulo terzo che monstro certe specie de figure in tavola ad Daniele da Volterra».⁵⁶ Pur nebulosa, questa menzione evoca il rapporto diretto tra Mazzoni e Ricciarelli, alludendo a prove autonome del primo

fig. 28

Daniele da Volterra, *Davide e Golia*, 1550 ca. Parigi, Musée du Louvre.



sottoposte a valutazione del secondo o forse a opere delegate dal maestro all'allievo. La peculiare espressione «certe specie de figure in tavola» fa inoltre scattare un'associazione con le ricerche ricciarelliane sul paragone delle arti – il celeberrimo tema riattizzato nel 1547 da Benedetto Varchi – espresse dal volterrano nella preziosa lavagna *double-face* del Louvre con *Davide e Golia*.⁵⁷ (fig. 28) Il testimone – che situa l'evento negli anni del pontificato Farnese – potrebbe confondersi solo di qualche mese, poiché la commissione dell'opera da parte di Giovanni Della Casa dovrebbe rimontare ai primissimi mesi dell'era Ciochi del Monte, quando il prelado fece ritorno a Roma da Venezia ed entrò in stretti contatti con Daniele, presumibilmente in ragione di una comune frequentazione dell'ambiente dell'oratorio di San Giovanni Decollato.⁵⁸ Il dipinto ora a Parigi è costruito – così come le successive tele licenziate per Della Casa – a partire da spunti grafici offerti da Buonarroti, incarnando in maniera esemplare l'operazione di divulgazione della lezione michelangiolesca che fu inaugurata da Daniele nella cappella Orsini e che fece immediata presa su Giulio Mazzoni, come dimostrano le scelte da lui messe in campo nel cantiere di palazzo Capodiferro, avviato «a botta calda» sugli ultimi esiti delle ricerche ricciarelliane.⁵⁹

A questo orizzonte di sperimentazioni e contaminazioni penso vada ricondotta la versione in dimensioni ridotte di una delle facce del *Davide e Golia* recentemente riscoperta nei depositi delle Gallerie Nazionali di Arte Antica di Palazzo Barberini.⁶⁰ (fig. 29) Il piccolo olio su lavagna è stato accuratamente studiato e valorizzato nelle sue componenti materiali, tecniche, collezionistiche e iconografiche ma l'attribuzione a Daniele suscita qualche perplessità,



fig. 29
Giulio Mazzoni (?), *Davide
e Golia*, 1550 ca. Roma,
Gallerie Nazionali Barberini
Corsini, palazzo Barberini.

non riscontrandovisi il consueto livello qualitativo del maestro. A paragone con la gemella in scala maggiore, caratterizzata da una «condotta pittorica [...] concentrata e astratta, capace di una resa iperrealistica»,⁶¹ la tavola Barberini risulta tecnicamente più debole, non riuscendo a eguagliarne i risultati di brillantezza ed effetto laccato. Decisamente inferiore è il grado di caratterizzazione dell'ambientazione in cui si svolge la lotta: mentre nella versione parigina la pittura lenticolare descrive nei dettagli la superficie terrosa, la tavoletta romana è dominata da una campitura bruna che restituisce l'impressione di una spazialità indefinita. Ben differente è anche la gamma cromatica, in quest'ultima contraddistinta da tonalità calde che rendono gli incarnati rosati e da effetti di cangiantismo tutti giocati sui toni del rosa e del giallo, in una maniera simile a quella che informa le pitture Capodiferro, come dimostra ad esempio la scena allegorica con l'angelo con la tromba (*Fama della Virtù?*), episodio nel quale la posa della figura atterrata si rivela una replica in controparte del Golia. (fig. 30) Osservando più da vicino proprio il protagonista di questo riquadro della galleria degli Stucchi si possono cogliere molteplici elementi di somiglianza con la lavagna Barberini, come le pieghe dei panni e il gioco creato dagli orli, o l'accartocciarsi del pesante drappo appeso alla tromba e quello del mantello dell'eroe biblico. Nella tavoletta, sono soprattutto i dettagli del viso di Davide – assai diverso nella versione parigina – ad avvicinarsi alle fisionomie più tipiche di Mazzoni: il naso appuntito, la piccola bocca carnosa, il singolare trattamento dei capelli che li preferisce arricciati a incorniciare il volto e schiacciati sul resto della testa. Nel valutare la tavoletta nel confronto con le pitture della galleria di palazzo Capodiferro si



fig. 30
Giulio Mazzoni e
collaboratori, *Fama della
Virtù (?)*, 1550-1553 ca.
Roma, palazzo Capodiferro
Spada, galleria degli
Stucchi.

guita su supporto mobile – produzione testimoniata dalle fonti ma sinora priva di sopravvivenze e riscontri –⁶⁴ e come significativa traccia dello stretto dialogo artistico intessuto tra il piacentino e il maestro volterrano anche al di fuori dell’ambito della plastica a stucco esplicitamente menzionato da Vasari. All’apprendistato con Ricciarelli deve risalire infatti anche l’avviamento alla carriera di scultore, settore nel quale Mazzoni mostra di voler perseguire istanze molto simili a quelle che informano le opere di Daniele, *in primis* la spiccata attenzione alla lezione michelangiolesca. Di questo ramo dell’attività del piacentino si parlerà più diffusamente a seguire ma è opportuno anticipare alcune considerazioni generali: anche in questo caso, come con Vasari, il rapporto di Giulio con Daniele si prolungò ben oltre gli anni Quaranta, generando benefici ad ampia gittata, tra i quali si devono annoverare almeno il coinvolgimento nel cantiere della sala Regia alla ripresa dei lavori sotto Pio IV e la fruttuosa vicinanza agli altri allievi ed eredi di Ricciarelli, artisti per lungo tempo considerati anonimi comprimari ma che di fatto detennero, almeno per un decennio, una fetta significativa della produzione artistica romana.⁶⁵

deve inoltre tenere in considerazione il fatto che queste ultime sono realizzate a olio su muro, finalizzate cioè a ottenere un effetto smaltato simile a quello della lavagna e al contempo segnale di una ricerca e di uno sperimentalismo tecnico condotti dal piacentino sicuramente in sintonia con Ricciarelli, nel solco aperto da Sebastiano del Piombo.⁶²

La Biblioteca Apostolica Vaticana conserva un disegno di dimensioni coincidenti a quelle della tavoletta Barberini, caratterizzato da fori e tracce di spolvero che ne confermerebbero l’impiego nella realizzazione del piccolo dipinto.⁶³ Comparando la versione grafica e quella pittorica emergono però alcune leggere incongruenze percepibili in special modo nella definizione del volto di Davide: si tratta di lievi differenze che non inficiano la validità della relazione tra il cartone vaticano e il dipinto del museo capitolino ma che legittimano l’ipotesi di una realizzazione della pittura su lavagna condotta sì sotto l’egida di Daniele e tuttavia da una personalità diversa.

Benché non si possa con certezza interpretare la testimonianza di Zocchi in stretta associazione con l’opera Barberini, non di meno, per le sue caratteristiche tecniche e stilistiche, la piccola lavagna merita di essere presa in considerazione quale possibile opera di Mazzoni ese-

1 Si veda *infra* par. 3.2.

2 Vasari 1966-1987, vol. V, pp. 549-550.

3 Per disamine più approfondite sull'uso dello stucco nei cantieri di Perino e Daniele e per il loro rapporto con le decorazioni messe in opera da Raffaello e collaboratori prima del Sacco del 1527 si rimanda a Quagliaroli 2015-2018, cap. 3.

4 Celio 1638, p. 46. Il manoscritto è stato riscoperto da Riccardo Gandolfi che ne ha curato l'edizione critica, cfr. Gandolfi 2021.

5 Ivi, p. 229.

6 Ivi, pp. 300-301.

7 Cfr. ivi, p. 300 nota 896. Per Rocchetti, Feliciano e il rapporto tra Mazzoni e gli eredi di Daniele si veda *infra* par. 5.1.

8 Più probabilmente con Romagna Celio intendeva indicare i territori padani del Ducato farnesiano, ma, se veritiera, la notizia potrebbe essere messa in relazione al ruolo di Girolamo Capodiferno quale legato pontificio di Romagna tra il 1545 e il 1555 e alla sua saltuaria permanenza in quei territori, cfr. *infra* par. 3.1.

9 Ci si riferisce alla lettera di Francesco Paciotta, qui esaminata al par. 5.2; si veda il Regesto documentario, doc. 29.

10 Su padre Sebastiano Resta si veda *supra*, *Introduzione*, nota 6.

11 Londra, British Library, Ms. Lansdowne 802, Libro *l* – tomo 3, *Il secolo pratico*, n. 28. Resta tracciava un sintetico profilo di Mazzoni anche nella *Galleria Portatile* oggi alla Biblioteca Ambrosiana, cfr. Bora 1976, p. 270, n. 63; si veda qui par. 3.4.1, fig. 70.

12 Londra, British Library, Ms. Lansdowne 802, Libro *k* – tomo 2, *Il secolo d'oro*, n. 263. Non è al momento possibile stabilire con certezza cosa Resta reputasse di mano di Mazzoni nella chiesa di Santa Maria dell'Orto, si può solo segnalare che nelle postille all'*Abecedario pittorico* di Pellegrino Antonio Orlandi – dunque *post 1707* – l'oratoriano precisava: «un altare debolino», cfr. Nicodemi 1956, p. 298.

13 Sul cantiere di Castel Sant'Angelo si vedano almeno Gaudio 1976; Harprath 1978; Aliberti Gaudio, Gaudio 1981; Romani 1990.

14 Per la cronologia dei lavori diretti da Perino nei diversi ambienti si rimanda ad

Agosti *et alii* 2021, *ad annum*.

15 Cfr. Aliberti Gaudio, Gaudio 1981, vol. II, pp. 19-21, 37-38, 56-60; Prosperi Valenti Rodinò 2001, pp. 49-52; su Luzio si veda anche Falabella 2006.

16 Per Vasari e Crispo si veda *supra* par. 1.2.

17 Per la lettera si vedano *supra* par. 1.3 nota 137 e il Regesto documentario, doc. 4; per Raffaello da Montelupo a Castel Sant'Angelo si vedano Gaudio 1976, pp. 22-23; Marongiu 2018.

18 Si veda *supra* par. 1.1 nota 24; a queste date Morone era membro della Corporazione di San Luca, sodalizio per il quale Perino svolgeva il ruolo di console (cfr. Salvagni 2012, pp. 353, 458); per la committenza spagnola si rimanda a Varela Merino 2001; Morte Garcia 2004, in particolare p. 315. Luis de Lucena faceva parte dell'Accademia della Virtù ed era molto vicino a Tolomei (Adorni Braccesi 2013, pp. 130-133), fatto che potrebbe aver favorito l'incontro con il piacentino Morone, cfr. par. 1.1.

19 Si veda Francia 1977; sull'uso dello stucco nel cantiere di San Pietro, cfr. Quagliaroli 2018c, p. 34, con bibliografia citata.

20 Si rimanda a Bonavita 2020; si vedano anche Quagliaroli 2015-2018, par. 3.2 e *supra* par. 1.3.

21 Cfr. Vasari 1966-1987, vol. V, pp. 539-540. Per la cappella Massimo si vedano almeno Vannugli 2005; Wolk-Simon 2011; Vannugli 2020; Agosti, Beltramini cds. Nuove attestazioni grafiche della volta sono raccolte in Quagliaroli 2019-2020, pp. 322-323.

22 Per la cronologia dei lavori edilizi e decorativi nella sala Regia si vedano Frommel 1964, pp. 1-42; Davidson 1976; De Strobel, Mancinelli 1992, pp. 73-77; Agosti *et alii* 2021, *ad annum*.

23 Cfr. Partridge, Starn 1990; Böck 1997; de Jong 2003; Celletti 2013. Per il coinvolgimento di Perino e Michelangelo nella decorazione (perduta ma probabilmente mai completata) della volta della cappella Paolina cfr. Vasari 1966-1987, vol. VI, p. 76; Agosti *et alii* 2021, pp. 104-105.

24 Per i rapporti di Antonio da Sangallo il Giovane con Raffaello e con gli artisti eredi del Sanzio si rimanda a Beltramini, Conti 2018.

25 Per le fasi post-farnesiane si veda *infra* par. 4.3.

26 Si veda Quagliaroli 2018c, pp. 35-36, con bibliografia citata.

27 Per tutti i disegni progettuali, caratterizzati da motivi che ebbero grandissima fortuna, si vedano Davidson 1976, pp. 403-407; Parma 2001, pp. 284-289, nn. 154-158.

28 Per un esempio eloquente della circolazione delle invenzioni perinesche per la volta e le finestre della sala Regia si vedano le osservazioni relative alla cappella del Pallio nel palazzo della Cancelleria in Quagliaroli 2018c, p. 36.

29 Cfr. Davidson 1976, pp. 399-405; Agosti *et alii* 2021, *ad annum*. Gli esecutori della doratura furono Giovanni Battista «battiloro» e Niccolò «battiloro», attestati anche nel cantiere gemello di Castel Sant'Angelo, cfr. Salvagni 2012, p. 97.

30 Davidson 1976, p. 403. Considerando precedenti e successivi coinvolgimenti nelle imprese di Perino e Daniele, tra questi lavoratori dello stucco potrebbero forse rientrare Giovanni Battista Ippoliti da Tor di Nona e Francesco Torni detto l'Indaco – per i quali si vedano rispettivamente Pedrocchi 2009, pp. 399-400; Agosti, Corso 2018, pp. 375-376; Agosti 2016 – mentre sulla base di un'antica fonte si è proposto il nome di Francesco Menzocchi, cfr. Colombi Ferretti 2003, pp. 26, 63 nota 4; Cerasaro 2019.

31 Cfr. Davidson 1976, p. 403.

32 A circa un mese dalla morte di Perino, Daniele cominciò a percepire uno stipendio leggermente inferiore rispetto a quello precedentemente corrisposto a Bonaccorsi, cfr. Dellantonio 2003, p. 177. Sebbene la maggior parte degli studiosi sia incline a ritenere, pur in misura diversa, che Daniele avesse grossomodo seguito l'idea originaria del maestro, Fiorella Sricchia Santoro e più recentemente Francesco Amendolagine propendono per un cambio di passo e un'autonomia di Ricciarelli; si vedano Pugliatti 1984, p. 61 nota 139; Romani 2003b, p. 33; Amendolagine, Noale cds.

33 Cfr. Agosti 2021b. Perino aveva di fatto già dimostrato l'apertura del suo sguardo verso Michelangelo scultore e architetto all'altezza del soggiorno genovese, cfr. Ginzburg 2021, p. 25. Una riflessione sul

sistema decorativo adottato nella sala Regia è espressa in Cordon 2019.

34 Cfr. Pugliatti 1984, p. 59 nota 134; Dellantonio 2003, p. 177.

35 Vasari 1966-1987, vol. V, pp. 543-544; si veda anche Davidson 1976, pp. 416-418.

36 Si veda *infra* par. 4.3.

37 L'identificazione di «Machone» con Giulio è proposta in Redin Michaus 2002a, p. 52; si tenga però presente che esiste almeno un altro artefice con un nome simile attestato dai conti camerale, Giovanni Maria Mazzone da Ferrara, il quale si occupò di rivestimenti in stucco in Vaticano nei primi anni Sessanta e appare menzionato in vari pagamenti, si veda ad esempio: ASRoma, Camerale I, Fabbriche, vol. 1521, f. 116r (oppure f. CXVr); per analisi e riflessioni sulle porte e in generale sull'allestimento marmoreo della sala Regia si rimanda a Extermann cds.

38 Si veda *infra* par. 3.4.

39 Cfr. Davidson 1967; Jaffé 1991; Hirst 1967; Romani 2003b, pp. 28-33; Ciardi, Moreschini 2004, pp. 112-147, n. 10; Graul 2009; Joannides, Vaccaro 2018.

40 Vasari 1966-1987, vol. V, p. 543.

41 *Ibidem*.

42 Per l'impatto della cappella Orsini sul contesto romano cfr. Sénéchal 1990, e su Tibaldi in particolare cfr. Romani 1997, pp. 24-25; Balzarotti 2019, pp. 175-176.

43 Cfr. Agosti 2016.

44 Cfr. Romani 2010. Nella stessa stanza appare più problematico inquadrare il fregio inferiore, caratterizzato da un gusto inventivo dissimile: dominano qui più semplici sovrapposizioni di superfici dai profili geometrici, di oggetto contenuto, impreziosite da un ricco cromatismo e dai sottili rilievi. Per l'ipotesi che la seconda fascia spetti a un momento più tardo cfr. Sricchia Santoro 1967, p. 33 nota 20; Pugliatti 1984, pp. 58-59; è considerata solidale al fregio dionisiaco in Salerno, Spezzaferro, Tafuri 1973, p. 170; Barolsky 1979, p. 75. Sebbene i moduli romboidali si apparentino strettamente a quelli presenti in una delle stanze di villa Trivulzio (riprodotti in Bonavita 2020, p. 174, fig. 9.4), l'ascrizione a Daniele non convince per il fatto che Vasari non registra un doppio fregio, di fatto una vera rarità. Più plausibile è che con la

nuova destinazione della stanza a camera da letto del cardinale Ranuccio si dovette modificare anche il rivestimento delle pareti; il fregio potrebbe essere stato dunque realizzato al riprendere dei lavori nel palazzo dopo la stasi forzata generata dallo scontro tra i Farnese e papa Giulio III, quando la guida del cantiere venne assunta da Jacopo Barozzi e Francesco Salviati fu chiamato a dipingere il salone. Le quattro allegorie modellate in stucco rappresentanti le Stagioni evocano infatti le corrispettive figure affrescate da Cecchino nella cappella Chigi di Santa Maria del Popolo, mentre i grotteschi profili maschili si avvicinano a quelli del salone del palazzo dei Penitenzieri (cfr. Perrotta, Taddeo 2019, p. 291, fig. 60).

45 Cfr. Romani 2010, p. 78. Pugliatti riconduceva a Mazzoni la scena del *Trionfo di Bacco*, cfr. Pugliatti 1984, p. 57.

46 Per il sistema decorativo adottato da Daniele si vedano Morel 2016; Cordon 2016. Un'idea simile sta alla base delle finte tende in stucco nella sala della Cleopatra, cfr. Sricchia Santoro 1967, p. 25; Pugliatti 1984, p. 160 e fig. 316.

47 Per il cantiere del castello di Fontainebleau e la galleria di Francesco I si vedano almeno Béguin 1960; Zerner 1969; Béguin, Pressouyre 1972; Béguin 1972; i contributi raccolti in Chastel 1975. I primi interrogativi sul rapporto tra Roma e Fontainebleau sollevati da Oberhuber 1966 sono approfonditi in Dumont 1973; sul tema degli scambi Roma-Fontainebleau relativamente alla decorazione in stucco si veda anche Quagliaroli 2019a. Tra i contributi più importanti per la conoscenza della fortuna della cosiddetta *strapwork decoration* – caratteristica della galleria di Francesco I – spicca Blunt 1968; sul tema si veda anche Speelberg 2013.

48 Cfr. *infra* par. 3.4.

49 Cfr. Vasari 1966-1987, vol. V, pp. 544-545; Pugliatti 1984, pp. 65-95; M. Marongiu, B. Agosti in Romani 2003a, pp. 80-87, nn. 13-15; Ciardi, Moreschini 2004, pp. 188-219, n. 18.

50 Per Tibaldi si vedano almeno Romani 1990; Balzarotti 2019; Ambrosini Massari, Balzarotti, Romani 2021; per Pino si veda Zezza 2003.

51 Cfr. *ivi*, p. 279, n. A.72.

52 Cfr. *infra* parr. 4.1, 4.7.

53 ASRoma, *Collegio Notai Capitolini*, uff. 20, Notaio Giovanni Battista De Amadeis, vol. 46, fogli non numerati (alle date del 21 luglio, 8-9-11-12-15-16 agosto e 15 settembre), trascritti in Leproux 1991, pp. 115-118, 129-131; si rimanda anche a Salvagni 2012, p. 64. Si veda il Regesto documentario, docc. 13a-13h.

54 Per Francisco de Credenza, doratore e pittore, cfr. Redin Michaus 2007, pp. 257-262, 340-342, doc. IX-XIV; Salvagni 2012, pp. 64, 98, 105, 109, 123-125, 130, 133-135, 137, 139, 141. S. Quagliaroli in Di Sante cds.

55 Zocchi è registrato negli atti della corporazione dei pittori dal 1548 al 1574 (Salvagni 2012, pp. 128, 189 nota 287) ma non è altrimenti documentato; Pisa – spagnolo nato in Sardegna – fu membro della corporazione dal 1563 al 1573 e camerlengo tra il 1564 e il 1565, cfr. Rédin Michaus 2007, pp. 262-266; Salvagni 2012, p. 110; Bramanti, pittore e stuccatore, fu un artista di una certa rilevanza dentro e fuori dalla corporazione, alla quale fu affiliato dal 1535 fino alla morte nel 1574 (cfr. G. Antoni, B. Hermanin in Di Sante cds). Alla data dell'11 agosto, tra i testimoni da interrogare è elencato anche Vincenzo da Imola (membro dal 1546, presente alle riunioni dal 1554 al 1565, cfr. Salvagni 2012, p. 111; sull'artista si veda anche Tambini 2014, pp. 468-473), che non fu però poi chiamato a rilasciare dichiarazioni: una registrazione dell'ottobre 1564 ricorda infatti le spese sostenute dalla congregazione per «esaminar 3 testimonj» (cfr. Salvagni 2012, p. 313); si veda il Regesto documentario, docc. 13a-13h, 14.

56 ASRoma, *Collegio Notai Capitolini*, uff. 20, Notaio Giovanni Battista De Amadeis, vol. 46, fogli non numerati, alla data del 15 agosto 1564; si veda il Regesto documentario, doc. 13f.

57 Cfr. Barolsky 1979, p. 17; Ciardi, Moreschini 2004, pp. 28-37, 224. La tavola di ardesia misura cm 133 × 172, attualmente è esposta al Musée du Louvre ma, sino a qualche anno fa, si conservava al castello di Fontainebleau.

58 Cfr. Bambach 2017, p. 233; Romani 2017, pp. 30-35.

59 Ivi, p. 33. Per palazzo Capodiferro Spada e le “impronte” michelangiottesche si veda *infra* par. 3.4.

60 Cfr. De Marchi 2014. L'opera misura cm 33,7 × 43,9 ed è conservata all'interno di un *passepertout* ligneo forse creato nel momento in cui la tavola fu divisa per ottenere due dipinti separati (ivi, pp. 27-28); si ignora la collocazione della faccia con Golia ritratto di fronte.

61 Cfr. Romani 2017, p. 38.

62 Per Sebastiano e la pittura a olio su pietra e su muro si veda Cerasuolo 2010; per un *excursus* sulla tecnica della pittura a olio

su muro nel Cinquecento si veda Bensi 2010, che tuttavia non cita l'esteso ciclo di palazzo Capodiferro. Già Vasari descriveva le diverse tecniche con cui dipingere a olio su muro, cfr. Vasari 1966-1987, vol. I, pp. 135-136.

63 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 13619, f. 2: matita nera, mm 338 × 408. Esposto quale autografo di Daniele (cfr. G. Morello in *Michelangelo e la Sistina* 1990, p. 168, n. 39), ritenuto una copia da Paul Joannides (1993, p. 818 nota 3), è stato restituito al volterrano da Andrea G. De Marchi, che ne afferma la stretta relazione con il dipinto Barberini (cfr. De Marchi

2014, pp. 32-33, e si veda la riproduzione alla fig. 30); Carmen Bambach (cfr. Bambach 2017, pp. 233, 345 nota 22), senza pronunciarsi nettamente a favore dell'autografia ricciarelliana, sostiene che disegno e dipinto debbano essere considerati opera di una stessa mano.

64 Vale quale esempio l'opera menzionata nell'inventario di Bernardino de Sandoval: si veda *infra* par. 4.2.

65 Per Mazzoni scultore si rimanda ai parr. 4.4, 4.5, 4.8; per la sala Regia al par. 4.3; per gli eredi di Daniele al par. 5.1.



3. Palazzo Capodiferro Spada, «opere meravigliose non pure di stucchi, ma di storie a fresco et olio»

Gli «stucchi» e le «storie a fresco et a olio», con i quali Mazzoni è ricordato nelle *Vite* per aver ornato «tutto il didentro del palazzo del cardinale Capodiferro», riscossero un'«infinita lode» che andò a legare inscindibilmente il nome del piacentino alla dimora posseduta dapprima dai Capodiferro e poi dagli Spada.¹ (figg. 31, 32) Forti della testimonianza vasariana, le fonti non mancano mai di menzionare Giulio in relazione al palazzo, addirittura estendendo la sua responsabilità ben oltre il «didentro», coinvolgendolo nella decorazione della facciata e nell'intera progettazione edilizia.² L'attribuzione del ruolo di architetto e direttore delle maestranze, di per sé messa in dubbio dall'assenza di ulteriori riscontri intorno a una possibile competenza in materia di Mazzoni,³ è stata definitivamente smentita dalla documentazione archivistica che ha ricondotto la responsabilità a Bartolomeo Baronino, coadiuvato da altri capomastri d'estrazione sangallescà.⁴ Il ruolo di Giulio nel cantiere non fu però meno importante o di minor prestigio: a partire dal primo incarico di ornare con stucchi e pitture le pareti del cortile – svolto in collaborazione con altri artisti – il piacentino seppe guadagnarsi la fiducia del committente ottenendo di poter autonomamente progettare e condurre i lavori di decorazione di una buona parte degli ambienti del piano nobile.

3.1 Il committente e il palazzo

Il committente del palazzo fu il cardinale Girolamo de' Recanati Capodiferro.⁵ Discendente da un'antica e illustre famiglia capitolina, venne accolto giovanissimo alla corte di Alessandro Farnese *senior*, divenendone uno dei più amati *protégés* e garantendosi, con l'elezione di questi al soglio pontificio, una florida carriera, inaugurata da missioni diplomatiche in Portogallo e in Francia.⁶ Nominato vescovo di Saint-Jean-de-Maurienne in Savoia il 30 luglio 1544, creato cardinale il 19 dicembre dello stesso anno e investito, il 26 agosto 1545, del ruolo di governatore della neoistituita legazione pontificia di Romagna, Girolamo rimase un'eccellente pedina al servizio degli interessi del papato sullo scacchiere internazionale anche sotto Giulio III, con il quale condivise una grande amicizia e affinità d'intenti.⁷ Osteggiato da papa Paolo IV al punto da doversi allontanare da Roma, morì il 2 dicembre 1559 durante il conclave che portò all'elezione di Pio IV.

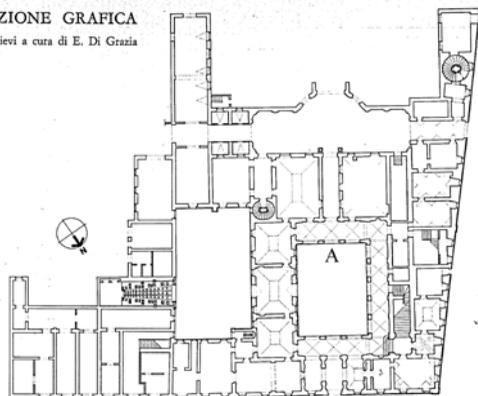


fig. 31
Roma, palazzo Capodiferno
Spada, facciata.

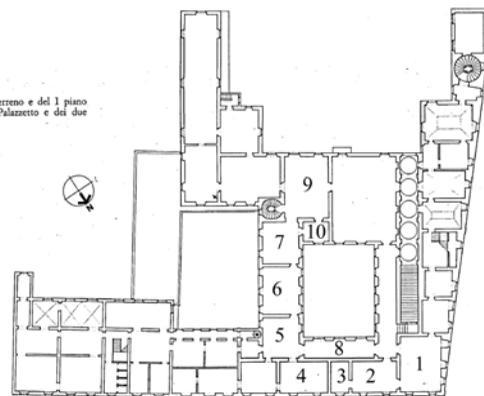
Dai verbali di un processo svoltosi nel 1560, che vide opposti la madre del cardinale appena scomparso, Bernardina, e i cugini dello stesso, Domenico e Tiberio, si evince che la gestazione del complesso fu molto lunga, interrotta solo dalla morte di Girolamo, occorsa mentre ancora si lavorava per ampliare gli stabili verso il muro di recinzione del giardino.⁸ Il primo impulso all'erezione di un sontuoso palazzo era scattato probabilmente al momento dell'acquisizione della porpora cardinalizia, traducendosi in atto negli anni appena seguenti: la vicinanza fisica, così come l'appartenenza alla cerchia dei fedelissimi di Paolo III, influenzò la scelta delle maestranze, tanto quelle legate ai lavori edili quanto a quelli decorativi. Si comprende altresì che non si trattò affatto di un'edificazione *ex novo* ma della progressiva trasformazione di edifici esistenti, abitati dai famigliari, secondo un progetto che mutò e si arricchì negli anni, come attesta il vertiginoso scarto tra la previsione di spesa – circa 6.000 scudi – e l'effettivo esborso – prossimo ai 40.000 – permesso dall'accresciuta disponibilità economica ottenuta grazie ai prestigiosi incarichi.⁹ In questo senso, risulta di grande interesse la dichiarazione di un testimone che ricordava che «il disegno che fu fatto del palazzo al tempo che il cardinale cominciò a fabbricare non era così bello et così grande come quello è stato fatto et allhora il cardinale non haveva fantasia mettere stuchi o oro ne conci et questo anche esso testimonio l'intese dire dal cardinale [...] che il disegno s'era mutato et che erano maggiore ad esso che prima, [...] che da poi fu fatto papa Julio crebbe l'animo». ¹⁰ Una notizia che si associa all'atto del 14 aprile 1550, un *motu proprio* di Giulio III col quale si concesse al cardinale Capodiferno la facoltà di aprire una piazza davanti al suo palazzo, interpretato da Neppi come sintomatico del termine dei lavori ma più propriamente da collegarsi a una nuova fase di interventi, di portata maggiore.¹¹

DOCUMENTAZIONE GRAFICA

Rilievi a cura di E. Di Grazia



Planimetrie del piano terreno e del 1° piano di Palazzo Spada, del Palazzetto e dei due edifici intermedi.



A partire dal biennio 1554-1555, il cardinale cominciò ad abitare alcune delle stanze del palazzo, benché lo stabile non fosse integralmente perfezionato.¹² Forti rallentamenti e ridimensionamenti nel progetto, con l'abbandono degli aspetti più magniloquenti, occorsero in conseguenza dell'aperta avversione dimostrategli da papa Carafa: la sala grande (oggi salone di Pompeo) non venne completata e fu accantonato il progetto di erigere una torre sormontata da «un san giorgio a cavallo indorato che si potesse veder da lontano», una scultura colossale allusiva al titolo cardinalizio di San Giorgio in Velabro.¹³

L'architetto direttore dei lavori fu 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.¹⁴ 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 il muratore Bartolomeo de Rossi da Morcote, e Giulio Merisi da Caravaggio. Il 3 dicembre 1548, de Rossi testimoniava l'avvenuta stipula di un'obbligazione con il cardinale Capodiferro, segnale di un sicuro avvio dei lavori.¹⁵ Le attività si concentrarono dapprima 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», tanto che nei propositi iniziali «nel cortile non vi havea da esser altro se non la loggia come si entra et l'altra a man dritta». ¹⁶ Questa serie di ambienti, definiti anche «veterem opidi», «della fabrica vechia», sono quelli che Girolamo si impegnò a non distruggere ma a ridurre «in ampliorem sortem atque elegantionem formam». ¹⁷ 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 perfettamente addentro alla cultura artistica espressa nella cerchia di Perino del Vaga. Ne sono eloquenti testimonianze gli androni al pian terreno.¹⁸ In quello di destra, sul soffitto del quale campeggia un affresco con un raffaellesco *Ratto di Elena*, a seguito di una più recente campagna di restauri è emerso un fregio caratterizzato da soluzioni decorative avvicinati a quelle messe in opera nella sala di palazzo Massimo alle Colonne, progettata da Bonaccorsi intorno al 1538, e nelle stanze di palazzo Cenci Maccarani Stati (1548 ca.), attribuite a Luzio Luzi e collaboratori.¹⁹ Anche uno stanzino posto a mezza via tra il piano terra e il piano nobile, per il quale è stata suggerita una destinazione

fig. 32

Planimetrie del piano terreno e del piano nobile di palazzo Capodiferro Spada (da Neppi 1975, p. 85): A) parete del cortile assegnata a Giulio Mazzoni e Diego de Fiandra; 1) stanza di Siciolante; 2) stanza di Psiche; 3) stanza di Perseo; 4) stanza di Enea; 5) stanza di Callisto; 6) stanza di Achille; 7) stanza dei Fasti Romulei; 8) galleria degli Stucchi; 9) sala delle Stagioni e degli Elementi; 10) cappella.

a stufetta, reca tracce di una decorazione che si è parzialmente conservata sul soffitto – dove è riprodotto un velario all'antica – e sulle pareti, con elementi ornamentali che stringono una significativa relazione con le stanze del Delfino e dello Struzzo a Castel Sant'Angelo.²⁰

L'ampliamento nella cronologia dei lavori e tanto il sussistere negli ambienti del piano terreno e di quello nobile di soluzioni decorative strettamente connesse a quelle elaborate da Bonaccorsi, quanto la presenza di artisti a lui legati, impongono di guardare al cantiere di palazzo Capodiferro come a un eloquente esempio del sistema sinergico di lavoro messo a punto da Antonio da Sangallo il Giovane e da Perino del Vaga, e da loro lasciato in eredità ai collaboratori e a una nuova generazione di artisti e architetti.²¹ L'impronta di Perino nel palazzo, infatti, come si vedrà, per quanto mediata e postuma, è confermata da molteplici indizi, non ultimo dalla consuetudine tra l'artista e il cardinale, documentata almeno dal 1544.²²

3.2 La facciata e il cortile

Se l'intervento edilizio coordinato da Baronino mirava dunque a creare una convivenza tra preesistenze e nuove costruzioni, alla facciata veniva riservata l'importante funzione di collegamento e di armonizzazione. Alla scomparsa di Paolo III, il 10 novembre 1549, la decorazione della facciata era già a uno stadio piuttosto avanzato: lo documentano un disegno conservato a New York – dove, al centro del prospetto, è registrato lo stemma Farnese – e, indirettamente, alcune carte d'archivio che riportano la descrizione delle operazioni di sostituzione delle insegne condotte dal cardinale Bernardino Spada al momento dell'acquisto del palazzo.²³ Oltre alla grande arme – poi divenuta Spada –, affiancata dalle statue di *Fede* e *Carità*, e a una teoria di clipei contenenti l'emblema personale del cardinale Girolamo, la facciata si mostra, oggi come allora, intervallata da nicchie timpanate che ospitano statue di uomini illustri della storia romana a cui corrispondono, nel registro più alto, riquadri con iscrizioni.²⁴ L'impaginato decorativo doveva essere già ben definito alla data di stesura dei contratti del cortile, nel maggio del 1550, poiché in essi si prescrive che «tutto sia lavorato in stucco et adornate le finestre secondo sonno in facciata di fora».²⁵ Effettivamente, tra prospetto esterno e quadrilatero interno vi è corrispondenza, con variazioni solo minime nel repertorio di nastri e ghirlande che raccordano tra loro cornici e finestre – ai lati delle quali si stagliano profili di arpie dalle grandi ali –, nella nutrita presenza di figure stanti di fanciulle e di putti e nel dispiegarsi di un repertorio di vasellame e candelabre all'antica.²⁶ (fig. 33)

Il fronte principale della dimora Capodiferro è ispirato in prima istanza al celeberrimo palazzo Branconio dell'Aquila, del quale, come ricordava Vasari, «fu lavorata di stucchi la maggior parte della facciata per mano di Giovanni [da Udine]».²⁷ Elementi propri del repertorio di formule dispiegate da Raffaello e dal friulano sulle superfici della facciata e del cortile del palazzo di Borgo ritornano arricchiti di ulteriori spunti attinti da un vocabolario ormai standardizzato, replicabile a stucco come ad affresco, ma anche impreziositi da inserzioni tratte dalle famose invenzioni di Perino, come alcuni curiosi dettagli previsti per le scene minori della cappella Massimo che sembrano aver suggestionato la definizione delle cornici dei riquadri del registro più alto della facciata.²⁸ L'oscillante livello qualitativo



di questi stucchi implica la contemporanea attività sui ponteggi di diversi plasticatori, suggerendo, in attesa di nuovi indizi circa il progettista e gli attori coinvolti, di fare riferimento alla generica prassi di funzionamento di queste fabbriche e dunque immaginare l'affidamento dell'apparato plastico da parte degli architetti a una manodopera fidata che si poteva far turnare sui diversi cantieri. Significative affinità si riscontrano infatti con gli stucchi della sala della Biblioteca di Castel Sant'Angelo, il già citato ambiente dove tra il 1544 e il 1545, sotto la guida di Luzzo Luzzi, intervennero diversi plasticatori, ad oggi ancora ignoti.²⁹

Non sembrano riscontrarsi rimandi evidenti tra gli stucchi della facciata e quelli del cortile, per il quale si dispone di una quantità di dati decisamente maggiore grazie alle campagne di restauro ivi condotte ma soprattutto al reperimento dei contratti di lavoro.³⁰ L'11 e il 14 maggio 1550, per conto del cardinale impegnato in Romagna, fu il suo agente, Giovanni Giacomo de Lavezzoli, a stipulare gli accordi con due "ditte" di plasticatori.³¹ Alla prima, composta da Giulio Mazzoni e Diego de Fiandra, venne richiesta l'esecuzione della parete di fronte all'ingresso (sud-ovest); (fig. 34) alla seconda, costituita da Leonardo Sormani e Tommaso Boscoli, le altre tre.³² (fig. 35) A Giulio e al suo collega iberico – probabilmente il «Diego spagnolo» documentato nel 1544 come stuccatore nella fabbrica sangallescica del nuovo San Pietro –³³ definiti «compagni scultori e pictori», vennero promessi 180 scudi per ornare l'intera superficie «secundo il disegno quale sarà secundo ci sera la man de me notaro», una specifica che lascia un margine di progettazione al duo, diversamente da quanto avvenne per Boscoli e Sormani, per i quali il disegno era «già facto sottoscritto da me notario».

fig. 33
Anonimi stuccatori,
decorazioni a stucco,
1550 ca. Roma, palazzo
Capodiferno Spada,
facciata.

fig. 34

Giulio Mazzoni, Diego de
Fiandra e collaboratori (?),
decorazione a stucco e
ad affresco, 1550. Roma,
palazzo Capodiferro Spada,
cortile, parete sud-ovest.





Entro il termine di sei mesi, Giulio e Diego avrebbero dovuto provvedere anche ai dipinti nei riquadri rettangolari che si alternano alle finestre del secondo piano – oggi pressoché illeggibili –³⁴ e alla realizzazione di due armi in travertino con le insegne di Giulio III e di Enrico II di Francia, eseguendo il tutto a proprie spese, mentre il committente avrebbe fornito «ponti aqua chiodi et ogni altra cosa salvata la polvere», ossia lasciando ai due stuccatori il compito di procurarsi la preziosa polvere di marmo. Anche nel contratto con Sormani e Boscoli – ai quali si promettevano in totale 300 scudi – si precisa che i due «promettono fare fra le finestre di sopra un quatro di pittura colorita», nonostante, per entrambi, sia nota solo l'attività di scultori in marmo e modellatori in stucco.

Le campagne di restauro condotte negli anni Ottanta 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.³⁵ Non è difficile immaginare che anche per i brani pittorici del registro più alto si fosse ricercata la soluzione di maggior efficacia in termini di tempi e di resa, delegando queste porzioni a chi, dei quattro titolari, poteva vantare anche esperienze da pittore, oppure a frescanti appositamente chiamati sui ponteggi, senza escludere la possibilità che, per velocizzare i lavori, queste porzioni venissero affidate a uno dei tanti artisti allora presenti sul cantiere e impegnati nelle decorazioni del piano nobile.³⁶

fig. 35
Roma, palazzo Capodifermo Spada, veduta di tre lati del cortile.

fig. 36

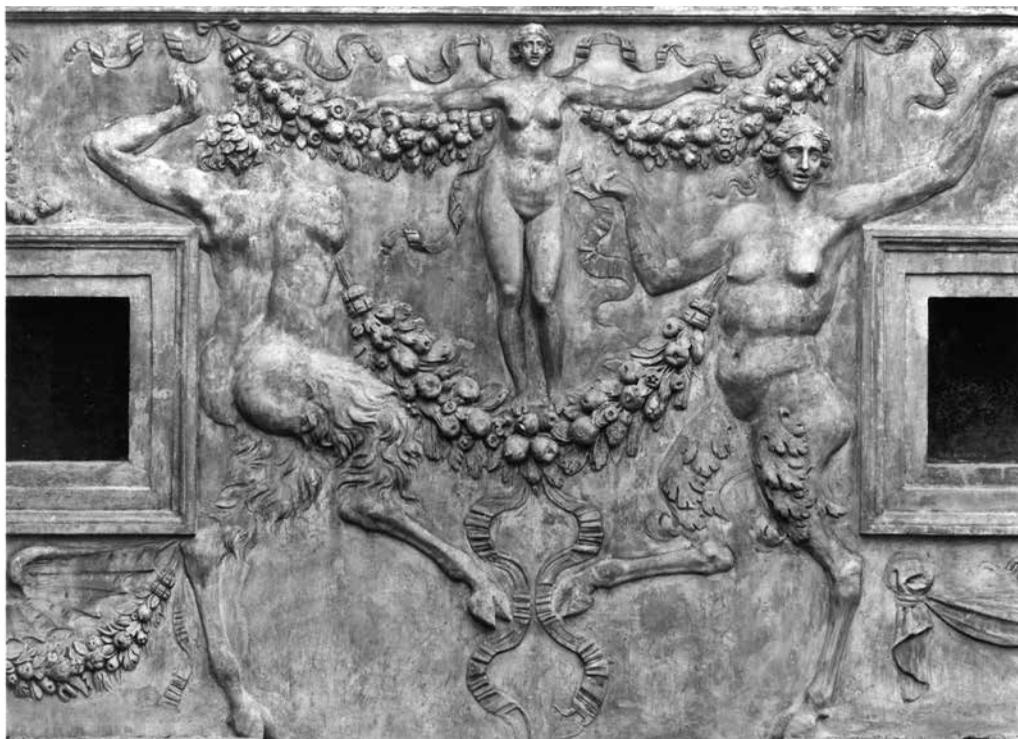
Giulio Mazzoni, figura femminile, satiri e ghirlande in stucco, 1550. Roma, palazzo Capodiferro Spada, cortile, parete sud-ovest.

fig. 37

Giulio Mazzoni e collaboratori, efebi reggitemma, 1550. Roma, palazzo Capodiferro Spada, cortile, parete sud-ovest.

fig. 38

Giulio Mazzoni, *Marte*, 1550. Roma, palazzo Capodiferro Spada, cortile, parete sud-est.



La parete di Mazzoni e Diego de Fiandra colpisce per la maggiore potenza espressiva ed è 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. In relazione a tale schema di fondo torna a proposito la testimonianza di padre Resta già evocata.³⁷ In stretti rapporti con diversi membri della famiglia Spada,³⁸ l'oratoriano doveva conoscere bene il palazzo, le sue decorazioni e la preziosa collezione che contemplava anche il modello su tela realizzato da Perino del Vaga per la spalliera destinata a essere collocata al di sotto del *Giudizio* michelangioloesco ma mai compiuta, acquistato dal cardinale Bernardino e fatto montare in una delle sale dell'edificio.³⁹ È probabilmente proprio alla spalliera che Resta allude quando registra, in coda alle informazioni su Giulio Mazzoni inserite a corredo di un foglio ancora da identificare, che «nel Palazzo Spada v'è un freggio con l'iscrizione "Perini opus postremum"», aggiungendo di aver posseduto un disegno di Bonaccorsi per gli stucchi del palazzo e di averlo regalato al cardinale Fabrizio Spada.⁴⁰ La notizia del foglio donato – oggi ignoto – è ribadita anche nelle pagine del Libro k - *Il Secolo d'oro*, nel brano appuntato in corrispondenza di un foglio di Perino, quest'ultimo riconosciuto in uno studio di decorazione murale conservato nella collezione del Christ Church di Oxford.⁴¹ Si tratta di un disegno di grande interesse perché vi si ritrovano numerosi elementi del ricco repertorio di formule decorative approntato da Perino e divenuto presto un patrimonio condiviso a cui attingere. Nel registro più alto, evidenti discendenze dalle invenzioni per la spalliera si riscontrano per le figure alate poste a rinserrare i riquadri



istoriati; figure che devono aver creato un “cortocircuito” nella mente dell’oratoriano, che ritrovava questi stessi motivi sparsi tra le decorazioni delle stanze del piano nobile del palazzo, ma di cui vedeva anche una reinterpretazione nella decorazione a stucco del cortile. Avvicinando a quest’ultimo il foglio oggi a Oxford si leggono in continuità gli elementi del primo registro grafico e le figure che affiancano le finte aperture in corrispondenza dei mezzanini, la presenza e la collocazione dei mascheroni grotteschi e ferini, lo scorrere del sottile fregio animato da scontri tra coppie di mostri marini e il ritmico succedersi dei riquadri del terzo registro del foglio.⁴²

Osservando con attenzione i satiri dalle muscolature ben definite e dalle espressioni intense, nelle loro attitudini danzanti, e le delicate *silhouettes* delle figure muliebri dai capelli svolazzanti che impreziosiscono la parete sud-ovest, si coglie quanto del fine calligrafismo, della grazia e della raffinata leggerezza di Perino abbia pesato. (fig. 36) Vibrante è anche l’influsso di Daniele, richiamato dalle bizzarre figure fitomorfe del registro più alto dei lati sud-ovest e dell’angolo ovest – più stereotipate sugli altri lati – simili ai pressoché contemporanei esseri mostruosi posti agli angoli della sala della Cleopatra in Vaticano.⁴³ Attenti alla lezione ricciarelliana sono anche i quattro efebi che reggono le armi in travertino: nonostante alcune evidenti debolezze,



essi possono ascrivere alla mano di Giulio per il trattamento dell'anatomia e la resa naturalistica dell'accentuata muscolatura di stampo michelangiolesco, che richiama gli ignudi dipinti da Pellegrino Tibaldi su progetto di Daniele nello scalone delle stanze nuove in Belvedere e che, in palazzo Capodiferro, ritornano in pittura nella stanza di Achille.⁴⁴ (fig. 37) Meno convincenti sono i due giovani ai quali furono poi giustapposti gli emblemi Spada: vigorosi nel modellato del corpo ma dalle teste piuttosto grossolane.

Le dodici divinità entro nicchie, benché collocate sulle pareti che spetterebbero da contratto a Sormani e Boscoli, vennero condotte in contemporanea dai quattro scultori e dai loro aiuti, con scambi di idee e all'insegna di una vivace collaborazione.⁴⁵ *Marte, Venere, Ercole, Ebe, Proserpina e Plutone* mostrano caratteri simili tra loro che fanno supporre l'intervento di Mazzoni. Infatti, come mostrano anche i telamoni della volta della galleria degli Stucchi e gli ignudi del fregio della stanza di Callisto, Giulio predilige una modellazione del torso che pone in forte rilievo la fascia addominale alta e ne appuntisce i seni. (figg. 38, 41, 45)

3.3 Il piano nobile

Nell'anno giubilare 1550 i lavori a palazzo Capodiferro proseguivano in maniera serrata. Mentre si principiavano gli stucchi del cortile, e la facciata doveva essere ormai a compimento, si andavano perfezionando gli ambienti al piano nobile che affacciano verso l'attuale piazza Capo di Ferro.

Il 26 aprile 1550 il doratore Francisco de Credenza – artista molto attivo anche all'interno dei cantieri di Perino e colui che, come visto, avrebbe poi condotto il processo contro Mazzoni –⁴⁶ veniva ingaggiato per «inaurare et pingere el solaro del salotto della fabrica vecchia [...] secundo il desegno fatto per esso mastro Framcesco [sic]» nel tempo di quattro mesi.⁴⁷ Quattro giorni dopo si procedette a stipulare degli accordi con Girolamo Siciolante da Sermoneta, ex pupillo di Bonaccorsi, perché entro il mese di dicembre completasse la decorazione delle pareti.⁴⁸ La configurazione del soffitto di questa stanza – che guarda verso palazzo Farnese, collocandosi dunque nella parte di edificato più antica – e di quello dell'ambiente quadrangolare a essa contiguo lungo vicolo del Polverone (nel quale sono affiorati frammenti di un fregio dai caratteri latamente luzieschi)⁴⁹ si discosta da quella degli altri vani del piano, che è invece organizzata secondo i tipici moduli impiegati dall'ampia bottega sangallesca, affezionata a un repertorio di partimenti di matrice antica, tutti giocati su combinazioni di rettangoli, ottagoni, rombi ed elementi circolari, arricchiti da trofei militari.⁵⁰ Queste stanze – cioè le altre che affacciano sulla piazza e quelle del braccio perpendicolare verso sud-est – vennero edificate durante il febbrile periodo di attività che ruota intorno al biennio tra la fine del 1548 e l'avvio del 1550, con i lavori di muro terminati prima del 20 maggio 1550, quando lo scalpellino mantovano Rinaldo de Bellinis si impegnò a eseguire i prospetti lapidei di dodici porte e di sette camini.⁵¹ Da questo contratto emergono con evidenza gli specifici desideri del committente, che dimostrava una non scontata sensibilità verso i marmi policromi, anticipando una linea di gusto che avrebbe poi avuto grande diffusione.⁵² 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 commissione svolta da Rinaldo per il cardinale Federico Cesi.⁵³ Una medesima spiccata policromia doveva caratterizzare i perduti basamenti della galleria degli Stucchi e della sala delle Stagioni e degli Elementi, come documentano gli appunti («pittura», «mischio», «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.⁵⁴

Un punto fermo all'anno 1550 si ha anche per l'ambiente collocato lungo la facciata, all'estremità opposta rispetto a quella di Siciolante, la cosiddetta stanza di Enea, oggi studio del Presidente del Consiglio di Stato. Un'iscrizione dichiara conclusi affreschi e stucchi del fregio il 24 luglio 1550,⁵⁵ ma su di esso si intervenne già pochi anni dopo, quando, nel dicembre 1556, il nuovo agente del cardinale, Tarquinio Picchio, si accordò con «magistris Benedicto filio Ptolomei florentini alias Riccio et Baptista Casella de Carona» per rifare entro sei mesi «il fregio de stucco [...] secondo il modello facto de creta quale resta appresso detto messer Tarquinio», provvedendo a ripristinare le pitture eventualmente da loro guastate.⁵⁶ A garantire per i due, sono due de Rossi, Gherardo e Pietro – quest'ultimo probabilmente il figlio di Bartolomeo, già implicato nella fideiussione del 3 dicembre 1548 – a conferma del fatto che nel cantiere di palazzo Capodiferro si possono leggere i primi esiti di un fenomeno che, con evidenza maggiore, coinvolse i cantieri romani della seconda metà del secolo: la progressiva affermazione delle maestranze lombardo-ticinesi, spesso in associazione con quelle toscane.⁵⁷ Benché fortemente alterate da ridipinture settecentesche, che, per alcuni brani, hanno completamente stravolto i caratteri cinquecenteschi, anche le pitture di questo fregio possono ricondursi all'ampio raggio d'influenza di Perino e Luzio.⁵⁸

In questa stanza è custodita una tavola rappresentante una *Sacra Famiglia con san Giovanni*, risultato di un restauro condotto nel 1982.⁵⁹ La versione recuperata, attribuita da Roberto Cannatà a Giulio Mazzoni, presenta caratteri d'incompletezza, evidenti incertezze anatomiche e irregolarità nella definizione delle pose dei personaggi. L'opera è composta a partire da soluzioni e idee proprie di Michelangelo e Daniele da Volterra ma tradotte da una mano poco sicura che non sembrerebbe quella del piacentino, almeno dal confronto con i brani decorativi del palazzo a lui assegnabili. In questi ultimi Giulio dimostra, infatti, nel modo di rapportarsi al modello michelangiolesco, ai prototipi di Daniele e alla veridicità anatomica, una maturità e un'autonomia ben differenti. Poco pertinenti sono anche le caratteristiche fisiognomiche dei personaggi, così come si vedrà andando ad affrontare gli ambienti del palazzo che possono essere restituiti alla progettazione di Mazzoni.

Proseguendo nell'analisi dei vani del piano nobile si incontrano la stanza di Psiche e quella di Perseo. Collocate tra le due precedentemente commentate, palesano anch'esse l'azione di artefici che attingono a piene mani dal repertorio di matrice perinesca. La prima, dedicata alla narrazione della favola di Psiche, è impreziosita da un fregio che tuttavia appare bruscamente interrotto dall'aprirsi delle finestre rettangolari – e, dunque, da pensare messo in opera prima della conclusione della facciata – e in cui trionfa l'omaggio a Bonaccorsi nella

diretta ripresa di motivi da lui studiati per le sale di Castel Sant'Angelo e per il modello per la spalliera, emulandone il virtuoso tentativo di rileggere in chiave decorativa il magistero michelangiolesco.⁶⁰ Il medesimo principio anima il fregio della stanza di Perseo, ricco di elementi ispirati a Michelangelo e alle soluzioni ornamentali proposte da Perino nella sala Paolina, mentre i quattro riquadri con episodi della storia dell'eroe argivo ricalcano con minimi scarti le invenzioni per l'omonima camera in Castel Sant'Angelo.⁶¹

La fine del 1550 deve essere intesa quale momento di snodo tra due fasi della campagna decorativa, fasi che non si succedettero nettamente e a staffetta ma che implicarono compresenze e collaborazioni. Nell'industrioso cantiere, si passò dalla contemporanea attività di artisti diversi, elasticamente inquadrati entro il più ampio sistema di lavoro perfezionato da Perino e Antonio da Sangallo e assoldati per singoli interventi da eseguire seguendo indicazioni progettuali e disegni, a una forma di monopolio nella gestione della campagna decorativa concentrata nelle mani di Giulio Mazzoni.

3.4 Giulio Mazzoni progettista e decoratore

Una volta terminati gli stucchi del cortile (da contratto, entro la fine del 1550), e sino al 1553, Giulio progettò e diresse l'esecuzione degli apparati decorativi delle stanze del braccio sud-est, della galleria degli Stucchi e della cappella. Nonostante le molte ridipinture e le interpolazioni subite da pitture e stucchi, e la compresenza sui ponteggi di diversi collaboratori deputati alla messa in opera, la responsabilità del piacentino deve essere confermata per tutti questi ambienti.

Comunicante con la stanza di Enea, la stanza di Callisto è la prima che si incontra procedendo in quest'ala del palazzo. Le vicende che la interessano rendono conto del cambiamento nel sistema di gestione del cantiere decorativo. Il 13 marzo 1550 Lavezzoli affidava al pittore faentino Giovanni Battista di Francesco de Arcangelis il compito di eseguire entro il mese seguente il fregio del «Thalamum», la camera da letto del cardinale, «iuxta desegnum datum predicto domino Ioan Iacobo». ⁶² Nel contratto si specificava il desiderio di veder realizzato «uno freso in circum dictam cameram» e che «picture predictae sint altitudinis naturalis autenticum autentice», configurando dunque un fregio continuo con figure di dimensioni prossime al naturale: un'impostazione ben differente da quella attuale, che vede i quattro episodi della storia di Callisto delimitati entro cornici ovali e quasi sovrachiati dall'opulenta e fantasiosa decorazione in stucco.⁶³ (fig. 39)

Sebbene la committenza di Girolamo Capodiferro nei territori della sua legazione rimanga ad oggi un argomento del tutto inesplorato, non è da escludere che esistesse una 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 de Arcangelis, un pittore non altrimenti attestato. Forse l'opera del faentino non fu completata o non risultò soddisfacente – il contratto precisa che sarebbe stata valutata da esperti – e l'intero fregio venne quindi rifatto da Mazzoni.⁶⁴ L'iscrizione al piacentino è infatti giustificata dai confronti stilistici con le pitture delle altre sale, e fra esse e gli stucchi, ma pure da ragioni tecniche – quali l'impiego



fig. 39

Giulio Mazzoni e collaboratori, fregio a stucco e a olio su muro con *Callisto che fugge*, 1550-1553 ca. Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza di Callisto.



fig. 40

Giulio Mazzoni e collaboratori, *Callisto e le ninfe alla fonte*, 1550-1553 ca. Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza di Callisto.

dell'olio su muro – e dalla conoscenza del suo *modus operandi*, ricostruibile qui e nelle altre stanze come un'attenta opera di sincretismo stilistico e sintesi di modelli. Alle invenzioni di Giulio sono infatti sottese plurime citazioni, con una predominanza – non esclusiva – di Michelangelo, molto spesso filtrato attraverso l'ingentilimento offertone da Perino e Daniele, e con significativi rimandi anche al primo maestro, Vasari. Ne è esempio eloquente il riquadro con *Callisto che fugge*, ricalcato, ma in controparte, sugli *Arcieri* di Buonarroti.⁶⁵ (fig. 39) È poi soprattutto il cromatismo di queste pitture – animate dai contrasti tra i toni scuri e le accensioni squillanti dei verdi, dei gialli e dei rosa, in un ricercato bagliore di cangiantismi – a parlare a favore di Giulio. (figg. 40, 16, 30, 53)



fig. 41
Giulio Mazzoni e collaboratori, stemma del cardinale Capodiferro e telamoni in stucco, 1550-1553 ca. Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza di Callisto.

Gli ignudi in stucco che popolano il fregio, contraddistinti da uno spiccato turgore muscolare e da un plasticismo dirompente, evocano la sala Regia, così come il resto delle decorazioni plastiche, che attestano un'inventiva esuberante e ben istruita sul repertorio perinesco. (fig. 41) Questi nerboruti termini si appaiono ai brani del cortile assegnabili al piacentino e, pur considerando il significativo scarto temporale tra le due realizzazioni, agli angeli che reggono le cornici ovali nella cappella Alicorni Theodoli, consonanti nella maniera di modulare le emergenze, nel modo di plasticare i panneggi, nel trattamento dei nastri, nella copiosa ricchezza delle ghirlande, nel senso di viva matericità conferita alle piume delle ali. (fig. 94)

Il riproporre con il solo mezzo pittorico i medesimi moduli esperiti in stucco nella stanza di Callisto conferma la progettazione mazzoniana di quella successiva, consacrata alla narrazione delle vicende di Achille: atletici efebi dai mantelli svolazzanti accompagnano lo stemma Capodiferro, che appare riccamente adorno di volute vegetali, maschere grottesche e ghirlande. Preme anche qui con forza, come nel cortile, il modello degli ignudi che reggono gli stemmi Ciocchi del Monte realizzati da Pellegrino Tibaldi sotto la regia di Daniele



fig. 42
 Collaboratori di Giulio
 Mazzoni, fregio ad affresco
 con *Achille a Sciro*, 1550-
 1553 ca. Roma, palazzo
 Capodiferro Spada, stanza
 di Achille.

da Volterra all'ingresso del Belvedere vaticano.⁶⁶ Nella *Nascita di Achille*, una delle quattro scene dipinte sulle pareti, la composizione per masse di figure acquattate dialoga con le successive lunette della cappella Alicorni Theodoli e ripropone soluzioni coerenti all'immaginario ricciarelliano, come si verifica osservando la volta della cappella Della Rovere nella chiesa della Trinità dei Monti. La tecnica ad affresco, qui preferita al più ricercato olio su muro prediletto da Mazzoni, e l'evidente debolezza stilistica attestano il sicuro intervento degli aiuti: come ricordato nel corso del processo del 1564, in questo cantiere, per le pitture, Giulio poteva contare almeno su un garzone.⁶⁷

Anche la stanza successiva, cosiddetta dei Fasti Romulei, è ornata da un fregio alla cui progettazione provvede il piacentino, come documenta un disegno preparatorio su cui si tornerà successivamente, demandando la traduzione ad affresco ai collaboratori.⁶⁸ (figg. 61, 62, 63, 64)

La galleria degli Stucchi e la sala delle Stagioni e degli Elementi sono certamente gli ambienti su cui maggiormente si è appuntato l'entusiastico giudizio espresso nelle fonti, da Vasari in avanti. La galleria degli Stucchi è un ambiente rettangolare di circa quattordici metri di lunghezza: al di sopra di un alto zoccolo, le decorazioni in stucco e pittura corrono lungo tutte le superfici, raccordando le pareti alla volta.⁶⁹ Quest'ultima, come già ricordato, è percorsa da una trama di stucchi e pitture organizzata secondo un *pattern* di ottagoni e ovali ricalcato su quello della sala Regia vaticana. Negli ottagoni, in deciso contrasto con il fondo scuro, fanno la loro apparizione figure ignude sgambettanti, avvolte in drappi fluenti, la cui identità e funzione rimane di difficile decifrazione; negli ovali, organizzati in tre gruppi, sono rappresentati con abile realismo animali terrestri, acquatici e del cielo. Sulle pareti, le tre finestre che si aprono sul lato verso sud-ovest si alternano a quattro riquadri sorretti da efebi che trovano rispecchiamento nel lato a fronte: entro questi riquadri dalle articolate cornici in stucco campeggiano otto rappresentazioni allegoriche dipinte a olio su muro.⁷⁰ Nella parete antistante le finestre, entro un'intelaiatura sormontata da timpani ricurvi e spezzati su cui si distendono figure maschili nude – derivate dalla sala Regia e dalle



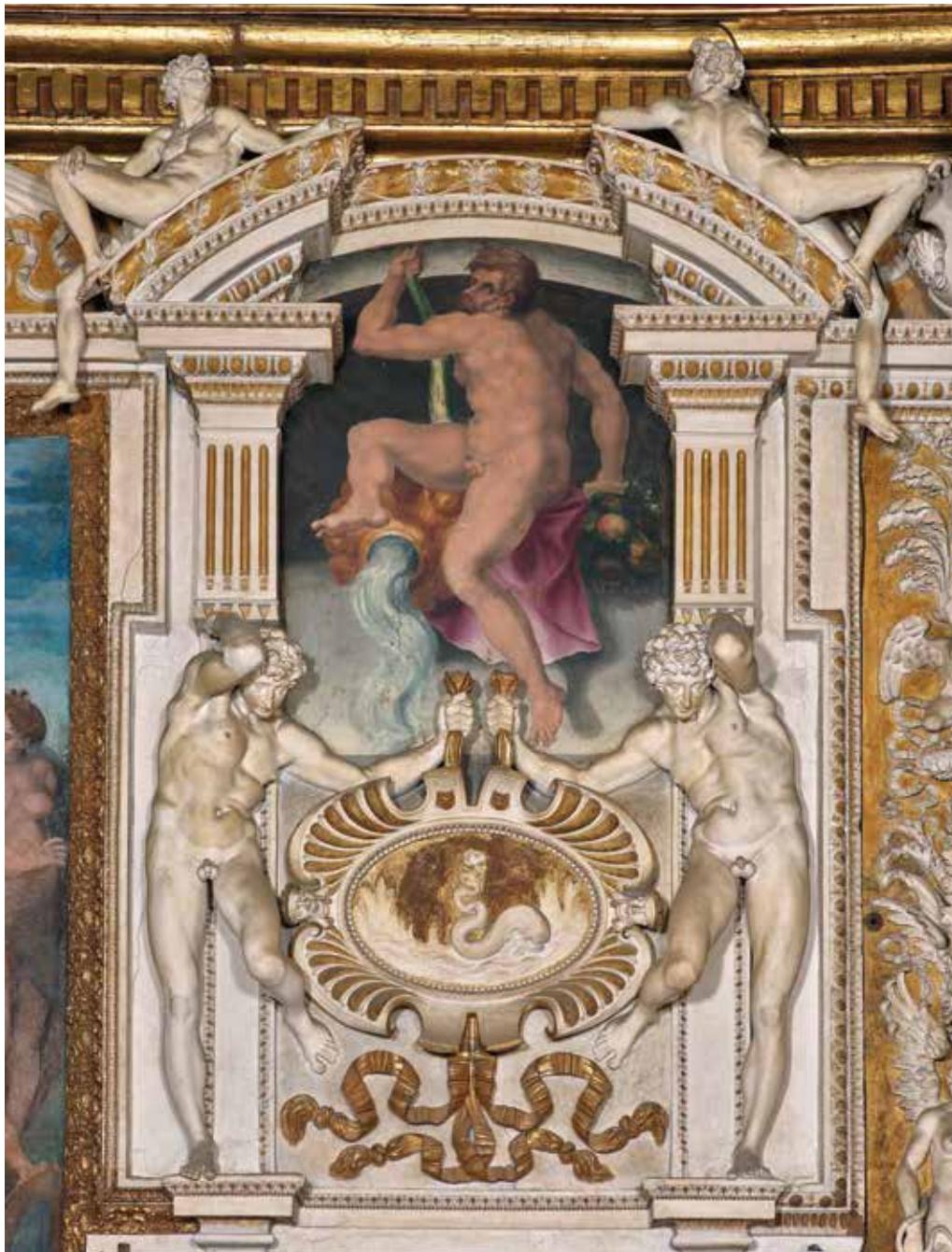


fig. 43
Giulio Mazzoni e
collaboratori, 1550-
1553 ca. Roma, palazzo
Capodiferro Spada, galleria
degli Stucchi.

fig. 44
Giulio Mazzoni e
collaboratori, decorazioni
a stucco e a olio su muro,
1550-1553 ca. Roma,
palazzo Capodiferro Spada,
sala delle Stagioni e degli
Elementi.

invenzioni michelangiolesche per la Sagrestia Nuova – a seguito di interventi settecenteschi sono state scavate le nicchie ovali che ospitano teste femminili di epoca romana.⁷¹

Nella galleria – ma anche nella sala delle Stagioni e degli Elementi – l'impiego dello stucco raggiunge livelli altissimi di raffinatezza e virtuosismo, ispirandosi alla magnificenza della reggia di Francesco I a Fontainebleau – della quale il cardinale Capodiferro fu un sensibile



fig. 45
Giulio Mazzoni (?),
telamone, 1550-1553 ca.
Roma, palazzo Capodiferro
Spada, galleria degli
Stucchi, volta.

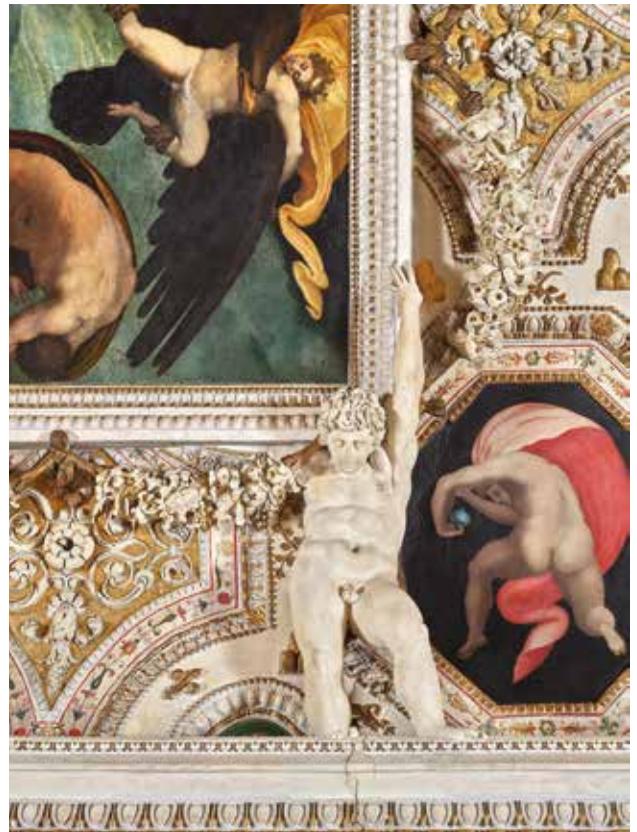


fig. 46
Collaboratore di Giulio
Mazzoni, telamone, 1550-
1553 ca. Roma, palazzo
Capodiferro Spada, galleria
degli Stucchi, volta.

visitatore – ma ereditando e rielaborando in prima istanza, come già visto, quanto espresso da Perino e Daniele nella sala Regia.⁷² (figg. 43, 44) L'effetto complessivo, perfettamente riuscito, è quello di uno scrigno prezioso: solo la visione ravvicinata dei singoli stucchi permette di percepire le oscillazioni qualitative nella fattura, imputabili all'intervento degli aiuti. (figg. 45, 46)

Anche nella pittura Mazzoni si dimostra un abile interprete e una voce rappresentativa della temperie romana di metà secolo. Il riquadro della volta con *Narciso alla fonte*, (fig. 47) per esempio, si può benissimo leggere in continuità con i cantieri perineschi, come la stanza di Psiche di Castel Sant'Angelo – e con quelli da essi derivati, ad esempio palazzo Silvestri Rivaldi,⁷³ mentre ricordi di sapore maggiormente emiliano affiorano nelle invenzioni dei genietti visti in forte scorcio negli ottagoni.⁷⁴ Sono poi numerosi gli esempi utili a rendere conto dell'atteggiamento dell'artista verso un uso spregiudicato dei capolavori michelangeloeschi, l'accesso ai quali gli fu molto probabilmente concesso per il tramite di Daniele. Nella galleria, il riquadro centrale con il *Ratto di Ganimede* doveva suscitare nei visitatori l'immediato rimando alla celebre invenzione del maestro.⁷⁵ (fig. 48) Anche l'episodio con la *Morte di Adone* è creato tenendo presente diversi disegni di Buonarroti: (fig. 18) dal fiume della *Caduta di Fetonte*, alla Madonna con le braccia spalancate della *Pietà* per Vittoria Colonna.⁷⁶ Originariamente collocata al di sopra della porta nord-ovest, la già menzionata *Venere* di palazzo Barberini è modellata combinando la *Notte* e l'*Aurora* delle tombe medicee, in maniera evidentemente tanto ben riuscita da ingannare anche i più esperti conoscitori sei-settecenteschi.⁷⁷ (fig. 49)



fig. 47
Giulio Mazzoni e
collaboratori, decorazione
a stucco e a olio su muro
con *Narciso alla fonte*,
1550-1553 ca. Roma,
palazzo Capodiferno Spada,
galleria degli Stucchi, volta.

fig. 48

Giulio Mazzoni e collaboratori, decorazione a stucco e a olio su muro con *Ratto di Ganimede*, 1550-1553 ca. Roma, palazzo Capodiferro Spada, galleria degli Stucchi, volta.





fig. 49
Giulio Mazzoni e
collaboratori (con
integrazioni di Carlo
Maratti), *Veneri*, 1550-
1553 ca. Roma, Gallerie
Nazionali Barberini Corsini,
palazzo Barberini.

La sala delle Stagioni e degli Elementi è un ambiente di ampie dimensioni, forse pensato con la funzione di anticamera rispetto all'adiacente salone principale, quest'ultimo fatto decorare dagli Spada quasi un secolo dopo la scomparsa del cardinale Capodiferro. Le raffigurazioni allegoriche dei quattro elementi – *Acqua*, *Aria*, *Terra* e *Fuoco* – sono posizionate al centro delle quattro pareti e inquadrare da cornici con fantasiosi motivi in stucco. I due lati lunghi sono inoltre arricchiti da edicole – ornate da efebi reggimensola e da timpani ricurvi e spezzati, sormontati da figure sdraiate – al cui interno sono rappresentate quattro divinità evocative delle stagioni (*Saturno*-inverno, *Flora*-primavera, *Cerere*-estate, *Bacco*-autunno). La cronologia delle decorazioni di questa sontuosa sala deve assestarsi intorno al 1552 se, come osservato da Neppi e come pare verosimile, le mezzelune intagliate nel soffitto ligneo insieme ai gigli sono da intendersi come un riferimento al matrimonio tra Diana di Francia – figlia di Enrico II – e Orazio Farnese – il più giovane tra i nipoti di papa Paolo III – avvenuto proprio nel corso di quell'anno ma anticipato dal fidanzamento suggellato nel 1547 e strategicamente preparato dallo stesso cardinale Capodiferro.⁷⁸

fig. 50

Giulio Mazzoni e collaboratori, decorazioni a stucco e a olio su muro con *Acqua*, 1550-1553 ca. Roma, palazzo Capodiferro Spada, sala delle Stagioni e degli Elementi.



fig. 51

Giulio Mazzoni e collaboratori, decorazioni a stucco e a olio su muro con *Bacco*, 1550-1553 ca. Roma, palazzo Capodiferro Spada, sala delle Stagioni e degli Elementi.

Con riferimento alle pitture – purtroppo molto deteriorate e alterate dall'accanirsi di improprie ridipinture –⁷⁹ i prestiti michelangioleschi abbondano anche in questa sala, attinti tanto dai capolavori pittorici, e specialmente dal *Giudizio* e dalla cappella Paolina, quanto dai disegni (ma spesso in controparte). Ancora una volta l'ammiratissimo foglio con la *Caduta di Fetonte* ha ispirato le pose dei personaggi: si vedano nel riquadro rappresentante l'elemento dell'acqua le pose delle figure sul fondo, chiaramente suggerite da quelle disperate delle Eliadi, ma anche il grande nudo maschile con il tridente che sembra essere animato dalla medesima potenza incarnata dallo Zeus del disegno. (fig. 50) Nel partimento che ospita il tema della terra, nella fascia inferiore, geniale è la reinvenzione attuata traendo spunto dai corpi che riemergono dalla terra del *Giudizio* sistino, mentre per le posture e gli atteggiamenti dei diversi personaggi disseminati sulle pareti sembrano essere stati i tanti studi sul tema della resurrezione di Cristo a suscitare l'interesse di Mazzoni: il *Bacco* che occupa uno dei quattro partimenti laterali, incarnando l'Autunno, sembra volersi richiamare, nel passo danzante e nella posa, al disegno di Buonarroti con il *Cristo risorto*.⁸⁰ (fig. 51)

Spiccano per felicità inventiva e per raffinatezza di esecuzione gli stucchi, che, nell'impaginato e in ragione della loro sovrabbondanza, occhieggiano alle realizzazioni bellifontane, in probabile coerenza con il desiderio del committente di destinare questo ambiente alla celebrazione della casata reale francese unita a quella farnesiana. Le sollecitazioni d'Oltralpe sono denunciate anche dal largo impiego di *cartouches* e dalla nutrita presenza di esseri mostruosi, figure ferine, maschere grottesche, che non di meno anche a Roma nella cerchia dei collaboratori del Sanzio avevano già fatto la loro apparizione.⁸¹

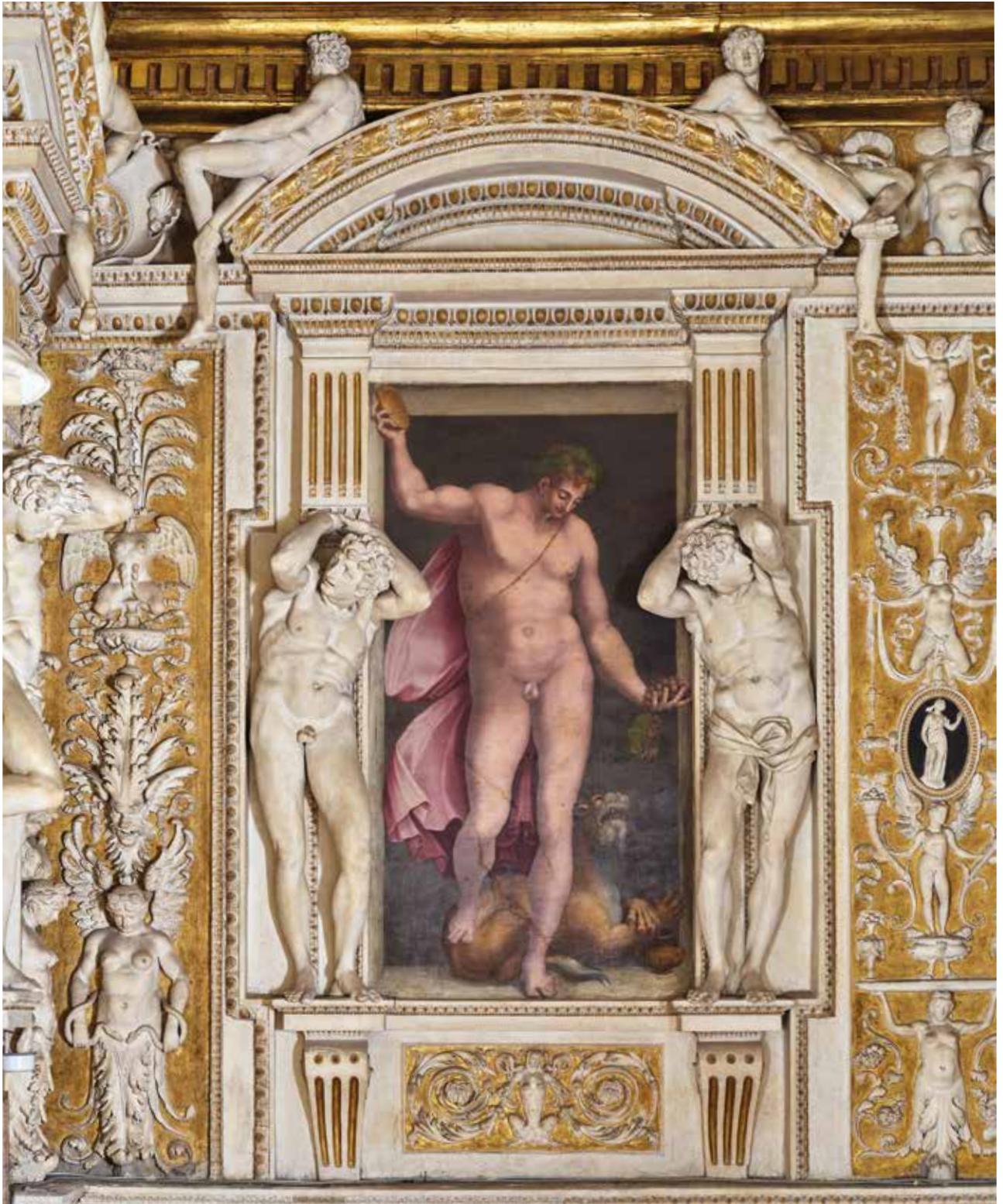


fig. 52

Giulio Mazzone e collaboratori, decorazioni a stucco e ad affresco, 1550-1553 ca. Roma, palazzo Capodiferro Spada, cappella, volta.

fig. 53

Giulio Mazzone e collaboratori, *Strage degli innocenti*, 1550-1553 ca. Roma, palazzo Capodiferro Spada, cappella.

fig. 54

Giulio Mazzone e collaboratori, *San Giovanni*, 1550-1553 ca. Roma, palazzo Capodiferro Spada, cappella, volta.



Come nella galleria degli Stucchi, anche in questo ambiente la progettazione spettò senza dubbio a Giulio, il quale dovette intervenire direttamente e in parte delegando agli aiuti, ma tenendo salda nelle proprie mani la direzione del cantiere, come conferma anche la perizia con cui furono eseguite le pitture a olio su muro e gli stucchi, modellati secondo la più tradizionale delle “ricette” dello stucco bianco all’antica in uso a Roma dai cantieri raffaelleschi in avanti.⁸²



Lasciati gli ambienti di rappresentanza e approdando infine alla cappella, per le pitture e gli stucchi di questo vano si può contare su un sicuro termine *ante quem* fissato al 16 maggio 1553 grazie alla stipula del contratto che impegnava Francisco de Credenza alla messa in opera delle dorature «iuxta designationem a magistro Julio placentino scultore».⁸³ Possiamo dunque immaginare che Mazzoni fu a capo della progettazione dell'intero sacello, demandando ai collaboratori una buona parte delle pitture – sicuramente quelle ad affresco della volta (fig. 52) e delle lunette – riservandosi probabilmente le finiture e qualche correzione, così come i brani principali a olio su muro e gli stucchi: lo ha provato il rinvenimento nel corso dei restauri di tracce di spolvero di carbone impiegato per trasferire sullo stucco il profilo dei rilievi da eseguire, di fatto un caso raro nelle realizzazioni plastiche.⁸⁴ Alle campagne di restauro va anche il merito di aver recuperato, per alcuni degli episodi maggiori, la cromia originaria, brillante e iridescente, dei dipinti a olio su muro, come nel caso del riquadro con la *Strage degli Innocenti*. (fig. 53) Tra gli interventi di manomissione certamente subiti da questo ambiente si annovera invece l'apertura della finestrella sulla parete sinistra, documentata da un conto di pagamento del falegname Andrea Battaglini datato 18 dicembre 1635.⁸⁵ Ricavata per seguire la celebrazione liturgica



fig. 55

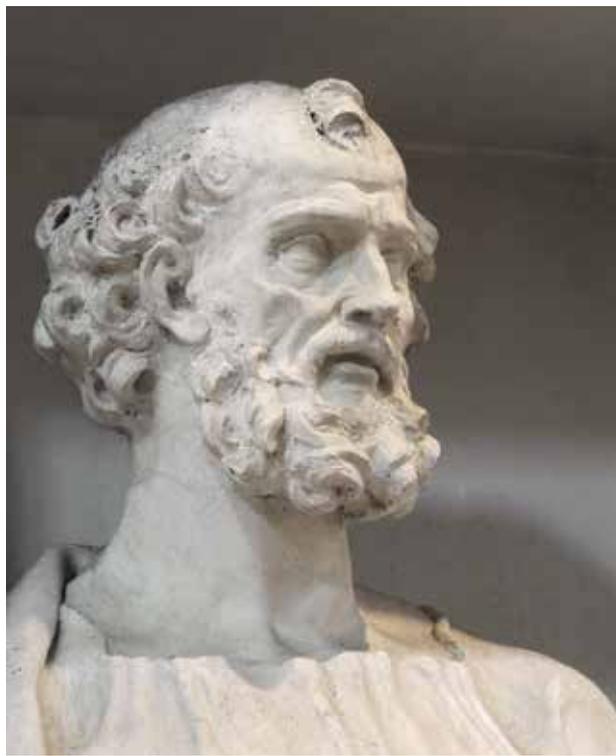
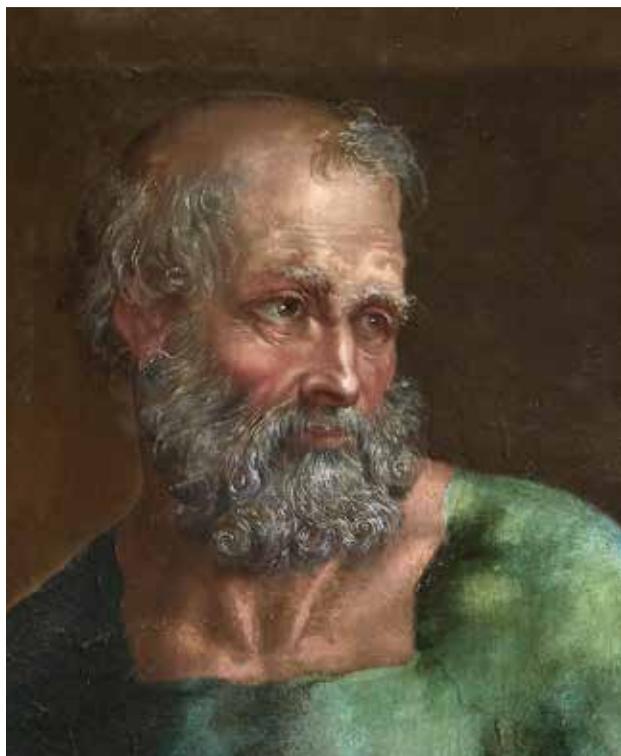
Giulio Mazzoni e collaboratori, *San Pietro* e *San Pietro salvato dalle acque*, 1550-1553 ca. Roma, palazzo Capodiferro Spada, cappella.

fig. 56

Giulio Mazzoni e collaboratori, *San Paolo* e *Conversione di Saulo*, 1550-1553 ca. Roma, palazzo Capodiferro Spada, cappella.



direttamente dal salone di Pompeo, essa dovette causare danni alla pittura originariamente collocata su questo lato, come suggerisce la cornice che inquadra l'attuale *Fuga in Egitto*, effettivamente troppo grande per il dipinto ma del tutto omologa a quella della parete con l'altare. Eseguita ad affresco, la scena si dimostra stilisticamente ostica al tentativo di ricondurla direttamente alla mano di Mazzoni e più propriamente fu opera di aiuti. Nella volta, il *San Giovanni* – molto simile a quello che abita una delle vele della volta della cappella Alicorni Theodoli – e gli altri evangelisti vennero elaborati rimeditando le figure assise su nubi rappresentate entro gli ovali a stucco del refettorio di Monteoliveto e gli evangelisti eseguiti da Daniele in San Marcello al Corso.⁸⁶ (figg. 54, 72)



La cappella del palazzo è già stata qui richiamata per illustrare l'incidenza del magistero vasariano sullo stile di Mazzoni: durante il pontificato di Giulio III Ciocchi del Monte, la presenza di Giorgio a Roma, seppur discontinua, dovette rinvigorire l'amicizia tra i due, giustificando la rinnovata attrazione di Giulio verso la produzione del primo maestro, verso le sue opere napoletane e verso quelle romane in via di compimento, come il sacello della famiglia Del Monte in San Pietro in Montorio.⁸⁷ Entrando nella cappella Capodiferro, sulla parete sinistra, un *San Pietro salvato dalle acque* è dipinto a monocromo (fig. 55) – come il suo *pendant*, la *Conversione di Saulo*, a destra (fig. 56) – da una mano che non è quella di Mazzoni ma che dovette agire su indicazione del piacentino: egli andò infatti a ripescare le idee progettuali di Perino elaborate per il medesimo episodio e per il *Cristo che consegna le chiavi a San Pietro* destinati a essere tessuti per il prezioso piviale di Paolo III, disegni a cui già Vasari aveva guardato quando, a Napoli, si trovò a rispondere alla richiesta di Gian Matteo da Aversa di un dipinto rappresentante lo specifico episodio evangelico.⁸⁸ Corrobora quest'impressione di uno spiccato ritorno ai modi e alle idee dell'aretino il rinvenimento, al di sotto della finestra, di un terzo episodio realizzato a monocromo. Solitamente non visibile perché nascosto da un divano, il riquadro, in cattive condizioni di conservazione, rappresenta un *Battesimo di Cristo* esemplato su prototipi vasariani testimoniati sia da esemplari grafici sia da traduzioni pittoriche.⁸⁹

Al di sopra dei due brani a monocromo dipinti ai lati della porta d'accesso si stagliano le figure dei santi patroni di Roma eseguiti a olio su muro seguendo la traccia di uno stesso cartone.⁹⁰ L'ascrizione di entrambi all'invenzione di Mazzoni è confermata dal confronto con il *San Pietro* e il *San Paolo* in stucco collocati entro nicchie all'ingresso della cappella

fig. 57
Giulio Mazzoni, *San Pietro*
(particolare), 1550-
1553 ca. Roma, palazzo
Capodiferro Spada,
cappella.

fig. 58
Giulio Mazzoni, *San Pietro*
(particolare), 1570 ca.
Roma, basilica di Santa
Maria del Popolo, cappella
Alicorni Theodoli.

fig. 59

Giulio Mazzoni, *Verità svelata dal Tempo*.
Londra, British Museum,
Department of Prints and
Drawings, inv. T, 11.75.

fig. 60

Giulio Mazzoni e
collaboratori, *Verità svelata
dal Tempo*, 1550-1553 ca.
Roma, palazzo Capodiferro
Spada, galleria degli
Stucchi.

Alicorni Theodoli, (figg. 55, 56, 87, 88) sui quali si tornerà nel prossimo capitolo ma che è un confronto utile a illuminare anche le competenze di ritrattista di Giulio. (figg. 57, 58)

Ritornando infine sulla già menzionata *Adorazione dei magi* dipinta a olio su muro e facente le veci di pala d'altare, penso che sia sciolto ogni dubbio sull'autografia dal confronto con altri brani della cappella e del palazzo eseguiti con la medesima tecnica e tutti contraddistinti dal ricorrere di personaggi dai profili aguzzi, fisicamente esemplati su una tipologia d'ispirazione michelangiolesca e abbigliati con armature all'antica o con delle peculiari vesti, corte e aderentissime.⁹¹ (figg. 16, 30, 40, 53) Tutti gli abiti sono caratterizzati da un'ampia scollatura squadrata, spesso vivacizzata da pieghe a ventaglio; i panni più ampi terminano con un orlo dal profilo serpeggiante, ripiegato su sé stesso a formare numerose orecchie: entrambe le soluzioni si rivelano delle vere e proprie cifre stilistiche del piacentino, replicate anche in stucco e in marmo. (figg. 16, 85, 87, 88) La gamma cromatica salda definitivamente il confronto, attestando una peculiarità stilistica di Mazzoni che ne legittima l'apprezzamento riscosso come ottimo «coloritore».⁹²

Con la supervisione delle dorature della cappella nella primavera del 1553 la campagna di lavori diretta da Mazzoni doveva volgere ormai al termine. Dall'anno successivo il cardinale Capodiferro prese ad abitare stabilmente nel palazzo mentre, da parte sua, nell'ottobre del 1555 Giulio si impegnava con Traiano Alicorni per la decorazione di una cappella in Santa Maria del Popolo.⁹³

3.4.1 Una nota sulla grafica

Per il ciclo di decorazioni di palazzo Capodiferro, fino a pochi anni fa, si conosceva un solo disegno preparatorio attribuito concordemente a Mazzoni. È il foglio del British Museum, la *Verità svelata dal Tempo*, che nel 1955 Philip Pouncey pose in indubitabile connessione con uno dei riquadri della galleria degli Stucchi.⁹⁴ (fig. 59, 60) Evidenti sono i caratteri michelangioleschi del foglio, che riporta l'iscrizione, probabilmente vergata nel XVII o nel XVIII secolo, «da Micalangelo B.[uona?] R[oti?]», poi modificata successivamente in: «[d]i Sebastiano del Piombo 4/[imi]tatore di». Nicolas Turner osservava che «the Michelangelesque technique of this drawing does indeed suggest







fig. 63
 Collaboratori di Giulio Mazzoni, fregio ad affresco con *Ratto delle Sabine*, 1550-1553 ca. Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza dei Fasti Romulei.

fig. 64
 Collaboratori di Giulio Mazzoni, fregio ad affresco con *Trionfo di Romolo (?)*, 1550-1553 ca. Roma, palazzo Capodiferro Spada, stanza dei Fasti Romulei.



fig. 61
 Giulio Mazzoni, *Ratto delle Sabine*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 6626 F recto.

Daniele's influence».⁹⁵ Il riferimento a Buonarroti, e ancor più la correzione in direzione di un "michelangiotesco" quale Sebastiano, così come il rilevato accento ricciarelliano, sono senz'altro indizi ulteriori per sostenere la paternità di Giulio. Dal confronto tra il progetto grafico e il dipinto, le accertate differenze nella resa di taluni dettagli così come l'esistenza di numerosi pentimenti nel foglio confermano che l'esemplare inglese non è una registrazione posteriore eseguita da un copista ma è uno strumento di lavoro che giustamente va assegnato a Mazzoni, configurandosi come il primo e sicuro termine di paragone per lo studio della sua produzione grafica. Nella traduzione a olio su muro, il corpo della Verità sconta una pesantezza accentuata rispetto alla versione su carta, dove la

linea fortemente marcata costruisce una silhouette muscolosa e ben tornita, ma sagomata in maniera sinuosa. Nel foglio, la dialettica contrapposizione tra Virtù e Vizio viene meglio risolta, con la figura atterrata che comunica un effetto di maggior energia e suggerisce un più elastico movimento di reazione al premere del ginocchio sul corpo. Distinguendosi dalla trasposizione pittorica per la minore frontalità e per una più felice riuscita degli scorcì, il disegno appare dinamico e mosso, grazie alla rapidità del tratto e alla ricchezza chiaroscurale.

Al foglio inglese si è recentemente aggiunto il disegno 6626 F del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi,⁹⁶ un foglio di piccole dimensioni facente originariamente parte dei *Trattenimenti Pittorici*, una delle raccolte di disegni organizzate da padre Sebastiano Resta.⁹⁷ (fig. 61, 62) Sul *recto* è abbozzata la concitata narrazione del ratto delle sabine; sul *verso*, ruotando il foglio di novanta gradi, l'artista ha schizzato uno studio per una cornice e ha velocemente tracciato delle prime idee per dettagli di volti: in alto, una testa maschile con elmo studiata in due differenti atteggiamenti e,

nell'angolo in basso a sinistra, due teste femminili. Pur in forma di schizzo, si tratta con evidenza di primi pensieri per la decorazione della stanza dei Fasti Romulei a palazzo Capodiferro, ornata da un fregio pittorico intervallato da quattro ampi riquadri con scene ispirate al primo libro della monumentale opera di Tito Livio.⁹⁸ Il *recto* del 6626 F è infatti uno studio per il *Ratto delle Sabine* dipinto nel riquadro al centro del lato opposto al cortile interno. (figg. 61, 63) Il *verso* è stato impiegato per vergare velocemente abbozzi di brani decorativi rintracciabili in altre parti del fregio della stanza. Con l'inchiostro rosso si è definita la cornice delle scene, puntualmente sovrapponibile a quella affrescata per il modo di articolare le volute e per l'effetto visivo suscitato dalle grottesche delle lesene. I dettagli della testa



fig. 62
Giulio Mazzoni, studi di cornice e volti. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 6626 F verso.

maschile alata, con i grandi baffi e la correzione a inchiostro bruno che aggiunge il curioso copricapo, così come il limone pendente, aderiscono perfettamente all'affresco. (figg. 62, 63) Le due teste maschili con elmo sembrerebbero genericamente legarsi alla messa a punto dei volti dei numerosi guerrieri, mentre sono i due visi femminili a comprovare ulteriormente il rapporto tra la decorazione della stanza e il foglio. Nella scena con il cosiddetto *Trionfo di Romolo*, nell'angolo in basso a sinistra fa capolino una coppia di figure muliebri identiche a quelle disegnate, con i due volti disposti a creare una sorta di forbice; una coincidenza che si conferma anche nelle minuzie, come il nodo del manto della fanciulla in primo piano e la veletta dell'ancella. (figg. 62, 64)

Nei dipinti della stanza dei Fasti Romulei l'attenzione esibita per elmi e armature e la tipologia di abbigliamento dei personaggi collimano pienamente con il gusto mazzoniano già messo in evidenza.⁹⁹ Una tale predilezione è bene espressa anche nel disegno, come testimonia, sul *recto*, il soldato romano in primo piano a destra, per il quale, a suggerire l'armatura e l'aderentissima veste, sono sufficienti pochissime annotazioni.

Dall'osservazione del foglio si individuano alcune peculiarità tipiche del disegnatore, riconoscibili *in primis* nel progressivo assottigliarsi delle membra per concludersi in piedi affilati e sinteticamente descritti da poche linee che tendono a bipartire l'arto, conferendogli un aspetto quasi caprino. Le muscolature e la struttura anatomica interna sono suggerite da tratti guizzanti della penna, simili a delle "virgole" o delle "parentesi", mentre le parti in ombra sono evocate da un tratteggio parallelo, dalle linee ben distaccate. Un ulteriore elemento caratteristico pare rintracciarsi nella maniera compendiaria di delineare con pochi tratti i volti, che, soprattutto nel caso di quelli femminili, sono preferibilmente colti di scorcio, con la testa inclinata lateralmente e i capelli raccolti in cima al capo a formare dei fiocchi. Lo spiccato michelangiolismo delle anatomie è accentuato da dirette citazioni di figure e gruppi ideati dal Buonarroti per la *Conversione di Saulo* della cappella Paolina. Rispetto al disegno, però, nella traduzione ad affresco l'intensità del rapporto con il capolavoro michelangiolesco si affievolisce sino quasi a scomparire, confermando l'idea di un'esecuzione pittorica affidata ai collaboratori.

Nonostante il carattere più corsivo del foglio fiorentino, redatto con strumenti e finalità differenti (principalmente di presa immediata di un pensiero compositivo), operando un confronto con il disegno del British Museum si evidenziano qualità comuni, a partire proprio dal conclamato aspetto michelangiolesco delle figure. Le tipologie femminili sono ugualmente contraddistinte da cosce massicce e fianchi giunonici in opposizione a busti corti e seni piccoli. Nella parte sinistra del 6626 F, la coppia in primo piano verso il centro sembra riproporre con piccole varianti – giustificate dal differente stato emotivo che si intendeva esprimere – una posa simile a quella della Verità. (figg. 59, 61)

Apparentabile a questi studi è un disegno del Louvre, il numero 2785.¹⁰⁰ (fig. 65) Il minuscolo foglio, oggi dato ad anonimo fiorentino del XVI secolo, veniva riconosciuto a Bronzino da Filippo Baldinucci, mentre Catherine Monbeig Goguel, scorgendovi le caratteristiche di un bronzetto, lo considera copia da Benvenuto Cellini.¹⁰¹ La proposta di legarlo a Mazzoni si basa sulla constatazione di essere di fronte a un esemplare che, per orizzonte di gusto, tipo fisico e aspetti di dettaglio, rientra nei canoni delle figure messe in opera a palazzo Capodiferro. Il

guerriero parigino trova infatti consonanze con alcuni dei personaggi dipinti nelle sale, atteggiati secondo la medesima posa e contraddistinti dall'intrigante soluzione di scorciare il capo sino al punto di nascondere il volto, come nel raffinato satiro in stucco del fronte principale del cortile. (figg. 65, 66, 36, 50) Comuni caratteristiche emergono dalla comparazione con il foglio degli Uffizi, nonostante l'uso di tecniche differenti: si vedano le schiene ampie e muscolarmente definite, soprattutto nella fascia lombare, suggerite dai tratti guizzanti della penna in uno e dall'inspessirsi della matita nell'altro. Ricorrente è poi la soluzione di celare i piccoli volti dietro la muscolatura gonfia. Nel disegno del Louvre, alla definizione puntualissima dell'anatomia della schiena non corrisponde altrettanta precisione nella realizzazione delle estremità degli arti, che appaiono appena schizzati, grossolanamente suggeriti da poche linee, conferendo a essi un aspetto appuntito e di presa immediata che trova riscontro tanto nel foglio fiorentino quanto in quello del British Museum. (figg. 65, 59, 61) L'uso della matita, che si addensa laddove intende scavare le ombre per



scoprire i muscoli e configurare i dettagli anatomici – insistendo sino a creare quasi dei solchi nella carne – è infatti caratteristica precipua anche del disegno londinese: ugualmente, infatti, domina una linea di contorno spessa e sinuosa, accompagnata da un'ombreggiatura decisa.

Più complesso è capire con certezza se il foglio berlinese che reca sul *recto* tre schizzi di decorazioni di volte, e, sul *verso*, alcuni motivi a grottesca, tutti annotati da un'unica mano, sia opera di Giulio.¹⁰² Gli appunti sul *verso*, più fermi e sicuri nell'esecuzione, registrano particolari di un'ornamentazione a grottesche che l'iscrizione suggerisce di ricercare a villa Madama, ma che non ha ancora trovato sicura corrispondenza. Delle tre decorazioni riportate sul *recto*, quella di dimensioni maggiori nella metà sinistra è stata associata alla volta della galleria degli Stucchi: un rimando evidente tanto nello schema compositivo quanto in taluni dettagli dell'ornamentazione.¹⁰³ (fig. 67, 18) Nel disegno la foggia dei lacunari non è perfettamente regolare e il partito decorativo appare decisamente più composito e articolato, arricchito dalla presenza in basso a destra dei mascheroni di profilo, tipici della fantasia di Perino, come dimostra, ad esempio, il modello per la spalliera del *Giudizio*. Per lo schizzo di destra non si riesce a trovare un confronto schiacciante: il soffitto a cui fa riferimento la sezione, pensato per una cappella funeraria, mostra una configurazione architettonica che si apparenta strettamente alle realizzazioni concepite ed eseguite all'interno della cerchia di Perino del Vaga e di Daniele da Volterra degli anni Quaranta e dei primi anni Cinquanta.¹⁰⁴

fig. 65

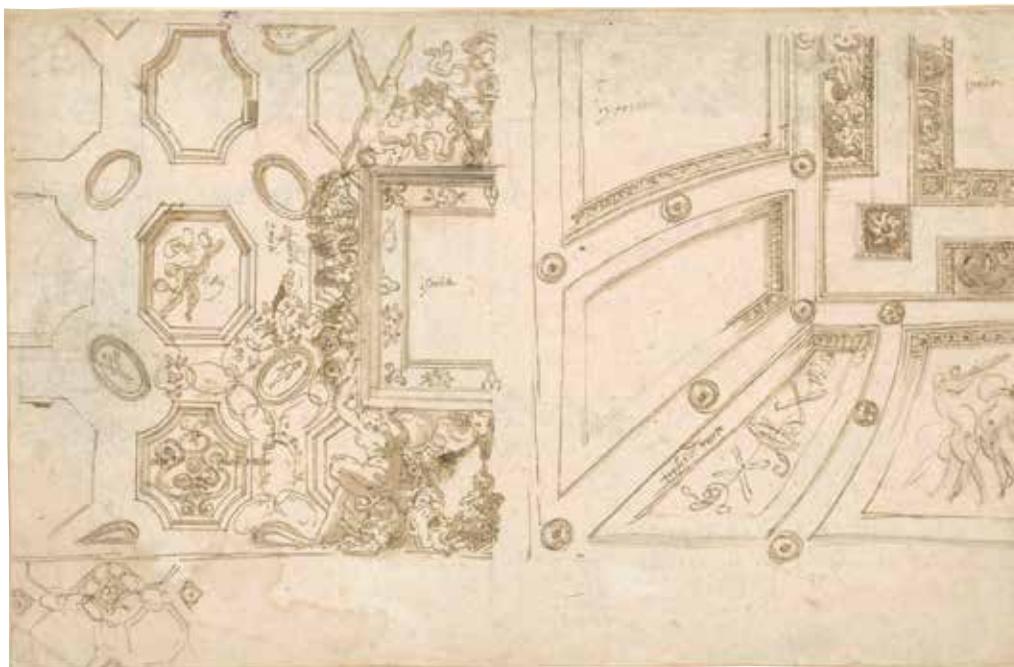
Giulio Mazzoni (?),
Guerriero nudo di spalle,
Parigi, Musée du Louvre,
Département des Arts
Graphiques, inv. 2785
recto.

fig. 66

Collaboratori di Giulio
Mazzoni, fregio ad affresco
con *Punizione di Tarpeia*
(particolare), 1550-
1553 ca. Roma, palazzo
Capodiferro Spada, stanza
dei Fasti Romulei.

fig. 67

Giulio Mazzoni (?), studi di partimenti decorativi per soffitti. Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. 2000-1902, KdZ 25287 recto.



Sebbene contraddistinta da uno slancio in verticale e da uno sviluppo longitudinale che serrano maggiormente i ritmi del partito decorativo, la cappella Alicorni Theodoli in Santa Maria del Popolo, commissionata a Mazzoni nel 1555, potrebbe essere stata concepita dal piacentino muovendo da questo o da un progetto simile, forse mai effettivamente eseguito ed economicamente reimpiegato e adattato.¹⁰⁵ (figg. 67, 72)

Più difficile è confermare l'attribuzione a Mazzoni del foglio 2995 A del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, soprattutto se comparato alle due prove certe.¹⁰⁶ Sul *recto* è rappresentata la parete breve della sala delle Stagioni e degli Elementi verso il giardino; (fig. 68) sul *verso* la parete lunga dedicata all'elemento dell'acqua, riconoscibile dalla presenza di *Bacco*, quale personificazione dell'Autunno. Considerando la vicinanza della grafia a quella del foglio 2014 A, attribuito a Giovanni Antonio Dosio, sembra più prudente ipotizzare che ci si trovi di fronte a un *d'après*.¹⁰⁷

Rappresenta una veduta della medesima sala il *verso* di un altro esemplare fiorentino, il 50 O, (fig. 69) che riporta sul *recto* uno studio da uno dei sottarchi del Colosseo. Ricondotto dapprima a un anonimo artista vicino a Vasari, quindi a Jacopo Zucchi e poi a Sebastiano Vini, il foglio è estremamente interessante sia perché l'artista studia in contemporanea una decorazione a stucco del mondo antico e una della stretta contemporaneità, sia per il fatto che testimonia che una certa attenzione all'opera di Mazzoni animava la cerchia vasariana.¹⁰⁸

Da considerarsi infine tra i disegni *d'après*, opera di qualche artista in visita al palazzo, sono le due figure ritratte su un foglio recentemente passato in asta a Berlino: si tratta delle virtù dipinte nel fregio della stanza dei Fasti Romulei, la *Speranza* e la *Fede*, le cui caratteristiche stilistiche inducono a una datazione di poco successiva al cantiere e fanno pensare a un artista di provenienza toscana.¹⁰⁹



fig. 68

Anonimo del XVI sec. (Giovanni Antonio Dosio?), schizzi con decorazioni della sala delle Stagioni e degli Elementi di palazzo Capodiferno. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 2995 A recto.

fig. 69

Anonimo del XVI sec. (cerchia di Giorgio Vasari?), schizzi con decorazioni della sala delle Stagioni e degli Elementi di palazzo Capodiferno. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 50 O verso.

Tra gli affezionati visitatori del palazzo ci fu anche padre Resta che pure non si accorse della connessione tra uno dei suoi fogli e una delle stanze. A Mazzoni, invece, Resta riconduceva un disegno della cosiddetta *Galleria Portatile*, un codice oggi conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano.¹¹⁰ Si tratta di una carta azzurra sulla quale si è intervenuti a matita e con un acquerello di colore bistro. (fig. 70) La monumentale figura femminile – identificabile con una sibilla – risulta impreziosita da lumeggiature a biacca, mai stese a corpo ma sempre operando un tratteggio incrociato e parallelo, fatto di tocchi filamentosi, come se venissero applicate con una penna o con uno strumento d'incisione: caratteri che hanno suggerito la possibilità di trovarsi di fronte a una copia da un'incisione a chiaroscuro. Il riferimento a Mazzoni, seppur con cautela, è stato sinora mantenuto, in ragione dell'evidente michelangiolismo e del modo con cui la figura viene evidenziata esclusivamente dalle acquerellature e dal tratteggio della biacca – anziché dalla linea – ritenendole modalità affini al gusto di un plastificatore. Lasciano però diversi dubbi la maniera troppo gonfia ed esibita con la quale si interpreta l'anatomia del nerboruto braccio destro e il discostarsi dalle fisionomie delle figure note di Mazzoni, richiamando piuttosto certi episodi di cultura salviatesca – un filone già individuato da Giulio Bora – ma soprattutto alcune opere di Roviale Spagnolo, *in primis* le figure dipinte nella cappella della Summaria di Napoli (1548 ca.).¹¹¹

Se la questione attributiva rimane dunque di difficile soluzione, nuovi indizi per approfondire la conoscenza del foglio sono offerti dalla constatazione dell'esistenza di altri due disegni – eseguiti da mani tra loro differenti – che replicano questa sibilla: il primo è conservato nella stessa Biblioteca Ambrosiana ed è stato variamente assegnato a Pontormo, a Mazzoni, a un artista della generazione di Francesco Salviati o a uno della cerchia



fig. 70
 Anonimo del XVI sec.,
Sibilla (copia da Polidoro).
 Milano, Biblioteca
 Ambrosiana, inv. 400.

o copie dal maestro bergamasco.¹¹⁵ Non si può escludere nemmeno che la posa della sibilla e la disposizione dei piedi, così come l'ampio panneggio concluso da un articolato gioco di pieghe e rigonfiamenti, possa aver evocato nella mente di Resta una figura come quella della Madonna nell'*Adorazione dei magi* della cappella di palazzo Capodiferro.

di Nicolò Circignani detto il Pomarancio;¹¹² il secondo, che si trova presso il Nelson-Atkins Museum of Art di Kansas City, si rivela particolarmente interessante in ragione dell'iscrizione che l'accompagna: «disegno di mano di Polidoro in Roma».¹¹³ Richiami tangibili alle opere di Polidoro da Caravaggio si palesano in virtù della peculiare costruzione del corpo, plastica e imponente, nella tipologia delle teste e nella definizione del profilo e dei connotati del volto. Il ricadere dei panni e gli orli a smerlo delle vesti rimandano a quanto dell'artista è documentato da disegni e incisioni, come le perdute sibille dipinte fuori porta Sant'Angelo, mentre l'atteggiamento della figura – con la posa delle gambe che ricalca quella dell'allegoria di destra nel foglio di Windsor Castle, copiata dal prospetto di palazzo Milesi – appare coerente con quanto è attestato per le facciate romane non più esistenti, come quella del Collegio Romano in piazza Capranica.¹¹⁴ È possibile che anche Resta, sebbene non lo segnalasse direttamente, associasse il foglio da lui attribuito a Mazzoni alla produzione allora nota di Polidoro, poiché nella *Galleria Portatile* esso è collocato dopo una piccola serie di fogli che l'oratoriano annotava come opere di

1 Vasari 1966-1987, vol. V, p. 550. L'acquisto del palazzo da parte di Bernardino Spada avvenne nel 1632; sulle trasformazioni edilizie seicentesche cfr. Tabarrini 2008. Il cardinale Spada lo comprò dai Mignanelli, cui era toccato in eredità nel 1569 alla morte della madre del cardinale Girolamo Capodiferro: Fabio Mignanelli aveva infatti sposato nel 1532 Antonina, sorella del prelado, e ne era rimasto presto vedovo; il figlio della coppia, Pietro Paolo, nominato erede dal cardinale, sposò Fulvia Mattei nel 1557, cfr. Neppi 1975, p. 21. Prima della definitiva cessione agli Spada, si era soliti affittare il palazzo a illustri personalità, cfr. *ivi*, pp. 39-40; Furlotti 2003, pp. 485-487, docc. 724-725, p. 492, doc. 734, 499, doc. 746, p. 500, doc. 748, pp. 502-503, doc. 754, p. 527, doc. 801, p. 531, doc. 808.

2 Le menzioni del palazzo nelle guide e nella letteratura critica sono elencate e prese in esame in Pugliatti 1984, pp. 108-109 nota 288, 110-112 nota 293, 127 nota 331; si veda *supra*, *Introduzione*, nota 4.

3 Che Giulio abbia svolto l'attività di architetto non è altrimenti documentato e anche quando, nella lettera di Francesco Paciotta al duca Ottavio Farnese, si dice «bell'inventor delle cose dell'architettura», si deve ritenere ci si riferisca al repertorio decorativo fatto di mensole, edicole, frontoni, modanature, di consueto da lui dispiegato, cfr. Bertini 2013; *infra* par. 5.2 e il Registro documentario, doc. 29.

4 Cfr. Hunter 1984; in precedenza si era dibattuto a lungo se l'edificio dovesse spettare a Mazzoni, a Giulio Merisi da Caravaggio o a Girolamo da Carpi, cfr. Serafini 1915; Wasserman 1961; Van Dam van Isselt 1961; Salerno, Spezzaferro, Tafuri 1973, pp. 495-496. Il testo di riferimento per lo studio del palazzo resta Neppi 1975, integrato con gli esiti delle ricerche e dei restauri da Pugliatti 1984, pp. 107-150; Cannatà 1992b; *Id.* 1995; Vicini 2012; Quagliaroli 2019b; *Ead.* cds¹. Per quanto riguarda i tentativi di lettura della complessa iconografia delle decorazioni del palazzo, a Neppi (pp. 59-84) sono seguiti Ciofetta, Vicini 1991; Lattanzi 1992; di Mambro 2015b; Urciuoli 2017.

5 Cfr. Fragnito 1975.

6 *Ibidem.* Sulle frequentazioni francesi di Capodiferro si veda anche Quagliaroli 2019c.

7 Per l'attività di governatore in Romagna cfr. di Mambro 2015a. Le mediazioni più significative si registrano in relazione agli interessi dei Farnese sia in occasione del matrimonio tra Orazio e Diana, figlia di Enrico II di Francia, sia nella delicata congiuntura politico-diplomatica che seguì l'assassinio di Pier Luigi cfr. Fragnito 1975; Neppi 1975, pp. 41-46. Tra la serie di *Instructiones* ai legati pontifici conservate nei volumi della Biblioteca Apostolica Vaticana, si segnalano quelle destinate a Capodiferro redatte sotto Paolo III e Giulio III, conservate nei codici Vaticano Latino 6950, 7160, 9435 e 13421, e il 14902 relativo agli affari di Romagna.

8 Questa documentazione (ASRoma, *Collegio Notai Capitolini*, Notaio Curtius Saccoccius, vol. 1622, fogli non numerati) era già nota a Neppi (Neppi 1975, pp. 19-20) ed è stata poi meglio analizzata da John Hunter (Hunter 1984). Le citazioni riportate nelle note seguenti provengono da questi fogli. In merito ai lavori in corso alla morte di Girolamo, un testimone ricordava 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».

9 Cfr. Quagliaroli 2019b; *Ead.* cds¹.

10 Testimonianza del 29 aprile 1560 (cfr. *supra* nota 8).

11 ASRoma, *Fondo Spada-Veralli*, A.3.R.96, trascritto in Neppi 1975, p. 256, doc. 3.

12 Si veda la testimonianza del 20 maggio: «poi chel cardinale tornò di Romagna sono anni cinque ò vero sei ando a habitare nel palazzo articolato et che prima andava a pigione intendeva et habitava il palazzo del priorato nella piazza di san pietro quando lui stava in Roma». Il palazzo del Priorato si ergeva nello spazio antistante la basilica di San Pietro, sulla destra, molto vicino a palazzo Branconio dell'Aquila (si veda *infra* nota 27), fatto che poté forse influenzare il desiderio di Capodiferro di avere una facciata riccamente ornata di stucchi.

13 Si veda la testimonianza del 15 maggio 1560 (cfr. *supra* nota 8); cfr. Nocchi 2019, p. 104.

14 Cfr. Hunter 1984. A palazzo Farnese, Baronino 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; Battaglini di Stasio 1964, pp. 469-470.

15 Per Bartolino e Bartolomeo de Rossi cfr. Cannatà 1991, pp. 87-88, 101 note 3-4; Iazurlo 2009, pp. 68-69, doc. 1; per le maestranze sangallesi e per i ticinesi attivi in palazzo Capodiferro si veda Quagliaroli cds¹. Giulio Merisi, altro fedelissimo di Antonio il Giovane, è richiamato in diverse testimonianze del processo del 1560.

16 Testimonianza del 10 maggio 1560 (cfr. *supra* nota 8).

17 Cfr. Neppi 1975, p. 19.

18 Cfr. Cannatà 1991, p. 100; Bassan 1992, pp. 29-30; Cannatà 1995, p. 15.

19 Per i restauri cfr. Roma, Ufficio della Galleria Spada, *Faldone Restauri Palazzo Spada Programmazione Triennale Anni '80-'95*, '96-'98, '97-'99, Cartellina rosa Soprintendenza per i beni artistici e storici di Roma "Restauri Palazzo Spada", Cartellina arancione Restauri anno 1992-1993, Perizia di Spesa n. 1. Sul fregio in palazzo Massimo cfr. Parma Armani 1986, pp. 283-284, n. A. XII; Agosti *et alii* 2021, p. 97; sul palazzo cfr. Cafà 2007. Su palazzo Cenci Maccarani Stati, cfr. Tosini 2004. È importante rimarcare ancora una volta lo strettissimo legame che intercorre tra Perino e Luzzio, maestro autonomo e dalla personalità specifica, ma fedele e continuativo collaboratore del Vaga, cfr. *supra* par. 2.1.

20 Cfr. Gaudio 1976, pp. 235-237; *supra* par. 2.1.

21 Si vedano *supra* par. 2.2 e Quagliaroli cds¹.

22 Confermano questo rapporto, nato alla corte di Paolo III, alcune lettere recentemente messe in luce, cfr. Quagliaroli 2019c; Agosti *et alii* 2021, pp. 118, 120.

23 Anonimo francese, Il metà del XVI secolo, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 49.92.79 *recto*: matita nera, penna

e inchiostro marrone scuro, mm 295 × 440; ASRoma, *Fondo Veralli Spada*, vol. 264, ff. 400v-401r, cfr. Pugliatti 1984, p. 126 nota 330, p. 276, doc. 86.

24 Per l'identificazione delle statue e le iscrizioni cfr. Urciuoli 2017, pp. 17-25.

25 Cfr. Cannatà 1991, pp. 102-103 nota 8.

26 Sugli stucchi della facciata si veda anche Evers 1996, pp. 92-96.

27 Vasari 1966-1987, vol. V, p. 451. Sul palazzo si veda almeno Pagliara 1985, che affronta anche la questione degli interventi voluti da Giulio Gonzaga di Novellara, affittuario del palazzo negli anni Quaranta (ivi, pp. 49-59). Per la diretta conoscenza che Capodiferro poteva avere di palazzo Branconio si veda *supra* nota 12.

28 Cfr. Quagliaroli 2015-2018, par. 4.2; Nocchi 2019, pp. 97-101.

29 Aliberti Gaudio, Gaudio 1981, pp. 19-36. Per un possibile confronto si veda Quagliaroli cds¹.

30 Per i restauri Rava 1986; i contratti sono conservati presso ASC, *Archivio Urbano*, sez. I, Notaio Tarquinius Severus, vol. 706, fogli non numerati; trascritto in Cannatà 1991, p. 102 nota 8 (il quale però indica il vol. 703). Per il documento relativo a Mazzoni, risalente all'11 maggio 1550, si veda il Regesto documentario, doc. 5. Sugli stucchi del cortile si veda anche Evers 1996, pp. 96-100.

31 Lavezzoli era lo zio di Lucrezia de Stefanelli, moglie di Girolamo Siciolante, cfr. Masetti Zannini 1974, pp. 108-109. Come è stato sottolineato, è da capire se possa essere stata questa parentela uno dei tramite per l'arruolamento di Siciolante nel cantiere di palazzo Capodiferro, cfr. Cannatà 1991, pp. 100-101. Lavezzoli fu poi sostituito da Tarquinio Picchio, per il quale si segnala un documento (ASRoma, *Trenta Notai Capitolini*, Notaio Tarquinius Severus, uff. 1, vol. 9, ff. 47r-48r) che riporta, alla data dell'8 maggio 1553, l'accordo con i muratori Francesco e Jacopo per la costruzione di un'abitazione nella regione Arenula, proprio nei pressi di palazzo Capodiferro.

32 Per Leonardo Sormani cfr. Nocchi 2015, p. 92 note 37, 42; Grandolfo 2018. La precisa identificazione del «Tommaso dal Bosco fiorentino» citato nel contratto,

precedentemente risolta a favore dello scarpellino, scultore e stuccatore nato a Fiesole (cfr. Ghisetti Giavarina 2008), è complicata dalla proposta di sdoppiare Tommaso Boscoli in due personalità distinte, cfr. Loffredo 2011a, pp. 53-64. Considerando l'abilità nel trattare lo stucco e le dinamiche di relazioni che si dovettero innescare a partire almeno da questo cantiere, sembra plausibile che il Boscoli attivo in palazzo Capodiferro sia Tommaso da Montepulciano, padre dello stuccatore Giovanni, entrambi impegnati nel Boschetto del Belvedere vaticano negli anni del pontificato di Pio IV, cfr. Friedländer 1912, p. 127; Bertolotti 1881a, p. 22; si veda anche *infra* par. 4.3.

33 Cfr. Francia 1977, p. 67; Cannatà 1991, p. 103 nota 11.

34 Una registrazione parziale in Letrouilly 1840-1857, vol. III, s.n.; alcune fotografie antecedenti ai restauri degli anni Ottanta sono conservate presso l'Ufficio della Galleria Spada, una di queste è pubblicata in Neppi 1975, p. 34, fig. 25.

35 Cfr. Rava 1986.

36 Benché lo stato di conservazione ben più che misero di questi dipinti non permetta alcuna considerazione di tipo stilistico, i pochi dati offerti dalle fonti iconografiche richiamate alla nota 34 suggeriscono affinità con il fregio – purtroppo molto ridipinto – della stanza di Enea, di cui a seguire.

37 Cfr. *supra*, par. 2.1 nota 11.

38 Su Resta e la famiglia Spada cfr. Pampalone 1993; Ead. 2017.

39 Per il foglio di Resta (Palermo, Biblioteca Comunale, *Codice Resta*, f. 17 a, *recto*: penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro bruno diluito, mm 296 × 192), cfr. Prosperi Valenti Rodinò 2007, pp. 68-69, n. 17a; L. D'Amici in Agosti, Ginzburg 2021, pp. 68-69, n. VII.

40 Londra, British Library, Ms. Lansdowne 802, Libro *l* – tomo 3, *Il secolo pratico*, n. 28. Nel Ms. Lansdowne 803, ugualmente conservato presso la British Library, a questo disegno corrisponde: «Mazzoni (Giulio) 1541/ Faith Coloured X fo. 17 n. 28».

41 Londra, British Library, Ms. Lansdowne 802, Libro *k* – tomo 2, *Il secolo d'oro*, n. 263; il disegno si conserva a Oxford, Christ Church,

inv. 0940: matita nera, penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro diluito bruno, mm 220 × 440, cfr. Byam Shaw 1976, vol. I, p. 141, n. 482, vol. II, tav. 265.

42 Cfr. Quagliaroli 2020a.

43 Per la sala della Cleopatra cfr. Canedy 1967; Pugliatti 1984, pp. 155-161 e fig. 312.

44 Cfr. Ackerman 1954, pp. 164-165; Pugliatti 1984, fig. 324.

45 Cfr. Cannatà 1991, pp. 93-95; Nocchi 2019. *Mercurio e Atena* sono state avvicinate a opere del Boscoli fiesolano; *Giove e Giunone*, che appaiono maggiormente esemplate su modelli antichi, sembrano legarsi ai modi di Sormani, mentre, in assenza di termini di paragone per Diego de Fiandra, *Anfitrite e Nettuno*, che si distinguono per la gelida rigidità, restano di fatto senza una precisa paternità.

46 Cfr. *supra* par. 2.3.

47 ASC, *Archivio Urbano*, sez. I, Notaio Tarquinius Severus, vol. 9, ff. 29r-v, con segnatura errata in Redin Michaus 2002a, p. 60 nota 6, corretta in Iazurlo 2009, p. 70, doc. 4.

48 ASC, *Archivio Urbano*, sez. I, Notaio Tarquinius Severus, vol. 9, f. 69r, con segnatura errata in Redin Michaus 2002a pp. 49, 60 nota 5, corretta in Iazurlo 2009, p. 69, doc. 2. Sulle pitture della sala si vedano Mortari 1975; Pugliatti 1984, p. 147; Ulisse 2015-2018, pp. 70-77.

49 Riprodotti in Cannatà 1995, pp. 78-79; per i confronti con le opere di Luzio cfr. Quagliaroli 2015-2018, par. 4.3.

50 Sui soffitti lignei alla metà del Cinquecento cfr. Conforti, D'Amelio 2016; Ead. 2019. Si veda Quagliaroli 2015-2018, 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; Id. 2018, pp. 7-11); De Grazia 1991, pp. 97-98, nn. 4 a-d. Si veda inoltre Quagliaroli cds².

51 ASRoma, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 1, Notaio Tarquinius Severus, vol. 9, segnalato in Redin Michaus 2002a, p. 60 nota 6; Id. 2007, p. 174; trascritto in Iazurlo 2009, pp. 69-70, doc. 3. Rinaldo sarebbe da identificare nello

scalpellino al lavoro nel Belvedere vaticano nel 1564, cfr. Bertolotti 1881b, vol. I, p. 177; Iazurlo 2009, p. 79 nota 105.

52 Sul tema si rimanda a Extermann, Varela Braga 2016.

53 Cfr. Quagliaroli cds¹, con bibliografia citata.

54 Anonimo francese, Il metà del XVI secolo, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 49.92.79 *verso* (si veda *supra* nota 23); Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 2995 A *recto*: tracce di matita nera, penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro diluito bruno, mm 322 × 208 (fig. 68); 50 O *verso*: matita nera, penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro diluito bruno, mm 255 × 340 (fig. 69), cfr. *infra* par. 3.4.1 note 106, 108. Per gli interventi che alterarono questi basamenti si rimanda a Neppi 1975, p. 53.

55 Cfr. *ivi*, p. 55: «ANO IUBBILIA MDL / LA VIGILI DE S. IACOPO / FU FINITO LI STUCHI E LE PITUR».

56 ASC, *Archivio Urbano*, sez. I, Notaio Tarquinius Severus, vol. 707, f. 137, trascritto in Iazurlo 2009, p. 71, doc. 6. Una traccia per ricostruire la figura del «Riccio» è forse la menzione di un Benedetto Ricci da Romana – toponimo del Casentino – che si trova nell'elenco degli stuccatori che lavorarono alla cappella Gregoriana in San Pietro tra 1578 e 1579 (cfr. Lamouche 2019, pp. 37, 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 rintracciato in ASRoma, *Camerale I*, Fabbriche, vol. 1526, f. 11r). Un altro Benedetto fiorentino – di cui però non è specificato alcun soprannome connesso a Riccio – è attestato nel cantiere di San Luigi dei Francesi nel 1564 per lavoro in stucco all'altare (cfr. Roberto 2005, pp. 101, 227, con qualche imprecisione nel nome Bernardo/Benedetto: APEFRL, registro 101, f. 78r [dai documenti sembrerebbe Benedetto]), ma non si può escludere che si tratti di Benedetto Bramanti (cfr. *supra* par. 2.3 nota 55) o di un altro ignoto artista. Battista Casella appartenne a una famiglia di scalpellini e stuccatori provenienti da Carona, nell'attuale Canton Ticino; era già stato identificato nel maestro Battista al lavoro nei primi anni Sessanta

come scalpellino nel palazzo Salviati alla Lungara, dove gli sono stati assegnati anche gli stucchi della cappella (cfr. Bianchi, Agostoni 2001, pp. 138-147). Tale attribuzione rimane dubbia poiché questi ultimi mostrano una qualità decisamente alta, difficilmente comparabile con quella del fregio della stanza di Enea. Sembra più probabile che Battista si occupasse della modellazione in stucco di cornici, modanature, mensole ed elementi architettonici, e della loro più minuta ornamentazione; sull'artista si veda Tosini cds¹.

57 Sul tema si veda Fratarcangeli, Lerza 2009.

58 Cfr. L. Mortari in *Restauri della Soprintendenza* 1972, p. 31, n. 33; per analisi stilistiche e proposte attributive cfr. Neppi 1975, p. 55 (attribuzione a Giovanni Stradano); Pugliatti 1984, p. 145 (Luzio); Dacos 2012, pp. 129-131 (Juan Fernández detto Navarrete, su progetto di Mazzoni?); Quagliaroli 2015-2018, par. 4.3.

59 Per il dipinto, i restauri e l'analisi stilistica cfr. Cannatà 1992a, pp. 39-40; Quagliaroli 2018b.

60 Bernice Davidson – che scriveva però prima della riscoperta della sala attigua – riteneva che fosse questa la stanza da legare alla menzione bagliesca relativa all'attività di Siciolante nel palazzo (cfr. Baglione 1642, pp. 23-24), riscontrando affinità con taluni brani di Castel Sant'Angelo (cfr. Davidson 1966, p. 63); Luisa Mortari ipotizzava la mano di Daniele da Volterra, facendo leva su una lettera scritta da Bernardino Spada a Guercino quasi un secolo dopo (cfr. Mortari 1975, p. 89); Eraldo Gaudioso riteneva di poter attribuire il fregio a Tibaldi (cfr. Aliberti Gaudioso, Gaudioso 1981, vol. II, p. 152); Teresa Pugliatti optava per scindere l'ideazione, da assegnarsi a Mazzoni, e l'esecuzione, di altra mano (cfr. Pugliatti 1984, pp. 145-146); Gonzalo Redín Michaus suppone la presenza, tra gli altri, di Becerra (cfr. Redín Michaus 2007, pp. 179-180); Nicole Dacos la assegnava ad Adriaen de Weerdt (cfr. Dacos 2012, pp. 131-133). Si rimanda infine anche a Quagliaroli 2015-2018, par. 4.3.

61 Per l'attribuzione del fregio cfr. Neppi 1975, p. 55; Teresa Pugliatti, escludendo il nome di Pellegrino Tibaldi suggerito da

Eraldo Gaudioso, ascriveva il fregio a un anonimo esecutore, mantenendo la paternità dell'ideazione a Mazzoni (cfr. Pugliatti 1984, p. 145). Per l'ipotesi che sia opera di Becerra, già avanzata da Anna Bisceglia nella sua tesi di dottorato (non consultata), cfr. Redín Michaus 2007, pp. 180-183. Alcune nuove osservazioni stilistiche in Quagliaroli 2015-2018, par. 4.3; Ead. cds².

62 ASC, *Archivio Urbano*, sez. I, Notaio Tarquinius Severus, vol. 703, ff. 84r-v, citato in Bertolotti 1878, pp. 112-113; Cannatà 1991, p. 93.

63 Le quattro scene rappresentano *Callisto e Giove*, *Callisto fugge al cospetto di Diana*, *Callisto e Diana*, *Callisto e le altre ninfe al bagno*; nel Settecento i dipinti subirono arbitrari ritocchi (compreso l'inserimento di panni a coprire le nudità) ad opera di Tommaso Sciacca, particolarmente insistiti nel riquadro con l'incontro tra la ninfa e il dio, cfr. Neppi 1975, p. 64.

64 Il fregio è stato restaurato cfr. *Restauri della Soprintendenza* 1972, pp. 30-31, n. 32. Attribuito a Mazzoni in Neppi 1975, p. 51; Pugliatti 1984, p. 141; Quagliaroli 2015-2018, par. 4.4; a de Arcangelis in Cannatà 1995, p. 24; Sapori 2020, p. 111. Per un approfondimento iconografico si veda Tosini 2018.

65 Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 912778 *recto*: due tipi di matita rossa, mm 219 × 323.

66 Cfr. Barolsky 1969.

67 Cfr. Leproux 1991, pp. 115-118. Non pare convincente la proposta di individuare la mano di Hendrick van den Broeck nella galleria e nella sala delle Stagioni e degli Elementi avanzata in Dacos 2012, p. 137, perché sostanziata solo dalla rilevazione dell'accentuato michelangiolismo, caratteristica propria anche di Giulio.

68 Cfr. Quagliaroli 2018a; *infra* par. 3.4.1. Secondo Nicole Dacos, l'esecutore di questo fregio così come quello della stanza di Achille sarebbe Rólan de Moys (cfr. Dacos 2012, pp. 140-143); a parere di chi scrive, i confronti proposti non sono però stringenti.

69 Nel XVII secolo, a causa di alcuni lavori negli ambienti attigui che causarono un crollo, furono interamente rifatti gli stucchi e le pitture (quelle attuali sono realizzate

su tela e rappresentano la *Morte di Lucrezia*, la *Morte di Sofonisba* e la *Morte di Cleopatra* della prima campata entrando dalla galleria della Meridiana, cfr. Neppi 1975, pp. 53, 215; Cannatà 1995, p. 23. Perduti, ma in parte noti grazie a disegni, sono i decori originali del basamento, cfr. Neppi 1975, p. 53 e *supra* nota 54.

70 Non vi è un'interpretazione univoca per l'iconografia dei sei riquadri superstiti (cfr. Neppi 1975, p. 62; Cannatà 1995, pp. 21-22; Urciuoli 2017, pp. 65-77) che rappresentano scene di vittoria delle Virtù contro il Vizi: a partire dall'ingresso dalla galleria della Meridiana, saltando le tele seicentesche, si hanno la *Conoscenza*, la *Fama*, la *Verità svelata dal Tempo*, la *Giustizia*, la *Gloria*, la *Prudenza* (o anche intesa come *Bellezza*). Sul lato breve che mette in comunicazione la galleria con la stanza di Callisto è dipinta *Danae*; affrontata a essa si trovava originariamente la *Venere* oggi a palazzo Barberini (si veda *supra*, *Introduzione*, nota 16). Sulla volta i tre riquadri, procedendo dall'ingresso dalla galleria della Meridiana, propongono la *Morte di Adone*, il *Ratto di Ganimede* e *Narciso alla fonte*.

71 Cfr. Neppi 1975, p. 215.

72 In merito al rapporto con Fontainebleau non si trascura la presenza di un'iscrizione in francese nella parete sud-ovest della galleria, sulla cui datazione però rimangono perplessità poiché potrebbe risalire a una delle tante fasi di "manutenzione" (cfr. Neppi 1975, pp. 53-54 nota 20). Senza escludere la presenza di maestranze francesi nel cantiere Capodiferno, vista la sicura attestazione in altri cantieri romani pressoché contemporanei (si veda il caso di Ponce Jacquiot a palazzo Ricci Sacchetti, cfr. de Jong 1992; Saporì 2020, pp. 147-148), si ritiene comunque di dover concordare con Nicolas Cordon quando scrive «cette corrélation témoigne plus d'une réflexion commune sur les possibilités apportées par le stuc que d'un rapport d'influence» (Cordon 2013, p. 219 nota 4). Sugli stucchi della galleria e della sala delle Stagioni e degli Elementi si veda anche Evers 1996, pp. 100-105.

73 Per palazzo Silvestri Rivaldi cfr. Cremona 2009.

74 Interessante è il caso di un disegno

della Fondazione Giorgio Cini di Venezia (inv. 31084: penna, inchiostro, pennello e inchiostro diluito, mm 177 × 165) attribuito a Pellegrino Tibaldi nel Gernsheim Corpus of Drawings, ma con stringenti tangenze – soprattutto nella resa dello spiccato sotto in su – con la figurina che occupa l'ottagono centrale tra la *Morte di Adone* e il *Ratto di Ganimede*.

75 Cambridge, Fogg Art Museum, inv. 1955/750, matita nera, mm 361 × 275; il dipinto di Mazzoni è citato in Alberti, Rovetta, Salsi 2015, pp. 124-126.

76 Windsor Castle, Royal Library, inv. RCIN 912766 *recto*: matita nera, mm 413 × 234; Boston, Isabella Stewart Gardner Museum: matita nera, mm 289 × 189.

77 Si veda *supra*, *Introduzione*, p. 3.

78 Cfr. Neppi 1975, pp. 42-43.

79 Oltre alle ridipinture operate per rivestire i corpi nudi – come testimonia ad esempio la fotografia della Bibliotheca Hertziana n. 61129 – si dovette intervenire anche sulle fisionomie dei personaggi, che, pur mantenendo traccia dei caratteri mazzoniani, appaiono fortemente caricate.

80 Cfr. Windsor Castle, Royal Library, inv. RCIN 912768: matita nera, mm 372 × 221.

81 Di particolare interesse sono i mascheroni terminanti con larghe foglie che fioriscono dal capo, di cui si rintracciano almeno due significativi precedenti romani nella cappella della Maddalena nella chiesa della Trinità dei Monti (perduto) e nella loggia di villa Madama, cfr. Quagliaroli 2019-2020, pp. 322-323.

82 Ringrazio Paolo Violini che, in una comunicazione orale, ha condiviso le sue impressioni sulla tecnica e i materiali impiegati per gli stucchi della sala, da lui direttamente studiati in occasione di un restauro condotto negli anni Ottanta.

83 ASC, *Archivio Urbano*, sez. I, Notaio Tarquinius Severus, vol. 10/I, f. 170, trascritto in Iazurlo 2009, pp. 70-71, doc. 5; si veda il Regesto documentario, doc. 6.

84 Roma, Ufficio della Galleria Spada, *Faldone Restauri Palazzo Spada Programmazione Triennale Anni '80-'95, '96-'98, '97-'99*, Cartellina rosa Soprintendenza per i beni artistici e storici di Roma "Restauri Palazzo

Spada", Fascicolo beige Ministero "Copia per la dott.ssa M.L. Vicini", "Restauro Cappellina Palazzo Spada. A. Forcellino Estate 2013. Fregio anticamera segretario delegato".

85 Cfr. Neppi 1975, p. 138 nota 48.

86 Per la cappella Alicorni Theodoli cfr. *infra* parr. 4.1, 4.7; per gli evangelisti della cappella del Crocifisso in San Marcello al Corso cfr. Agosti 2021b, p. 30.

87 Cfr. *supra*, par. 1.3; per la cappella Del Monte cfr. Nova 1984; Conforti 2011; per la componente a stucco cfr. Kummer 1987, pp. 70-78. Sulla volta della cappella Capodiferno Mazzoni elaborò un'Annunciazione suddivisa in due riquadri. Fatte salve le necessarie cautele dovute all'intervento dei collaboratori e alle molte manipolazioni subite, a questi riquadri si appaiono le due tavolette con l'*Angelo annunciante* e la *Vergine annunciata* di collezione privata, pubblicate da Florian Härb (cfr. Härb 2015, pp. 241-242, nn. 96.2, 96.3). Riprodotte in bianco e nero e in piccole dimensioni, vengono giudicate autografe dallo studioso che attribuisce loro una cronologia intorno alla metà o alla fine degli anni Trenta. Il fisico dinoccolato e la posa serpentinata, la torsione del busto, la foggia delle braccia, il profilo dei piccoli volti, la resa di naso e bocca così come quella degli occhi rilevati da tratti profondi e accentuati dall'addensarsi delle ombre, il trattamento dei capelli ondulati e la linea che si costituisce tra spalla, nuca e capo, mi sembra che inducano ad avvicinare, pur con prudenza, tavolette e affreschi.

88 Per i disegni di Perino: Vasari 1966-1987, vol. V, p. 161; Davidson 1990; E. Parma in Ead. 2001, pp. 273-279, nn. 145-150; per la commissione a Vasari cfr. Agosti 2021a, p. 66 nota 252 e figg. 34-35.

89 Il riferimento è ai disegni di Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings inv. 1895-9-15 (matita nera, penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro diluito bruno, aggiunte successive in matita rossa, mm 292 × 287) e di Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NMH 60/1863 (matita nera, penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro diluito bruno, biacca, mm 238 × 398) ricondotti alla commissione degli apparati effimeri per il battesimo di Francesco I

de' Medici (1541), ma da Vasari reimpiegati anche per far realizzare una delle tavole per la sagrestia di San Giovanni a Carbonara e, diversi anni dopo, una scena ugualmente a monocromo nella cappella di Leone X a palazzo Vecchio a Firenze, affrescata da Marco Marchetti, figura molto interessante e che non sarebbe del tutto inverosimile pensare presente anche nel cantiere di palazzo Capodiferro; cfr. Härb 2015, pp. 188-189, n. 46, 190, n. 47, 429, fig. 276.2 (affresco di palazzo Vecchio); Leone de Castris 2010, p. 32, n. 3 (tavola per San Giovanni a Carbonara).

90 Che Mazzoni dovette ricorrere ad aiuti lo suggerisce il fatto che i corpi dei due santi sono perfettamente sovrapponibili, derivati dall'uso di un unico cartone; un medesimo espediente venne impiegato per realizzare le figure maschili nelle edicole della sala delle Stagioni e degli Elementi.

91 Differente il parere di Dacos che avanza l'attribuzione a Rólan de Moys, cfr. Dacos 2012, pp. 140-143.

92 Si veda *supra*, *Introduzione*, p. 2.

93 Si veda *infra* parr. 4.1, 4.7.

94 Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. T, 11.75: matita nera, biacca su carta giallognola, mm 196 × 145. Il disegno è inserito entro un montaggio e risulta leggermente tagliato lungo i lati, cfr. Gere, Pouncey 1983, vol. I, pp. 127-128, n. 218.

95 Turner 1994, p. 31, n. 30.

96 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 6626 F: *recto*: matita nera, penna e inchiostro bruno, *verso*: matita nera, penna e inchiostro bruno e rosso, mm 126 × 177. Il lato sinistro appare evidentemente tagliato. Giuseppe Pelli Bencivenni lo descriveva come «Disegno a penna, per il largo, di Jacopo da Pontormo, esprimente il ratto delle Sabine, figure nude», cfr. Petrioli Tofani 2014, vol. III, p. 978; l'attribuzione a Pontormo, già smentita da Frederick Mortimer Clapp e da Janet Cox-Rearick, è contrastata da assegnazioni a Giovanni Battista Naldini, alla cerchia di Perino del Vaga, e a Denis Calvaert, come suggerisce un'iscrizione di Annamaria Petrioli Tofani sul montaggio, cfr. Clapp 1914, p. 193; Cox-Rearick 1964, p. 379, n. A105; per la nuova proposta

a favore di Mazzoni cfr. Quagliaroli 2018a.

97 Per la ricostruzione delle vicende del volume e la sua edizione critica si veda Grisolia 2018.

98 Per la descrizione delle scene, l'interpretazione e i restauri cfr. Neppi 1975, pp. 52-53; Cannatà 1992b, pp. 27-28; Urciuoli 2017, pp. 43-45.

99 Si veda *supra* p. 86; tale gusto è messo in luce anche in Pugliatti 1984, p. 146.

100 Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 2785 *recto*: matita nera su carta beige, mm 210 × 90.

101 Cfr. Monbeig Goguel 1972, p. 433, n. 442.

102 Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. 2000-1902, KdZ 25287: matita nera, penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro diluito bruno, mm 267 × 404. Il foglio presenta tracce di un primo abbozzo a matita poi ripassato a penna e arricchito da acquerellature; vi è una grossa macchia di umidità e risulta tagliato in corrispondenza del lato sinistro. È stato pubblicato e attribuito a Mazzoni in Dreyer 1968.

103 Pugliatti non concordava con Dreyer, reputando il disegno opera di un copista, cfr. Pugliatti 1984, p. 140 nota 358.

104 Nella parte più bassa del foglio, a sinistra, è appuntato un brano di decorazione a ottagoni rapidamente schizzato, che può essere messo in relazione a moduli compositivi tipici della cerchia sangallesca, trovandone un esempio assai prossimo, per cronologia e topografia, nel soffitto ligneo della camera di Bacco in palazzo Farnese.

105 Cfr. Tosini 2009; *infra* parr. 4.1, 4.7.

106 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 2995 A (si veda *supra* nota 54). L'attribuzione a Mazzoni è registrata nel sistema di catalogazione ed è stata avanzata da Monica Grasso nel 2016.

107 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 2014 A: matita nera, penna e inchiostro nero, mm 310 × 430, cfr. Neppi 1975, p. 51 nota 9; si osservi inoltre che entrambi i fogli si collocano, a livello di inventario, entro una sequenza molto cospicua di disegni in massima parte attribuiti a Dosio.

108 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 50 O (si veda *supra* nota 54), cfr. Petrioli Tofani 2008, pp. 158-159, n. 74; Monbeig Goguel 2015, pp. 331-333, fig. 12. Questo foglio sembra formare un gruppo coerente con il 51 O e il 53 O; per i dati tecnici, le fotografie e per il rapporto di questi fogli con le vestigia antiche cfr. Brunetti 2018-2019.

109 Berlino, Galerie Bassenge, 1° giugno 2018, lotto 6504.

110 Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 400: matita, biacca, acquerello bistro su carta azzurra, mm 251 × 183; cfr. Bora 1976, p. 59, n. 63, p. 270, n. 63.

111 Per Roviale alla Summaria si vedano Zezza 2016, pp. 545-555; Leone de Castris 2016; Id. 2020.

112 Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 3977, penna e inchiostro bruno, matita nera con lueggiate su carta colorata verde scuro, cfr. Bora 1976, p. 59, n. 63 e la scheda on-line del museo: <https://digital-exhibits.library.nd.edu/2d498a-dc70/inventory-catalog-of-the-drawings-in-the-biblioteca-ambrosiana/items/520ab8fdb5>

113 Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, inv. 61-9: penna su carta color crema, con lueggiate e ombreggiate grigie, mm 233 × 133; cfr. Olszewski 2008, vol. II, p. 343, n. 278. Il foglio mi è stato gentilmente segnalato da Francesco Grisolia.

114 Le sibille sono attestate da alcuni disegni e dalle incisioni di Henrick Goltzius; i due disegni menzionati sono: Windsor Castle, Royal Library, inv. 5101: penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro bruno diluito, biacca su carta preparata, mm 208 × 192; Roma, Gabinetto Nazionale dei Disegni e delle Stampe, inv. F.N. 2960: penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro bruno diluito, mm 431 × 289; cfr. Ravelli 1978, pp. 234-235, nn. 316-318, p. 264, n. 399, p. 244, n. 910; Leone de Castris 2001, p. 495, n. 8, pp. 497-498, n. 18, p. 503, nn. 43-44.

115 Cfr. Bora 1976, pp. 55-58, 270, nn. 59, 60, 61, 62.



4. Giulio Mazzoni pittore, scultore e stuccatore

4.1 Il lungo allestimento della cappella Alicorni Theodoli in Santa Maria del Popolo: la fase Alicorni

Il 15 ottobre 1555, con la qualifica di «placentinus pictor et scultor in Urbe», Giulio Mazzoni veniva assoldato per decorare la cappella posta all'estremità del braccio sinistro del transetto di Santa Maria del Popolo.¹ (fig. 71) Il 27 giugno precedente, il protonotario apostolico Traiano Alicorni era riuscito a entrare in possesso della cappella «vulgariter nuncupata la Madonina», assicurandone una dotazione di 35 scudi annui, «cum facultate quod possit illi invocationem quam voluerit imponere et eam ornare et aptare et sepulturam et sepulchrum in ea construere [...] ad beneplacitum dicti Reverendi».² Alicorni, che apparteneva a una famiglia originaria dell'Albania che dal XV secolo si era trasferita in Italia e si era imparentata «con li Ricci, Caymi, Trivulzi, Pusterla di Milano, colli Aleotti e Leccioli di Forlì, et in Roma colli Armentieri e Fabbi e Capranica», fu uno degli uomini più influenti della corte di papa Clemente VII, rivestendo il ruolo di primo cameriere.³ Ricordato anche tra i Conservatori di Roma, fu abate commendatario di San Celso a Milano, fatto che giustifica l'intitolazione del sacello di Santa Maria del Popolo ai santi Nazaro e Celso, oltre che a santa Lucia, quest'ultima esplicitamente menzionata anche nel contratto con Mazzoni.⁴ La scelta di assoldare il piacentino fu certamente favorita dal documentato successo incontrato dalla decorazione di palazzo Capodiferro, l'eco della quale dovette circolare negli ambienti legati al palazzo Apostolico: oltre alla fortunata carriera avuta dallo stesso Traiano, è possibile che egli fosse imparentato con il «Petropaulo de Alicornis» preposto ai pagamenti dei lavori nel Belvedere vaticano.⁵ Non è nemmeno da escludere che, stante l'attestazione della presenza di membri della famiglia Alicorni ai vertici delle élites forlivesi, Mazzoni potesse aver trovato raccomandazioni per tramite del cardinale Girolamo, sino a qualche mese prima legato pontificio di Romagna.

Mazzoni si impegnò a eseguire l'intera decorazione – «cum scultura marmorea et finis marmoris ac pictura de finis et perfectis coloribus» – per la somma di 800 scudi, secondo i disegni e i modelli eseguiti su quattro fogli di carta, e a terminare il lavoro entro due anni. Le cose non andarono però secondo i piani: nel 1564 il cantiere era ancora in corso, tanto che Jacopo de Zocchi, testimone al processo della corporazione di San Luca, richiamava proprio

fig. 71
Roma, basilica di Santa
Maria del Popolo, cappella
Alicorni Theodoli.



fig. 72
Giulio Mazzoni e
collaboratori, decorazione a
stucco e ad affresco, 1555-
1570 ca. Roma, basilica di
Santa Maria del Popolo,
cappella Alicorni Theodoli,
volta.

questa impresa quando dichiarava: «al Popolo una altra capella che non e scoperta».⁶ Dopo la morte di Traiano – occorsa in data imprecisata – il giuspatronato passò ai figli, Fausto e Giovanni Battista, restando al solo Fausto a partire dall'11 luglio 1569. Nell'atto di rinuncia, Giovanni Battista dichiarava che vi erano in corso dei lavori per trasformarla in una sepoltura in memoria del padre e che, proprio a questo fine, si erano già spesi 120 scudi.⁷ Di momenti funebri però si nega la presenza sin dal XVII secolo.⁸

Per quanto riguarda la decorazione, alla prima tornata di lavori risale l'organizzazione spaziale del vano, con la definizione dei partimenti della volta e delle pareti condotti sulla scorta del progetto presentato e approvato. Senza considerare i dettagli ornamentali, ma guardando al solo schema, esso si iscrive perfettamente nel repertorio in auge a Roma alla metà del secolo nella cerchia di Perino e di Daniele, riproponendo, da quest'ultimo, l'idea dell'angioletto in forte scorcio posto al culmine della volta.⁹ Pertinenti a quanto messo in campo pochi anni prima per il cardinale Capodiferro sono, nella medesima volta, gli angioletti posizionati sulla cornice che delimita i riquadri con gli *Evangelisti*, impegnati a sorreggere per il tramite di nastri dei medaglioni ovoidali, replicando gli ignudi della sala delle Stagioni e degli Elementi nel palazzo del cardinale. (figg. 72, 44) Il legame con le esperienze della metà del secolo è ribadito anche dall'incorniciatura delle scene rettangolari con il *Dio Padre tra gli angeli* e la *Colomba dello Spirito Santo* sulle pareti verso l'ingresso, trovando il proprio modello nell'esemplare decorazione della volta della cappella Orsini, della

quale si emula il bell'incastro tra la cornice "con orecchie", le conchiglie e le volute con foglie d'acanto.¹⁰

È possibile che anche parte degli affreschi risalga alla fase Alicorni, anche se, di consueto, la decorazione pittorica e la doratura seguivano gli stucchi e concludevano il cantiere. La corretta lettura delle pitture è però in questo ambiente in gran parte inficiata dalle consistenti ridipinture apportate nel primo Settecento, probabilmente da Giacomo Triga, pittore di casa Theodoli.¹¹ È il caso della *Madonna annunciata* dipinta sulla parete destra del vano e, in maniera più contenuta, dell'*Angelo annunciante* dirimpetto, di cui sono stati camuffati gli aspetti più intensamente manieristi senza però cancellarne il palmare riferimento al prototipo michelangiolesco e il vivacissimo serpeggiare degli orli della veste, molto prossimo a quello della statua di santa Caterina, entrambe sicure impronte lasciate da Mazzoni.¹² (figg. 73, 85) In massima parte rifatta risulta anche la lunetta al di sopra dell'altare, mentre le altre due preservano una plausibile memoria dell'organizzazione spaziale, delle



fig. 73

Giulio Mazzoni, *Angelo annunciante*, 1555-1570 ca. Roma, basilica di Santa Maria del Popolo, cappella Alicorni Theodoli.

pose e dei tratti fisionomici dei personaggi, compatibile con il gusto del piacentino. Nella volta è stato largamente ridipinto il *San Luca* e parzialmente il *San Giovanni* che pure conserva la sua sostanza cinquecentesca, come attesta il confronto con l'omologo della cappella di palazzo Capodiferro, strettamente affine nel trattamento della capigliatura e nei tratti somatici; (figg. 72, 54) ugualmente le altre pitture, benché alterate, rientrano senza difficoltà nel catalogo del piacentino.

Non è chiara la ragione dei rallentamenti e della sospensione dei lavori – forse per difficoltà finanziarie dei committenti – ma dovettero occorrere nel giro di breve tempo dall'avvio, poiché già il 5 luglio 1557 Mazzoni veniva remunerato per interventi in un altro cantiere, situato nella chiesa di San Giacomo degli Spagnoli.

4.2 I rapporti con la comunità iberica e la cappella del Castillo in San Giacomo degli Spagnoli

La ricerca archivistica condotta da Gonzalo Redín Michaus ha fornito nuove informazioni sull'attività di Mazzoni al servizio della comunità spagnola, rendendo noto un lungo

e proficuo rapporto lavorativo che ebbe come massimi esiti gli incarichi di decorare due cappelle nella chiesa nazionale in piazza Navona e che permise a Giulio anche di entrare nel vivace circuito della compravendita di opere mobili: lo suggerisce la menzione nell'inventario dei beni di Bernardino de Sandoval, esecutore testamentario di Alonso Ramírez de Arellano,¹³ di «un salvador con la cruz a cuestras de mano de Julio Placentino en lienzo». ¹⁴ Plausibile è pure la proposta di riconoscere in Mazzoni il «Micer Julio» retribuito tra il 1558 e il 1559 con 60 scudi per un retablo con i santi Cosma e Damiano, forse destinato all'omonima cappella della chiesa di San Giacomo – era la settima sul lato sinistro entrando dall'ingresso di via della Sapienza – e il «maestro Julio» che, nello stesso periodo, ne ricevette 27 per un altro raffigurante san Michele.¹⁵ È invece da escludere che il piacentino sia il «Julio architetto della casa» che, nel 1561, ricevette quattro scudi per un disegno della cappella di Sant'Ildefonso, la terza a sinistra, che in un manoscritto seicentesco riportante la descrizione dell'intera chiesa veniva ricordata come decorata con affreschi e stucchi di «Gio. Piacere». ¹⁶ L'architetto è infatti da riconoscersi nel già citato Giulio Merisi, presente nel cantiere sangallesco di palazzo Capodiferro e regolarmente al servizio della nazione spagnola dal 1555, mentre Giovanni Piacere fu un pittore attivo tra Roma e Viterbo a cavallo del XV e del XVI secolo, che a San Giacomo decorò anche la quinta cappella sul lato sinistro, dedicata alla Pentecoste.¹⁷

Tra le ragioni che favorirono l'ingresso di Mazzoni nell'orbita della committenza iberica vi fu senz'altro l'amicizia con Gaspar Becerra, sbocciata in virtù della comune frequentazione di Vasari e durante la militanza nella bottega di Daniele da Volterra.¹⁸ A giudicare dalle opere superstiti della loro produzione, i due artisti si mostravano piuttosto affini: due abili interpreti del sistema e del gusto decorativo di matrice perinesca filtrato e arricchito da Ricciarelli. La sincera stima che li legò è testimoniata anche da un episodio occorso nel 1567, quando Becerra, gravemente malato, eleggeva Mazzoni, insieme a Girolamo Siciolante, quale affidabile referente per reperire collaboratori romani da inviare in Spagna per rispondere alle esigenze della committenza reale.¹⁹

Per conoscere le opere di Mazzoni in San Giacomo degli Spagnoli ci si basa sulle sole attestazioni documentarie, confortate dalle descrizioni riportate nella guidistica, poiché l'interno dell'edificio è stato stravolto da massici interventi di trasformazione avvenuti tra il XIX e il XX secolo.²⁰ L'antica chiesa della nazione spagnola corrisponde infatti all'edificio attualmente dedicato a Nostra Signora del Sacro Cuore, una grande fabbrica che affaccia sia su piazza Navona sia su corso Rinascimento, dal 1878 di proprietà dei Padri Missionari francesi. Giuntone in possesso, padre Jules Chevalier, fondatore della Congregazione, decise di restaurare l'edificio, degradato da almeno un secolo di incuria, modificandone l'assetto in maniera sostanziale, invertendo l'orientamento (ripristinato nel secolo scorso) e trasformando la prima cappella a destra, dedicata all'Assunta, in sagrestia. Questo vano – poi integralmente sacrificato negli anni Trenta del Novecento a vantaggio del nuovo corso Rinascimento – era proprio quello in cui Giulio fu chiamato a intervenire.

Una ricevuta del 5 luglio 1557 testimonia un pagamento di 25 scudi riscosso da Mazzoni, a titolo di compenso parziale, per delle pitture da lui messe in opera nella cappella del Castillo.²¹ In una data imprecisata, il piacentino era subentrato proprio all'amico Becerra,

rilevando l'incarico concordato dall'andaluso il 28 agosto 1553, quando si era impegnato con il decano di Cuenca, Costantino del Castillo, per l'intera opera di decorazione del sacello, da eseguirsi nel tempo di dodici mesi per una retribuzione di 275 scudi.²² Il pittore spagnolo Pietro Pisa, nella sua deposizione del 15 agosto 1564, rilasciata nell'ambito del processo già più volte menzionato, confermava proprio questo avvicendamento.²³

Comparando il contratto firmato da Becerra e un manoscritto dell'Archivio Storico Capitolino riportante un'accurata descrizione dello *status quo* alla metà del XVII secolo, con alcune testimonianze visive del perduto, si evidenziano delle variazioni entro le quali è possibile individuare il contributo di Mazzoni.

Stando ai capitoli contrattuali, l'andaluso avrebbe dovuto realizzare una pala d'altare a olio su tavola raffigurante l'*Assunzione di Maria*, inquadrata da una cornice in stucco, intagliata e dorata, e sormontata da una lunetta con l'*Incoronazione della Vergine* realizzata ad affresco. L'insieme sarebbe stato arricchito da stucchi e dorature e concluso, verso l'alto, da un *Angelo annunciante* e da una *Vergine annunciata*, separati dall'arme del committente. Un settore della volta della cappella avrebbe dovuto essere ornato con un affresco rappresentante *Sant'Elena che ritrova la vera croce*, evocando con la santa madre dell'imperatore Costantino il nome del committente, quest'ultimo da ritrarsi anch'egli sulla volta, accompagnato da alcune fanciulle a cui aveva generosamente fornito la dote. All'esterno, al culmine del prospetto della cappella, si sarebbe dovuto affrescare un grande riquadro con *Cristo che discende al Limbo*, sormontato da tre figure in stucco.

Dal manoscritto seicentesco si comprende invece che diverse furono le modifiche attuate e in particolare fu sacrificata la lunetta ad affresco per creare una struttura maggiormente orientata in direzione scultorea: un «frontespicio aperto sopra due mensole e dentro al frontespicio un ovato tenuto da due Angeli di Stucco». L'angelo e la Vergine annunciata nei cantoni dell'arco furono sostituiti da «due figure di stucco che tengono due festoni con un Ovato in mezzo» corredato dall'iscrizione dedicatoria.

Fu certamente eseguito il grande affresco raffigurante *Cristo che discende al Limbo*, inquadrato da una cornice ricalcante la tipologia in uso nella sala Regia – rinserrata da due telamoni in stucco dalla corporatura vigorosa – e sormontato da un architrave spezzato sul quale sedevano due ignudi ugualmente in stucco, preposti a reggere lo stemma del decano di Cuenca. Tutti questi dettagli sono ricostruibili dall'incrocio delle informazioni tratte da un'incisione settecentesca e da una fotografia che attesta la situazione del sacello dopo la trasformazione in sagrestia e la conseguente suddivisione in due livelli.²⁴ (figg. 74, 75) L'affresco, strappato e oggi conservato nei depositi di Castel Sant'Angelo, per quanto dalla leggibilità in più punti compromessa, non sembra concedere margini di attribuzione a Mazzoni e deve dunque ricondursi alla fase di lavori guidati da Becerra.²⁵ Una testa in stucco conservata nell'attuale sagrestia della chiesa, posizionata sopra la porta d'accesso, è stata riconosciuta quale frammento del ricco apparato plastico che ornava tutte le superfici della cappella del Castillo, senza che però si possano affermare con assoluta certezza né la sua originaria collocazione né l'attribuzione a l'uno o all'altro dei due artisti coinvolti.²⁶

Nel Seicento, sull'altare della cappella campeggiava la pala con l'*Assunzione della Vergine* dipinta da Francesco da Castello (1536/1541-1621) e rallestita oggi in una delle cappelle



fig. 74

Antonio Canevari, Filippo Vasconi, *Catafalco di Luigi I re di Spagna in San Giacomo degli Spagnoli*, 1724. Roma, Museo di Roma, Gabinetto Stampe, inv. MR 15694.

di Santa Maria in Monserrato.²⁷ Non rientrano nel contratto del 1553 i «quattro santini parimente a olio conclusi» ricordati da Giovanni Baglione ai lati della pala d'altare,²⁸ che il biografo romano sembrerebbe attribuire al medesimo Castello, ma che l'anonimo cronista del Seicento registra come: «ne fianchi dell'Altare quattro Santi figure in piedi fra questi San Gerolamo Sant'Alfonso tutte a fresco di Pierino».²⁹ L'attribuzione della cappella o di alcune sue parti a Perino del Vaga si comprende alla luce del fatto che, per gli insiemi decorativi in pittura e stucco risalenti alla metà del Cinquecento, egli rappresentava l'indiscusso campione.³⁰ Tenendo allora presente il carattere perinesco che questi santi dovevano mostrare e la tecnica – presumibilmente un olio su muro –, sembra sensato ricondurli alla campagna di lavori per cui Mazzoni fu retribuito.

Dalle demolizioni degli anni Trenta si salvò anche un secondo affresco, strappato il 3 dicembre 1938.³¹ Fortemente pregiudicato dal punto di vista conservativo, il brano rappresentante *Sant'Elena che ritrova la croce* venne trasferito al Laboratorio di Restauro Pitture dei Musei Vaticani il 9 ottobre del 1940, allo scopo di restaurarlo e «non farlo finire di rovinare».³² Complici i difficili anni del secondo conflitto mondiale, l'opera rimase a giacere nei depositi vaticani senza ricevere attenzione, sino a che, l'8 ottobre 1945, padre Emilio Costanzi, procuratore generale dei Missionari del Sacro Cuore, scrisse a Bartolomeo Nogara, direttore generale dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, chiedendone la restituzione.³³



fig. 75
Decorazione della cappella
del Castillo nella chiesa
di San Giacomo degli
Spagnoli prima della sua
distruzione. Bologna,
Fondazione Federico Zeri,
inv. 74274.

L'opera venne affidata per il trasferimento a Giovanni Micozzi, restauratore del laboratorio, che ritirò l'affresco «in pessime condizioni di conservazione» dal magazzino della Pinacoteca e lo consegnò ai padri.³⁴ Oggi irreperibile, l'affresco veniva sempre menzionato con l'attribuzione a Perino del Vaga, evidentemente dedotta dalla guidistica ma più opportunamente da convertirsi a favore di Becerra o Mazzoni.³⁵

A completamento dell'insieme, il manoscritto registra la tomba terragna di Costantino del Castillo, posizionata «In terra avanti alla p[rim]a Cappella con figura bella di mezzo rilievo» e corredata da un'iscrizione che ricordava la fondazione e la dedizione del sacello alla Vergine, nell'anno 1552. Il vano era inoltre chiuso con una «balaustrata di marmo e balausti di metallo». Tutti questi elementi, così come gli «ornati con fogliami et altri lavori di stucco disegni di Perino», potrebbero benissimo rientrare nel repertorio di Mazzoni, anticipando quanto poi realizzato per i Piccolomini d'Avalos e, nella stessa chiesa di San Giacomo, nella cappella Ramírez de Arellano, quest'ultima voluta esplicitamente «conforme la Capella del Signore decano de Conca [il Castillo]» e per la quale Giulio si impegnò a realizzare «una lapida di marmo con un morto di basso relievo, una arme di marmo, uno epitafio di marmo cum le letere, et un parapeto di marmo con li balausti di metallo».³⁶

4.3 Mazzoni nel cantiere della sala Regia

Dopo un'interruzione coincidente con i pontificati di Giulio III, Marcello II e Paolo IV, gli interventi nella sala Regia ripresero sotto Pio IV.³⁷ Nell'estate del 1561 Daniele da Volterra riconquistò il suo ruolo di direttore dei lavori, proseguendo anzitutto la messa in opera dell'apparato plastico, lasciato anch'esso interrotto alla morte di Paolo III, distribuendo il lavoro tra «lavoranti a giornata» e due «mastri che fan[n]o le figure» retribuiti a cottimo.³⁸

Divergenti sono le vicende che interessano la componente plastica – saldamente rimasta nelle mani di Ricciarelli e appaltata a collaboratori e persone di fiducia – e quelle della decorazione pittorica, per la quale, quasi immediatamente, Daniele si trovò a dover fronteggiare il pressante interesse di Francesco Salviati. È Vasari a redigere un accurato – per quanto non imparziale – resoconto, descrivendo i due opposti schieramenti creatisi intorno all'ambito incarico: da un lato Daniele, supportato da Michelangelo, dall'altro Cecchino, che godeva dell'appoggio del cardinale Alessandro Farnese *junior*.³⁹ Tentato il compromesso di attribuire metà delle pitture all'uno e metà all'altro, il difficile carattere di Salviati e i molti impegni concomitanti di Daniele frenarono tanto i lavori quanto l'entusiasmo del pontefice, che – su consiglio di Pirro Ligorio – decise di superare l'*impasse* incaricando diversi pittori di realizzare le singole scene.⁴⁰ Tra il 1563 e il 1568 a essere retribuiti per gli affreschi che ornano la più parte delle pareti furono Orazio Samacchini, Girolamo Siciolante, Livio Agresti, Giovanni Battista Fiorini, Giuseppe Porta Salviati, Giovanni Maria Zopelli, Taddeo e Federico Zuccaro, mentre Giorgio Vasari e poi Lorenzo Sabatini intervennero con alcuni collaboratori tra il 1572 e il 1573 concludendo il ciclo.⁴¹

Tra le fonti, Pompilio Totti assegna a Daniele e Mazzoni, genericamente, gli stucchi;⁴² Gaspare Celio, invece, nella *Memoria*, sostiene che «li stucchi della volta [...] sono di Pierino del Vago» e che si devono assegnare a Daniele «le figure nude di stucco sopra li frontispitii attorno essa sala», e ai suoi discepoli «li ornamenti con le figure mezzo rilievo di stucco».⁴³ Inoltre, e più specificamente, afferma la paternità di Prospero Bresciano per «le due figure attorno l'arme di Gregorio decimo terzo di stucco», mentre sarebbero di Daniele «quelle dell'arme rincontro», cioè quella di Paolo III.⁴⁴ Affidandosi alle indicazioni fornite da Celio, Giovanni Baglione conferma tanto l'arme quanto le due figure angeliche a Prospero Antichi detto il Bresciano.⁴⁵

La documentazione d'archivio registra che il 21 gennaio 1563 vennero consegnati 100 scudi a Giulio Mazzoni, «per intero pagamento di due figure di stucco, fatte nella sala Reggia».⁴⁶ Le due sculture modellate da Giulio potrebbero essere tra quelle che compongono il gruppo stilisticamente coeso di figure caratterizzate da un'intensa carica espressiva, da un modellato anatomico fortemente scolpito, da una realizzazione tecnica che gioca sulla differenza tra elementi estremamente sporgenti – realizzati in tridimensione – e rilievi sottilissimi, caratteristiche comuni ad alcune delle sculture che ornano le pareti sud, ovest ed est, e tuttavia credo che non vada trascurata la possibilità che il documento possa fare riferimento anche a parte di quelle semidistese sui frontoni, delle quali però manca un'adeguata campagna fotografica e una buona visione da terra è in molti casi impedita dalle pose stesse delle sculture.⁴⁷ Da questo gruppo si distaccano invece con evidenza la figura collocata in

corrispondenza del riquadro dipinto da Agresti – sulla parete est – la cui testa appare di fattura grossolana, e quella sulla parete ovest a fianco dell'affresco di Fiorini, forse addirittura rifatta, come farebbero pensare le tracce sull'intonaco. Non si deve infatti trascurare la lunga storia di "restauri" condotti sulle sculture dell'aula: particolarmente eloquenti sono ad esempio i pagamenti percepiti nel 1711 da Lorenzo Ottoni per «diversi rappezzi, et altro fatto di novo alle statue di stuccho», che rendono ragione di interpolazioni operate su quasi trenta sculture, in alcuni casi arrivando al totale rifacimento degli elementi più sporgenti, come mani, ginocchia e piedi, e addirittura di alcune teste.⁴⁸ Questi dati rendono ragione della necessità di procedere con grande prudenza nelle attribuzioni.

Tra gli ignudi strizzati tra le cornici delle pareti lunghe, la coppia di figure della parete est che affianca il riquadro con la *Donazione di Carlo Magno* di Taddeo Zuccaro – che appare molto simile al duo che accompagna il dipinto dirimpetto, sulla parete ovest, con *Gregorio IX scomunica Federico II* di Vasari, ugualmente caratterizzato da un controllato rilievo e dalla presenza dei copricapi – si rivela afferente alla tipologia efebica cara a Daniele, evidente per esempio nel giovane alla destra dello stemma farnesiano, sulla parete sud. Andranno probabilmente ascritti a uno dei plasticatori cooptati a cottimo da Ricciarelli le due figure sopra la porta che conduce verso la sala Ducale, dai tratti duri e dalla fronte solcata da una profonda ruga; (fig. 76) all'altro maestro, le due che stanno ai lati della *Donazione di Pipino* di Siciolante – posta di fronte, sulla parete ovest – simili a quelle all'estremità della parete sud, confinante con la cappella Paolina. (fig. 77) Queste ultime sono maggiormente avvicina-bili – ma non sovrapponibili – a quanto espresso da Mazzoni nella galleria di palazzo Capodiferro, (fig. 45) tanto che in precedenza ho creduto di poterli connettere ai pagamenti riscossi nel 1565 da Ferrante Moreschi – artista piacentino, fedele sodale di Mazzoni – «per l'opera di stucco nella testa di contro la Cappella Paolina».⁴⁹ Tuttavia, come già sostenuto da Pugliatti, la parete così menzionata nei documenti corrisponde al lato nord, verso Torre Borgia.⁵⁰ Poiché quest'ultima fu affrescata solamente nella fase finale, sotto Gregorio XIII, è possibile che l'espressione «opera di stucco», invece che alludere alle sculture – di norma esplicitamente chiamate «figure di stucco» – servisse a intendere la messa in opera dell'enorme apparato di cornici e modanature in stucco che ornano tale parete e definiscono i campi delle scene ad affresco. I pagamenti a Moreschi infatti si rincorrono tra una serie di altre retribuzioni legate a materiali e attori implicati nei lavori di muro e nel montaggio delle sontuose lastre marmoree del basamento.⁵¹ È forse possibile che allora le due sculture modellate in stucco negli angoli della parete nord – già attribuite da Pugliatti a Mazzoni – stilisticamente molto differenti dagli altri per la corporatura più esile, il modellato meno definito, la scarsa espressività, e che appaiono privi del consueto gioco di bassorilievi ed emergenze, posizionati inoltre su supporti differenti – vadano fatti risalire a un momento successivo, coincidente con l'intervento di Giovanni Antonio Buzzi, lo scultore retribuito tra l'agosto e il novembre 1573 «a bon conto de tre figure» per un totale di novanta scudi.⁵² (fig. 78)

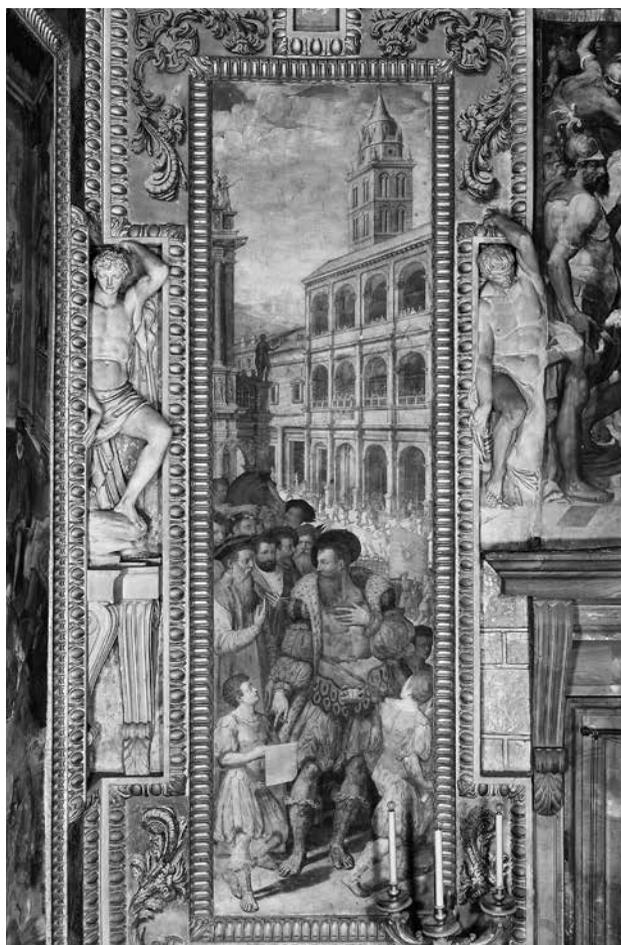
La modellazione delle sculture nella sala Regia inaugurò per Mazzoni anche un intenso biennio di attività in Vaticano svolta in qualità di perito, controprova dell'ottima considerazione in cui era tenuto dai contemporanei. Sulla base di alcune stime da lui effettuate insieme a Daniele da Volterra e Guglielmo Della Porta durante i mesi di marzo e aprile del 1563, il



fig. 76
 Anonimo plastificatore,
Telamoni, 1561-1564 ca.
 Città del Vaticano, palazzo
 Apostolico, sala Regia,
 parete est.

10 giugno successivo una lunga serie di artefici furono retribuiti per lavori all'appartamento nuovo in Belvedere: per stucchi e dorature gli scultori Dante Parentino e i fiorentini Alessandro e Ulisse;⁵³ per le pitture Orlando Parentino e «Girolamo da Fano, maestro Cechino fiorentino et maestro battista da Castelbolognese». Nel «boschetto», il Casino di Pio IV, per sculture, pitture e stucchi si pagarono Antonio da Carrara, Santi di Tito, Tommaso Boscoli e il duo Federico Barocci e Pier Leone Genga, quali responsabili di un gruppo di lavoro comprendente «maestro Leonardo [Cungi] dal borgo et maestro Dante [Parentino] scultore et maestro Giovanni [Boscoli] da Montepulciano, et maestro Filippo Gamberasi stuccatori».⁵⁴

Da una seconda tornata di stime dei tre artisti derivano i pagamenti erogati l'8 settembre per lavori sempre nel Casino di Pio IV a Giovanni da Cherso, «venitiano pittore», per «pittura stucco et doratura nella quarta stanza ovvero galleria di sopra alle stanze del boschetto in Belvedere», e a Rocco scalpellino da Montefiascone per «tutta l'opera di stucco et di mosaico».⁵⁵ Anche Federico Zuccaro e Lorenzo Costa vennero retribuiti per «più opere di pittura, stucco et doratura» eseguite nella palazzina del boschetto e in alcuni ambienti dei palazzi vaticani,⁵⁶ dove pure avevano lavorato Giovanni Battista Santili, «pittore detto il grasso», e il già citato Leonardo Cungi, ugualmente valutati e conseguentemente remunerati.⁵⁷ Sempre



sulla base di una loro perizia, Pietro Venale ricevette un «pagamento di più opere di pittura et doratura fatte nel sacro palazzo Apostolico cioè nelle stanze dove abita Sua Santità et nell'appartamento di Monsignor Illustrissimo e Reverendissimo il Cardinale [Carlo] Borromeo et alle stanze dove abita il Cardinale di Urbino [Giulio Feltrio Della Rovere] et nel boschetto in Belvedere et in altri luoghi del sacro Palazzo». ⁵⁸

Di nuovo con Della Porta – ma affiancati da Pirro Ligorio, subentrato a Daniele – Mazzoni rilasciò una stima che portò, il 4 marzo 1564, all'erogazione dei pagamenti a Santi di Tito, Nicola d'Antonio, Orlando e Dante Parentino per realizzazioni in stucco e affresco nelle sale dell'appartamento di Belvedere. ⁵⁹ I tre furono poi chiamati anche nella sala Regia per giudicare i dipinti eseguiti da Orazio Samacchini e Livio Agresti. ⁶⁰

Quasi un decennio più tardi, il 26 maggio 1573, sulla base di una valutazione di Giulio – «persona perita dell'arte» – e Mercurio Raimondi, misuratore della Reverenda Camera, si erogò un pagamento di ottanta scudi per «certi lavori de stucho fatti da M.ro Lucio pitore nel sacro palazzo Apostolico», chiudendo il conto lasciato aperto per gli interventi nel primo braccio della terza loggia, opera di uno dei più esperti e longevi plasticatori attivi nell'Urbe, Luzio Luzi. ⁶¹

fig. 77
Anonimo plasticatore,
Telamone, 1561-1564 ca.
Città del Vaticano, palazzo
Apostolico, sala Regia,
parete sud.

fig. 78
Giovanni Antonio Buzzi (?),
Telamone (a sinistra), 1573.
Città del Vaticano, palazzo
Apostolico, sala Regia,
parete nord.

4.4 Il busto di Francesco Del Nero alla Minerva

«la testa di Francesco del Nero [...] fatta di marmo e ritratta dal naturale», tanto lodata da Vasari, si identifica nel busto che impreziosisce la monumentale tomba dedicata al patrizio fiorentino, oggi murata nella parete destra dell'andito che costituisce l'ingresso laterale di Santa Maria sopra Minerva.⁶² (fig. 79) Qui registrata a partire da Vincenzo Forcella, non è dato sapere quale fosse l'ubicazione originaria: assai probabilmente essa venne ricollocata in questa sfortunata posizione in conseguenza degli stravolgimenti occorsi tra la fine degli anni Quaranta e il 1855,⁶³ come sembra suggerire anche la constatazione di Gaetano Milanese che, non vedendola in chiesa, segnalava: «a' tempi del Bottari questo ritratto di Francesco Del Nero era in Roma nella sepoltura in Santa Maria sopra Minerva. Le guide moderne però non ne fanno menzione».⁶⁴ Tra le fonti più antiche solo Fioravante Martinelli la registrava, ma limitatamente alla «testa bellissima ritratta dal naturale di Francesco del Nero».⁶⁵

Svolgendo l'attività di tesoriere papale sotto Clemente VII e attraverso la gestione di un banco di prestiti, Francesco Del Nero era stato il principale responsabile della fortuna economica familiare. All'ascesa al soglio pontificio di Paolo III, emarginato dalle dinamiche di corte, il fiorentino si trasferì a Napoli, dove risiedette con continuità tra il 1538 e il 1555, trovandosi dunque in città negli anni del soggiorno di Vasari e Mazzoni. Ritornato a Roma e nominato senatore da Cosimo I, morì nell'Urbe l'11 luglio 1563, lasciando al figlio naturale Cecchino i propri beni, compresi degli immobili in via Giulia, e nominando erede universale il fratello Agostino, al quale aveva già concesso diverse somme per acquistare un palazzo a Firenze.⁶⁶ Fu proprio quest'ultimo, come testimonia l'iscrizione sulla tomba, a occuparsi della realizzazione della memoria funebre alla Minerva.⁶⁷

La tomba nella sua struttura monumentale corrisponde a un progetto di Bartolomeo Ammannati attestato da uno schizzo su un foglio della Biblioteca Riccardiana di Firenze ed è oggetto di una missiva scritta dallo scultore a Michelangelo, datata 10 ottobre 1558.⁶⁸ Bartolomeo informava Buonarroti di come «messer Francesco del Nero e l'abate Soderini buona memoria mi fero no già dare un disegno per una sepoltura, la quale si haveva a locare nella Minerva, e mi mostrorno il sito che i frati gli volevano dare o gli havevano dato; e mi dissero che io facessi sì che detta sepoltura ascendesse alla somma di 500 ducati: e così feci il detto disegno».⁶⁹ Ottenuta l'approvazione da Del Nero e stipulati degli accordi informali, «come si fa fra gli amici e huomini da bene», Ammannati avviò i lavori, arrivando «un pezzo innanzi, tale che è in assai buon termine», pur non percependo mai quanto pattuito.⁷⁰ La risoluzione della controversia e la supervisione del completamento e della messa in opera vennero allora affidate a Michelangelo, al quale fu inviato il progetto originale per tramite dello scalpellino Bastiano Bruschini.⁷¹ Si può dunque supporre che l'intervento di Mazzoni, chiamato unicamente a realizzare il busto – che sembra aver avuto bisogno di lievi smussature al pannello per poter entrare nella nicchia – sia avvenuto solamente in conclusione della lunga gestazione del monumento e dell'abbandono del progetto da parte di Ammannati, senza poter escludere che sin dall'inizio si prevedessero due scultori differenti, uno per la tomba e uno per il ritratto, quest'ultimo scelto forse anche in ragione di un risparmio economico, in linea con il carattere del committente, ricordato dalle fonti come un uomo estremamente parsimonioso.⁷² Non si

può nemmeno escludere che sull'assegnazione a Mazzoni abbia pesato il parere di Vasari (che, infatti, come osservato, si scopre molto affezionato al busto) in quegli anni in grande sintonia con Ammannati, con il quale condivideva numerose commissioni.⁷³ Anche la vicenda biografica di Del Nero offre più di un aggancio possibile con il piacentino, tanto considerando la sua fortunata carriera alla corte di Clemente VII – insieme a Traiano Alicorni –, quanto il lungo soggiorno partenopeo.

Dalla fine dell'Ottocento, le vicende del busto marmoreo sono andate intrecciandosi a quelle di un omonimo in bronzo.⁷⁴ Willhem Bode, durante una visita alla chiesa di Santa Maria sopra Minerva, notò la tomba e riconobbe in Francesco Del Nero l'uomo effigiato in un ritratto bronzeo da lui stesso acquistato per conto del Kaiser Friedrich Museum di Berlino da un collezionista privato, Henry Pfungst.⁷⁵ Da allora, nei cataloghi del museo, il busto berlinese, reputato di qualità superiore a quello della Minerva – giudicato una copia di poco successiva – è stato sempre identificato con l'opera menzionata da Francesco Bocchi nel palazzo dei Del Nero (poi Torrigiani) a Firenze.⁷⁶ Tuttavia, come ricostruito da Vasilij Rastorguev, è nelle memorie edite nel 1930 che Bode rivelò la vera provenienza, ricordando di averlo comprato personalmente dalla collezione Torrigiani, insieme a un medaglione di Luca Della Robbia, per una somma di circa 50.000 franchi: una vendita presumibilmente orchestrata dall'antiquario Stefano Bardini.⁷⁷

Nel frattempo, nel 1907, Ernst Steinmann aveva recuperato la menzione vasariana – ipotizzando però un *lapsus* dell'aretino sul materiale – e aveva conseguentemente riconosciuto in Mazzoni l'autore del presunto prototipo bronzeo, da cui la versione marmorea sarebbe derivata solo in seguito.⁷⁸ La maggior qualità dell'esemplare della Minerva e l'autorità di Vasari convinsero invece August Grisebach, e ancora prima Arturo Pettoelli, a restituire la primogenitura al busto in marmo e a confermarne la paternità al piacentino.⁷⁹

Per la successiva storia del ritratto berlinese vale ancora una volta la preziosa ricostruzione di Rastorguev: collocato in un deposito speciale durante la Seconda guerra mondiale, fu considerato una delle opere perdute in seguito all'incendio occorso nel 1945, mentre in realtà fu trasferito a Mosca l'anno seguente in condizioni di forte degrado e tenuto sostanzialmente segreto per quasi settant'anni, finché, nell'ambito di una collaborazione tra le istituzioni museali russe e tedesche, si è deciso di esporlo nuovamente, dopo un accurato restauro, insieme a un calco in gesso tratto nel 1899.⁸⁰ Le operazioni di pulitura hanno svelato una serie di difetti di fabbricazione che hanno instillato dubbi sull'autografia e sulla



fig. 79
Bartolomeo Ammannati
e Giulio Mazzoni,
monumento funebre con
busto di Francesco Del
Nero, 1563 ca. Roma,
basilica di Santa Maria
sopra Minerva, ingresso
laterale.

fig. 80

Giulio Mazzoni, busto di Francesco Del Nero, 1563 ca. Roma, basilica di Santa Maria sopra Minerva, ingresso laterale.



cronologia dell'opera.⁸¹ Incertezze intensificate dalla consapevolezza dell'esistenza di un ulteriore busto in bronzo, passato in asta il 24 settembre 2017: si tratta di un pezzo che già nel 1986 era apparso sul mercato e che è stato messo in stretta relazione con una copia in

gesso – incompleta – scoperta in un edificio prospiciente l'antica abitazione dei Del Nero, palazzo Mozzi, oggi sede proprio dell'Archivio Storico Eredità Bardini.⁸²

Se dunque molte perplessità permangono sugli esemplari in bronzo, non si può dire altrettanto per il busto della Minerva: celebrato da Vasari, si dimostra di qualità elevata e di ottima fattura, trovando stringenti riscontri con le altre prove note di Mazzoni. Al contrario, per il momento, non è possibile assegnare a Giulio competenze da fonditore, seppure ne va ricordato il diretto legame con due artisti ampiamente impegnati in attività simili, Daniele da Volterra e Guglielmo Della Porta.⁸³ Del busto in marmo convince l'attenzione analitica con la quale sono descritti i dettagli del volto, l'insistenza con cui sono tratteggiate le rughe e le imperfezioni dell'epidermide, l'intensa verosimiglianza dei tratti facciali; tutti aspetti che lo avvicinano ai santi in stucco all'ingresso del sacello di Santa Maria del Popolo e che diventano utili anche ad agganciare a questo caposaldo del catalogo di Mazzoni il busto di Giorgio Vasari di Arezzo.⁸⁴ (figg. 80, 58, 98, 99) Persuasivo è il modo di panneggiare, alternando morbidi rigonfiamenti a rigidi ripiegamenti dalle creste taglienti, e la sovrabbondanza dei tessuti, assecondando una sensibilità materica strettamente affine a quella che informa i protagonisti della *Crocifissione* di Napoli e la statua della santa Caterina della cappella Alicorni Theodoli. (figg. 80, 83, 84, 85, 86)

L'opera intrattiene un intenso dialogo con le sculture attribuite a Daniele, e in particolare con i ritratti di Michelangelo,⁸⁵ corroborando l'idea che Giulio, alla scultura, fosse approdato nella maturità e seguendo il parallelo percorso di Ricciarelli.⁸⁶ Sembra però che Mazzoni sia in grado di ottenere gli stessi effetti di realismo e intensità – adottando i medesimi accorgimenti tecnici (come sottolineare le rughe di espressione e calcare a fondo le cavità) – senza indulgere nell'espressionismo a tratti eccessivo dei modelli ricciarelliani, raggiungendo al contrario risultati di aulica compostezza. Per il busto di Del Nero fu probabilmente la destinazione funeraria a convincere Mazzoni della necessità di non cogliere la viva realtà di un gesto ma di conferire al volto una solenne serenità, sollevando lo sguardo verso un punto indefinito. Sebbene Vasari specifichi che la scultura fu tratta «dal naturale», è evidente il ricorso al filtro offerto dal modello classico, operato da Giulio per celebrare, eternandolo nel marmo, il ricordo visivo di Francesco Del Nero. Una tale sensibilità derivò al piacentino dall'attestata consuetudine con la scultura antica: diversi sono infatti i materiali antiquariali tra i suoi averi romani, registrati nell'atto di procura del 2 marzo 1576 a favore di Jacopo del Duca,⁸⁷ nella delega a Ferrante Moreschi del 1° aprile 1581 – in cui sono menzionati «multa et diversa capita marmorea tam antiqua [...] et appellata antigalie» –⁸⁸ e infine anche nel testamento compilato a Piacenza nel 1590.⁸⁹ Proprio le ultime volontà di Mazzoni ci informano del suo desiderio di dividere i beni di tale tipologia rimasti a Roma tra «Francisco de Petrasancta dicto Cechino» – a cui andarono una statua raffigurante Adone e la metà di una serie di busti di imperatori romani, oltre che tutto ciò che ancora si conservava nell'Urbe – e «Jacobo della Rocchetta», a cui spettò l'altra metà delle teste. Se quest'ultimo è facilmente individuabile in Jacopo Rocchetti (ricordato anche come Giacomo Rocca), fidato collaboratore di Daniele da Volterra, il primo dovrebbe essere lo scultore, probabilmente imparentato con Stagio Stagi, attivo come scalpellino negli anni del pontificato gregoriano, registrato nei conti di Domenico Fontana e documentato sino al 1611.⁹⁰

Nel soppesare il ruolo della statuaria antica, non si deve nemmeno trascurare il fatto che Francesco Del Nero fu un raffinato collezionista di antichità, lasciate in larga parte in eredità al figlio, dimorante a Roma.⁹¹ Entrambe tali circostanze aprono alla possibilità, ancora tutta da esplorare, che Mazzoni svolgesse anche l'attività di restauratore e commerciante di manufatti e materiali antichi, ipotizzabile sulla base della vendita, attuata nell'aprile 1581 con la mediazione di Ferrante Moreschi, di «un pezzo di marmo gentile bianco [...] per farne membretti delle porte della cappella gregoriana in San Pietro».⁹²

4.5 La *Crocifissione* di Sant'Anna dei Lombardi a Napoli e la collaborazione con Battista Ghioldi da Como

Nello studio dell'attività scultorea di Mazzoni è stata a lungo dominante l'idea che la prima opera autonoma dell'artista fosse la *Crocifissione* di Santa Maria di Monteoliveto a Napoli, una tavola marmorea oggi collocata entro una nicchia nel vano che funge da vestibolo alla vera e propria cappella Piccolomini d'Aragona. (fig. 81) Pubblicata nel 1930 da Leandro Ozzola, è stata successivamente sempre riprodotta ricorrendo a una fotografia Alinari che ne documentava uno stato conservativo fortemente alterato, compromesso dalle difficili vicende dell'edificio che la conserva.⁹³ Dopo la cessione, avvenuta nel 1799, a favore dell'Arciconfraternita dei santi Anna e Carlo Borromeo dei Lombardi, la chiesa olivetana nella quale avevano lavorato Mazzoni e Vasari assunse la nuova denominazione di Sant'Anna dei Lombardi.⁹⁴ Duramente colpita dai bombardamenti del 1943, a partire dal 1996 è stata interessata da un lungo e meticoloso restauro che solo in tempi recenti ha garantito la completa rimessa in pristino dell'edificio e l'integrale fruizione delle opere superstiti.⁹⁵ Proprio a causa delle sfortunate vicissitudini della chiesa, la pala di Mazzoni – firmata «IULIUS MAZZONUS PLACENTINUS FACIEBAT» – non è mai stata studiata in relazione al suo contesto e si è sempre e solo letta in conseguenza del soggiorno vasariano del 1544-1545, benché, curiosamente, proprio l'aretino taccia su questa che pure doveva attestarsi come una prestigiosa commissione, oltretutto collocata in un luogo a lui così ben noto.⁹⁶

La *Crocifissione* (fig. 82) giganteggia al di sopra di una lapide dedicatoria nascosta alla vista da una balaustra marmorea dotata di transenne e di un pilastro mediano decorato con le insegne araldiche della famiglia Piccolomini d'Aragona d'Avalos.⁹⁷ L'iscrizione, già riportata da D'Engenio nel 1623, recita: «CONSTANTIA DAVALA / ET BEATRIX PICCOLOMINEA FILIA / REDDITIS QVAE SVNT COELI COELO / QVAE SVNT TERRAE TERRAE / VT SEMPER VNO VIXERE ANIMO / SIC VNU CONDI TVMOLO VOLVERE / O BEATAM MVTVI AMORIS COSTANTIAM».⁹⁸ La tomba, dunque, venne eretta per ospitare le spoglie di Costanza d'Avalos d'Aquino e della figlia Beatrice, monaca presso il convento di Santa Chiara a Napoli. Nata da Innico II, marchese del Vasto, e da Laura Sanseverino, Costanza era la sorella del celebre condottiero Alfonso III; nel 1517 sposò Alfonso II Piccolomini d'Aragona, duca di Amalfi, da cui ebbe sette figli. Di particolare interesse è l'ambiente culturale nel quale crebbe, la corte ischitana animata dalla zia, Costanza *senior*, duchessa di Francavilla, dove poté stringere una sincera amicizia con Vittoria Colonna. Profondamente influenzata dalla personalità della marchesa di Pescara, Costanza *junior* si aprì al misticismo

valdesiano, abbracciando intensamente la religione cristiana, tanto che, divenuta vedova nel 1559, decise di raggiungere la figlia in convento, dove morì nel 1575.⁹⁹

Nel IV tomo dell'*Aggiunta alla Napoli sacra dell'Engenio Caracciolo*, vergato da Carlo de Lellis entro il 1689, scorrendo la descrizione dell'interno di Santa Maria di Monteoliveto, si trova menzione del «sepolcro di donna Constanza d'Avalo [...] e di donna Beatrice Piccolomini di lei nata, la quale fu gobba del corpo, ma di costumi santissimi, e però sommamente, e come figliuola e come compagna, amata dalla madre; la quale, aggiungendo all'affetto benevolenza della somiglianza dello spirito e della vita, sentì la sua morte amaramente, onde l'honorò di quella sepoltura che insieme designato haveva per sé stessa».¹⁰⁰ Sebbene la data di morte di Beatrice venisse convenzionalmente collocata attorno al 1590, chi scrive ha potuto anticiparla a prima del 1569, basandosi su quanto riportato da de Lellis e su un documento di quell'anno conservato nell'Archivio di Stato di Napoli, in cui si menziona «la successione de la Signora Donna Beatrice Piccolomini».¹⁰¹

Considerate dunque le biografie delle dedicate, non pare inopportuno ritenere proprio la cappella Piccolomini d'Aragona, o le sue immediate pertinenze, la collocazione originaria della tomba.¹⁰² Costanza poteva infatti ben rappresentare un utile *trait d'union* tra la cappella dedicata alla suocera, Maria d'Aragona, e quella adiacente, di proprietà dei d'Avalos, voluta dal padre Innico II.¹⁰³

La commissione del monumento però non spettò direttamente alle due signore, ma al figlio di Costanza, Innico IV Piccolomini d'Aragona.¹⁰⁴ Il 27 maggio 1566, il duca prese accordi con Battista Ghioldi, «comensis scultor et scarpellinus» e Giulio Mazzoni «pictor et scultor» affinché realizzassero in Roma «unum sepulcrum marmoreum pro Illustrissima et Eccellentissima domina Constantia ducissa Amalfiae matre dicti Illustrissimi domini Duci».¹⁰⁵ Nel documento sono descritte con dovizia le caratteristiche del manufatto, composto da una «seppultura con una cancellata dinanzi essa et con le figure di terzo rilievo [...] de scultura de intaglio et tutto sia de marmo fino netto bianco del piu eccellente che si trova et



fig. 81

Giulio Mazzoni e Battista Ghioldi, monumento funebre di Costanza d'Avalos, 1566-1567. Napoli, chiesa di Sant'Anna dei Lombardi, cappella Piccolomini d'Aragona.

non sia venato». Scorrendo l'intera descrizione e comparandola a quanto si conserva oggi in Sant'Anna dei Lombardi le concordanze sono evidenti.

Innico, residente a Roma dal 1562, abitava in un palazzo «in regione Sancti Eustachii [...] in loco vulgariter nuncupato il pozzo delle cornachie»,¹⁰⁶ a non troppa distanza da palazzo Capodiferro, del quale, in questi primi anni Sessanta, era affittuario il cardinale Vitellozzo Vitelli,¹⁰⁷ presente nell'*Inventario delle Spese* del duca nel mese di agosto 1564, quando l'agente di Innico annotava di avergli consegnato un'ingente somma di denaro.¹⁰⁸ Evidentemente ben inserito nel giro dell'alta aristocrazia e in contatto con funzionari della corte pontificia – lo suggerisce la presenza di Tiberio Crispo, in qualità di testimone, alla stesura del suo testamento – morì il 29 agosto dello stesso 1566 e venne seppellito in Santa Maria del Popolo, come da precisa volontà testamentaria, accompagnato da una lapide priva di ornamento, oggi collocata nella prima campata, davanti all'ingresso.¹⁰⁹ Come documenta la pianta di Roma di Leonardo Bufalini (1551), il duca di Amalfi possedeva una vigna nelle immediate vicinanze della basilica («vinea ducis Amalphii»), confinante con quella del cardinale di Cadice («vinea episcopi calicis»), Girolamo Theodoli, futuro committente di Mazzoni nella stessa chiesa di piazza del Popolo.¹¹⁰

Fortunatamente per Mazzoni e Ghioldi, l'accordo per il sepolcro da destinare alla chiesa napoletana venne rinnovato il 7 novembre seguente da Giovanni Carlo Silverio, fratello di Innico e tutore della figlia di quest'ultimo, la piccola Costanza, convenendo per una consegna del lavoro entro il gennaio successivo.¹¹¹

Che nell'inverno del 1566 Giulio fosse occupato con l'esecuzione della pala lo conferma ora una nuova fonte, a lungo rimasta nascosta tra le pagine di appunti che Leonardo Buonarroti annotò in vista della redazione di una perduta lettera da spedire a Vasari, da datarsi con certezza tra il 30 novembre e il 7 dicembre 1566, giorno a cui risale una già nota missiva scritta da Vasari a Firenze a Leonardo a Roma, nella quale si reagiva alle informazioni registrate nelle carte.¹¹² Leonardo riportava le scuse di Mazzoni, che differiva l'invio di alcuni disegni, dicendolo «molto ocupato in uno crocifisso che à aire a Napoli di fretta».¹¹³ Oltre alla conferma della cronologia della tavola partenopea, dunque, queste annotazioni rimarcano il legame di stima e amicizia che restò sempre vivo tra i due e informano del desiderio di Giorgio di avere dei disegni di mano di Mazzoni da destinare al suo *Libro de' disegni*: lo conferma il fatto che Leonardo, immediatamente a seguire, menziona la richiesta di Tommaso de' Cavalieri di poter ricevere dei disegni da Vasari per un volume simile.¹¹⁴ Dalle annotazioni si comprende inoltre che Giulio non era riuscito a ottenere il «profilo di Daniello» che l'aretino avrebbe voluto inserire in apertura della Vita dedicata al volterrano, poiché «lli àno promeso di mandare lo loro». Evidentemente Giulio fa riferimento agli allievi ed eredi di Ricciarelli, Michele Alberti e Feliciano da San Vito, i quali però non provvidero mai, entrando in aperto conflitto con Vasari che si vendicò con una pungente nota di biasimo collocata in calce alla biografia del maestro.¹¹⁵

Tornando invece alla tomba d'Avalos, mentre Giulio si occupò della realizzazione del rilievo con la *Crocifissione*, a Ghioldi toccò certamente approntare la balaustra e tutto l'apparato di cornice. Lo scalpellino e scultore nei documenti è variamente registrato come Ghioldi, Gioldi, de Gioldis, Gioldo o Ghioldo ed era originario dei territori circostanti il lago di Como.

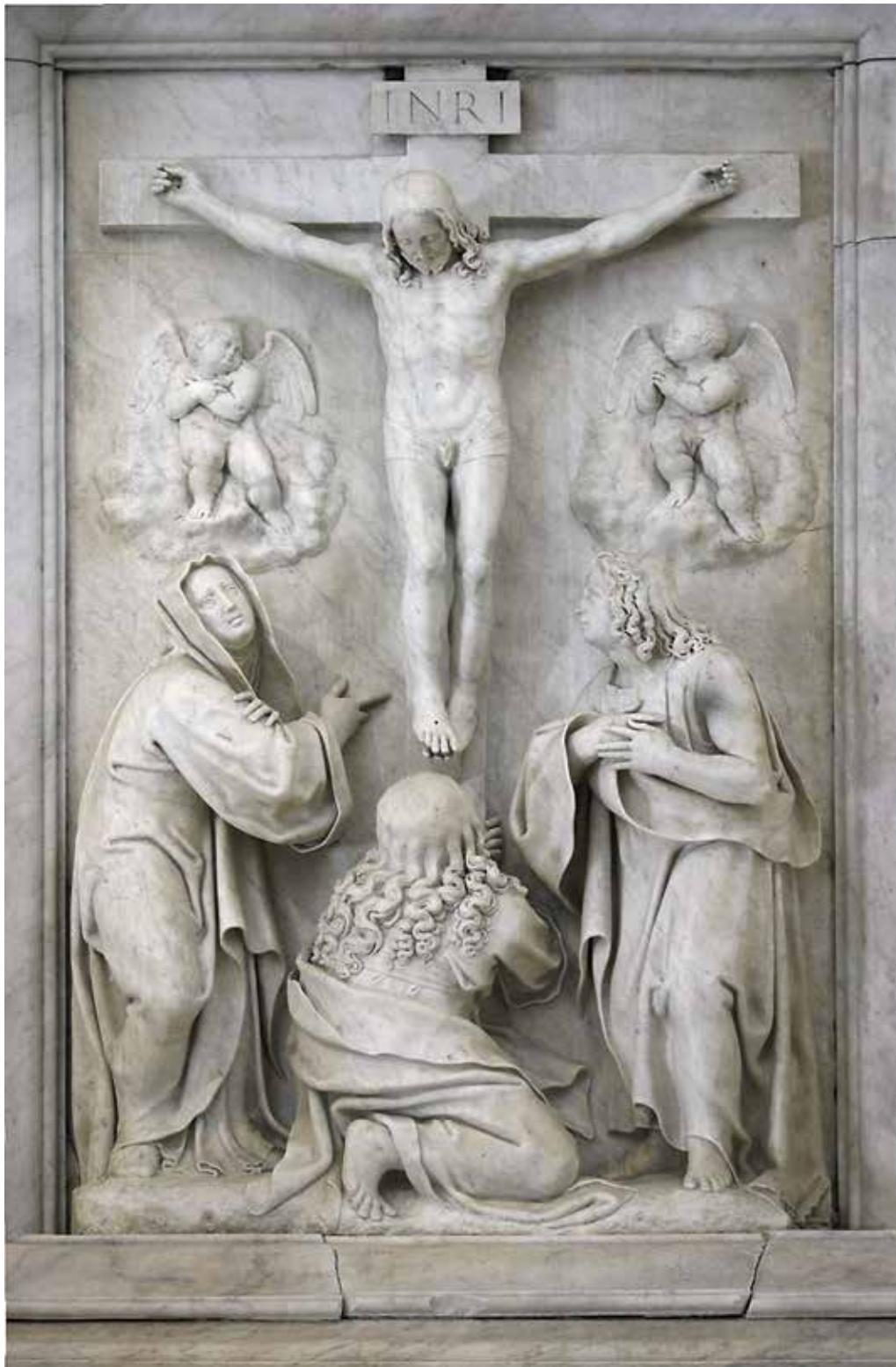


fig. 82
Giulio Mazzoni e Battista
Ghioldi, *Crocifissione*,
1566-1567. Napoli, chiesa
di Sant'Anna dei Lombardi,
cappella Piccolomini
d'Aragona.



fig. 83
Giulio Mazzoni e Battista Ghioldi, *Madonna*, 1566-1567. Napoli, chiesa di Sant'Anna dei Lombardi, cappella Piccolomini d'Aragona.

fig. 84
Giulio Mazzoni e Battista Ghioldi, *San Giovanni*, 1566-1567. Napoli, chiesa di Sant'Anna dei Lombardi, cappella Piccolomini d'Aragona.

fig. 85
Giulio Mazzoni, *Santa Caterina d'Alessandria*, 1570 ca. Roma, basilica di Santa Maria del Popolo, cappella Alicorni Theodoli.

Personalità sinora del tutto trascurata, gli va invece riconosciuto un ruolo rilevante nella gestione dei cantieri romani degli anni Sessanta e Settanta, come si deduce da numerosi atti notarili che lo riguardano. Tra il 1566 e il 1568, Battista, abitante nel rione Trevi presso piazza Santi Apostoli,¹¹⁶ è menzionato in diversi documenti che ci informano della sua attività di capomastro – insieme al muratore Guidone di Francesco Ciciliani da Caravaggio è impegnato nel palazzo del cardinale Marcantonio Colonna¹¹⁷ – e della fitta rete di relazioni da lui intessute con altri artisti trasferitisi nell'Urbe dall'odierno Ticino o dalla regione lombarda.¹¹⁸ L'ottavo decennio del secolo rappresentò per Ghioldi un periodo di grande crescita: impiegato a San Luigi dei Francesi nel cantiere supervisionato da Dosio e Domenico Fontana come scalpellino e scultore,¹¹⁹ fu nella fabbrica di Santa Maria in Traspontina che poté affermare le sue doti di progettista e costruttore, arrivando a vedersi riconosciuta la qualifica di «architetto», per passare poi, nel 1581, alla direzione dei lavori nella basilica papale a Loreto.¹²⁰

Sembra inoltre plausibile identificare Ghioldi nel «Battista Chioldo» che, l'11 agosto 1570, insieme a Rocco da Montefiascone ricevette 400 scudi «a conto di lavoro fatto e da fare» nelle tre cappelle della torre di Pio V in Vaticano.¹²¹ Questo pagamento è registrato immediatamente a seguire rispetto a quello per Ferrante Moreschi, pittore e stuccatore intimamente legato a Mazzoni.¹²² Tra Giulio e Ghioldi i contatti dovettero dunque essere tutt'altro che sporadici e non limitati al solo episodio del rilievo napoletano, trovando giustificazione in una fitta rete di relazioni che coinvolge la più ampia cerchia degli allievi e collaboratori di Daniele da Volterra.¹²³



Da un punto di vista stilistico, pur a fronte di alcuni brani dove la tenuta qualitativa appare indebolirsi – i due angioletti dalla corporatura imbolita o il grossolano piede della Maddalena –, la *Crocifissione* si impone nella sua aulica compostezza, avvicinandosi all'austerità e alla riflessione sulle tipologie desunte dal mondo classico incarnate dalla più matura *Santa Caterina* Theodoli, condividendone i delicati passaggi chiaroscurali dei lineamenti. (figg. 83, 84, 85) Comparando i protagonisti del rilievo napoletano tanto a quest'ultima quanto ai due santi in stucco che l'accompagnano, si riscontra una forte vicinanza nella fattura dei panneggi – e nel loro stropicciarsi, stretti dalle cinture –, nella conformazione dei colletti delle vesti – distaccati dal petto e tratteggiati con piegoline un po' rigide e geometriche –, nelle linee ricercatissime che disegnano gli orli dei drappi – così simili a quanto l'artista realizza in pittura –, nella soluzione di rimboccare le ampie maniche, nel ricadere delle stoffe, increstate da larghe falde a un tempo morbide ma dalle piegature decise, quasi taglienti. (figg. 83, 84, 85, 86, 87, 88)

Sotto il profilo della tecnica e dello stile, qui come altrove, Mazzoni cerca di avvicinarsi alla lezione michelangiotesca, interpretandone il modello anche dal punto di vista dell'iconografia, certamente incontrando in tal modo il gusto della duchessa d'Avalos, profondamente legata a Vittoria Colonna.¹²⁴ Per i protagonisti del suo *Calvario* il piacentino poté forse guardare ai celeberrimi disegni realizzati in tarda età da Buonarroti, così intensamente carichi di quella riflessione e di quel sentimento religioso che intimamente condivise con la marchesa di Pescara.¹²⁵

fig. 86
Giulio Mazzoni e Battista Ghioldi, *Maddalena*, 1566-1567. Napoli, chiesa di Sant'Anna dei Lombardi, cappella Piccolomini d'Aragona.

fig. 87
Giulio Mazzoni, *San Pietro*, 1570 ca. Roma, basilica di Santa Maria del Popolo, cappella Alicorni Theodoli.

fig. 88
Giulio Mazzoni, *San Paolo*, 1570 ca. Roma, basilica di Santa Maria del Popolo, cappella Alicorni Theodoli.

4.6 Gli affreschi della chiesa dei Santi Martino e Sebastiano degli Svizzeri

Per ordine di papa Pio V, nel cortile degli Svizzeri in Vaticano venne costruita la piccola chiesa dedicata ai santi Martino e Sebastiano, pensata appositamente per accogliere le guardie svizzere e le loro famiglie, alloggiare negli appartamenti contigui.¹²⁶ I lavori di edificazione si svolsero con grande rapidità tra l'autunno del 1567 e l'estate del 1568: sotto la supervisione di Nanni di Baccio Bigio, il muratore Pietro Antonio da Volterra portò a termine l'apparato murario, coadiuvato, per la definizione degli elementi architettonico-scoltorei, da Jacopo del Duca «et sociis». ¹²⁷ Il 29 luglio 1568 Mazzoni ricevette il primo di due pagamenti – il secondo riscosso il successivo 21 ottobre – per un totale di quarantacinque scudi, per le pitture – non meglio specificate – da lui eseguite «in cappella nuper constructa». ¹²⁸ Sfortunatamente la chiesetta ha subito fortissime manomissioni, le più invasive nel 1906, quando si procedette a intonacare e a ridipingere intere superfici, e nel 1967, data di avvio di un'intensa campagna di restauri che comportò la rimozione degli ultimi brani di affreschi superstiti e la completa riconfigurazione dello spazio. ¹²⁹ Tra il 6 e il 28 luglio vennero strappati dall'area absidale l'*Annunciazione* che fungeva da pala d'altare e il *Padre Eterno benedicente* (fig. 92) dipinto nella lunetta al di sopra di

fig. 89

Giulio Mazzoni, *Carità di san Martino*, 1569. Città del Vaticano, palazzo Apostolico.

fig. 90

Giulio Mazzoni, *San Sebastiano*, 1569. Città del Vaticano, palazzo Apostolico.



essa, tre riquadri con motivi fitomorfi che ornavano il sottarco, la *Carità di San Martino* (fig. 89) e il *San Sebastiano* (fig. 90) che si trovavano nelle pareti laterali della nicchia dell'altare, la *Madonna con il Bambino e Sant'Anna* e la *Crocifissione tra i dolenti* dipinte sul muro di fondo della navata, ai lati della nicchia absidale. Al momento dello strappo lo stato conservativo dei dipinti era compromesso da segni evidenti di abrasioni, oltre che dalla presenza di lacune; le efflorescenze saline avevano causato sbiancamenti, desquamazioni e cadute di colore; dappertutto si riscontravano ridipinture – risalenti a un intervento del 1727 del pittore Carlo Roncalli – particolarmente aggressive nella *Madonna con il Bambino e Sant'Anna* e nella *Crocifissione tra i dolenti*. ¹³⁰ Pur considerando le evidenti difficoltà di lettura, si fatica a inserire queste ultime due opere nel *corpus* pittorico di Mazzoni, così come l'*Annunciazione*, che si rivela perfettamente sovrapponibile a un'incisione del Maestro del Dado già riconnessa alla produzione di Livio Agresti. ¹³¹ I tre dipinti,

accomunati dalla presenza della Vergine e da alcuni dettagli cromatici e di gusto, risalgono più probabilmente a una fase successiva, cronologicamente non troppo distante. Diversamente, gli altri frammenti – rappresentanti Dio Padre e i santi titolari dell'edificio – risultano contraddistinti da una medesima cifra stilistica, effettivamente riconoscibile in quella del piacentino per confronto con le opere note. Le sagome anatomiche dei due santi attingono a prototipi michelangioleschi, riletti con il consueto filtro di Mazzoni, che, in pittura, tende ad allungarli e a ingentilirne il vigore fisico. Affinità con quanto da lui espresso a palazzo Capodiferro si riscontrano nell'abbigliamento del san Martino e nel gusto per le teste di minute dimensioni e dai profili aguzzi. Nel *Dio padre* – la cui posa viene replicata sulla parete sinistra della cappella Alicorni Theodoli –, (figg. 92, 93) le pieghe delle ampie vesti che danno vita a numerosi rigonfiamenti cilindrici e gli sbuffi dove le stringe la cintura trasportano in affresco le precipue cifre stilistiche evidenziate nelle sculture del piacentino.

Per quanto contenuta, l'impresa è un significativo segnale della capacità di Mazzoni di trovare occasioni anche durante il pontificato di Pio V e in contesti da lui promossi. Nel cantiere della chiesa degli svizzeri Giulio poté inoltre allacciare o rinnovare legami con artefici di primo piano nello scenario artistico del momento, come Jacopo del Duca che nominerà poi suo procuratore.¹³² Questi affreschi sono inoltre preziose testimonianze dello stile dell'artista all'altezza del settimo e ottavo decennio e rappresentano utili termini di confronto per proporre ipotesi in merito ad altre eventuali attribuzioni al piacentino, come nel caso del dipinto con la *Madonna col Bambino e i santi Sebastiano e Rocco* collocato sull'altare della famiglia Fontana nella chiesa dei Santi Quirico e Giulitta di Melide, in Canton Ticino.¹³³ (fig. 91) Non vi è documentazione che certifichi contatti diretti tra Mazzoni e Domenico o Giovanni Fontana – entrambi presenti a Roma a partire dal 1563 circa e poi grandi protagonisti della Roma di Sisto V – ma è certo che il piacentino mantenne intimi rapporti con almeno due artisti attivi nei cantieri diretti dai Fontana: l'uno proprio del Duca, l'altro il già citato Cecchino da Pietrasanta, erede della maggior parte dei beni di Giulio rimasti a Roma. Prossimo a Domenico fu anche il compagno di Giulio nella commissione della tomba di Costanza d'Avalos, Battista Ghioldi, coinvolto nel cantiere di San Luigi dei Francesi negli anni in cui il melidese ne direzionava i lavori: Ghioldi fu una delle personalità di maggior spicco di quell'ampia «colonia comacina» a cui la letteratura ticinese è solita ricondurre l'origine della commissione.¹³⁴ Un artista la cui impronta stilistica appare molto simile a quella di Giulio, oltre che con lui in stretti contatti – come certifica il già citato testamento del piacentino – è poi Jacopo Rocchetti, attestato in qualità di perito in uno dei più importanti cantieri dell'impresa Fontana, l'allestimento del nuovo palazzo pontificio nel complesso del Laterano.¹³⁵

fig. 91

Pittore vicino a Giulio Mazzoni (?), *Madonna col Bambino e i santi Sebastiano e Rocco*. Melide (Canton Ticino), chiesa dei Santi Quirico e Giulitta, cappella Fontana.



fig. 92

Giulio Mazzoni, *Padre Eterno benedicente*, 1569.
Città del Vaticano, palazzo Apostolico.

**fig. 93**

Giulio Mazzoni, *Padre Eterno benedicente*, 1570
ca. Roma, basilica di Santa Maria del Popolo, cappella Alicorni Theodoli.



La tela di Melide – posizionata sull’altare almeno dal 1591 – si mostra perfettamente ascrivibile al gusto imperante nell’Urbe tra gli artisti che, tra gli anni Sessanta e Settanta, facevano o avevano fatto rete intorno a Daniele da Volterra e che amavano riproporre e reinterpretare le invenzioni michelangiolesche. Il san Sebastiano si compone infatti a partire da suggestioni tratte dagli studi del maestro sul tema della flagellazione di Cristo e dalla scultura dello schiavo ribelle, oggi al Louvre, da cui prende in prestito anche il sostegno arboreo. Il san Rocco replica la posa del santo barbuto che incede, alle spalle di san Pietro, nella fitta schiera di santi collocata alla destra di Cristo nel *Giudizio* sistino. La modellazione dei corpi affusolati ottenuta mediante una forte linea di contorno, profondamente marcata, e l’accurato rilevamento della muscolatura e degli elementi anatomici del tronco nudo di san Sebastiano corrispondono ai modi di Mazzoni, così come il trattamento dei panni, definiti da creste rigide ma anche capaci di risolversi in orli guizzanti. Il Bambino, nella tipologia fisica e in dettagli minuti, come la definizione dell’attaccatura dei capelli, è ben accostabile ai fanciulli dei fregi di palazzo Capodiferro e ai putti che animano i due compartimenti rettangolari con Dio Padre e la colomba dello Spirito Santo all’ingresso della cappella Alicorni Theodoli. (fig. 93) Il profilo del san Rocco, benché l’incarnato scuro si appaia poco alla gamma cromatica vivace e vibrante prediletta da Giulio, asseconda i caratteri tipici delle sue figure, anche nel dettaglio del copricapo, simile a quello che è calcato sulla testa di una delle figure dipinte nella lunetta sopra l’ingresso della cappella Alicorni Theodoli.¹³⁶ Seppure i volti della Madonna e del san Sebastiano convincono decisamente meno, non c’è dubbio che il dipinto si debba avvicinare all’ambiente frequentato da Mazzoni, pure non essendo certi di poterlo assegnare a lui, o, se non altro, sulla base dei dati sinora a disposizione, di ascriverlo unicamente alla sua mano, non potendo escludere che tra i tanti materiali lasciati in giacenza a Roma vi fossero opere pittoriche finite o dipinti incompleti poi rielaborati o venduti da Cecchino e Jacopo Rocchetti.

4.7 Il lungo allestimento della cappella Alicorni Theodoli in Santa Maria del Popolo: la fase Theodoli

La soluzione alla stasi dei lavori di decorazione nella cappella in Santa Maria del Popolo si trovò solamente nell'anno 1569, quando Fausto Alicorni, dimorante a Forlì, decise di incaricare il proprio procuratore, Giovanni Battista Aleotti, di alienare la cappella restituendola ai frati, i quali, già il 24 dicembre, la cedettero a Girolamo Theodoli.¹³⁷ Il nuovo proprietario, ugualmente forlivese d'origine, era stato vescovo di Cadice, in Andalusia, dal 1525 al 1564, contribuendo significativamente a rafforzare la posizione della famiglia tanto alla corte di Spagna quanto nel panorama romano, dove i Theodoli riuscirono poi ad acquistare dai Colonna i feudi di Ciciliano, San Vito e Pisciano.¹³⁸

Preso in carico la cappella, Theodoli preservò le dediche precedenti, sommandovi l'intitolazione ai santi Caterina, Girolamo e Giovanni Battista, ma soprattutto decise di garantire continuità all'opera di decorazione optando per il rinnovo dell'incarico a Mazzoni.¹³⁹ È possibile che a garanzia della qualità dell'artista concorressero la precedente frequentazione del prelado con il legato pontificio di Romagna, Girolamo Capodiferro, e la diretta conoscenza dei buoni esiti delle opere di Mazzoni in San Giacomo degli Spagnoli, una realtà che Theodoli doveva conoscere bene, considerando il suo incarico e le sue relazioni con alcuni dei membri dell'*entourage* del cardinale Juan Álvarez de Toledo, come il segretario personale Alonso Ramírez de Arellano, a sua volta committente del piacentino.

La nuova campagna di lavori nella cappella, acquisita da Theodoli con la promessa «in ornatiorem et elegantiorum formam reddere inceperat sicut deo placuit opere imperfecto vita functus fuit relictam», dovette prendere avvio nei primi mesi del 1570. Coerenti con le nuove intitolazioni sono i decori delle due nicchie laterali, caratterizzati dalla presenza di medaglioni ovali dove sono dipinti, a sinistra, san Girolamo e, a destra, san Giovanni Battista, retti da coppie di angeli modellati in stucco: di fattura più elegante quelli a destra, dai corpi flessuosi e allungati, muscolarmente ben definiti ma altrettanto dotati di leggiadria e grazia, (fig. 94) più impacciati gli altri, probabilmente realizzati da un collaboratore, così come suggeriscono le quattro coppie modellate e collocate all'imposta della volta. (fig. 95) Già alla fine di agosto del 1571 Mazzoni si impegnava in una nuova impresa in San Giacomo degli Spagnoli, avendo forse già concluso la cappella al Popolo, velocemente condotta grazie all'aiuto di uno o più garzoni, o potendo delegare a loro le parti mancanti.

Consacrato a santa Caterina d'Alessandria, l'altare Theodoli è sormontato da un'edicola con colonne doriche che reggono un architrave con fregio e un frontone curvilineo; inquadrata in essa vi è la scultura stante della santa eponima, poggiata su un basamento dove è incisa la firma «iulius mazzonus placentinus pictor et sculptor». (figg. 71, 85) Già affrontata nel confronto con i protagonisti della *Crocifissione* di Napoli, se ne può ulteriormente rilevare l'impronta michelangiolesca nel trattamento del panneggio – il modo con cui aderisce alle sporgenze del corpo, la definizione tubolare delle pieghe –, e nella riproposizione della posa degli arti inferiori, ispirata a quella della Lia della tomba di Giulio II. La potenza del maestro e la solennità della statuaria antica trovano unione e compimento senza che Mazzoni rinunci del tutto all'artificio – qui evidente nell'orlo della veste – assecondando le sue tipiche insistenze decorative.

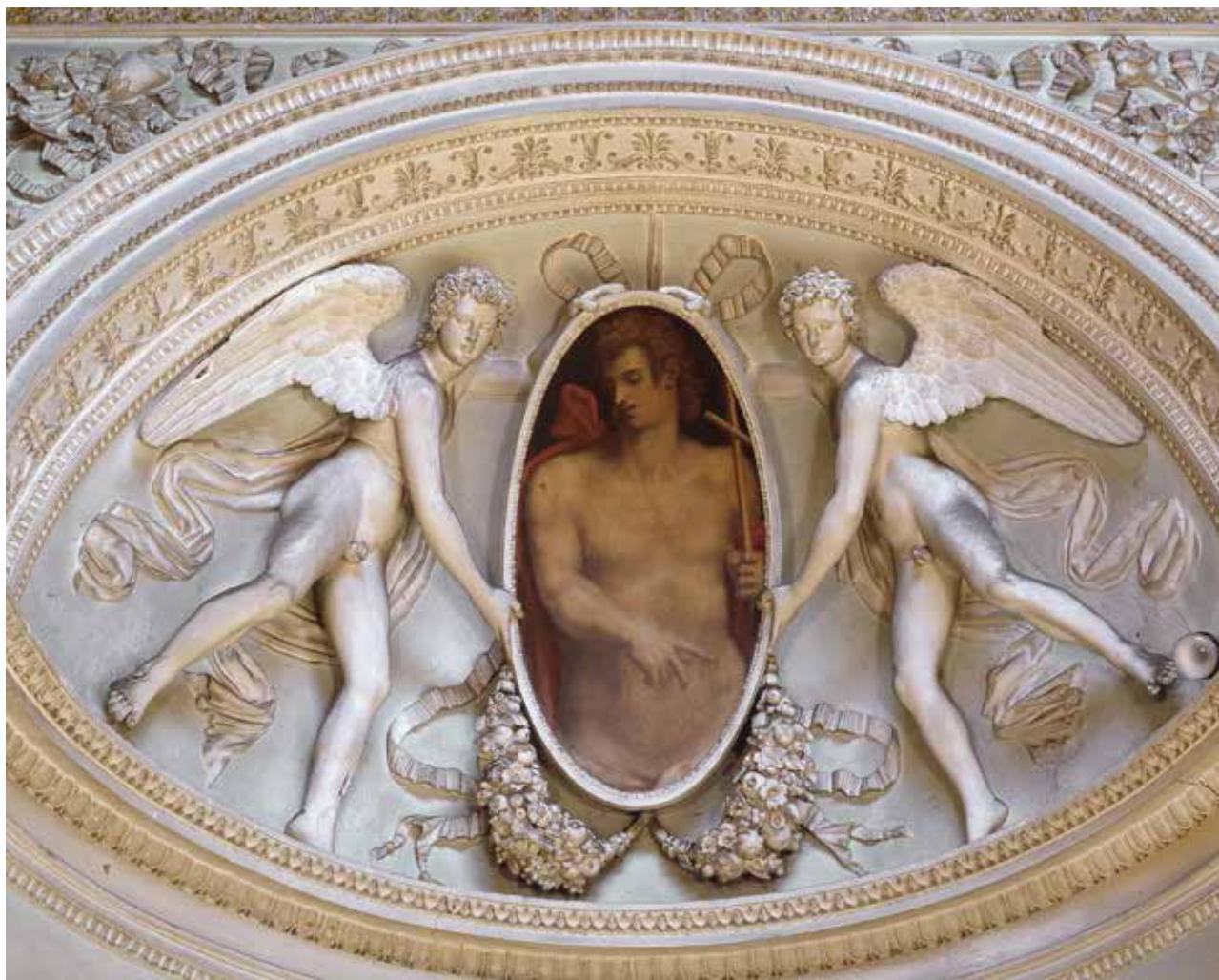


fig. 94

Giulio Mazzoni e collaboratori, decorazione a stucco e ad affresco con *San Giovanni Battista*, 1570 ca. Roma, basilica di Santa Maria del Popolo, cappella Alicorni Theodoli, parete destra.

I confronti già proposti permettono di affermare anche la paternità di Giulio per i due santi in stucco ospitati nelle nicchie in corrispondenza dell'accesso al vano.¹⁴⁰ (figg. 87, 88) Benché non rispondenti ad alcuna delle molte dedizioni del sacello, in qualità di patroni di Roma e della Chiesa possono inserirsi senza grossi problemi in un ambiente comunque non improntato a un tema iconografico unitario e specifico, e trovare rispondenza con importanti complessi decorativi della cerchia ricciarelliana (la cappella Ricci in San Pietro in Montorio) e vasariana (la cappella di San Pietro Martire nella torre Pia vaticana).¹⁴¹ Come già osservato, questi santi appaiono sovrapponibili ai due dipinti nella cappella di palazzo Capodiferro. (figg. 55, 87, 56, 88) Infatti, pur lavorando all'interno di una precisa standardizzazione iconografica, vi sono coincidenze fisionomiche e caratteristiche fisiche che ricorrono e appaiono con evidenza le due coppie. Per il san Paolo si vedano il viso affilato sotto la rigogliosa barba riccia e i piedi di grandi dimensioni – che divengono quasi smisurati nella versione in stucco –, o certi dettagli come la lunga spada sottile; soprattutto identico è il

trattamento del panneggio, che si increspa in ampie falde. La forte caratterizzazione e l'intensa espressività del volto di san Pietro stringono i confronti: l'intensità psicologica che anima lo sguardo è ugualmente ottenuta in stucco e in pittura grazie alla minuziosa descrizione dei lineamenti, quasi accanendosi su ogni singola ruga d'espressione, corrucciando vigorosamente la fronte, scavando le orbite e le guance. Comuni alle due realizzazioni sono infine il cranio glabro incorniciato sulle tempie e sulla nuca da una folta capigliatura riccia, mentre un solo curioso ciuffetto sbucca al centro della fronte, (figg. 57, 58) e il trattamento della barba, snodata in ampi e morbidi boccoli: dettagli che permettono di avvicinare queste statue alle opere che con sicurezza rientrano nel catalogo di Mazzoni scultore.

La presenza delle croci e dei calici stretti da nastri ai lati degli archi, così come il calice che originariamente si trovava in mano alla scultura di santa Caterina (sostituito nell'Ottocento da un ramo di palma in bronzo), allusive alla titolarità del vescovado di Cadice, sono spie per fissare la cronologia di queste porzioni di decorazione.¹⁴² Non vanno nemmeno trascurati i simboli episcopali della mitra e del ricciolo di pastorale che ornano i partimenti angolari della volta, fortemente somiglianti ai motivi decorativi delle paraste presenti nella cappella di San Pietro Martire, una delle tre che Vasari realizzò per Pio V e per la quale i pagamenti attestano l'intervento, per il corredo plastico, di Ferrante Moreschi, retribuito nel 1570.¹⁴³

All'ultima fase di intervento appartiene anche il *Dio Padre* della parete sinistra, che, come già osservato, si riallaccia fortemente al brano di medesimo soggetto proveniente dalla chiesa di San Martino degli Svizzeri in Vaticano.¹⁴⁴ (figg. 92, 93)

Nelle coppie di putti che affollano questo riquadro e quello con lo Spirito Santo dirimpetto, eseguiti a partire da medesimi cartoni, riaffiorano ricordi vasariani, dovuti forse a una nuova fase di contatti tra Mazzoni e il primo maestro, in quel torno d'anni spesso presente a Roma al servizio di Pio V.¹⁴⁵

4.8 Nuove osservazioni sul busto di Giorgio Vasari ad Arezzo

In occasione della mostra *Principi, letterati e artisti nelle carte di Casa Vasari*, svoltasi ad Arezzo nel 1981, il ritratto scultoreo dell'artista che oggi, nell'abitazione aretina di Giorgio Vasari, campeggia in una nicchia ovale sopra la porta d'ingresso della sala della Fama – fiancheggiato da due putti dipinti, di fattura molto più tarda, rappresentanti la Pittura e l'Architettura – venne posto su una *console* nella sala del Trionfo della Virtù.¹⁴⁶ (fig. 96) Spesso citato ma piuttosto



fig. 95
Giulio Mazzoni e collaboratori, angeli ed elementi decorativi in stucco, 1555-1570 ca. Roma, basilica di Santa Maria del Popolo, cappella Alicorni Theodoli, volta.



fig. 96
Giulio Mazzoni (?), busto di
Giorgio Vasari, post 1571.
Arezzo, Casa Vasari.

locazione e la patina di sporcizia compromettano una sicura lettura, il busto sembra potersi classificare con una certa sicurezza come appartenente al catalogo del piacentino.¹⁴⁹ Le orbite realisticamente marcate, la rete di rughe che si irradia dall'angolo degli occhi, i cerchi che compongono le palpebre inferiori, la soluzione di evocare la pupilla scavando un solco a mezzaluna rivolta verso l'alto, ma anche la fattura del colletto della veste e dei bottoni, istituiscono infatti sicuri rimandi al busto di Del Nero. (figg. 98, 99) Il confronto regge anche prendendo in considerazione la *Crocifissione* di Sant'Anna dei Lombardi, dove si leggono forti somiglianze con entrambi i busti per quanto riguarda il trattamento dei panneggi – il ripiegarsi del mantello a formare un lembo prominente, dal rigido bordo ondulato – nella lavorazione della barba e nelle capigliature «a grossi trucioli»¹⁵⁰ (figg. 98, 86) e in ragione della presenza di alcuni accorgimenti, come l'uso del trapano, di cui spesso sono lasciati a vista i profondi buchi. Avvicinandolo poi al san Pietro in stucco della cappella Alicorni Theodoli si riscontra un modo estremamente simile di definire i baffi corposi, l'arricciarsi finale della barba e l'attaccatura dei riccioli sulle tempie. (figg. 98, 58)

L'espressione malinconica e lo sguardo pensoso aprono alla possibilità che ci si trovi di fronte a un ritratto commemorativo, suggerendo l'ipotesi che il busto non sia stato scolpito dal vivo ma fosse piuttosto concepito come un omaggio all'artista ormai defunto. Purtroppo, non sono emerse attestazioni documentarie che possano agganciarlo a una cronologia e a una commissione precisa. Il ritratto si data con sicurezza dopo l'estate del 1571 in ragione del fatto che l'effigiato indossa un medaglione con lo stemma di papa Pio V, memoria dell'onorificenza conferita dal pontefice a Vasari nel luglio di quell'anno.¹⁵¹ In effetti, a cavallo tra il settimo e l'ottavo decennio, Giorgio tornò a lavorare alle decorazioni della sua abitazione aretina ed è possibile quindi che, proprio nell'ambito di queste nuove attenzioni rivolte alla casa, egli possa aver concepito l'idea di collocarvi un autoritratto marmoreo, assoldando

trascurato dalla critica, come notava allora Charles Davis, «a terra il busto si rivela di qualità molto alta, e si può annoverare tra i più interessanti busti-ritratto del tardo Cinquecento italiano».¹⁴⁷ (fig. 97) Attraverso un'analisi dei particolari tecnici e stilistici, lo studioso escludeva gli scultori toscani più prossimi a Giorgio e ne circoscriveva la realizzazione alla cerchia di Daniele da Volterra, suggerendo la possibilità che potesse trattarsi di un'opera di Mazzoni.¹⁴⁸

Sebbene la sfortunata col-

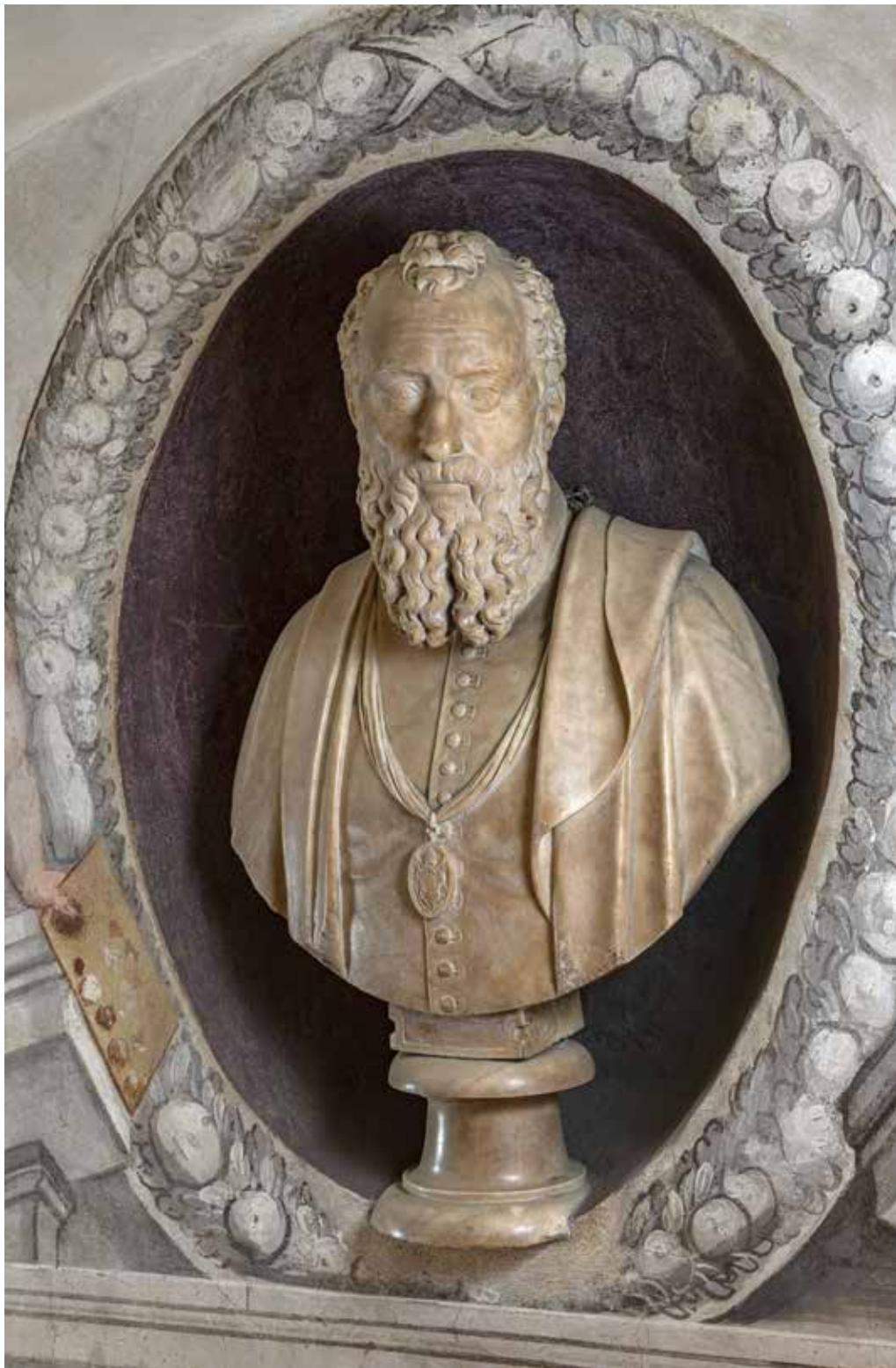


fig. 97
Giulio Mazzoni (?), busto di
Giorgio Vasari, *post* 1571.
Arezzo, Casa Vasari.

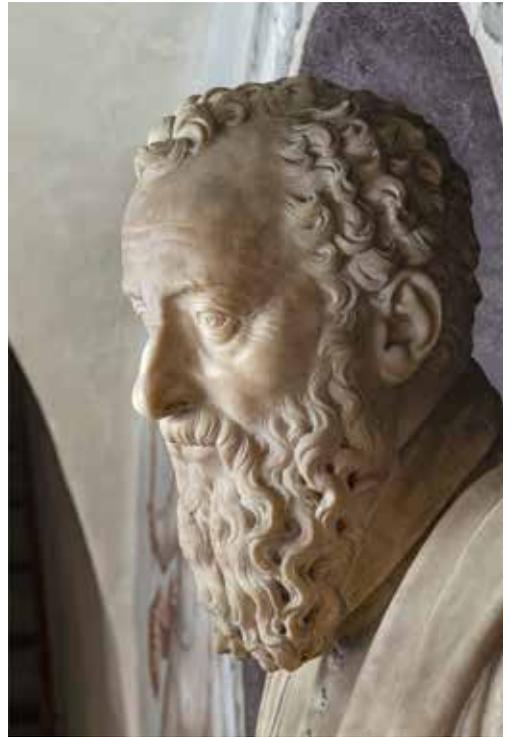
fig. 99

Giulio Mazzoni, busto di Francesco Del Nero, 1563 ca. Roma, basilica di Santa Maria sopra Minerva, ingresso laterale.



fig. 98

Giulio Mazzoni (?), busto di Giorgio Vasari, post 1571. Arezzo, Casa Vasari.



Mazzoni, di cui stimava le qualità di scultore e con il quale si trovò in una rinnovata prossimità negli anni del pontificato Ghislieri, quando fu a Roma con frequenza.¹⁵² Forse il busto fu terminato dopo la morte dell'aretino, occorsa il 27 giugno del 1574, raggiungendo Casa Vasari per vie ignote. L'inventario *post-mortem* di Vasari riferito agli averi lasciati nell'abitazione di Arezzo – ma anche in quella di Firenze – non presenta infatti alcuna menzione di un busto raffigurante il proprietario di casa, ed è anche vero che molti materiali eterogenei vi sono confluiti per vie traverse dopo la trasformazione in museo.¹⁵³

4.9 Ancora in San Giacomo degli Spagnoli: la cappella Ramírez de Arellano

In San Giacomo degli Spagnoli, a partire da Celio, la guidistica ha sempre riconosciuto a Mazzoni l'esecuzione della sesta cappella sulla destra da via della Sapienza, ossia la prima a sinistra accedendo da piazza Navona.¹⁵⁴

Nel maggio 1571, per volontà testamentaria del protonotario apostolico Alonso Ramírez de Arellano – figura di rilievo nella comunità ecclesiastica spagnola a Roma e già segretario di Juan Álvarez de Toledo – i proventi di una vigna fuori porta del Popolo valutata mille scudi vennero destinati alla costruzione nella chiesa nazionale di una cappella da consacrarsi ai santi Pietro e Paolo.¹⁵⁵ Chiamati a fungere da esecutori furono Bernardino de Sandoval, *maestrescuela* proveniente da Toledo, il fratello di quest'ultimo – lo scrittore apostolico

Jorge de Fonseca – e i porporati Francisco Pacheco, vescovo di Burgos, e Ugo Boncompagni, prossimo a divenire Gregorio XIII. Il 18 agosto 1571, Sandoval stipulò con Mazzoni un contratto che descrive dettagliatamente la decorazione, che si chiedeva esplicitamente fosse esemplata su quella della cappella del Castillo «a rimpetto» al vano in oggetto, che era dunque il primo a sinistra, entrando da via della Sapienza.¹⁵⁶ Nel tempo di diciotto mesi e per un compenso di 600 scudi, con fideiussore l'amico Ferrante Moreschi, Giulio avrebbe dovuto realizzare, seguendo i propri disegni già approvati da Sandoval, l'apparato d'altare e l'intera decorazione dell'ambiente, arricchita da otto figure in stucco modellate a rilievo e da una grande quantità di dorature. Il contratto prescriveva che al di sopra dell'altare si mettesse in opera un dipinto a olio – non è chiaro su che supporto – rappresentante la *Madonna con il Bambino*, sormontato da un tondo con raffigurata una *Pietà* e nei pilastri i quattro santi Lorenzo, Idefonso, Eugenio martire e Caterina, accompagnati dall'indicazione dei rispettivi nomi. Si specificava che nella lunetta si dovesse dipingere il *Martirio di san Paolo* e, fuori dal vano, verso la navata, dentro un tabellone a stucco, un *Martirio di san Pietro*. A chiudere l'ingresso della cappella Giulio avrebbe dovuto porre una cancellata costituita da un parapetto di marmo e balaustrini di metallo, dalle porte in noce con intagliata l'arme di Ramírez de Arellano. La tomba di quest'ultimo sarebbe stata collocata davanti all'altare, coperta da una lapide di marmo in cui l'effigie del defunto in abito sacerdotale sarebbe stata scolpita in bassorilievo, accompagnata da un'iscrizione commemorativa.

Secondo quanto ricostruito da Redín Michaus, i lavori cominciarono, ma, con la morte dello stesso Sandoval nell'aprile del 1572 e il subentro di Jorge de Fonseca, si decise di interromperli per commutare il vano con l'ultimo della navata destra, di dimensioni più contenute. Tratteneo 50 scudi per quanto sino ad allora compiuto¹⁵⁷ – corrispondente con molta probabilità a una piccola parte della decorazione del prospetto esterno, almeno per quanto lascia supporre la presenza nella già citata incisione di Vasconi di una grande cartella simile a quella della cappella del Castillo – (fig. 74) il 30 luglio 1572 Mazzoni stipulò un nuovo contratto, conservatosi in doppia copia, l'una di mano del notaio, l'altra del piacentino.¹⁵⁸

La nuova cappella era coperta a botte e si prevedeva dovesse ospitare un raffinato tabernacolo in «marmo bianco gentile e mischio, con doi contrapilastrini di marmo bianco e doi colone di marmo bianco» entro cui collocare due sculture di dimensioni prossime al naturale dei santi Pietro e Paolo, contemplando la possibilità di una variante – maggiormente orientata a rispondere al gusto sempre più diffuso per la policromia – «mutandosi le colone di bianco in mischio così la fodera di mischio in pietra nera over rosa».¹⁵⁹ Del progetto precedente si conservava la volontà di veder raffigurata una *Pietà* nel tondo sopra il tabernacolo, accompagnata però dalle rappresentazioni in pittura di un *Dio padre* da un lato e da un'*Anunciazione* dall'altro. I santi sarebbero stati ridotti ai soli Lorenzo e Idefonso (o Alfonso), quest'ultimo dedicatario, insieme a san Giacomo, della chiesa di piazza Navona. Immutata restava la richiesta di rappresentare in pittura i rispettivi martirii dei due patroni di Roma, di modellare i decori plastici e le otto figure in stucco, di realizzare la cancellata e la tomba con il «morto di basso rilievo et un arma di marmo e uno epitafio di marmo con le lettere».

Significativa è l'attenzione riservata nel contratto alla qualità dei materiali e all'adozione di specifiche tecniche: «che la pittura sopradetta debba esser fatta ad olio»,¹⁶⁰ «che li marmi

[...] siano gentili deli piu belli» e «che le statue habbiano di esser di excelente scultura et de un pezzo solo ogniuna». ¹⁶¹

L'accordo prevedeva che fossero immediatamente versati a Giulio 150 scudi, dopo due mesi altri 50, e ogni cinque mesi altri 100 sino ad arrivare al totale pattuito di 700 scudi, completando l'opera nel termine di due anni e tre mesi. Ancora una volta Moreschi si offriva di subentrare all'amico in caso di indisponibilità a portare a termine il lavoro. La conferma del versamento iniziale di 200 scudi si legge in un atto del 12 ottobre 1572, data in cui Mazzoni fece anche da testimone a un accordo di proroga per la consegna di una lapide tra Jeorge de Fonseca e lo scultore Raffaello de Rossi. ¹⁶²

Il laborioso cantiere dovette procedere senza grossi intoppi se il 3 agosto 1574 Mazzoni, ricevendo gli ultimi 100 scudi, si impegnava, entro il giorno di Natale dello stesso anno, a «dar finito lo stucco et la pittura et metter in opera lo tabernacolo de marmore nel altare di detta capella de santi Petro et Paulo secondo già sia convenuto con il signor don Georgio de Fonseca non alterando cosa alcuna de la detta conventione». ¹⁶³ Il manoscritto seicentesco riporta però una descrizione ambigua della cappella, ricordata come «à volta à botte, e tutta à fresco nell'altare un *quadro* di San Pietro e San Paolo in un Tabernacolo quadro con due Colonne d'ordine Dorico» – colonne simili a quelle dell'edicola d'altare della cappella Alicorni Theodoli – «con architrave fregio e frontespicio aperto tutto di marmo». ¹⁶⁴ A far supporre la presenza di sculture stanti – o per lo meno di un rilievo marmoreo simile a quella di Sant'Anna dei Lombardi – vale invece la testimonianza di padre Resta, che evoca proprio la cappella Ramírez de Arellano per documentare le doti di Mazzoni di «Architetto Pittore e Statuario ancora». ¹⁶⁵ I dubbi sulle effettive vicende occorse alle due statue permangono, dal momento che Filippo Titi, già nell'edizione del 1674, registrava «le pitture nell'ultima Cappelletta col Quadro del suo Altare, dove stanno dipinti à olio li SS. Pietro, e Paolo, come anche li stucchi chi [sic] sono opere di Giulio Piacentino». ¹⁶⁶ A tal proposito, Redín Michaus segnala, senza trascriverla, una menzione inventariale di inizio Ottocento in cui si dichiarava che sull'altare si trovava «il dipinto [...] assegnato per errore a un tale Giulio fiorentino». ¹⁶⁷

Lasciando aperto il quesito sull'altare della cappella Ramírez de Arellano e volendo tracciare in conclusione un sintetico bilancio dei due decenni di attività che seguirono il prestigioso incarico a palazzo Capodiferro, si deve rilevare anzitutto la continuità di esperienze che caratterizzò quella porzione della carriera del piacentino. In virtù della sua versatile capacità di destreggiarsi tra i diversi *media*, Giulio fu in grado di attirare l'interesse della committenza, ritagliandosi un ruolo di tutto rispetto sul competitivo palcoscenico artistico romano, anche grazie a intelligenti scelte nelle collaborazioni. Per quanto attiene alla decorazione a stucco poi, come confermano gli incarichi di perito in Vaticano, egli assurse al livello dei maggiori maestri, meritandosi la grande fama che gli sopravvisse per diversi secoli.

1 AT, *Protocollo I*, parte I, «Mons. Girolamo Theodoli Vescovo di Cadice. Brevi Istrumenti ed altro dall'Anno 1525 al 1572. Dal n. 22 al n. 51», posizione 41, foglio non numerato, trascritto in Tosini 2009, p. 507; si veda il Regesto documentario, doc. 7. In precedenza, il sacello, sempre menzionato dalla letteratura periegetica, veniva riconnesso a una fase molto più avanzata dell'attività di Mazzoni, subordinata all'ottenimento, nel 1569, del giuspatronato del vano da parte dei Theodoli, cfr. Bentivoglio, Valtieri 1976, pp. 94-96; Pugliatti 1984, pp. 199-202; diversamente, Strinati la considerava la prima opera romana dell'artista, cfr. Strinati 1979, pp. 20-30.

2 ASRoma, *Notai dell'Arce Capitolina*, Notaio Lodovicus Reydetus, vol. 6162, ff. 478-479, cfr. Bentivoglio, Valtieri 1976, p. 171; Tosini 2009, p. 491.

3 Si veda Amayden 1910, p. 3.

4 Per una ricostruzione della personalità e della vita dell'Alicorni si veda Gatti 1996, anche se l'autore sembra non considerare Traiano il responsabile dell'edificazione del palazzo famigliare sito in piazza Rusticucci in Borgo. L'edificio, che veniva attribuito al muratore di cerchia sangallesciana Giovanni Mangone, è stato distrutto nel 1930 ma si sono conservati diversi frammenti della decorazione di alcune delle stanze del piano nobile, cfr. Serafini, Germanò 2016.

5 Si veda per esempio Ackerman 1954, p. 163, doc. 67. Pietro Paolo era ben inserito nel circuito ecclesiastico, lo conferma anche un atto del 1564 con cui trasferiva al maestro di casa del cardinale Alessandro Farnese una pensione sulla chiesa di Palestrina, cfr. Masetti Zannini 1974, p. 116.

6 ASRoma, *Collegio Notai Capitolini*, uff. 20, Notaio Giovanni Battista De Amadeis, vol. 46, fogli non numerati, alla data del 15 agosto 1564, trascritti in Leproux 1991, pp. 130-131; si veda il Regesto documentario, doc. 13f. Si veda anche *supra* par. 2.3.

7 AT, *Protocollo I*, parte I, «Mons. Girolamo Theodoli Vescovo di Cadice. Brevi Istrumenti ed altro dall'Anno 1525 al 1572. Dal n. 22 al n. 51», n. 41, f. 7v, cfr. Tosini 2009, p. 491.

8 Landucci 1646, p. 170: «52 Dentro alla

Cappella di detta Santa Caterina non vi è Deposito alcuno, ma si bene la Sepoltura della famiglia Teodola, dove tra gl'altri vi è Sepolto Girolamo Teodolo Vescovo del Calice, dal quale prende la denominazione di Santa Caterina del Calice, la Capella».

9 Per l'invenzione di Daniele nella cappella Della Rovere cfr. *supra* par. 2.2, p. 50.

10 Cfr. *supra* par. 2.2, pp. 47-49.

11 Un inventario dei beni della chiesa documenta che «La cappella di S. Caterina detta del Calice [...] Nell'anno Santo del 1725 fu fatta restaurare, e ridurre alla presente vaghezza dall'Ill.mo sig. Marchese Teodoli» (AGA, M 22, *Origine e descrizione della Ven. Chiesa della Madonna santissima del Popolo di Roma (1725-1729)*, f. 16v), cfr. Pugliatti 1984, p. 201 nota 569; Tosini 2009, p. 506 nota 34.

12 L'opera di Michelangelo a cui si ispira Mazzoni è il disegno con l'*Annunciazione*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, inv. 229 F: matita nera, mm 405 x 545.

13 Per Sandoval e Ramirez de Arellano, si veda par. 4.9.

14 ASC, *Archivio Urbano*, Sezione I, Notaio Alfonso de Ávila, vol. 863, ff. 190r-195r: 191v, segnalato in Redín Michaus 2002a, p. 61 nota 30; Id. 2007, pp. 198-199.

15 Rispettivamente AOP, vol. 529, *Camerlengo di San Giacomo*, 1558, fogli non numerati e vol. 530, *Camerlengo di San Giacomo*, 1559, f. 105v, segnalati in Redín Michaus 2002a, p. 54.

16 L'identificazione è avanzata in *ibidem*; per il manoscritto con la descrizione di San Giacomo, già menzionato da Redín Michaus (ivi, p. 60 nota 14) la segnatura corretta è ASC, *Biblioteca Romana*, vol. 25449.

17 Per Merisi e la comunità iberica si veda Aramburu-Zabala Higuera 1991, p. 39; per il pittore Piacere: Merlo 2017, p. 109.

18 Cfr. *supra* parr. 1.3, 2.2.

19 Lettera del 16 giugno 1567: ASC, *Archivio Urbano*, sez. I, Notaio Alfonso de Ávila, vol. 858, f. 279r, parzialmente trascritto in Redín Michaus 2002a, pp. 56-57, 62 nota 47; trascritto in Id. 2007, pp. 337-338, doc. V; Romani cds, *Regesto, ad vocem*; si veda il Regesto documentario, doc. 19. Fu

però il solo Siciolante a gestire l'operazione, come si capisce dal documento contenuto nel medesimo volume ai ff. 280r-281v, per i quali cfr. Romani cds, *Regesto, ad vocem*.

20 Per la storia della chiesa e le sue trasformazioni si veda Currò 2004-2007.

21 ASC, *Archivio Urbano*, sez. I, Notaio Blasius de Casarruvias, vol. 269, f. 288v, trascritto in Redín Michaus 2002a, pp. 57-58; si veda il Regesto documentario, doc. 8.

22 ASC, *Archivio Urbano*, sez. I, Notaio Blasius de Casarruvias, vol. 269, ff. 197r-v, cfr. Redín Michaus 2002b, il contratto è trascritto a p. 144; si veda anche Id. 2007, pp. 198-199.

23 ASRoma, *Collegio Notai Capitolini*, uff. 20, Notaio Giovanni Battista De Amadeis, vol. 46, fogli non numerati, alla data del 15 agosto 1564, trascritto in Leproux 1991, pp. 130-131; si veda il Regesto documentario, doc. 13f; si veda anche *supra* par. 2.3.

24 Antonio Canevari, Filippo Vasconi, *Catafalco di Luigi I re di Spagna in San Giacomo degli Spagnoli*, 1724, acquaforte, Roma, Museo di Roma, Gabinetto Stampe, inv. MR 15694; la fotografia è custodita nell'archivio della fototeca della Fondazione Federico Zeri, inv. 74274; entrambe queste fonti iconografiche sono pubblicate in Redín Michaus 2002a, pp. 52-53, figg. 5-6.

25 L'attribuzione a Becerra è stata avanzata per la prima volta in Redín Michaus 2007, pp. 193-196.

26 Si segnala anche un inedito frammento conservato in un corridoio del primo piano della sede dell'Iglesia Nacional Española - adiacente alla chiesa di Santa Maria di Monserrato, dove sono confluiti moltissimi dei pezzi originariamente in San Giacomo - rappresentante una figura stante di santo. Il trattamento della barba, la qualità pittorica - pur con alcuni drastici abbassamenti, come ad esempio nella modellazione del piede, che risulta abnorme - e la predilezione per i cromatismi intensi si dimostrano coerenti con un'esecuzione alla metà del XVI secolo. Lo stato di conservazione e le lacune non permettono di leggere con chiarezza l'iconografia, né rendono ragione con sicurezza di caratteristiche stilistiche particolarmente illuminanti per confermare o smentire la

supposizione che possa essere uno dei santi della cappella del Castillo o della cappella Ramirez de Arellano. Una riproduzione dell'opera è conservata presso la Fototeca della Bibliotheca Hertziana, inv. 00015967.

27 Il dipinto sull'altare è registrato come opera di Francesco da Castello già in Celio 1638, p. 34.

28 Baglione 1642, pp. 86-87.

29 ASC, *Biblioteca Romana*, vol. 25449, *San Jacomo degli Spagnuoli*, fogli non numerati, trascritto in Redin Michaus 2002a, pp. 59-60 note 1, 14, p. 62 nota 41; si veda il Regesto documentario, doc. 53.

30 Il rimando a Perino doveva essere ancora più forte agli occhi dell'osservatore che poteva godere della vista di una composizione similmente orchestrata, progettata dal Vaga per la cappella di Monserrato Inellar in San Bartolomeo in Isola, oggi perduta. Anche in essa, una rappresentazione centrale incentrata sull'iconografia mariana era rinserrata ai lati da quattro santi, due per parte, e l'intero insieme era ornato di stucchi e dorature, cfr. Escoredo 2018.

31 ANSSC, *serie I*, b. II, fasc. 9: «3 dicembre 1938. Distacco affresco di Pierin del Vaga nel camerone sulla sagrestia da demolirsi. Spese lire 320.55 che ho coperto con offerte speciali a me consegnate personalmente. [altra mano] Gittori[?] Emilio[?] domenica verso mezzogiorno». Un ringraziamento a padre Mario della Congregazione dei Missionari del Sacro Cuore che ha permesso la consultazione dell'archivio.

32 *Ibidem*: «10 dicembre 1940 = ore 11. Consegnato l'affresco (grezzo, come fu distaccato) di Perin del Vaga ("Sant'Elena ritrova la croce a Gerusalemme") al Prof. Biagetti, come d'intesa col Prof. Nogara, e portato in Vaticano, al Laboratorio della Pinacoteca, dal falegname Rossi. (si spera ce lo restaurino gratis o al minimo prezzo, per non farlo finire di rovinare)». ASMV, b. 91a, Movimenti, prot. 1750: comunicazione dell'avvenuto trasferimento dell'affresco staccato nel Magazzino della Pinacoteca Vaticana - Laboratorio Restauro Pitture in data 10 dicembre 1940. Nel documento si dichiara il proposito di restaurare l'opera; allegato si trova un biglietto manoscritto,

senza firma, rilasciato, probabilmente, dal rettore della chiesa di San Giacomo degli Spagnoli al momento della consegna dell'opera a Biagio Biagetti. Presumibilmente, l'opera non fu fotografata, mancando oggi qualsiasi documentazione al riguardo. Per queste ricerche in Vaticano desidero ringraziare Paolo Violini, Guido Cornini, Annalibera Caffo e Paola Di Giammaria.

33 ASMV, b. 84a, fasc. 1, a. 1945, prot. 2373_32.

34 Ivi, b. 91b, Movimenti, prot. 2389; b. 91b, Movimenti, prot. 2390. ANSSC, *serie I*, b. II, fasc. 9 «9 ottobre 1945 Laboratorio Vaticano per il restauro delle Opere d'Arte prot. n. 2390. Alle ore 8 di oggi è stato consegnato al restauratore Micozzi Giovanni, l'affresco staccato appartenuto alla chiesa di San Giacomo degli Spagnoli a piazza Navona, ora Sacro Cuore, trasportato nel magazzino della Pinacoteca in data 10 dicembre 1940 per tentarne il restauro. Città del Vaticano 9-10-1945. Silvio Grossi». *Ibidem*: «9 ottobre 1945. Copia / prot. 2389. Il sottoscritto Giovanni Micozzi, addetto al laboratorio Vaticano per il restauro delle Opere d'Arte dichiara di avere ritirato per conto del Rettore della Chiesa di San Giacomo degli Spagnoli a piazza Navona ora del Sacro Cuore, l'affresco staccato proveniente dalla Chiesa stessa attribuito a Perin del Vaga in pessime condizioni di conservazione entrata nel magazzino della Pinacoteca in data 10-12-1940 n. 1750 di protocollo. Città del Vaticano 9-ottobre 1945. Micozzi Giovanni. Pittore Frezran? [altra mano] Federico?». I padri, dopo meno di una settimana, vendettero il dipinto al mercante Livio Michielini per 5000 lire, cfr. ANSSC, *serie I*, b. II, fasc. 11, documento da me non riscontrato ma segnalato in Redin Michaus 2007, p. 193.

35 A partire da Celio 1638, pp. 32-34: «pittura della Madonna assunta all'altare alla destra entrando di Francesco da Castello Fiamengo, quelle di sopra di fresco nella volta di Pierino del Vago»; ripreso nelle guide successive, come ad esempio in Martinelli [1660-1663]1969, p. 53.

36 Cfr. *infra* par. 4.9 e il Regesto documentario, doc. 53.

37 Cfr. *supra* par. 2.2.

38 ASRoma, *Tesoreria Segreta*, vol. 1299, fasc. A, ff. 27r-28v, 30r-v, 31v, 33r, 35r, 36r-v, 37r, cfr. Schwager 1973, p. 91 nota 207; Pugliatti 1984, p. 188 note 525-527.

39 Cfr. Vasari 1966-1987, vol. V, pp. 530-532, 548, 563-564; vol. VI, pp. 150, 221.

40 Responsabile di questa nuova fase fu il cardinale Marcantonio da Mula, cfr. Tosini cds².

41 Cfr. Partridge, Starn 1990; Böck 1997; Celletti 2013; per la fase vasariana si veda anche Balzarotti 2021, pp. 112-119, 130-135.

42 Totti 1638, p. 278.

43 Celio 1638, p. 105.

44 *Ibidem*.

45 Baglione 1642, p. 43. Per Prospero Bresciano si vedano Nava Cellini 1961; Dorati da Empoli 1992.

46 ASRoma, *Camerale I*, Fabbriche, vol. 1521, f. 81v (oppure f. LXXXv), segnalato con antica segnatura e parzialmente trascritto in Bertolotti 1882, p. 60; segnalato con segnatura aggiornata in Pugliatti 1984, p. 188 nota 528, p. 281, doc. 131; si veda il Regesto documentario, doc. 9.

47 Si veda Quagliaroli, Spoltore 2019, pp. 111-112.

48 ASRoma, *Camerale I*, Giustificazioni di tesoreria, vol. 361, fasc. 4, fogli non numerati, segnalati in Dorati da Empoli 2017, p. 203, trascritti e analizzati da Vittoria Brunetti che molto gentilmente ha messo a mia disposizione questa parte delle ricerche condotte per la sua tesi di dottorato (Scuola Normale Superiore di Pisa) dedicata allo scultore Lorenzo Ottoni, cfr. Brunetti 2016-2021; si veda inoltre Ead. cds.

49 Si intende qui correggere alcune riflessioni da me avanzate in Quagliaroli, Spoltore 2019, p. 111. Si noti che la retribuzione di Moreschi non è attestata da una sola registrazione ma da più rate, come riportato in ASRoma, *Camerale I*, Fabbriche, vol. 1521: primo pagamento di 50 scudi del 12 agosto 1565 (f. 138v: «a buon conto et principio»); secondo di 50 scudi del 19 settembre (f. 139r); terzo di 50 scudi il 20 ottobre (f. 141r); un pagamento di 133 scudi erogato in due distribuzioni e registrato il 4 dicembre (numerazione del foglio non leggibile). Un saldo per un ammontare complessivo di

283 scudi è registrato il 12 agosto 1565 (ivi, vol. 1520, f. 248v) mentre solo nel dicembre 1568 viene chiuso il conto totale di 565 scudi e diciassette baiocchi (ivi, f. CCXLVIIIr). Per Moreschi (Piacenza, 1533-1584) cfr. Fiori 1983, pp. 110-113; Arisi 1985, e più avanti nel testo.

50 Pugliatti 1984, p. 188 nota 533, p. 282, doc. 135.

51 Per l'apparato marmoreo cfr. Extermann cds.

52 ASRoma, *Camerale I*, Tesoreria Segreta, vol. 1301, ff. 16r, 33r, cfr. Schwager 1973, p. 91 nota 208, Pugliatti 1984, pp. 192-194 nota 546. Grégoire Extermann ritiene che le sculture pagate a Buzzi debbano contemplare i due angeli reggitemma della parete nord, cfr. Extermann cds.

53 Dante Parentino, il cui padre aveva nome Tommaso, può essere riconosciuto nello stuccatore menzionato come Dante di Tommaso nei conti relativi ai lavori guidati da Vasari nel quartiere di Leone X in palazzo Vecchio a Firenze (1556), insieme, non a caso, a Giovanni da Montepulciano (cfr. Cecchi, Muccini 1991, p. 48), figlio del Boscoli che si ritiene avesse operato nel cortile di palazzo Capodiferro (cfr. *supra* par. 3.2), e con il quale si ritrova tra i documenti relativi al Casino di Pio IV.

54 ASRoma, *Camerale I*, Fabbriche, vol. 1521, ff. 80r-81v (oppure ff. LXXVIIIr-LXXXv). Si veda il Regesto documentario, docc. 10a-10h. I documenti sono stati parzialmente resi noti da: Bertolotti 1881a, p. 28; Id. 1882, p. 62; Friedländer 1912, pp. 8, 127, 130-132, docc. IXb, XIc, XIg; Ackerman 1954, pp. 177-179, docc. 150, 151, 153, 154, 157; Pugliatti 1984, p. 188 nota 529, p. 282, doc. 132; Losito 2010, p. 200. Tuttavia, nella maggior parte dei casi i documenti non sono trascritti oppure sono stralciati, omettendo i nomi dei periti; Pugliatti, invece, nel registrarne una parte, li intendeva erroneamente come pagamenti a Mazzoni, Della Porta e Ricciarelli. Per il Casino di Pio IV si vedano Fagiolo, Madonna 1972; Smith 1977; Id. 1988; Borghese 2010; per l'appartamento di Belvedere e l'intervento dei Parentino si vedano Cornini, De Strobel, Serlupi Crescenzi 1992; Tosini cds².

55 ASRoma, *Camerale I*, Fabbriche, vol. 1521, f. 88v (oppure f. LXXXVIIv), segnalato in Bertolotti 1884, p. 20; parzialmente trascritto in Friedländer 1912, p. 129 doc. XIb; Smith 1977, p. 72; Losito 2010, p. 200; ivi, f. 89v (oppure f. LXXXVIIIv), segnalato da Lanciani 1902-1912, vol. III, p. 218; Friedländer 1912, p. 127 doc. IXa; segnalato ma non riscontrato in Pugliatti 1984, p. 188 nota 530, p. 286, doc. 176, che lo intendeva come un pagamento ai tre stimatori; trascritto in Losito 2010, p. 200. Si veda il Regesto documentario, docc. 11a, 11e. Per Giovanni da Cherso cfr. Borić 2018.

56 ASRoma, *Camerale I*, Fabbriche, vol. 1521, f. 89r (oppure f. LXXXVIIIr), menzionato con imprecisioni in Bertolotti 1882, p. 61; parzialmente trascritto in Friedländer 1912, pp. 130-131, doc. XIe; Ackerman 1954, pp. 178-179, doc. 156; Smith 1977, p. 72; trascritto in Losito 2010, p. 200; si veda il Regesto documentario, doc. 11c.

57 ASRoma, *Camerale I*, Fabbriche, vol. 1521, f. 88v (oppure f. LXXXVIIv); si veda il Regesto documentario, doc. 11b.

58 Ivi, f. 89r (oppure f. LXXXVIIIr), menzionato con imprecisioni in Bertolotti 1882, p. 61; parzialmente trascritto in Friedländer 1912, p. 129, doc. XIa; trascritto in Losito 2010, p. 200; si veda il Regesto documentario, doc. 11d.

59 ASRoma, *Camerale I*, Fabbriche, vol. 1521, f. 104v (oppure f. CIIIv), parzialmente trascritti in Ackerman 1954, pp. 178-179, docc. 157-158; si veda il Regesto documentario, docc. 12a, 12b.

60 ASRoma, *Camerale I*, Fabbriche, vol. 1521, ff. 104v [oppure f. CIIIv], 105r (oppure f. CIIIr), segnalato con antica segnatura e parzialmente trascritto in Bertolotti 1886, p. 44; segnalato con segnatura differente in Pugliatti 1984, p. 188 nota 532, p. 282, doc. 134; si veda il Regesto documentario, docc. 12c, 12d.

61 ASRoma, *Camerale I*, Giustificazioni di Tesoreria, vol. 6, ff. 2v, 6r, segnalato senza segnatura e trascritto in Bertolotti 1882, p. 30; segnalato con segnatura aggiornata in Davidson 1984, p. 387 nota 31; si veda il Regesto documentario, doc. 25. Per Luzio in questo cantiere cfr. Prospero Valenti Rodinò 2001, pp. 60-61; Balzarotti cds.

62 Vasari 1966-1987, vol. V, pp. 549-550. L'intero monumento funebre misura circa cm 400 × 300.

63 Cfr. Forcella 1869-1884, vol. I, p. 458, n. 1785; Palmerio, Villetti 1989, pp. 209-226.

64 Cfr. Vasari 1878-1885, vol. VII, pp. 70-71 nota 3; Bottari (Vasari 1759-1760, vol. III, p. 144 nota 2), pur non specificando il luogo preciso all'interno della chiesa, attestava: «questo ritratto di Francesco del Nero gentiluomo Fiorentino è sopra la sua sepoltura in s. Maria sopra Minerva qui in Roma».

65 Martinelli [1660-1663]1969, p. 110.

66 Cfr. Arrighi 1990; per la famiglia Del Nero cfr. Catalucci 2013; Ead. cds.

67 Il testo dell'incisione nel registro basso del monumento è «DOM / HIC SUMME INDUSTRIAE VIR PATRIUS FLORENTINUS QUAESTOR CLEMENTIS VII PONT MAX FUIT CUIUS THESAURUS CUM FIDE ADMINISTRAVIT AUGUSTINUS FRATRI OPTIME DESEMERITO ET GRATI ANIMI OSTENDENDI CAUSA ET MEMORIAE IPSIUS COLONDAE MULTIS CUM LACRIM PO VIX AN LXXVI M I D XXVIII OBIT IIII IDUS IULI M D LXIII». Una seconda iscrizione è posta in calce al busto: «QUI NUMQUAM IN CURIS CONSUMPSIT IN ANIBUS AEVUM FRANCISCUS NERUS CLAUDITUR HOC TUMULO».

68 Firenze, Biblioteca Riccardiana, ed. rar. 120, f. 47v, cfr. Davis 1976, e in particolare p. 475 nota 11: «The recto of this drawing [...] is dated 1560, and many of the drawings in the sketchbook can be dated to the late 1550's and early 1560's».

69 Barocchi 1965-1983, vol. V, pp. 143-144, n. MCCLXXVIII.

70 *Ibidem*.

71 Cfr. Davis 1976, p. 475 nota 11.

72 Francesco Del Nero viene sempre descritto come un uomo molto attento al denaro, si veda, per esempio, la lettera di Giovanni Battista Busini a Benedetto Varchi del 31 gennaio 1549: «Circa a Francesco del Nero, tenete per fermo che egli è così amico di parlare di cose gravi ed importanti agli amici suoi, come è de' danari; e mi pare mezzo imbambolito, perchè quando gli domandate d'una cosa, risponde presto presto, e se voi lo ridomandate, si adira; [...] è ben vero che dei pagamenti de' danari si ricorda benissimo, e massimo di quelli che pagò egli proprio; e non vi maravigliate eh' ei non voglia, e talora non possa sapere e

dire di molte cose, perchè è strano ed ha perduta la memoria, e dice una cosa centomila volte, che è un fastidio a sentirlo ragionare» (*Lettere di Giovambattista Busini* 1860, p. 97).

73 Nel taccuino della Riccardiana, il monumento è riprodotto nella parte alta del *verso* del foglio 47; sul *recto* del foglio è tracciato lo schizzo con l'idea di Ammannati per la campata settentrionale del palazzo degli Uffizi e la data 1560, mentre la parte bassa del *verso* reca una pianta che è stata associata alla chiesa di Santa Maria Nuova a Cortona, un progetto di Giorgio Vasari, cfr. Conforti 1995.

74 Cfr. Rastorguev 2018.

75 Cfr. Bode 1896.

76 Cfr. Bocchi 1591, p. 132; Bode, Knapp 1904, p. 2, n. 224; Bode 1930, p. 2, n. 5; Goldschmidt 1914, p. 2, n. 5.

77 Cfr. Bode 1930, p. 140; Rastorguev 2018, p. 7.

78 Cfr. Steinmann 1907. Pugliatti condivide l'idea che il busto marmoreo segua quello bronzeo: Pugliatti 1984, pp. 194-196: 195.

79 Cfr. Grisebach 1936, pp. 17, 80-83; Pettorelli 1921, pp. 14-15.

80 Cfr. Rastorguev 2018.

81 La relazione di restauro è consultabile online: http://www.museumconservation.ru/data/works/nero/restavraciya_byusta_franchesko_del_nero/index.php?lang=en

82 Monaco, Sotheby's, *Bel Ameublement*, 30 novembre 1986, lotto 1053 (stimato 60.000/80.000 franchi). L'asta del 2017 si è svolta invece a Louviers, in Francia, per conto della Société de Ventes Volontaires Jean-Emmanuel Prunier; il titolo dell'asta era *Splendeurs de la Haute Époque* e il lotto era il 115 (stimato 50.000/60.000 euro) ma è andato invenduto. Ringrazio il signor Prunier per avermi gentilmente fornito le fotografie del busto.

83 A queste date Daniele da Volterra era impegnato con la fusione in bronzo del monumento per Enrico II, cfr. Boström 1995; Starn 1999. Per Guglielmo Della Porta, prolifico fonditore, si rimanda alla monografia di Grégoire Extermann di prossima uscita.

84 Si veda *infra* par. 4.8.

85 Cfr. A. Cecchi in Romani 2003a, pp.

170-172, nn. 54-55; Ciardi, Moreschini 2004, pp. 270-280, n. 30; Donati 2017.

86 Cfr. Quagliaroli cds³.

87 ASRoma, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 13, Notaio Giovanni Battista Vola, vol. 57, ff. 145r-145v, segnalato in Redin Michaus 2007, p. 244; si vedano *infra* par. 5.2 e il Regesto documentario, doc. 30.

88 ASPIacenza, *Notaio Ottavio Moreschi*, vol. 8519, fogli non numerati, segnalato in Fiori 1983, pp. 112-113 nota 14 e Pugliatti 1984, p. 205 nota 583, p. 272, doc. 38; si veda il Regesto documentario, doc. 34.

89 ASPIacenza, *Notaio Giovanni Francesco Boselli*, vol. 8517, fogli non numerati, trascritto con alcune discrepanze in Fiori 1980, pp. 73-75; segnalato in Pugliatti 1984, p. 208 nota 600, p. 272, doc. 42; si veda il Regesto documentario, doc. 51.

90 Per Rocchetti si vedano Sickel 2013 e *infra* par. 5.1. Per Cecchino si rimanda a Lombardi 1993; è forse possibile retrodatare la presenza di quest'ultimo a Roma proprio in virtù dell'intima conoscenza con Mazzoni, che lasciò l'Urbe al più tardi nel 1576.

91 Cfr. Catalucci 2013, p. 155.

92 ASRoma, *Camerale I*, Tesoreria Segreta, vol. 1308, f. 97v, segnalato con errore nel numero di foglio e trascritto in Bertolotti 1882, p. 61; non riscontrato in Pugliatti 1984, p. 205 nota 582, p. 284, doc. 151; si veda il Regesto documentario, doc. 35. Sono note altre due procure risalenti allo stesso 1581 e all'anno seguente, l'una a Jacopo Rocchetti e l'altra a un certo prete piacentino Paolo Ardimani (rispettivamente ASPIacenza, *Notaio Ottavio Moreschi*, vol. 8519, fogli non numerati e ivi, *Notaio Gaspare Moreschi*, vol. 8192, fogli non numerati), segnalate in Fiori 1983, pp. 112-113 nota 14; Pugliatti 1984, p. 205 nota 583, p. 272, doc. 38. Si veda il Regesto documentario, doc. 36, 37.

93 Cfr. Ozzola 1935; Pugliatti 1984, p. 52. La fotografia Alinari è inv. ACA-F-033481.

94 Per la storia del complesso di Montoliveto si veda Venditti 1999; sulle vicende della confraternita e della chiesa di Sant'Anna dei Lombardi si veda Strazzullo 1992, pp. 53-72.

95 Per i restauri cfr. Cundari, Venditti 2010. Le trasformazioni più significative alla

struttura e all'apparato decorativo si devono agli interventi dell'abate Silvestro Chiocca, occorsi a partire dagli anni Ottanta del XVII secolo, cfr. Caglioti, Tarallo cds.

96 Pugliatti la considerava la prima opera di Mazzoni a noi pervenuta, cogliendovi l'influenza del ricordo di una scultura del Duomo di Piacenza, la *Crocifissione* di Ambrogio Montevercchi (1504 circa), cfr. Pugliatti 1984, p. 52. Si deve rimarcare però che l'opera di Montevercchi non è costituita da un unico rilievo ma da un gruppo di sculture autonome, collocate entro una nicchia, cfr. S. Pighi in *Censimento del patrimonio* 2013, p. 192. Molto più probante è il confronto con la tradizione napoletana delle grandi tavole scolpite a mezzo rilievo; si veda Naldi 2005. Francesco Negri Arnoldi, mantenendo implicitamente la datazione al 1545 circa, considerava la pala marmorea del piacentino un fatto artistico importantissimo nel contesto della scultura napoletana del Cinquecento, poiché essa «introduce elementi nuovi che influiranno non poco, [...] anche se con un leggero sfasamento di tempi, sugli sviluppi del linguaggio plastico degli scultori della seconda metà del secolo», cfr. Negri Arnoldi 1997, pp. 18-19. La spiegazione addotta sinora dalla critica di un regime di monopolio instaurato dalla bottega di Giovanni da Nola all'indomani della morte del Santacroce spiega però solo in parte questo riconosciuto effetto ritardato (ivi, pp. 19, 95 nota 46), ora giustificato da una diversa cronologia, cfr. Quagliaroli 2018b.

97 Per la cappella cfr. Pepe 1998; Tarallo 2010-2013, pp. 193-195. Si è conservato, in maniera estremamente frammentaria, anche un brano della pavimentazione in ceramica con decori dai colori vivaci, riprodotte lo stemma Piccolomini d'Aragona.

98 D'Engenio Caracciolo 1623, pp. 512-513.

99 Cfr. Camera 1881, vol. II, pp. 127-128; Mutini 1962; Papagna 2008, pp. 563-573.

100 de Lellis [1689], IV, f. 57v.

101 ASNapoli, *Monasteri soppressi*, vol. 3207, n. 32, f. 8r, cfr. Quagliaroli 2018b.

102 Per quanto la cappella Piccolomini sia stata interessata da modifiche e ammodernamenti alla fine del XVII secolo e ancora

nel corso dell'Ottocento e del Novecento, lo spoglio delle guide antiche non sembra lasciar intendere né la perdita né l'aggiunta di elementi particolarmente significativi. La *Crocifissione* è esplicitamente menzionata in connessione alla lapide dedicatoria di Costanza d'Avalos a partire dal 1788-1789 da Giuseppe Sigismondo, ma è vero che le guide precedenti sono interessate più che altro a registrare le iscrizioni o le singole pale d'altare, cfr. Sigismondo 1788-1789, vol. II, p. 239.

103 Per la cappella d'Avalos si veda Tarallo 2010-2013, pp. 224-230.

104 Per Innico IV si rimanda a Camera 1881, vol. II, pp. 50, 138-140; Puglia 2005, pp. 50-51.

105 ASRoma, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 13, Notaio Giovanni Battista Vola, vol. 25, ff. 71v-73v, trascritto in Quagliaroli 2018b, pp. 57-58; si veda il Regesto documentario, doc. 15.

106 Nell'intestazione del fascicolo che conserva il testamento (ASRoma, *Miscellanea Famiglie*, b. 180 - 13 - 23) è riportato «aveva le sue case ove ora sorge la chiesa di Sant'Andrea della Valle in sulla piazza che se denominava di Siena dal palagio del Cardinale di Sant'Eustacchio, conosciuto col nome di Cardinal di Siena cioè Francesco Todeschini Piccolomini nipote di Pio P.P. Il perché figlio della sua sorella Laodamia o Laodimia». Si veda anche Puglia 2006, pp. 41-44.

107 Cfr. Neppi 1975, p. 39.

108 Cfr. Puglia 2005, p. 204.

109 Cfr. Camera 1881, vol. II, p. 139; Bentivoglio 2009, pp. 340-341. Da un'errata interpretazione dei documenti Redin Michaus riteneva di dover identificare la tomba commissionata a Mazzoni e Ghioldi con un sepolcro per lo stesso Innico da porsi in Sant'Agostino, cfr. Redin Michaus 2002a, pp. 56, 62 nota 44.

110 Per la pianta di Bufalini: https://www.info.roma.it/pianta_di_roma_1551_leonardo_bufalini.asp; per la committenza Theodoli si veda *infra* par. 4.7.

111 ASRoma, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 13, Notaio Giovanni Battista Vola, vol. 26, ff. 110v-112r, trascritto in Quagliaroli 2018b, p. 58; si veda il Regesto documentario, doc. 16.

112 Lettera da Firenze del 7 dicembre 1566 scritta da Vasari a Leonardo Buonarroti a Roma, cfr. Frey, Frey 1930, pp. 282-283; si veda il Regesto documentario, doc. 18. Karl Frey si domandava se «l'inclusa» (perduta) da dare «a messer Giulio» riguardasse la richiesta di informazioni sulla vita di Daniele da Volterra necessarie a completarne il medaglione biografico.

113 Cfr. Fratini 2013, pp. 263-264, doc. IV; si veda il Regesto documentario, doc. 17.

114 Per il *Libro de' disegni* di Vasari cfr. Collobi Ragghianti 1974. Al momento non sono stati rintracciati disegni appartenenti al volume di Vasari associabili alla mano di Mazzoni, il quale forse non ebbe mai modo di rispondere all'invito dell'amico.

115 Cfr. Vasari 1966-1987, vol. V, p. 550. Sul rapporto tra Mazzoni e gli altri allievi di Daniele si veda *infra* par. 5.1.

116 ASRoma, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 13, Notaio Giovanni Battista Vola, vol. 25, ff. 97v-98v (30 maggio 1566). Proprio in piazza Santi Apostoli Battista fa da testimone a un matrimonio: ivi, vol. 26, ff. 324v-328v: 325v (12 gennaio 1567).

117 Ivi, vol. 25, ff. 301v-304v (22 agosto 1566).

118 Ivi, vol. 26, ff. 44v-45v (21 ottobre 1566): Ghioldi, «inserviens Reverendissimo Cardinali Colonna», prende a lavorare per la durata di quattro anni Battista di Francesco da Viggiù (si veda anche ivi, vol. 30, ff. 332r-332v [6 maggio 1568]; ivi, vol. 31, ff. 202r-203r [18 agosto 1568]). Ivi, vol. 30, ff. 257r-257v (10 aprile 1568): in casa di Guido Antonio da Caravaggio avviene una restituzione di denaro tra Ghioldi e un altro muratore lombardo. Un documento del gennaio 1571 informa dei contatti del nostro con Giovanni Antonio di Galeazzo Longhi di Viggiù «mediolanense sculptore» (ivi, vol. 19, ff. 686r-686v), che Margherita Fratarcangeli registra, con il fratello Giacomo, tra i frequentatori dell'*entourage* di Nicolò Longhi, ricordandolo per un debito contratto per la sublocazione di un appartamento nel rione Trevi, nel luogo detto «il piombo», proprio con Ghioldi, cfr. Fratarcangeli, Lerza 2009, p. 245.

119 In San Luigi dei Francesi, nel 1577 lavorò alle colonnette di granito rosso poste davanti alla scalinata della chiesa e l'anno seguente eseguì sopra l'arco d'accesso della tribuna un cherubino rivolto verso l'altare maggiore con le armi del re di Francia, la balaustra marmorea decorata con fiori di giglio e altre insegne reali sotto le cantorie dei musicisti, cfr. Roberto 2005, pp. 123-124, 150. La rilettura dei documenti (APEFRL, Liasse 38, fasc. II-III), testimonia che già nel 1576 Battista venne retribuito per «operte [menzionata poi nello specifico quella del campanile] et altri lavori» ivi realizzati; dalle ricevute si deduce inoltre che lo scalpello era analfabeta.

120 Cfr. Ricci 1998-1999, p. 48; Id. 2016, pp. 67-70; Russo 2017, pp. 62-65; Ricci cds.

121 ASRoma, *Camerale I*, Depositeria Generale, vol. 1805, f. 91r.

122 Cfr. Aurigemma 2009-2010, p. 81 nota 60 e *infra* nota 143.

123 Si veda *infra* par. 5.1.

124 Per Michelangelo e Vittoria Colonna si vedano almeno Forcellino 2009; Donati 2019.

125 Per la figura di Cristo si rimanda alla *Crocifissione* del Louvre (inv. 700: matita nera, biacca su carta grigia, mm 435 × 290) e a quella del British Museum (inv. 1895,0915.510: matita nera, biacca, mm 410 × 278); per la Vergine e san Giovanni ai fogli del Louvre (inv. 720: matita nera, mm 230 × 100; inv. 698: matita nera, mm 250 × 85); per i due angeli al disegno destinato a Vittoria Colonna oggi al British Museum (inv. 1895,0915.504: matita nera, mm 368 × 268). Non si deve nemmeno trascurare il fatto che Vasari registrava di aver consegnato al segretario del viceré, il 4 settembre 1545, mentre si trovava ancora a Napoli, «una tavola con un Cristo in Croce per la sua Capella colorita a olio et a' piedi Santa Maria Madalena e San Giovanni e la Nostra Donna con dua putti che ricolgono il sangue; la quale fecie il mercato di detta Don Antonio sagrestano del Convento di Monte Oliveto di Napoli» (opera perduta), cfr. Del Vita 1938, p. 51.

126 Cfr. Krieg 1928; Jehle, Guarino 2000.

127 Cfr. Lewine 1969.

128 Per il pagamento del 29 luglio: ASRoma, *Camerale I*, Mandati, vol. 922, f. 211v; ripetuto con leggere varianti in ivi, vol. 924, f. 234r, segnalato da Bertolotti 1882, pp. 28-29; parzialmente trascritto in Lewine 1969, p. 39; segnalato in Pugliatti 1984, p. 197 nota 559, p. 283, doc. 141; si veda il Regesto documentario, doc. 20. Per il pagamento del 21 ottobre: ASRoma, *Camerale I*, Mandati, vol. 924, f. 246v, segnalato da Bertolotti 1882, pp. 28-29; parzialmente trascritto in Lewine 1969, p. 39; segnalato in Pugliatti 1984, p. 197 nota 559, p. 283, doc. 141; si veda il Regesto documentario, doc. 21.

129 Cfr. Jehle, Guarino 2000, pp. 18-30.

130 Cfr. il report sui restauri di Gianluigi Colalucci in Russo 1983, pp. 198-200; Jehle, Guarino 2000, p. 16.

131 Cfr. Alberti 2018, pp. 75-76 e tav. 45.

132 ASRoma, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 13, Notaio Giovanni Battista Vola, vol. 57, ff. 145r-145v, segnalato in Redin Michaus 2007, p. 244; si veda il Regesto documentario, doc. 30. Per del Duca si rimanda a Benedetti 1988.

133 Cfr. L. Damiani Cabrini in Ead. 1996, pp. 98-99, n. 1.

134 Per Cecchino e Ghioldi cfr. *supra*, parr. 4.4, 4.5; per la «colonia comacina» si veda Casella 1922, p. 17.

135 AAV, A.A., Arm. B 18: per la doratura del soffitto ligneo del salone (ff. 192r-194r); per le pitture di Giovan Paolo Severi (ff. 199r-200r); per le pitture e dorature di Cesare Nebbia e Giovanni Guerra (ff. 204r-209r; 212r-215v; 217r-221r); è sempre perito per la parte dei pittori o doratori.

136 Per una riproduzione si veda Tosini 2009, p. 495, fig. 374.

137 Cfr. Bentivoglio, Valtieri 1976, pp. 173-174; Pugliatti 1984, p. 199; Tosini 2009, p. 491; si veda anche *supra* par. 4.1.

138 Sulla famiglia Theodoli, cfr. Solinas 2007, p. 158 note 1-4; Trinchieri, Di Fazio 2020, p. 15.

139 Cfr. Tosini 2009, pp. 491-493.

140 Esclusi dal catalogo di Mazzoni in Pugliatti 1984, p. 201, Dickerson III 2015, pp. 152-154. Sull'apparato plastico si veda anche Evers 1996, pp. 140-150, che rintraccia

dei modelli precedenti, non sempre però tutti convincenti a mio parere.

141 Cfr. Quagliaroli cds⁴. Per la cappella Ricci cfr. Ciardi, Moreschini 2004, pp. 242-257; per la componente in stucco cfr. Kummer 1987, pp. 78-80. Per la cappella di San Pietro Martire cfr. Pugliatti 1984, pp. 198-199, 283, doc. 150; Aurigemma 2009-2010, pp. 124-143.

142 Cfr. Landucci 1646, pp. 30-31; Tosini 2009, p. 499 nota 15: AGA, M22, *Origine e descrizione della Ven. Chiesa della Madonna santissima del Popolo di Roma (1725-1729)*, ff. 16-17: «si denomina S.a Caterina del Calice dalla vaga statua di detta santa, perchè tiene in mano un Calice». Sicuramente sparito prima della visita apostolica del 1824 (AGA, M 30, *Relatio Visitationis 1824*: «La statua teneva prima in mano un calice»).

143 Per le cappelle vasariane nella torre Pia si rimanda ad Aurigemma 2009-2010; nello specifico, per i pagamenti a Moreschi (ASRoma, *Camerale I*, Depositeria generale, vol. 1805, ff. 89, 90v, 91, già citati in Bertolotti 1882, p. 31, il quale li legava però alla chiesa degli Svizzeri, e Pugliatti 1984, p. 198 nota 563, la quale li datava al 1571), cfr. ivi, pp. 81 nota 60, 95 nota 161.

144 Cfr. *supra* par. 4.6.

145 Le coppie più esterne riecheggiano quelle recentemente passate sul mercato, parte di un originario palco ligneo perduto: Vienna, Dorotheum, 10 novembre 2021, lotti nn. 22, 23; cfr. Corti 1989, p. 87, n. 66.

146 Si tratta di un busto in marmo bianco di altezza cm 75 circa. Stando a Paolucci, Maetzke 1988, p. 170, n. 56, prima della mostra del 1981 il busto si trovava già nella nicchia, «per una scelta probabilmente voluta dagli eredi dell'artista». Una lastra fotografica del Gabinetto fotografico delle Gallerie degli Uffizi (inv. 5), datata «post 1904», attesta tale collocazione. A seguito della mostra del 1981 la scultura rimase per diversi anni nella nuova posizione all'interno della sala del Trionfo della Virtù: nel volume di Paolucci, Maetzke 1988, a p. 46 è infatti pubblicata una foto di questo ambiente in cui si vede la scultura sulla *console*.

147 Ch. Davis in *Giorgio Vasari* 1981, pp. 310-311, sezione IX, n. 3.

148 *Ibidem*. L'attribuzione lasciava dubbi a Pugliatti, cfr. Pugliatti 1984, p. 196. Nella lastra fotografica menzionata *supra* alla nota 146 il busto è assegnato a Leone Leoni; si ricorda inoltre l'attribuzione avanzata da Alessandra Baroni a favore di un artista attivo a fine Cinquecento nella cerchia fiorentina di Giambologna, cfr. Baroni 1999, pp. 17-18.

149 Cfr. Quagliaroli cds³.

150 Venturi 1901-1940, vol. X.3, p. 957.

151 Cfr. Agosti 2020, p. 380.

152 Per gli interventi nella casa di Arezzo cfr. Nocentini 2011.

153 Per l'inventario cfr. Baldini 2015; per la trasformazione in museo cfr. Loffredo 2011c. Né presso Casa Vasari né negli archivi della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Siena, Grosseto e Arezzo sembra conservarsi documentazione d'archivio o fotografica, così come mi comunicano la direttrice Rossella Sileno, Annamaria Ippolito, Alessandro Benci e Iane Donnini, che ringrazio.

154 Cfr. Celio 1638, p. 34; Gandolfi 2021, p. 301. Anche padre Resta registrava questa cappella nel novero delle opere di Mazzoni a Roma: «Architetto Pittore e Statuario ancora. Lo mostra la prima Capella entrando in S. Giacomo de Spagnoli da Piazza Navona à mano sinistra», cfr. Bora 1976, p. 270; «Terribilmente in San Giacomo de' Spagnoli», cfr. Nicodemi 1956, p. 298.

155 ASC, *Archivio Urbano*, sez. I, Notaio Alfonso de Ávila, vol. 862, ff. 188r-200r: 191v, segnalato in Redin Michaus 2002a, pp. 54, 61 nota 28.

156 ASC, *Archivio Urbano*, Sez. I, Notaio Alfonso de Ávila, vol. 862, ff. 312r-313v, segnalato in Redin Michaus 2002a, pp. 54, 61 nota 30; si veda il Regesto documentario, doc. 22.

157 La rescissione del contratto della prima cappella avvenne in data 30 luglio 1572: ASC, *Archivio Urbano*, Sez. I, Notaio Alfonso de Ávila, vol. 863, foglio non numerato, inserito prima del f. 204, segnalato in Redin Michaus 2002a, p. 61 nota 38; si veda il Regesto documentario, doc. 23a.

158 ASC, *Archivio Urbano*, sez. I, Notaio Alfonso de Ávila, vol. 863, ff. 203r-v,

204r-205v, trascritti in Redín Michaus 2002a, pp. 55-56, 58-59; si veda il Regesto documentario, docc. 23b, 23c.

159 Per la moda dei marmi colorati a queste date si veda Extermann, Varela Braga 2016.

160 Va segnalato che Celio, nel manoscritto ritrovato da Gandolfi, a proposito di questa impresa scriveva: «Dipinse, [...] in S. Giacomo delli Spagnoli il fresco, et ad olio», cfr. Gandolfi 2021, p. 301.

161 ASC, *Archivio Urbano*, sez. I, Notaio

Alfonso de Ávila, vol. 863, ff. 204r-205v, si veda il Regesto documentario, doc. 23c.

162 ASC, *Archivio Urbano*, sez. I, Notaio Alfonso de Ávila, vol. 863, ff. 270r, 270r-v, cfr. Redín Michaus 2002a, p. 62 nota 40 (con qualche discrepanza nell'interpretazione del documento); si veda il Regesto documentario, docc. 24a, 24b.

163 ASC, *Archivio Urbano*, sez. I, Notaio Alfonso de Ávila, vol. 865, f. 195r, segnalato in Redín Michaus 2002a, pp. 56, 62 nota 40; si veda il Regesto documentario, doc. 26.

164 ASC, *Biblioteca Romana*, vol. 25449, fogli non numerati, si veda il Regesto documentario, doc. 53.

165 Bora 1976, p. 270. Sull'uso di «statuario» in Resta cfr. Quagliaroli 2020a.

166 Titi 1987, vol. I, p. 82.

167 Redín Michaus 2002a, p. 61 nota 31; sfortunatamente l'accesso all'Archivio dell'Obra Pia è interdetto per ragioni di sicurezza e non è stato possibile verificare il testo esatto dell'inventario.



5. L'epilogo romano e il ritorno a Piacenza

5.1 Mazzoni e gli eredi di Daniele da Volterra

Il 4 aprile 1566 moriva Daniele da Volterra. Gli esecutori testamentari furono gli allievi Michele Alberti, Feliciano da San Vito e Biagio Betti, artefici a lungo ritenuti dei comprimari sulla base della modesta qualità delle poche opere superstiti e delle scarse menzioni nella letteratura, ma che, a fronte di recenti emergenze nelle fonti e di reperimenti archivistici, sono in via di riscoperta quali figure che rivestirono un ruolo niente affatto secondario nello scacchiere artistico romano tra gli anni Sessanta e Ottanta, contribuendo alla formazione della successiva generazione di artisti.¹ Membri di spicco di una compagine che poteva vantare una frequentazione più o meno diretta di Michelangelo – del quale si riproponevano, talvolta pedissequamente, le invenzioni in pittura e scultura –, furono in grado di calamitare attorno alla bottega di Daniele, installata tra i rioni Trevi e Monti, una nutrita schiera di lavoranti e di sviluppare una rete ramificata di commissioni che fronteggiavano spesso unendosi in società.

Michele Alberti aveva servito Ricciarelli nel cantiere della cappella Della Rovere nella chiesa della Trinità dei Monti e nella cappella del cardinale Giovanni Ricci da Montepulciano in San Pietro in Montorio (1555/1556-1568), affiancato da Jacopo Rocchetti, futuro cognato, in quello che fu il primo di una lunga serie di incarichi condivisi.² Tra il 1569 e il 1571 furono coinvolti nella decorazione della sala dei Trionfi nel palazzo dei Conservatori, un intervento condotto nell'ambito della trasformazione della fabbrica capitolina secondo i progetti di Michelangelo e sotto la supervisione di Tommaso de' Cavalieri; qualche anno dopo, tra il 1575 e il 1577, a Rocchetti e Alberti fu assegnato anche l'ornamento della cappella.³ Assoldati dal banchiere Girolamo Ceuli per la propria cappella in Santa Maria degli Angeli (1572) e ancora nel 1577 per la facciata (perduta) e la cosiddetta galleria del palazzo di via Giulia da lui acquistato nel gennaio 1576 – già del cardinale Ricci –, in quest'ultima i due diedero vita a una decorazione a stucco e a un ciclo pittorico caratterizzato da palesi prestiti dal repertorio michelangiolesco e ricciarelliano, ben rispondente alle scelte iconografiche fatte dalla committenza e sulle quali esercitò molto peso lo stesso Tommaso de' Cavalieri.⁴ Michele fu ammesso alla Corporazione dei pittori di San Luca nel 1571, venendo registrato come «allevato dalla bona memoria di Maestro Daniello da Volterra»,

mentre Jacopo vi ebbe accesso nel 1579.⁵ A quest'ultimo è dedicata una delle *Vite* di Giovanni Baglione, biografia di per sé non particolarmente elogiativa ma utile a tramandare il ricordo quale seguace di Daniele, benché Jacopo amasse dichiararsi diretto allievo di Michelangelo: una rivendicazione che trova conferma nelle parole di Gaspare Celio, che lo ricorda insieme ad Andrea aretino quali «servitori amorevoli» di Buonarroti e al quale Celio stesso è debitore per la possibilità di copiare disegni di mano del grande maestro.⁶ Questa nuova informazione supporta l'ipotesi di riconoscere in tale Andrea da Arezzo l'aiutante di Rocchetti e Alberti nella cappella dei Conservatori e il medesimo artista evocato da Baglione quale intimo amico di Biagio Betti, con il quale condivise lavori in stucco a villa d'Este a Tivoli, attivo poi con continuità nei cantieri del pontificato clementino.⁷ Betti, invece, divenuto nel novembre 1573 padre teatino presso il convento di San Silvestro al Quirinale – uno dei luoghi eletti da Vittoria Colonna e Michelangelo per i loro scambi spirituali, oltre che una sede strategica rispetto alle abitazioni di Daniele, Alberti e Feliciano da San Vito, tutte collocate in prossimità di Monte Cavallo – si riconosce nel terzo aiutante di Ricciarelli, membro dell'ordine dei chierici regolari, che ragguagliò Jacomo Corte sulle vicende della scultura per Enrico II.⁸ Della produzione artistica di Betti, che Baglione descrive come ampia e variegata – dalla pittura alla miniatura, dalla scultura alla plastica –, non restano che minime testimonianze, così come irrintracciabili sono le opere licenziate da Feliciano da San Vito.⁹ Questi non compare negli elenchi della corporazione di San Luca, forse perché primariamente inclinato alla scultura e alla plastica: lo si trova infatti tra gli stuccatori che tra il 1578 e il 1579 lavorarono agli elementi in stucco della cappella Gregoriana nella basilica di San Pietro, un cantiere di primaria importanza della committenza di papa Boncompagni – gestito dal Maestro di Casa, Ludovico Bianchetti, a sua volta responsabile dei lavori pressoché contemporanei assegnati a Rocchetti a Frascati – e che vide attivo anche lo scalpellino Cecchino da Pietrasanta poi erede di Mazzoni.¹⁰ Alcuni dati della carriera di Feliciano aprono una pista interessante per cercare di comprendere l'origine del rapporto lavorativo tra Giulio e Battista Ghioldi, da inquadrarsi in un più ampio sistema di lavoro innestato intorno alla bottega scultorea di Daniele da Volterra, come suggerisce l'attestata collaborazione tra il socio di Ghioldi – Guidone di Francesco – e Feliciano da San Vito nel giugno del 1568.¹¹ Siamo a ridosso dell'esecuzione della *Crocifissione* di Napoli e pressoché in concomitanza con l'impegno assunto dal comasco con Guidone per il palazzo di Marcantonio Colonna in piazza Santi Apostoli, anticipatore di una serie di interventi comuni svolti per la medesima famiglia nel palazzo di Zagarolo.¹² Sino al 1575, quando vennero acquistati da Girolamo Theodoli, ai Colonna appartenevano anche i feudi di San Vito (paese di provenienza di Feliciano), Ciciliano (forse dove si era stabilito Francesco da Caravaggio padre di Guidone «Ciciliani»?) e Pisciano.¹³

Grazie a una nuova fonte documentaria – i registri degli appartenenti all'Arciconfraternita del Santissimo Sacramento – veniamo a sapere che anche Mazzoni dimorava nei dintorni della basilica dei Santi XII Apostoli, giudicandola evidentemente strategica per i suoi interessi.¹⁴ Il contatto con gli eredi e collaboratori di Daniele era dunque molto stretto, eppure Giulio doveva collocarsi in una posizione discosta, avendo seguito – anche per ragioni anagrafiche – un percorso maggiormente autonomo: così si intende la dichiarazione

registrata nell'appunto di Leonardo Buonarroti in merito all'invio dell'effigie di Ricciarelli – «lli ànno promeso di mandare lo loro» – volta a confermare una distinzione tra sé e Michele e Feliciano.¹⁵ Una profonda fiducia doveva invece legare il piacentino a Rocchetti visto che lo volle suo procuratore e poi erede degli averi rimasti nell'Urbe.¹⁶ Il pittore romano, nel 1565, si era alleato con un altro artista molto prossimo a Giulio, Jacopo del Duca, per eseguire un tabernacolo in bronzo su disegno di Michelangelo originariamente concepito per ornarne la sepoltura nella chiesa di Santa Maria degli Angeli, impresa sfortunatamente naufragata per la decisione di tumulare il maestro a Firenze.¹⁷ Benché non abbia accolto la tomba di Buonarroti, la chiesa di Termini si rivela a tutti gli effetti uno dei poli del michelangiologismo degli anni Sessanta e Settanta: costruita su progetto di Buonarroti, fortemente voluta dallo zio di Jacopo, il sacerdote Antonio del Duca, luogo di sepoltura di Daniele, vide largamente attivi molti degli artisti della cerchia di quest'ultimo.¹⁸ Come già ricordato, Michele Alberti e Jacopo Rocchetti si impegnarono il 23 gennaio 1572 per la decorazione della cappella Ceuli, la prima a destra entrando dall'ingresso di piazza dell'esedra.¹⁹ Feliciano da San Vito, nel gennaio del 1579, firmò l'accordo tra Consalvo Alberi da un lato, e Cesare Nebbia e Hendrik van der Broeck dall'altro, per i lavori nella cappella dirimpetto alla Ceuli.²⁰ Infine, nella chiesa è conservata anche quella che è ritenuta essere l'ultima opera eseguita da Mazzoni a Roma prima del rientro a Piacenza: la tela rappresentante una scena infernale – variamente indicata come *Caduta degli Angeli ribelli*, le *Anime del Purgatorio* o *Demoni oranti* – collocata sulla parete destra della cappella Catalani, situata sulla sinistra del presbiterio. (fig. 100)

Dapprima appartenuto alla famiglia Cinque, il sacello fu dedicato al Salvatore da Matteo Catalani, uno dei più ferventi discepoli del siciliano del Duca e come lui devoto al culto dei Sette Angeli.²¹ Nella parete destra, in basso, un'iscrizione ricorda il privilegio concesso il 10 marzo 1574 da papa Gregorio XIII Boncompagni perché presso l'altare si tenessero messe per le anime purganti. La mensa è sormontata da una pala d'altare raffigurante *Il Verbo adorato dagli angeli* ed è incorniciata da un ricco prospetto scultoreo terminante con un frontone spezzato entro cui si inseriscono due putti in stucco. Ventiquattro riquadri con *Storie di Cristo* (di cui si conservano solo ventuno episodi) rinserrano l'altare, mentre in basso corre una predella con la *Pentecoste*. La volta a botte è articolata in tre partimenti dove sono alloggiati altrettanti dipinti: la *Cacciata di Adamo ed Eva*, la *Cacciata degli angeli ribelli* e, al centro in un tondo, un *Dio Padre* dipinto a olio su cuoio argentato e sbalzato. Sulle pareti laterali, a destra si trova la tela attribuita a Mazzoni e a sinistra una rappresentazione di

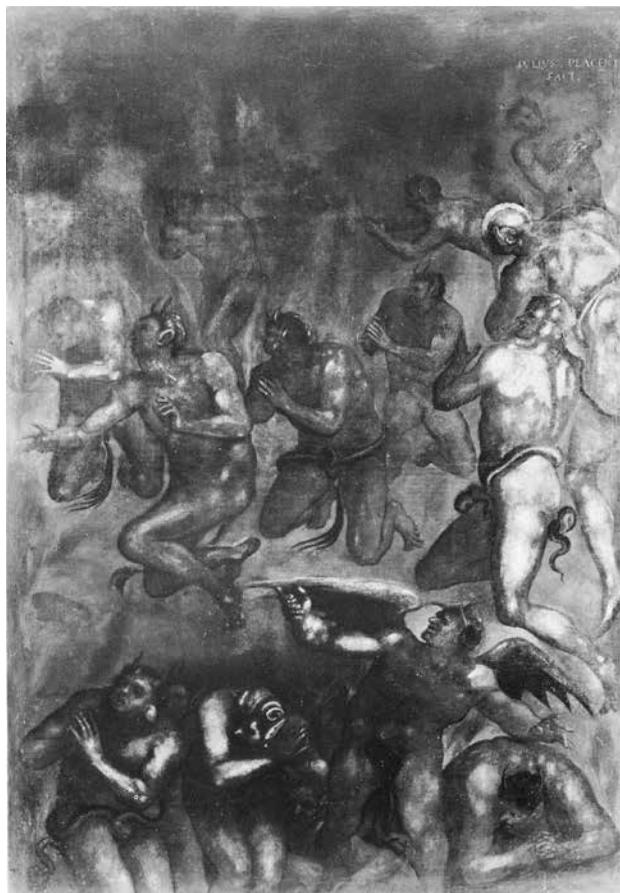


fig. 100
Pittore vicino a Daniele da
Volterra (?), *Caduta degli
Angeli ribelli*, 1574 ca.
Roma, basilica di Santa
Maria degli Angeli, cappella
Catalani.

diverse figure oranti, ritratti di personalità legate alla chiesa di Santa Maria degli Angeli e al pontificato Boncompagni, che pure si è provato ad assegnare al piacentino, sebbene non sussista alcun appiglio evidente.

È difficile pensare a Giulio anche in relazione alle scene della vita di Cristo che inquadrano la pala d'altare, decisamente più affini a un modo di narrare di matrice fiamminga, così come diversi dubbi lascia anche la *Pentecoste* nella predella, animata da figure definite in maniera compendiaria, a larghi tocchi. La qualità degli stucchi – di fatto mai presi in attenta considerazione – è molto alta ma i carnosì putti non sembrano apparentarsi con sicurezza a quelli noti di Mazzoni, tanto più che egli non si mostra di solito propenso a dorare le sue figure in stucco, riservando la foglia d'oro alle cornici e alle modanature.²²

Nel 1966 fu condotto un restauro che riportò alla luce delle iscrizioni che erroneamente da allora nella letteratura critica sono state considerate essere le firme dei singoli artisti, ma che, con evidenza, si palesano quali semplici indicazioni vergate da una stessa mano, forse quella di un sacrestano del primo Settecento. Tali “didascalie” assegnano a Domenico da Modena la pala d'altare, a Hendrik van der Broeck *alias* Arrigo Fiammingo i dipinti della volta e a Giulio la tela con i demoni oranti.²³ D'altra parte, lo spoglio delle fonti mette in luce che fu solamente a partire dall'edizione della guida di Titi del 1721 che il nome di Mazzoni comparve in associazione a questa cappella.²⁴ Non a caso, infatti, non poche perplessità lascia l'esame autoptico, sebbene pregiudicato dal terribile stato di conservazione di questa tela – forse mai perfezionata *ab origine* – che si mostra in parte abrasa e dalla cromia fortemente virata verso toni rossicci, certo funzionali a evocare l'ambientazione di una scena infernale ma poco congruente con i colori smaltati e brillanti messi in campo da Giulio negli altri cantieri di cui rimangono attestazioni. Anche il dirompente michelangiolismo delle sagome muscolose ma serpentine e guizzanti dei demoni non è sufficiente a inchiodare con sicurezza l'attribuzione, poiché esso rappresenta una sorta di *fil rouge* nella prima fase di decorazione della chiesa, completamente pervasa dal culto di Buonarroti. I profili, la conformazione delle orecchie e le espressioni di questi demoni faticano a trovare una comparazione diretta con quanto ci è noto del piacentino, spronando a una maggior prudenza nel giudizio, consapevoli della larga presenza nel cantiere degli altri «creati» di Daniele e dei tanti artisti affascinati dalla lezione michelangiolesca, come Domenico da Modena e Arrigo Fiammingo, che con l'opera del maestro potevano vantare un contatto diretto. Il primo fu infatti arruolato intorno al 1569 come aiutante di Girolamo da Fano per le operazioni di restauro delle pitture di Buonarroti nella cappella Sistina, mentre al secondo, stando alle fonti, spettò l'onore di affrescare *ex-novo*, nella stessa prestigiosissima sede, la *Resurrezione* sulla parete di fronte al *Giudizio*.²⁵ Non si conosce con esattezza l'anno di esecuzione di quest'ultima ma si pensa che, insieme alla *Disputa sul corpo di Mosé* di Matteo da Lecce a essa adiacente, si debba ancorare ai primi anni Settanta, dunque a ridosso dei dipinti della cappella Catalani.

5.2 Il duca e il vescovo

Il 29 dicembre 1576 Giulio Mazzoni si trovava nella città d'origine con la probabile intenzione di rimanervi stabilmente, come lascia supporre la decisione degli Anziani della Comunità di Piacenza di affidare al «Pictor et Sculptor eximius, cuius virtutes et merita cum tanta et talia sint, et praesentim artis sculpturae» l'insegnamento della scultura a chiunque si dimostrasse interessato ad apprendere, per una retribuzione mensile di cinque scudi.²⁶ L'assegnazione dell'incarico a Mazzoni rientrava in un più esteso tentativo dei piacentini di attrarre in città personalità di spicco della cultura e profili professionali di alto livello; un proposito perseguito con il sostegno finanziario del duca Ottavio Farnese.

Il ritorno in patria aveva trovato però le sue premesse già nel 1575: due lettere recentemente individuate da Giuseppe Bertini testimoniano della volontà di Ottavio di avere Mazzoni al proprio servizio.²⁷ La prima, datata 2 febbraio e scritta da Guglielmo Della Porta – che, come visto, poteva vantare una conoscenza profonda del piacentino avendo i due collaborato nel valutare i lavori in Vaticano durante il biennio 1563-1564 – è una breve nota che accompagna «li capitoli fatti con mastro Iulio con l'intervento del suo creato mastro Iosepho nelli quali Vostra Eccellentia potrà conoscere quanto se desidera servirla».²⁸ Lo stadio avanzato delle contrattazioni, che avevano già portato alla stipula di una sorta di contratto, suggerisce che l'interesse del duca verso Mazzoni risalisse per lo meno all'anno precedente. La stoccata inserita da Della Porta contro Francesco Mosca – «gl'ho mostrato li detti capitoli et visti et letti detti capitoli mi ha risoluto cosa alcuna, ma quando lui o altri degni di servire vostra Eccellentia faranno partiti honesti, gli darò ragguaglio secondo il mio iudicio» – insinua qualche sospetto su una possibile opposizione manifestata da Mosca stesso, scultore di punta del duca Ottavio, forse intimorito dalla versatile personalità artistica di Giulio visto che proprio allora andava incentivando, oltre alla propria, la carriera del figlio Simone.²⁹

La seconda delle due missive indirizzate a Ottavio, stesa il giorno successivo alla prima, proviene da Francesco Paciotto.³⁰ Essa ci appare più ricca di informazioni, sebbene sia stata scritta da una persona che non ebbe un rapporto diretto con Giulio – l'architetto infatti dichiara: «Di vista non lo conosco» – ma che riporta quelli che si direbbero pareri diffusi, raccolti nella Roma della metà degli anni Settanta. Il giudizio espresso è estremamente lusinghiero: «Con quante persone io ho parlato di maestro Giulio scultore con tutte ho trovato gran laude in lui et specialmente con quelli di disegno come sono scultori e pittori». Seguivano considerazioni sul carattere e lo stile di vita – «È solo e non ha altro per chi pensare che per la sua persona che vol dire qualche cosa a non haver il core a due cose et per quanto intendo oltra alla sua soficientia è il più modesto huomo del mondo» – per concludersi con un paragone con uno degli artisti che erano stati a lungo al servizio di Ottavio: «me lo dipingono come un altro Mirola però più finito di lui nel viver cotidiano».³¹ Paciotto appare assolutamente convinto dell'opportunità di procedere ad assumere Mazzoni, giudicato essere il migliore scultore sulla piazza e con il quale gli accordi parevano ormai definiti, tanto da dichiarare che, anche a fronte della possibilità di rivolgersi ad altri, «che sono buoni e veriano ma non migliorandosi, non so perchè mutare». Tra i tanti, menzionava

«un maestro Giovantonio dosia fiorentino cosa del Signor Giovan Giorgio Cesarini assai buon scultore et architetto e bellissimo disegnatore ma nella scultura non è tanto inante come maestro Giulio se bene è valentuomo» e «il cavaliere, quello che ha fatte le sibille a Loreto, valente e da bene», alludendo cioè a Giovanni Antonio Dosio e Giovanni Battista Della Porta, due scultori che hanno conosciuto una fortuna decisamente maggiore rispetto a quella di Giulio, che pure allora risultava preferibile «per haver pratica nella pittura, stucchi et architettura». ³²

In entrambe le lettere si menziona un tale Giuseppe, che si è proposto di identificare nel Giuseppe Grattoni, noto a Piacenza per la fortunata attività di intagliatore, che assistette Mazzoni nella fase più tarda della sua attività e che fu esecutore testamentario dell'artista, ³³ ma che più propriamente, come supposto da Bertini, va riconosciuto in Giuseppe Fantuzzi o Fantucci. ³⁴ Da una lettera indirizzata al duca Ottavio, scritta da Roma dal conte piacentino Ludovico Tedeschi il 15 aprile 1573, si comprende che il Fantuzzi – oriundo piacentino, già collaboratore di Girolamo Mirola alla corte di Ottavio – assolveva a diversi incarichi facendo la spola tra l'Urbe e Parma ³⁵ e lo conferma anche la mediazione da lui svolta nel 1571 per ottenere dal piacentino Eugenio Bianchi – allora a Roma, attivo tra le fila dei collaboratori di Lorenzo Sabatini – un dipinto per il duca. ³⁶

Benché dunque tutte le premesse fossero state gettate, la successiva assenza del nome di Mazzoni nell'attenta rendicontazione degli stipendiati dei Farnese negli anni seguenti lascia intendere ch'egli non si trasferì alla corte di Parma, trovando invece altre soluzioni per lavorare a Piacenza sponsorizzato dal duca. Giulio comunque dovette restare a Roma ancora per tutto il 1575: come già ricordato, il suo nome compare negli elenchi dei membri dell'Arciconfraternita del Santissimo Sacramento registrati nell'anno giubilare, insieme a quello di Ferrante Moreschi. ³⁷ Come si vedrà, l'appartenenza a questo prestigioso sodalizio, che sin dai tempi di Perino del Vaga aveva raccolto un gran numero di artisti, potrebbe aver giocato un ruolo nel garantire ai due le successive committenze piacentine. ³⁸

Il 2 marzo 1576, probabilmente prossimo alla partenza, Mazzoni nominò Jacopo del Duca suo procuratore per tutto quanto lasciava nell'Urbe: nel documento sono citate «statuas marmoreas, lapides et alia quacumque mobilia», testimonianza del fatto che Giulio, a Roma, avesse allestito un discreto *atelier* da scultore. ³⁹ Arrivato a Piacenza in data imprecisata, nell'autunno del 1578 dimorava presso una casa presa in affitto da Elisabetta Videlpa, vedova Capelli, dove rimase però solo poco tempo. ⁴⁰ Si trasferì infatti dapprima in un'abitazione collocata nella parrocchia dei Santi Nazaro e Celso – lo dicono ivi residente degli atti di procura rogati tra il 1581 e il 1582 e dei certificati risalenti agli anni 1582-1587 che lo ricordano quale padrino di battesimo – per terminare poi la sua vita in una casa nelle vicinanze della chiesa di San Sepolcro. ⁴¹

Di ritorno a Piacenza, stando alle fonti, Mazzoni si dedicò all'ornamentazione plastica e pittorica della cappella del Santissimo Sacramento nel Duomo, un'impresa voluta e promossa dal vescovo Paolo Burali d'Arezzo. Padre teatino poi divenuto beato, dal 1564 al 1568 era stato preposito della casa di San Silvestro al Quirinale, il già evocato centro spirituale frequentato da personalità di primo piano legate all'arte e alla cultura. Durante gli anni romani Burali aveva allacciato importanti rapporti con molte delle più note figure dell'ambiente

pontificio e in particolare con Guglielmo Sirleto e Carlo Borromeo. A Piacenza dal 1568, seppe creare felici relazioni con la corte farnesiana e in particolare modo fu molto vicino a Maria di Portogallo, la devota moglie di Alessandro, figlio di Ottavio.⁴² Eletto da papa Pio V cardinale di Santa Pudenziana nel maggio del 1570, fu ritenuto tra i papabili del conclave del 1572 che si concluse però con l'elezione di Gregorio XIII, per volontà del quale venne inserito in una speciale commissione composta dai porporati Borromeo, Gabriele Paleotti e Giovanni Aldobrandini, che lo portò spesso a viaggiare tra Piacenza e Roma.⁴³

Nella città emiliana la confraternita del Santissimo Sacramento era già esistente, come attestano gli statuti risalenti al 1564, ma l'intervento del 1570 di Burali apportò significative integrazioni per adeguare la realtà piacentina a quella romana.⁴⁴ L'enfatica attenzione rivolta a tali compagnie era condivisa dai principali amministratori diocesani – anche da Borromeo, a cui Burali faceva costante riferimento – poiché erano intese quali baluardi contro le dottrine protestanti e si affidava loro il risanamento dei quadri parrocchiali.⁴⁵ Il culto della particola eucaristica imponeva la manutenzione del tabernacolo e dell'altare oltre che la decorazione della cappella, che nella cattedrale piacentina prese il posto di quella precedentemente dedicata al Crocifisso. Non si conosce una data precisa per l'avvio dei lavori nel nuovo sacello voluto da Burali ma presumibilmente furono da lui commissionati prima di lasciare la città alla volta di Napoli, nell'autunno del 1576.⁴⁶ Tuttavia, essi dovettero procedere con lentezza perché il verbale steso nel 1579 dal visitatore apostolico Giovanni Battista Castelli criticava lo stato di incompiutezza in cui ancora versava la cappella.⁴⁷

Della decorazione di questo vano, collocato nell'abside centrale del transetto destro, si deve lamentare la distruzione totale a causa dei massicci interventi di demolizione patrocinati dal vescovo Giovanni Battista Scalabrini sul finire del XIX secolo e condotti allo scopo di ripristinare la *facies* romanica della Cattedrale.⁴⁸ Fonti importanti per confermare la commissione di questa sontuosa realizzazione sono i verbali del processo di beatificazione di Burali, nei quali più volte ampio spazio è dedicato a testimonianze che documentano come «detto Cardinale habbia fatto fabricare la miglior parte del Vescovado, e dipingere, stuccare, et indorare la cappella del Santissimo Sacramento nel Duomo a sue spese questo è cosa notoria, e so ch'egli faceva delli debiti co speranza di pagarli col favore di Dio».⁴⁹ E ancora: «per l'honore e somma riverenza della Santissima Eucarestia fece a sue spese dipingere, stuccare e indorare la cappella del Santissimo Sacramento in Duomo, com'è cosa notoria e al'hora pubblicamente si diceva».⁵⁰ Su questo tasto batte anche l'estensore della biografia pubblicata in corrispondenza della proclamazione a beato nel 1772: «Nella Cattedrale volle a sue spese ornata a stucchi, e oro, ed a varie dipinture divote la Cappella del Santissimo Sacramento».⁵¹

Le guide storico-artistiche locali tendono tutte a confermare la descrizione fatta nel 1780 da Carlo Carasi: «all'altare del Santissimo il quadro, che rappresenta il Salvatore quando si manifesta ai discepoli in Emaus nella frazione del pane, è bellissimo lavoro di Gio. Battista Tagliasacchi di Borgo S. Donnino. [...] Il dipinto a fresco sopra l'altare, cioè i Santi Dottori della Chiesa con alcuni angeli, e più in alto la Resurrezione del Redentore è opera del detto Fiammingo [Robert de Longe]. Nella volta poi divisi in quattro scompartimenti vi sono li quattro Santi Evangelisti di Giulio Mazzoni piacentino».⁵² Dunque, il fiammingo Robert de Longe affrescò in data non nota – tra l'arrivo a Piacenza nel 1685 e la morte,

nel 1709 – *Quattro Padri della Chiesa e angeli* nella fascia sopra l'altare e la *Resurrezione di Cristo* nel catino, andando ad alterare o forse a completare la decorazione in stucco e pitture di Mazzoni. Come già ricordato, gli *Evangelisti* attribuiti a Giulio ricevettero grandi lodi dai commentatori, tra i quali spiccano i giudizi di Michelangelo Gualandi, che li descriveva «disegnati e coloriti francamente alla Buonarrottesca e molto lodevoli», e Stefano Ticozzi: «molto ben conservati, ed attestano la bravura del maestro». ⁵³ Ma è Luigi Ambiveri a descriverli più accuratamente: «i quattro evangelisti dipinti sulla volta dell'altare del SS. Sacramento nella cattedrale, benissimo conservati e così belli da cattivarsi l'ammirazione, non dirò degli artisti soltanto, ma dei profani eziandio alle belle arti. Difatti chi non contemplerà senza grata impressione la faccia ispirata di S. Giovanni; l'attitudine meditativa e il ragionato sviluppo muscolare di S. Luca, che qualche cosa di Michelangiolesco ci richiama alla mente; la bella testa parlante e la viva espressione di S. Marco e la finezza di contorni di S. Matteo?». ⁵⁴

Il ritrovamento di un documento già visionato da Giorgio Fiori – ma da lui segnalato con segnatura incompleta e dunque di difficile reperimento – complica tuttavia il quadro relativo all'esecuzione di questa ornamentazione. ⁵⁵ Si tratta di un atto del 12 dicembre 1583 con il quale si rinnovavano e aggiornavano i patti già stipulati il 25 febbraio 1576 *ab incarnatione* – dunque 1577 – tra i deputati della Confraternita del Santissimo Sacramento in Duomo e Ferrante Moreschi pittore per «ornamentis et operis» da farsi nella cappella. Fiori interpretava l'atto come la prova di un continuo temporeggiare di Moreschi – contemporaneamente impegnato sui ponteggi della cappella di Santa Vittoria in Santa Maria di Campagna, di cui a seguire – e ipotizzava che tale ritardo dovesse infine aver indotto la Confraternita a sostituirlo con Mazzoni. Il documento però rende conto di una situazione differente: originariamente accordatisi perché l'intera decorazione della cappella (compreso il «marmum altaris») fosse completata entro la Pasqua del 1580 per un compenso di 650 scudi, a causa di continui impedimenti imputabili non solo a Ferrante ma anche alla Confraternita stessa, l'artista si impegnava a perfezionare l'opera entro il maggio del 1584 avanzando la richiesta di poter ricevere 100 scudi in più, divisi in due quote da 50, l'una da ricevere subito e l'altra al termine dei lavori, con la clausola che, se una volta conclusa l'impresa gli esperti eletti tanto dall'una quanto dall'altra parte non l'avessero giudicata di sufficiente valore, Moreschi avrebbe dovuto restituire la somma aggiuntiva. ⁵⁶ Evidentemente, se Moreschi era così sicuro di poter completare l'impresa in soli cinque mesi, i lavori dovevano essere già a un buon punto di avanzamento. Non sappiamo con certezza come evolvette la situazione, dal momento che nel corso del 1584 – ma sicuramente dopo il 16 aprile – Ferrante morì. ⁵⁷ Sappiamo solo che la decorazione della volta fu effettivamente completata così come testimoniato dalle fonti ed è dunque possibile che Moreschi stesso si accordasse con Mazzoni perché gli subentrasse nel lavoro, assecondando una ben comprovata consuetudine tra i due. ⁵⁸ In alternativa, si potrebbe pensare che, morto Moreschi prima di poter perfezionare l'opera, sia stata invece la Confraternita a risolversi per l'affidamento a Mazzoni.

Sempre all'interno del Duomo piacentino si conservano dei brani pittorici che sono stati associati al nome di Mazzoni ma che, a una più accurata disamina, non paiono ascrivibili alla sua mano: si tratta dei dipinti che ornano la volta antistante la cappella della Sacra

Famiglia nel transetto sinistro, posta in corrispondenza della porta nord-est detta di Guastafredda.⁵⁹ Dimenticati dagli studi locali, non registrati dalle guide e dagli appunti degli eruditi sino ad Attilio Rapetti, per i *Dottori della Chiesa* inseriti entro finte cornici architettoniche arricchite da pendagli di frutta e mascheroni e per gli *Evangelisti* negli angoli è stato messo in luce il debito verso la cultura romanizzante importata da Giulio.⁶⁰ Tale influsso però, per quelle altezze cronologiche, non si può unicamente ricondurre a Mazzoni poiché numerosi furono gli impulsi provenienti dall'Urbe tanto a livello di circolazione di artisti quanto di trasmissione delle soluzioni decorative, catalizzati dalla politica culturale dei Farnese che con frequenza spostavano la manodopera artistica tra il Ducato, Roma e i possedimenti laziali. Oltre a Moreschi, tra gli artisti piacentini con una sicura attività romana va annoverato il già menzionato Eugenio Bianchi, collaboratore di Lorenzo Sabatini sino alla morte di quest'ultimo – nell'agosto del 1576 – e ancora nell'Urbe all'altezza del 1581, quando è registrato tra i partecipanti a una delle riunioni della Corporazione dei pittori di San Luca, così come il fratello di questi, Gian Antonio, tra gli stipendiati del duca Ottavio dal 1565.⁶¹

Purtroppo molto deteriorate, a una analisi stilistica le figure della volta del Duomo faticano ad associarsi alle opere note di Mazzoni; inoltre, l'idea della partitura decorativa – dove la simulazione di elementi architettonici e inserti floreali è affidata unicamente alla pittura – fa pensare piuttosto a una stagione decorativa differente da quella incarnata da Giulio e a essa di poco successiva, facendo supporre di dover scavallare il 1590, anno della morte del maestro, per l'esecuzione di questa volta.⁶²

5.3 L'ultima impresa: la decorazione delle volte di Santa Maria di Campagna

In ambiente piacentino, il nome di Mazzoni è da sempre legato alla perduta decorazione delle volte dei quattro bracci della basilica di Santa Maria di Campagna.⁶³ La chiesa, edificata su progetto di Alessio Tramello dal 1522, sorse in corrispondenza di un santuario collocato alla periferia ovest dell'antico abitato di Piacenza, venendo progressivamente ad assumere una spiccata rilevanza nella comunità cittadina. A partire dall'istituzione del Ducato nel 1545, i Farnese vi rivolsero un crescente interesse, sino a trasformarla in chiesa palatina nel 1664, mentre il vescovo Burali la favorì destinandovi i beni espropriati agli amadeiti in virtù di una bolla di Pio V.

Sull'incresciosa fine occorsa alle pitture e agli stucchi di Mazzoni si è già fatto cenno rievocando la testimonianza di Carlo Carasi.⁶⁴ Nel 1840 Michelangelo Gualandi riportava, a firma di Luciano Scarabelli – autore, l'anno seguente, di una guida artistica della città – una descrizione delle volte e delle loro vicende esemplata sul racconto di Carasi e integrata da alcune informazioni probabilmente desunte spulciando l'archivio del convento. Scarabelli registrava che: «il dipinto del volto di Campagna che era a figure grandiose, e rabeschi e ad oro presto scurò: mano sacrilega il ritocò, lo trasse a peggio; il Carasi che il vide nel 1780 desiderò che si cancellasse, e il volto fosse modernamente dipinto ma a cassettoni alla mosaica, per armonia dell'edificio. Il voto del Carasi fu sentito; e Giambattista Ercole professore d'ornato e

d'architettura in patria, che di Piacenza era egli pure, lo mise a cassettoni d'una meraviglia la più grande. Ma egli aveva nemici molti, e più nei pochi artisti che allora vivevano in Piacenza, e infiniti nella ignoranza di chi pagava. Onde allo scoprir ch'egli fece il suo lavoro, con gran diligenza tenuto occulto sino alla fine niuno fu che se ne contentasse; e aggiungendo lo scherno allo scontento martellarono sì l'amor proprio dell'artista, che ne morì. Venuto a Piacenza Mauro Braccioli nel 1804 per dipingere i scenari pel nuovo teatro che allora si compiva da una società di quattro cittadini, e andato per caso in Santa Maria di Campagna, e fermato sotto la cupola che è in mezzo dell'edifizio da cui appunto partono le visuali de cassettoni, levati gli occhi e visto lo stupendo lavoro gridò che pareva invasato in suo dialetto "Oh c... [sic] io non dipingerò in un paese in cui è un pittore di tanta valentia" Tutti allora videro quel che prima non avevano potuto vedere; ma l'infelice Ercole non era più». ⁶⁵

Presso l'archivio non sembrano oggi essersi conservati i documenti con i quali si stipularono gli accordi affinché Giulio avviasse la monumentale opera, andando a realizzare il desiderio dei fabbricieri rimasto sospeso dopo che Bernardino Gatti mancò agli accordi stesi nel 1546. ⁶⁶ Sempre per il volume pubblicato da Gualandi, Scarabelli trascriveva il «Sommario delle spese fatte in ornare et pingere la gesia della beata vergine di S.ta Maria da Campagna», un lungo e ordinato elenco di pagamenti ricevuti da Mazzoni tra il primo gennaio 1577 e il febbraio 1587. ⁶⁷ Ad essi si affiancano i capitoli e le ricevute di pagamento conservate nell'archivio del convento, un ricco materiale che permette di seguire l'*iter* del cantiere. La decorazione prese avvio dal braccio verso l'area absidale: per realizzare l'ornamentazione di questa superficie Giulio fu all'opera sino alla fine di febbraio 1581, per mettersi poi al lavoro sul braccio di destra, concluso nell'aprile 1584. Un documento del 18 marzo 1585 riporta i capitoli stesi due giorni prima per formalizzare gli accordi tra l'artista e i fabbricieri: per 900 scudi d'oro, Mazzoni si impegnava a portare a termine la decorazione già avviata del terzo braccio, quello di sinistra. ⁶⁸ Da questi fogli si desume che Mazzoni era il pittore della fabbrica – «Iulio mazoni nostro pictore» – e alla sua retribuzione attendevano tutte le forze socio-politiche locali, evidentemente desiderose di dare un contributo a quella che si profilava essere l'impresa cittadina più prestigiosa del secolo. A provvedere alla spesa concorsero infatti la Magnifica Comunità di Piacenza, il duca Ottavio Farnese – che stipendiava Mazzoni con cinque scudi al mese –, il priore di Santa Maria di Campagna e i fabbricieri stessi. Con questi ultimi vigeva l'accordo che Giulio avrebbe dovuto lavorare in esclusiva sino a che si sarebbe potuto provvedere al salario; in caso di mancanza di liquidità, egli avrebbe potuto assumere altri incarichi, salvo interromperli per tornare sui ponteggi della basilica nel momento in cui le casse si fossero nuovamente riempite. In generale, Mazzoni dovette essere piuttosto coinvolto nelle febbrili attività che interessarono allora la fabbrica, come si desume da un atto del 19 aprile 1587 dove Giulio compare in qualità di testimone alla stipula dei patti stretti tra i fabbricieri e l'artigiano Ludovico Benzoni per l'apertura di una finestra al di sopra della porta d'ingresso. ⁶⁹

Il 26 luglio 1586 si formalizzavano le convenzioni siglate circa un mese prima per procedere con la «pittura et stucamento» del quarto e ultimo braccio, quello al di sopra dell'ingresso, oltre che a portare a totale compimento il terzo. ⁷⁰ Per la sontuosa opera di pittura e stucco Mazzoni ricevette enormi quantitativi di denaro, necessari tanto all'acquisto dei materiali

– «calcina marmo ferramento filo di ramo chiodi colori oro» – quanto a ricompensarlo per l'onerosa fatica, oltre a permettergli di retribuire «li suoi lavoranti e discepoli». Numerosi sono infatti i pagamenti attestati dalle ricevute che si rincorrono tra il 29 maggio 1587 e il 7 maggio 1590, quando venne emesso il mandato finale.⁷¹

Per quanto attiene alla foggia di questa immensa decorazione ci si è sinora limitati a considerare le testimonianze delle guide e quella di Arturo Pettorelli, che scriveva: «per quello che se ne sa, il Mazzoni aveva decorate le botti con rabeschi su fondo oro e con grandi figure, ispirandosi forse a quanto il Parmigianino aveva fatto nella Steccata. Da quel grande scultore che era, egli volle anche porre sulla cornice della trabeazione parecchie statue in plastica che rompessero, a suo avviso, la monotonia di quelle linee nude e severe».⁷² L'impianto decorativo prescelto da Mazzoni andava sicuramente in direzione diversa rispetto a quello che doveva essere il progetto sviluppato nel 1546 da Gatti. Il pittore pavese, infatti, stando al contratto, si era impegnato ad affrescare sedici episodi della Passione di Cristo, facendo i personaggi «che ci andranno di grandezza brazza quattro et mezzo», accompagnate da figure e da putti posti a reggere «In mano misterii della passione di Cristo», il tutto completato da «ornamenti bellissimo messi ad oro fino dove andrà et a colori fini» e garantendo per le volte e per gli archi una qualità coerente con quanto da lui messo in opera nel tiburio.⁷³

Nuove testimonianze forniscono ora dettagli interessanti sul ciclo di Mazzoni.

Una fonte di per sé nota ma di cui si è trascurata un'importante specifica, è il manoscritto delle *Croniche* di Giovanni Francesco Malazappi, che, databile al 1580, riporta di fatto una descrizione in presa diretta del cantiere in corso. Egli, infatti, ricorda che il padre guardiano, Ludovico da Cotignola, assegnò l'incarico di «dipingere [...] la volta della facciata avanti la [cappella della] Madonna per mano di Messer Giulio piacentino, ove sono bellissime figure di Adamo et Eva, et anco di stucco».⁷⁴ Da ciò sembrerebbe dedursi che il ciclo dipinto annoverasse episodi biblici a cominciare da quelli del libro del Genesi.

Due fonti visive offrono invece importanti indicazioni per conoscere e ricostruire, almeno a livello tipologico, i caratteri della decorazione plastica, confermando e integrando le descrizioni letterarie.

La prima è l'incisione realizzata da Provino Dalmazio Della Porta, incisore e stuccatore di origine ticinese, inserita a corredo dello scritto encomiastico pubblicato in occasione dei funerali di Maria d'Este Farnese svoltisi in Santa Maria di Campagna nel 1684.⁷⁵ (fig. 101) L'immagine omette di registrare l'ornamento pittorico e l'interno dei partimenti per concentrarsi sulle figure nude, che, sedute sopra i cornicioni, intervallano le campate e rinserrano le grandi finestre poste ai capi di ogni braccio. Modellate con vigoroso senso plastico e atteggiate in pose animate e tra loro molto diverse, esse dichiarano con evidenza la propria appartenenza alla linea di ricerca che dagli ignudi michelangioleschi arriva alle sculture e ai telamoni della cornice e delle pareti della sala Regia. Della Porta punta l'attenzione anche sul decoro dei riquadri rettangolari che definiscono le paraste aggettanti del fregio che corre sotto all'imposta della volta: il ricco motivo ornamentale vegetale è di fatto ancora visibile in chiesa e, mostrandosi affine al repertorio di Giulio, si ritiene possa rappresentare l'unica – o quasi – sopravvivenza del maestoso ciclo.⁷⁶ (figg. 102, 71)

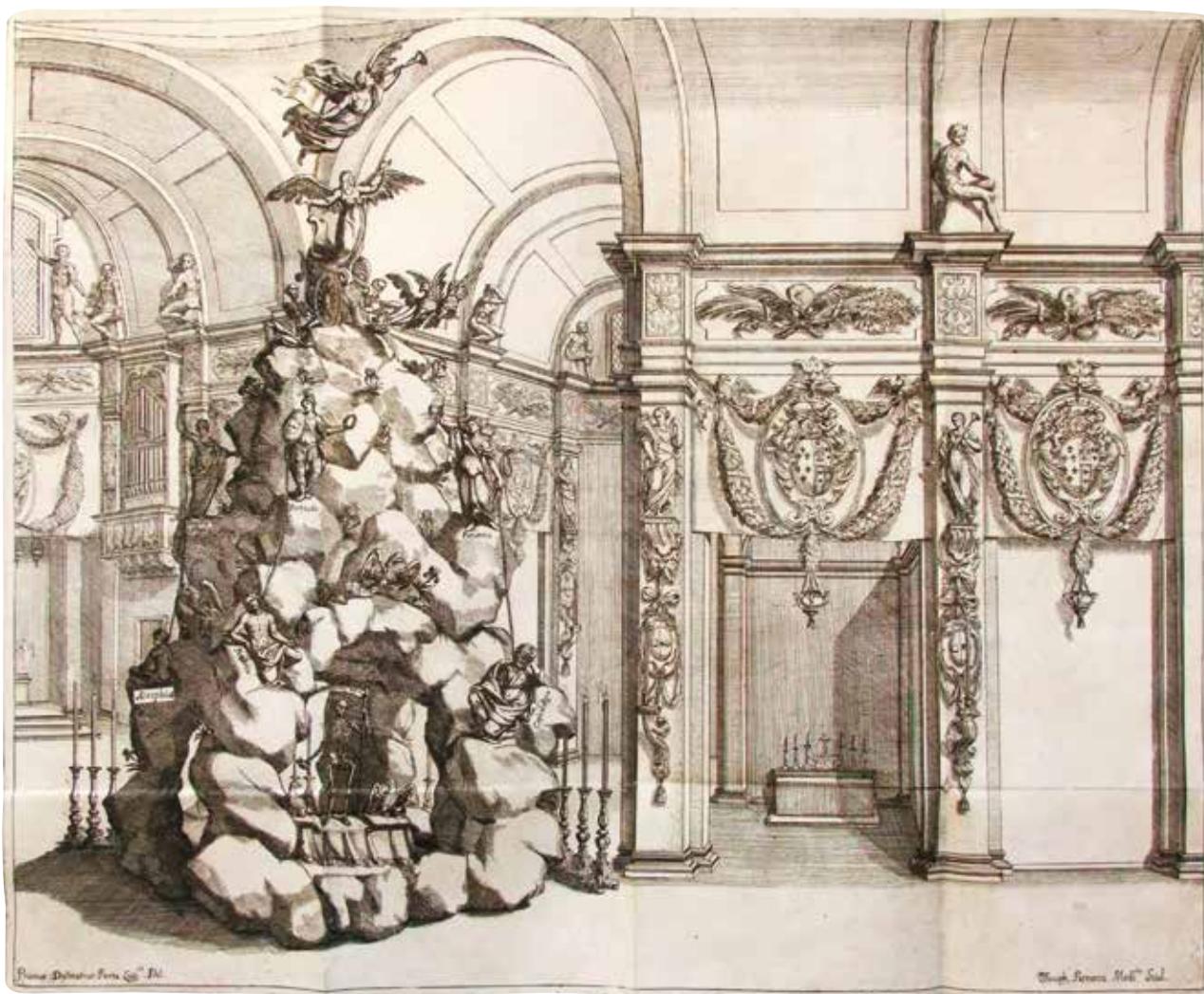


fig. 101

Provino Dalmazio Della Porta, *Apparato funebre di Maria d'Este Farnese*, 1684. Piacenza, Biblioteca Passerini Landi, Fondo Antico, (LH/4.10.34.

Anche la seconda testimonianza è un'incisione, in questo caso creata nel 1695 da Carlo Antonio Buffagnotti su disegno di Ferdinando Galli Bibiena per documentare l'apparato eretto sempre in Santa Maria di Campagna quale omaggio funebre al duca Ranuccio II Farnese.⁷⁷ Pur essendo maggiormente finalizzata a documentare l'allestimento operato sull'intero edificio, l'opera licenziata da Galli Bibiena e Buffagnotti cerca di suggerire, almeno a grandi linee, le caratteristiche dell'ornamentazione dei partimenti delle volte. Se ne deriva ancora una volta l'idea del dispiego dei consueti motivi decorativi appresi da Giulio nei cantieri romani di Perino del Vaga e Daniele da Volterra, e segnatamente i volti o mascheroni che reggono le ghirlande floreali, le erme e la foggia delle cornici dei grandi riquadri che corrono trasversalmente. (fig. 103)

Le preziose testimonianze recate dalle due incisioni confermano l'impatto avuto dall'arte di Mazzoni nel contesto piacentino. Esempio ne è la decorazione del transetto di destra di Sant'Agostino, la maestosa chiesa fatta edificare in città dai canonici lateranensi a partire

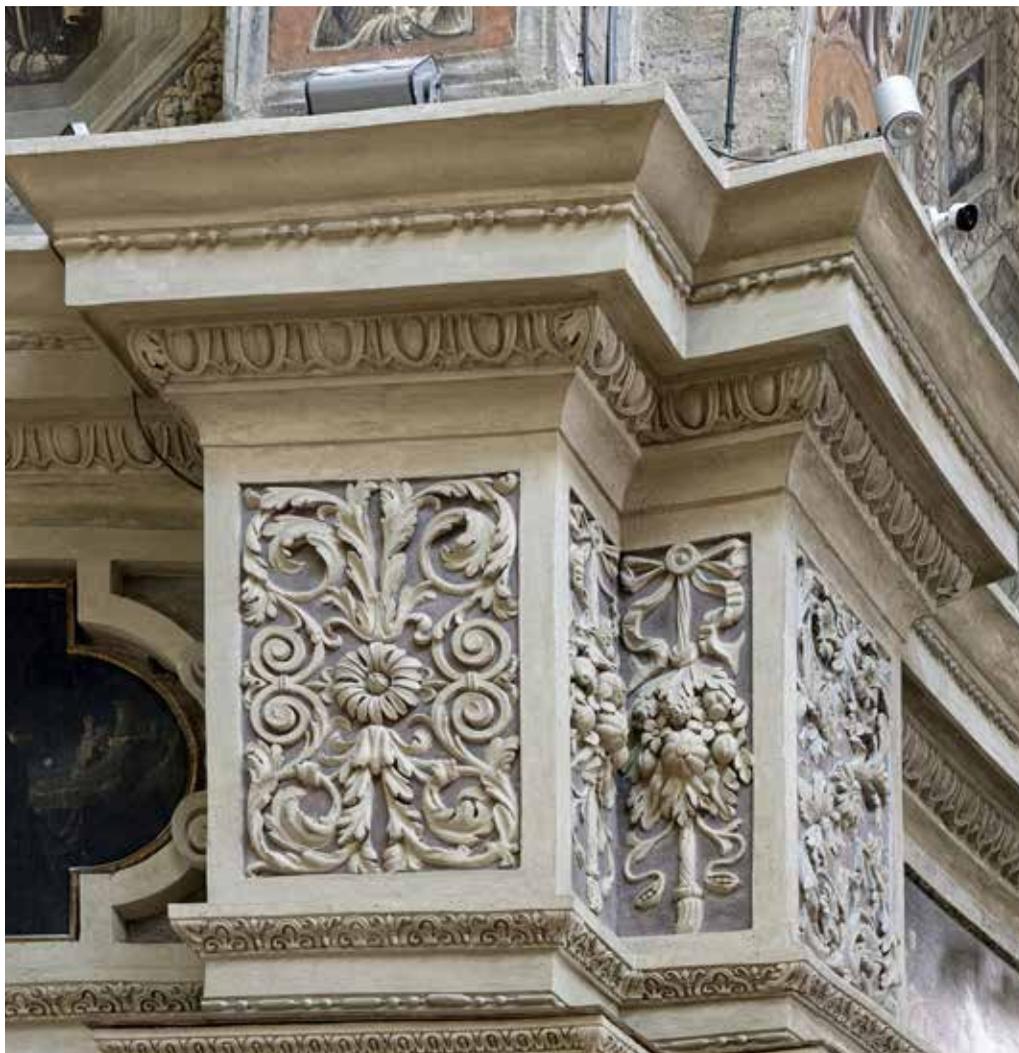


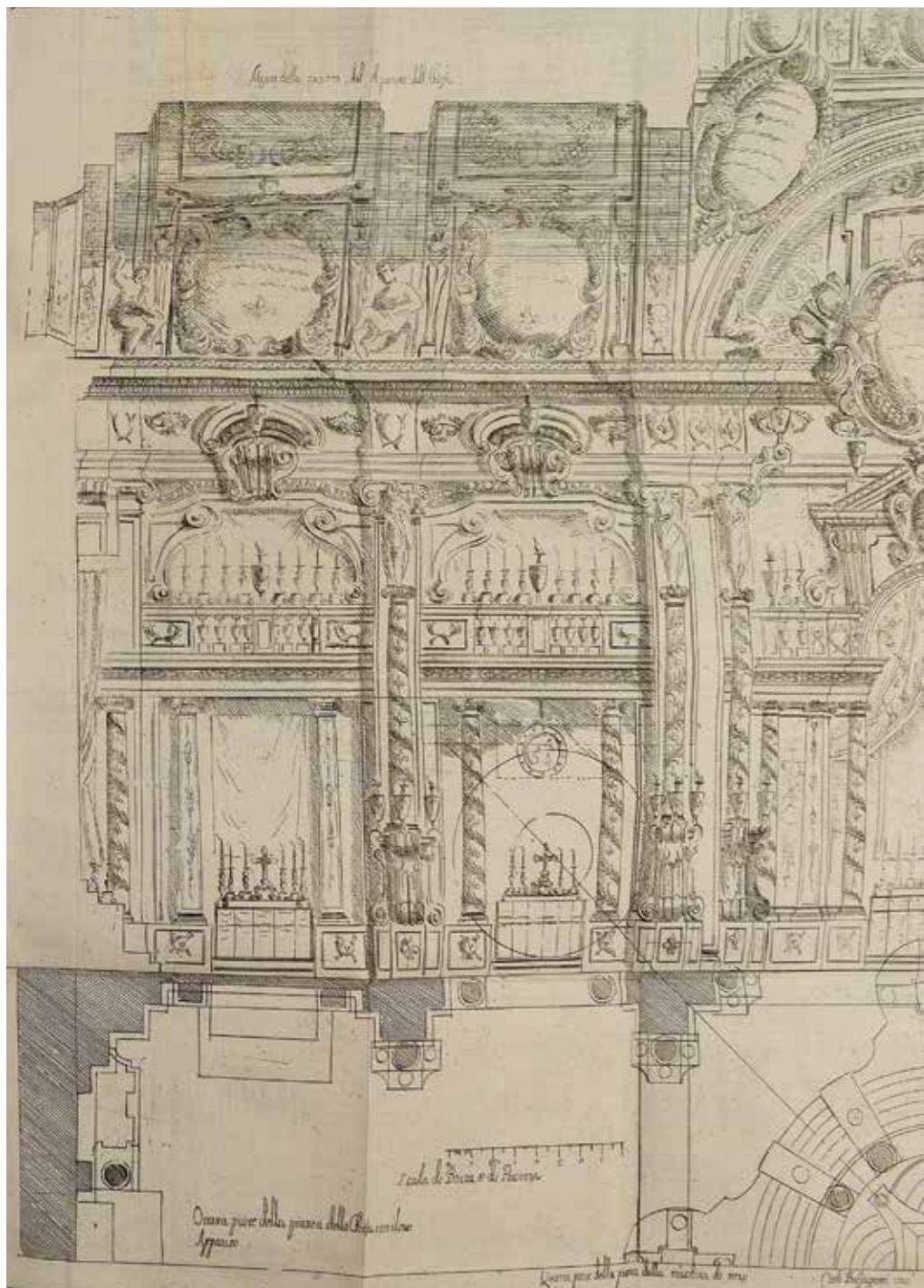
fig. 102
 Giulio Mazzoni e
 collaboratori, decorazione
 a stucco, 1577-1590.
 Piacenza, chiesa di Santa
 Maria di Campagna,
 navata, cornice.

dalla metà del XVI secolo.⁷⁸ Nella grande cappella dedicata all'Immacolata Concezione, commissionata dal canonico regolare Teodosio Borla (o Burla) e dal fratello Silvio, i riferimenti all'invenzione di Giulio per Santa Maria di Campagna sono evidenti nelle figure poste sui cornicioni, in quelle semidistese lungo i timpani spezzati della serliana e nei putti reggi-stemma. (fig. 104) Scoraggiano però dall'attribuirle direttamente a Giulio la qualità oscillante nella modellazione, che induce a pensare a uno o più stuccatori forse formatisi nel grande cantiere di Santa Maria di Campagna e poi qui assoldati da Giovanni Battista Trotti detto il Malosso, autore dei brani ad affresco e della pala d'altare.⁷⁹ Sembra infatti opportuno pensare che l'esecuzione dell'apparato in stucco sia avvenuta in sinergia con l'intervento pittorico del cremonese, per cui vale una cronologia stretta tra il 1591 e il 1594 circa.⁸⁰

A suggerire l'effetto della riuscita commistione di stucco e pittura propria di una tradizione romana ormai diffusasi su larga scala ma di cui Mazzoni rappresentava ancora uno dei massimi interpreti, è la cupola della già menzionata cappella di Santa Vittoria nella chiesa

fig. 103

Ferdinando Galli Bibiena e
Carlo Antonio Buffagnotti,
*Apparato funebre di
Ranuccio II Farnese*
(particolare), 1695. Parma,
Complesso Monumentale
della Pilotta, Biblioteca
Palatina, Misc. Erud. in
4°, 186.



di Santa Maria di Campagna.⁸¹ (fig. 105) Riportata all'attenzione grazie ai restauri compiuti nei primi anni Ottanta del secolo scorso, essa risulta piuttosto trascurata dalle guide antiche. Committente ne fu l'oratoriano Alessandro Borla, appartenente alla nobile famiglia



fig. 104

Anonimi plasticatori,
decorazione a stucco e ad
affresco, ultimo decennio
del XVI sec. Piacenza,
chiesa di Sant'Agostino,
cappella dell'Immacolata
Concezione.

piacentina dei già menzionati Teodosio e Silvio, maestro di casa di Burali, formatosi con Carlo Borromeo e divenuto oratoriano con Filippo Neri.⁸² Prima di raggiungere il cardinale a Napoli, Borla prese accordi con Ferrante Moreschi affinché decorasse la cappella dalla

sommità sino all'imposta degli archi, lasciando fuori solamente la lanterna, nella quale si scorge un angelo modellato in stucco molto prossimo alle consuete soluzioni di Mazzoni.⁸³ (fig. 106) I lavori preventivati furono compiuti entro il 1577: i sottarchi recano infatti iscritte entro cartelle un'orgogliosa rivendicazione del committente e la data: «ALE. BVRLA / DIV. VICTOR. PRIOR / HOC SACELLUM», «V.NI ET M.RI DICATUM / EXORNAVIT / MDLXXVII».⁸⁴

Non disponiamo invece di informazioni in merito alla decorazione delle pareti sottostanti e della pala d'altare. Una memoria settecentesca conservata nell'archivio della basilica informa solamente del fatto che alla fine del XVIII secolo «Fu levato il Quadro di tutti li Santi dall'Altare di Santa Vittoria e fu posto lateralmente come si vede presentemente, e vi fu posto il Quadro di San Pasquale fatto in Bologna dal Signor Antonio Giraldoni Piacentino, e l'ornato fu fatto dal Signor Marco Aurelio, e Giuseppe Figlio Dosi»;⁸⁵ ma il dipinto menzionato potrebbe non risalire all'allestimento tardocinquecentesco. L'intero sacello, presumibilmente, doveva essere compiuto entro il 1580, quando, il 15 marzo, si svolse una solenne cerimonia di traslazione delle reliquie di santa Vittoria; traslazione incentivata dallo stesso Borla, che dell'antica commenda intitolata alla santa deteneva la titolarità, e per la quale si era richiesta, e ottenuta, l'autorizzazione di papa Gregorio XIII.⁸⁶ A indirizzare l'interesse e la benevolenza del pontefice fu forse Burali, il quale poteva vantare una duratura frequentazione di Boncompagni: nella cupola, le piccole tiare in stucco che fanno capolino tra i decori dei partimenti rettangolari al di sopra delle sibille potrebbero essere un diretto omaggio al pontefice. (fig. 107)

Anche la cronaca di Malazappi, databile grossomodo al medesimo 1580, registra il compimento dell'opera, «tanto nelle figure di stucco, quanto di pittura [...] fatta et finita diligentemente et adornata [...] di mano di messer Ferrante Moresco Piacentino».⁸⁷

Lo schema dei partimenti della cupola è configurato secondo modalità congruenti a quelle messe in campo nella cappella Ciocchi del Monte in San Pietro in Montorio, realizzata da Giorgio Vasari e Bartolomeo Ammannati tra il 1550 e il 1552; un richiamo, al sacello romano, che regge anche se si scende nei particolari – come il gioco di mensole e di edicole, gli sgambettanti putti al di sopra di esse, gli inserti pittorici a grottesche –, e a cui si affianca il riferimento, per la decorazione dei sottarchi e le iscrizioni entro cartelle, a quanto Moreschi eseguì sotto la regia di Vasari nella torre Pia in Vaticano tra il 1569 e il 1570, in particolare nella cappella di San Pietro Martire, un cantiere d'indubbio interesse poiché presenta soluzioni di dettaglio affini a quelle messe in opera nella pressoché contemporanea impresa di Giulio a Santa Maria del Popolo.⁸⁸

Le pitture, di difficile lettura per la collocazione e lo stato conservativo in più punti compromesso, propongono quattro profeti entro cornici rettangolari alternati a sibille poste in ovali, al di sopra di un ciclo di storie rappresentanti le vicende delle sante Vittoria e Anatolia e di episodi mariani, rimandando nei tipi, nella gamma cromatica, nelle scelte compositive, alla cultura romana della seconda metà del Cinquecento. Gli otto telamoni in stucco che reggono i costoloni che innervano la cupola hanno una muscolatura esibita e sono atteggiati in pose contorte e sofferte che li fanno risultare carichi della medesima potenza visibile nelle figure accuciate sulle pareti della sala Regia.⁸⁹ Difficile invece avvicinarli alle sculture in stucco – i due angeli e i putti – che ornano la volta della cappella di Santo Stefano nella



fig. 105
Piacenza, chiesa di Santa
Maria di Campagna, cupola
della cappella di Santa
Vittoria.

torre Pia, attribuite a Moreschi sulla scorta delle retribuzioni da lui ricevute «a conto delli stucchi che fa nelle cappelle»: questi ultimi infatti non possiedono nulla dell'energia e della caricata espressività dei telamoni piacentini, e, d'altronde, la diversità qualitativa osservabile dal vivo lascia supporre che il piacentino non fosse l'unico stuccatore coinvolto in questa che, delle tre cappelle, è l'unica provvista di elementi modellati a tuttotondo.⁹⁰

A fronte della ben nota collaborazione tra Moreschi e Mazzoni – uniti non solo da amicizia ma anche da lontani legami di parentela: la madre di Ferrante, Barbara, apparteneva alla famiglia Guazzi, di cui era entrata a far parte Caterina Mazzoni, definita da Giulio «consanguineae meae» nel proprio testamento –⁹¹ non sembra difficile pensare che la decorazione di questo vano dovette andare di pari passo al grandioso ciclo di lavori di ornamentazione che contemporaneamente impegnava il più anziano maestro, generando interferenze e compresenze sulle impalcature.

Il 28 luglio 1590, avendo da pochi mesi concluso l'ultima grande impresa, Mazzoni fece testamento.⁹² Verso la basilica di Santa Maria di Campagna – nella quale Giulio chiese di essere seppellito, con il solo onore di un semplice saio francescano – volle estinguere il

fig. 106

Ferrante Moreschi (e Giulio Mazzoni?), *Angelo reggicorona*, 1577 ca. Piacenza, chiesa di Santa Maria di Campagna, cappella di Santa Vittoria, cupolino.



credito di mille lire che ancora vantava, affinché si utilizzassero i denari per allestire una farmacia o una biblioteca. Altri donativi venivano elencati a favore dell'ospedale maggiore della città così come a una cerchia piuttosto ampia di parenti che permette di comprendere meglio la rete lavorativa e familiare di cui si era circondato Giulio, celibe e senza figli: numerosi sono i «consaguinei» che beneficiarono della sua liberalità, mentre al garzone che dimorava con lui nell'abitazione nella vicinia di San Sepolcro, Antonio Maria Guazzi – con il quale, sia lui che Moreschi erano imparentato alla lontana – lasciava tutti i modelli, i disegni e i materiali di lavoro. Erede universale dei suoi beni mobili e immobili fu però Giuseppe Grattoni, intagliatore di discreto successo; in stretti rapporti da diversi anni, venne da Mazzoni incaricato di distribuire donazioni e legati. I beni rimasti a Roma furono invece destinati, come già ricordato, a Cecchino da Pietrasanta e Jacopo Rocchetti.

La morte di Giulio dovette avvenire nel giro di qualche giorno: il 20 agosto, quando Grattoni si mise all'opera per assecondare le sue ultime volontà, egli era infatti detto «nuper defunctus».⁹³ Il 2 ottobre successivo, nella casa che aveva condiviso con il maestro, Guazzi ricevette da Grattoni alcuni beni già appartenuti a Giulio: nello specifico si menzionavano due casse di legno e numerosi capi di vestiario realizzati con tessuti e materie prime di qualità.⁹⁴ Il resto dell'eredità a lui destinata, comprensiva dei modelli, disegni, utensili e arnesi da lavoro, fu consegnata il 20 dicembre dello stesso anno ai genitori – nominati da Antonio



fig. 107

Ferrante Moreschi (e Giulio Mazzoni?), decorazione a stucco e ad affresco con storie della Vergine e delle sante Vittoria e Anatolia, 1577 ca. Piacenza, chiesa di Santa Maria di Campagna, cappella di Santa Vittoria, cupola.

Maria propri eredi con testamento datato 22 ottobre 1590 –⁹⁵ perché, evidentemente, il giovane garzone era sopravvissuto solo di pochi mesi al maestro.⁹⁶

La dipartita di Mazzoni lasciava la città orfana di quello che fu senz'altro il suo più valido interprete della lezione decorativa della Maniera e il suo maestro più raffinato nell'arte dello stucco. Collocandosi sullo scorcio del secolo, la scomparsa dell'artista coincise di fatto con gli ultimi fuochi di quella stagione culturale e artistica a cui egli aveva dato un contributo in prima persona tanto nell'Urbe quanto nel Ducato e con l'avvio di un nuovo corso nella gestione dei cantieri decorativi e della pratica dello stucco che avrebbe visto trionfare le maestranze provenienti dai territori lombardi e ticinesi: personalità con le quali Mazzoni era stato in grado – sagacemente – di instaurare importanti rapporti personali e fruttuose collaborazioni.

Il percorso compiuto da Giulio durante la sua lunga vita, snodandosi tra i differenti contesti geografici e le diverse arti, restituisce oggi il profilo sfaccettato di un artista versatile e talentuoso, a cui l'etichetta di “comprimario” non può che andare stretta, e fornisce, al contempo, un caso studio prezioso per l'analisi dei cantieri decorativi del pieno Cinquecento.

1 Per il testamento cfr. Gasparoni 1866, pp. 178-180; Corbo 1965; Redin Michaus 2010.

2 Per la cappella Della Rovere cfr. *supra* par. 2.2; per la cappella Ricci e la collaborazione tra Alberti e Rocchetti cfr. Pugliatti 1984, pp. 167-185; Pampalone 2012, pp. 200-202; Sickel 2013, pp. 77-80; Marongiu 2020, pp. 132-133, 152-153. Nel 1570 Rocchetti sposò Perpetua, sorella di Alberti, cfr. Sickel 2013, p. 90 nota 70.

3 Cfr. Pecchiai 1950, pp. 147-154; Pietrangeli 1962; Capelli 2005; Masini 2008a; Ead. 2008b; Quagliaroli, Spoltore 2019, pp. 115-118; Marongiu 2020, pp. 146-164.

4 Per il contratto della cappella, stipulato dal solo Rocchetti, cfr. Masetti Zan-nini 1974, pp. 93-95; per la cappella cfr. Pugliatti 1984, pp. 172-173; Quagliaroli, Spoltore 2019, pp. 116-117; per la facciata e la galleria cfr. Sickel 2013-2014.

5 Cfr. Salvagni 2012, pp. 419, 446.

6 Cfr. Baglione 1642, pp. 66-67; Sickel 2013, pp. 74-76; Gandolfi 2021, p. 276.

7 Cfr. Baglione 1642, pp. 318; Tosini 2005, p. 53; Quagliaroli, Spoltore 2019, p. 118; Quagliaroli cds⁵; Violini, Violini cds; C. Violini in Di Sante cds.

8 Cfr. *Documenti inediti* 1878-1880, vol. II, pp. 401-402.

9 Cfr. Baglione 1642, pp. 318-319; Baumgart 1934; Chiarini 1967; Sickel 2013, p. 85; Quagliaroli cds⁵.

10 Per la cappella Gregoriana cfr. Lamouche 2019, pp. 35, 37, 43; per i lavori nella chiesa dei cappuccini a Frascati cfr. Consalvi 2015; Sickel 2016, pp. 91-94.

11 Cfr. Redin Michaus 2010, p. 237 nota 26.

12 Il 6 febbraio 1576 Guidone è al lavoro in palazzo Colonna a Zagarolo, cfr. ASRoma, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 13, Notaio Giovanni Battista Vola, vol. 57, ff. 101v-102r; il 19 maggio 1577, Ghioldi è assente dal cantiere di Santa Maria in Traspontina perché impegnato a Zagarolo, cfr. Ricci cds.

13 Cfr. *supra* par. 4.7.

14 AFSP, *Arciconfraternita del Santissimo Sacramento di San Pietro*, SA 091 (ASS81D91), f. 134v; si veda il Regesto documentario, doc. 27. Il documento mi è stato gentilmente segnalato da Valentina Balzarotti.

15 Cfr. *supra* par. 4.5, p. 118.

16 Per la procura del 3 luglio 1581: ASPIacenza, *Notaio Ottavio Moreschi*, vol. 8519, fogli non numerati, segnalato in Fiori 1983, pp. 112-113 nota 14; si veda il Regesto documentario, doc. 36.

17 Cfr. Schiavo 1953, pp. 287-292; Redin Michaus 2002c.

18 Cfr. Bernardi Salvetti 1965; Gaudenzi, Valenti 1991; Brodini 2009. Per un'ipotesi della chiesa come grande mausoleo per papa Pio IV cfr. Raspe 2007.

19 Si veda *supra* nota 4.

20 Cfr. Schiavo 1953, pp. 292-293; Antellini Donelli 1991, p. 93; Eitel-Porter 2009, pp. 58-59, 319-320, docc. 2.I, 2.II; Sickel 2013, p. 85 nota 36.

21 Matteo Catalani ebbe il patronato anche della cappella dirimpetto, dedicata alla Vergine, e, come espresso nel testamento del 1603, volle essere sepolto tra le due, cfr. Sickel 2013, pp. 81-82. Per la peculiare iconografia dei Sette Angeli, cfr. Pierguidi 2008; Caiati 2012.

22 Per le varie attribuzioni a Mazzoni cfr. Bernardi Salvetti 1967; Strinati 1979, p. 35; Matthiae 1982, p. 80; Pugliatti 1984, pp. 203-205. La doratura sembrerebbe originale ma urge prudenza perché non sono state condotte analisi volte a confermarlo.

23 Le iscrizioni sono: sulla tela di destra «IULIUS PLACENT FACI»; sulle due scene narrative della volta «IDEM: HENRIC.» e «IDEM: HENRIC. F.»; sulla pala d'altare «DOMENICUS MUTINEN, FACI»; con la stessa grafia, nell'ovato del Dio Padre, «CURVETUR ET OMNE GENU ISA XLV». Per Domenico da Modena, identificato in Domenico Carnevali, cfr. Lugli 1977; Strinati 1976, *passim*; Vannugli 2002, p. 127. Per Arrigo Fiammingo cfr. Saporì 1996.

24 Nelle versioni precedenti (Titi 1674, p. 328, Id. 1686, p. 328) è ricordata solo la volta di Arrigo fiammingo; nell'edizione del 1721 è aggiunto: «le altre pitture, che vi si vedono, sono di Giulio Piacentino: Il Quadro però dell'Altare con Angioli, che adorano il Bambino, lo condusse assai bene Domenico da Modana»; si veda l'edizione comparata dell'opera di Titi: Id. 1987, vol. I, pp. 152, 154.

25 Cfr. Stastny 1979, p. 779, con bibliografia citata alle note 27, 28, 29.

26 ASPIacenza, *Consiglio generale dell'anzianato*, Provvigioni e riformazioni, vol. 58 *Registro delle Provvisoni dal 1575 al 1577*, ff. 176r-v, già citato da Luciano Scarabelli nel Ms. 225 della Biblioteca Passerini Landi di Piacenza, f. 14; segnalato con la segnatura aggiornata e trascritto in Fiori 1971, pp. 250-251; Pugliatti 1984, p. 205 nota 584, p. 270, doc. 24; si veda il Regesto documentario, doc. 31. Rileggendo il primo dei documenti pubblicati da Fiori (p. 250), riferito alla deliberazione del 7 agosto 1576 (f. 142r), non sembra opportuno identificare in Mazzoni il «Julius de ... [sic] Placentinus, qui est multum de simili professione edoctus» citato nel testo, in quanto la decisione era finalizzata a «maximae utilitatis et honoris fore et esse quod in hanc civitatem introduceretur aliquis ingenierius et virtuosa persona tam pro induenda iuventute huius civitatis quam pro succurrendo prefatae Magnificae Comunitati et huic populo circa fabricationes pontium conductus aquarum et similium» mentre, al momento, noi non disponiamo di altri dati che possano suggerire competenze ingegneristiche di Giulio.

27 Cfr. Bertini 2013, le lettere sono trascritte alle pp. 246-247.

28 ASParma, *Carteggio Farnesiano Estero*, vol. 474, si veda il Regesto documentario, doc. 28.

29 Per Francesco Mosca, detto il Moschino, e suo figlio Simone, cfr. Ronchini 1876; Bellesi 2012. Simone fu poi il principale responsabile della monumentale tomba di Margherita d'Austria in San Sisto a Piacenza, cfr. Longeri 1999, pp. 529-531.

30 ASNapoli, *Archivio Farnese*, vol. 254-255, n. 674, si veda il Regesto documentario, doc. 29. Per Paciotta cfr. Brunelli 2014.

31 La medesima voce dovette giungere a Celio, poiché nel manoscritto riporta: «fu huomo di buona conversazione, visse alegramente», cfr. Gandolfi 2021, p. 301. Per l'attività di plastificatore di Mirola si veda Quagliaroli cds⁴. Una certa vicinanza tra Mazzoni e Mirola è effettivamente riscontrabile, tanto che in passato si è provato ad attribuire al piacentino il grande dipinto

con *Le donne sabine dividono i contendenti*, conservato nel Museo e Real Bosco di Capodimonte a Napoli, che tuttavia è stato poi più propriamente identificato nell'opera «di mano del Mirolla» menzionata nell'inventario della guardaroba di Ranuccio Farnese del 1587, cfr. Strinati 1979, pp. 28-29 (su segnalazione di Federico Zeri); Bertini 1987, pp. 37, 205, 236; Spinosa 1994, p. 205. La prossimità tra i due artisti doveva, secondo Pugliatti, derivare dalla spiccata attenzione rivolta da entrambi alla lezione di Parmigianino (Pugliatti 1984, pp. 148-150); personalmente credo che sia stata ancor più determinante l'esperienza condivisa nei cantieri romani degli anni Quaranta e la comune frequentazione dell'ampia cerchia di Perino del Vaga, come suggerisce la nuova testimonianza del manoscritto di Celio (Gandolfi 2021, pp. 229, 279-280), cfr. Quagliaroli cds²; Ead. cds⁴.

32 Per Dosio cfr. Barletti 2011; per Giovanni Battista Della Porta cfr. Ioele 2016. Altrettanto interessante è costatare come questa lettera fornisca un importante spunto di ricerca sull'attività di Dosio al servizio di Gian Giorgio Cesarini, dato sinora del tutto ignorato dalla critica, messo in luce da chi scrive (cfr. Quagliaroli 2015-2018, par. 5.5) e recentemente approfondito in Tosini cds¹.

33 Cfr. Bertini 2013, p. 241; di Mambro 2015b, p. 135 nota 15. Nel 1596 a Grattoni «homo perito nell'arte» venne chiesto di realizzare, a partire da disegni di progetto, il modello ligneo della chiesa della città della farnesiana di Piacenza, cfr. ASParma, *Raccolta manoscritti*, b. 128.

34 Per Fantuzzi cfr. De Grazia 1991, pp. 303-304.

35 ASParma, *Epistolario scelto*, b. 19, Ludovico Tedeschi: «a Maestro Gioseffo Fantucci non mancarò di quanto mi ricercarà in nome di Vostra Eccellenza, come ho detto allui, et Don Giulio farà il bisogno delli disegni con Bartolomeo fiammingo, il quali ha presso che finito il quadretto di Vostra Eccellenza, et l'istesso maestro Gioseffo li potrà portarne». Citata in Bertini 2001a, p. 104 ma riferita all'anno 1575. La notizia sull'origine piacentina di Fantuzzi è riportata in De Grazia 1991, p. 310.

36 Cfr. Bertini 2001a.

37 Cfr. *supra* nota 14; si veda il Regesto documentario, doc. 27. Nelle carte dell'Arciconfraternita, in corrispondenza dell'anno 1575, è registrato anche un «Giulio de Moreschi piacentino a sant'honofrio» che potrebbe essere quel fratello di Ferrante Moreschi – anch'egli registrato proprio presso Sant'Onofrio – di nome Giulio Cesare che un atto del 1558 ricorda con lui a Roma, cfr. Fiori 1983, p. 110 nota 5.

38 Per la presenza di artisti tra i ranghi della confraternita negli anni di Perino si veda Agosti, Balzarotti 2016.

39 ASRoma, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 13, Notaio Giovanni Battista Vola, vol. 57, ff. 145-145v, segnalato in Redín Michaus 2007, p. 244; si veda il Regesto documentario, doc. 30.

40 ASPiacenza, *Notaio Pomponio Capelli*, vol. 5941, fogli non numerati ma doc. n. 283, si veda il Regesto documentario, doc. 32. Il documento è segnalato in Fiori 1983, p. 112 nota 14, ma da lui erroneamente interpretato come il contratto d'affitto dell'immobile che il collaboratore di Mazzoni, Giuseppe Grattoni, stipulava per conto del maestro. A discolpa di Fiori va però chiarito che questo e i molti altri documenti da lui segnalati si rivelano davvero di ardua lettura e, per tale ragione, sono quanto più grata ad Angelo Restaino per l'aiuto prestatomi con le trascrizioni.

41 ASPiacenza, *Notaio Ottavio Moreschi*, vol. 8519, fogli non numerati, segnalati in Fiori 1983, pp. 112-113 nota 14; Pugliatti 1984, pp. 205 nota 583, 272, doc. 38; si veda il Regesto documentario, docc. 34, 36, 37. Gli atti di battesimo sono segnalati in Fiori 1980, p. 68 note 26, 27. Il trasferimento presso la parrocchia di San Sepolcro è documentato dal già menzionato Stato delle Anime del 1589 (ADPiacenza, *Parrocchia di San Sepolcro*, Stato delle Anime 1584-1593, f. 104r, trascritto in Fiori 1970, p. 76) e dal testamento del 1590 (ASPiacenza, *Notaio Giovanni Francesco Boselli*, vol. 8517, fogli non numerati, trascritto in Fiori 1980, pp. 73-75; Pugliatti 1984, pp. 208 nota 600, 272, doc. 42); si vedano *infra* par. 5.3 e il Regesto documentario, docc. 47, 51.

42 Per il legame tra Burali, Maria di Portogallo e la corte farnesiana cfr. Bertini 2001b, pp. 100-101; Cecchinelli 2001, pp. 121-125.

43 Per Burali si vedano Molinari 1957; De Caro 1972; per un'analisi del contesto artistico durante gli anni del suo episcopato cfr. Quagliaroli 2014-2015. La committenza del teatino potrebbe giustificare l'errore in cui incappò padre Corna (Corna 1930, p. 645) nell'assegnare a Giulio Mazzoni una serie di opere bolognesi, in buona parte conservate nella sacrestia della chiesa teatina dei Santi Bartolomeo e Alessandro, compreso un dipinto con le storie dell'ordine in cui compare Burali, oggi tutte ricondotte a un altro Mazzoni, Cesare Giuseppe, pittore settecentesco.

44 Cfr. Quagliaroli 2015, pp. 24-27. Le costituzioni della confraternita, stampate nel 1570, sono pubblicate integralmente in Molinari 1957, pp. 402-410: al capo XXIII si prescrive che «I denari che si riceveranno per elemosina o per qual altro si voglia modo si prendano principalmente (se già non fossero offerti da alcuno per altro particolar uso) in onore il Santissimo Sacramento e in adornare la sua cappella così di pittura e di drappi, come di ogni alta cosa necessaria».

45 Per questi temi si rimanda a Zardin 1997.

46 Risale al 23 ottobre 1576 una lettera, scritta da Piacenza, con la quale Burali prendeva commiato dal Duca: ASParma, *Epistolario Scelto*, b. 3, fasc. 44 (Burali d'Arezzo card. Paolo).

47 ADPiacenza, *Visita Castelli*, vol. I, ff. 37r-37v, 71v-72r. Le verifiche condotte nell'Archivio Diocesano e nell'Archivio del Capitolo della Cattedrale non hanno permesso di confermare l'asserzione di Luigi Tagliaferri, che nel suo studio sulla Cattedrale riportava: «nel 1570 fu costruito un altare con una pala rappresentate la Madonna con i santi Antonino e Giustina, che non era ancora terminato nel 1579, come risulta dalla Visita Castelli» (Tagliaferri 1975, p. 104). Un appunto nel manoscritto Frati 33 della Biblioteca Passerini Landi (fogli non numerati) riporta:

«quella prima tavola, che vi era di Giulio Mazzoni Piacentino, poi levata». Se dunque nella cappella del Santissimo Sacramento in Duomo è esistita una pala – di mano di Giulio, dall'iconografia così descritta – non vi è rimasta che un secolo e mezzo, sostituita nel 1732 da una tela di Giovanni Battista Tagliascchi rappresentante la *Cena in Emmaus*, poi trasferita nella chiesa del Corpus Domini.

48 Sui rifacimenti novecenteschi si vedano almeno Cerri 1899; Poli 2010, pp. 193-199.

49 ADPiacenza, *Servi di Dio*, vol. I, 79r.

50 Ivi, vol. II, 195r.

51 Bonaglia 1772, p. 97.

52 Carasi 1780, pp. 11-12. Si vedano descrizioni simili in Cattanei 1828, p. 22; Scarabelli 1841, p. 13; Buttafuoco 1842, p. 52; Pollinari 1887, pp. 197-198.

53 Gualandi 1840-1843, vol. I, p. 166; Ticozzi 1830-1833, vol. II, p. 423.

54 Ambiveri 1879, pp. 80-81.

55 Cfr. Fiori 1983, p. 112 nota 13. La segnatura completa del documento è: FA, *Manoscritto Gorla* 474, n. 375; si veda il Regesto documentario, doc. 38.

56 Nel documento è citato anche un ignoto «Iohannes Michael de Bochatiis alias de Mitelia, filius quondam domini Iohannis Iacobi ville Sancti Sepulcri Placentie», forse un testimone scelto da Moreschi oppure un suo collaboratore, magari il responsabile della messa in opera dell'altare marmoreo.

57 Come segnalato da Giorgio Fiori, da un atto del 16 aprile 1584 si deduce che Moreschi era ancora in vita, ma da un documento del 4 dicembre dello stesso anno sappiamo che il fratello Oliviero fu costretto ad assumersi la tutela del nipote Girolamo, rimasto orfano, cfr. Fiori 1983, p. 113 nota 17.

58 Cfr. *supra* par. 4.9.

59 P. Venturelli, scheda 08/00267604 (1989), presso Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Parma e Piacenza; S. Pighi in *Censimento del patrimonio* 2013, p. 73.

60 Cfr. Rapetti 1901, p. 62: «Volta – vi sono dipinti da ignoto pittore, negli angoli i quattro Evangelisti e nel mezzo degli

spicchi i Dottori della chiesa».

61 Per Eugenio Bianchi – e il fratello Gian Antonio – si vedano: Masetti Zan-nini 1971; Fiori 1972, p. 174; Arisi 1999, pp. 410-411; Pighi 2021; per l'attestazione a San Luca si veda Salvagni 2012, p. 342; per il rapporto con Sabatini cfr. Balzarotti 2021, pp. 184-185; per Gian Antonio al servizio del Duca cfr. Dallasta 1995, p. 136.

62 Tali impressioni sembrano essere confermate da un recente ritrovamento documentario presentato in Pighi 2021.

63 Sulla storia e l'architettura della chiesa si vedano Corna 1908; Arisi, Arisi 1984; Adorni 2002; Poli 2018b. Presso il convento di Santa Maria di Campagna si conserva in formato digitale una trascrizione del manoscritto di Francesco Malazappi (Malazappi [1580]), ricca di commenti, riferimenti bibliografici e appunti redatti da padre Cesare Tinelli. Sono grata a padre Secondo Ballati e alla signora Maria Rita Cremaschi per avermi permesso, con generosa disponibilità, di consultare i documenti e i materiali dell'archivio del convento di Santa Maria di Campagna.

64 Carasi 1780, pp. 53-54. Si veda *supra*, *Introduzione*, pp. 2-3.

65 Gualandi 1840-1843, vol. I, pp. 162-167: 166 (firmato da Luciano Scarabelli).

66 ACSMC, *Istromenti*, vol. I, n. 19, cfr. Corna 1908, p. 102; Arisi, Arisi 1984, pp. 354-355 (entrambi con vecchia segnatura); Arisi 1999, p. 401.

67 Gualandi 1840-1843, vol. I, pp. 162-164; queste registrazioni non sembrano trovarsi nell'Archivio del Convento di Santa Maria di Campagna, forse perché i fogli rimasero in mano a Scarabelli che annotava di possedere «un registro della entrata e spese della chiesa di santa Maria di Campagna» (ivi, p. 165). La trascrizione è riportata anche in Ambiveri 1879, pp. 80-83, che forse vide le carte dal vivo o forse si limitò a copiare da Gualandi (si veda *supra* nota 65), e in Arisi, Arisi 1984, pp. 365-366; si veda il Regesto documentario, doc. 42.

68 ACSMC, *Istromenti*, vol. I, n. 34 (copia), parzialmente trascritto in Corna 1908, p. 147; Arisi, Arisi 1984, p. 370; originale presso ASPiacenza, *Notaio Giovanni*

Rossi, vol. 9416, fogli non numerati, segnalato in Fiori 1980, p. 68 nota 24; segnalato in Pugliatti 1984, p. 208 nota 600, p. 272, doc. 40; si veda il Regesto documentario, doc. 39: la data 1585 è correttamente riportata nella prima parte di testo in latino, mentre per errore è indicato l'anno 1586 nella porzione di documento in volgare; confermano questa cronologia sia una lista di conti risalente allo stesso 1586 che due memorie settecentesche: per questi documenti si veda il Regesto documentario, docc. 40, 54, 55.

69 ASPiacenza, *Notaio Giovanni Rossi*, vol. 9417, fogli non numerati; si specifica che i fabbricieri desideravano avere una finestra conforme a quella da poco eseguita nel nuovo coro di San Sisto «salvo però la pittura»: la finestra, infatti, non doveva essere ornata, ma apparire «di vedro [...] tutto bianco». Fiori includeva questo documento e alcuni altri in cui Mazzoni svolse il solo ruolo di testimone – risalenti all'11 marzo 1582 (ivi, vol. 9415, fogli non numerati; da lui datato al 1583), 21 novembre 1588, 23 marzo e 17 aprile 1589 (ivi, *Notaio Aurelio Lupi*, vol. 9148, fogli non numerati) – tra quelli relativi ai lavori di Giulio in Santa Maria di Campagna, cfr. Fiori 1980, p. 68 nota 24; Pugliatti 1984, p. 208 nota 600, p. 272, doc. 40.

70 ACSMC, *Istromenti*, vol. I, n. 36 (copia); originale presso ASPiacenza, *Notaio Giovanni Rossi*, vol. 9416, fogli non numerati, segnalato in Fiori 1980, p. 68 nota 24; Pugliatti 1984, p. 208 nota 600, p. 272, doc. 40; si veda Regesto documentario, doc. 41.

71 29 maggio e 1° luglio 1587, 7(?) gennaio e 28 novembre 1588, 25 aprile 1589, 15(?) gennaio 1590 (ACSMC, *Istromenti*, vol. I, nn. 19, 36, parzialmente trascritti in Corna 1908, p. 147; Arisi, Arisi 1984, pp. 370-371) e 7 maggio 1590 (ASPiacenza, *Notaio Aurelio Lupi*, vol. 9148, fogli non numerati, segnalato in Fiori 1980, p. 68 nota 24); si veda il Regesto documentario, docc. 43-46, 48-50.

72 Pettorelli 1940, pp. 38-39.

73 Si veda *supra* nota 66.

74 Malazappi [1580], f. 111r; si veda il Regesto documentario, doc. 33.

75 Landi 1684. L'incisione è contenuta nell'esemplare conservato presso la Biblioteca Passerini Landi di Piacenza (FA, [L] H/4.10.34). Per l'apparato funebre si veda Còccioli Mastroviti 1987.

76 Nei conti è elencata, tra i lavori da compiere, anche la decorazione de «il brazo [...] con il frizo da basso», si veda il Regesto documentario, doc. 42. L'ipotesi di trovarsi di fronte a una porzione superstite dell'opera di Mazzoni è corroborata dagli esiti dei restauri condotti tra il 2020 e il 2021 dal Comune di Piacenza e dalla Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Parma e Piacenza. Tali esiti sono stati parzialmente anticipati da Cristian Prati in occasione della giornata di studi *L'arte dello stucco a Piacenza dal Cinquecento al Settecento Artisti e maestranze, influenze e modelli* (Piacenza, 29 ottobre 2021), a cura di Anna Còccioli Mastroviti, Susanna Pighi e di chi scrive, cfr. Prati cds. Come indicato da Prati, le indagini hanno permesso di confermare che la gran parte delle superfici a stucco erano interamente giocate sulla bicromia bianco e oro, in proporzioni compatibili con il gusto di Mazzoni, il quale studiò invece per l'area absidale un gioco di rapporti leggermente differenziato rispetto al resto della basilica e un *pattern* specifico per isolare e valorizzare questa zona.

77 Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina, Misc. Erud. in 4°, 186. Per una descrizione dell'incisione e degli apparati allestiti in occasione del funerale di Ranuccio II si veda C. Mambriani in Magri, Mambriani 2018, pp. 85-86.

78 In questo tempio, la critica ha già evidenziato un richiamo ai modi mazzoniani per la cappella della Madonna di Loreto, di patronato Anguissola. Tuttavia, anche per questa situazione, sfortunatamente, non si può che ragionare su brandelli sparsi di decorazione dai caratteri spiccatamente toscoromani; solamente l'angelo al culmine della cupoletta appare in effetti molto prossimo a quello della cappella di Santa Vittoria in Santa Maria di Campagna, cfr. Arisi 1999, p. 409; Quagliaroli cds⁴.

79 L'attribuzione a Mazzoni è stata avanzata in Arisi 1960, p. 123, per poi

crystallizzarsi nella bibliografia sino ancora a Longeri 1999, p. 553. Nel catalogo del Museo Civico di Piacenza, Arisi attribuiva a Mazzoni anche la fontana del Mosé originariamente nella chiesa di Sant'Agostino, restituita grazie alla documentazione archivistica al lapicida Pietro da Lugano, cfr. Arisi 1960, p. 14; Bismara 2004-2005. Dalla chiesa late-ranense proviene anche una porta lignea conservata nello stesso museo, che Arisi assegnava a Giulio: una proposta difficile da confermare, non avendo precisi riscontri in merito a una sua attività di intagliatore in legno (e piuttosto forse da ascrivere a Grattoni?), cfr. Arisi 1978, p. 130.

80 Cfr. Arisi 1983; Fontana 2008.

81 Cfr. Arisi 1985.

82 Cfr. Ponnelle, Bordet 1986, pp. 364-365; per la famiglia, se ne veda la voce in *Le antiche famiglie* 1979.

83 Cfr. Fiori 1983, p. 112: il notaio Gaspare Moreschi il 6 maggio 1577 rogò l'atto che riguardava la «mesura fatta della capella quale m. Ferrando Moreschi dipinge a nome del Signor Alessandro Borla incominciando nella sommità della capella lassando fori il lanternino».

84 Si veda anche ACSMC, *Fabbrica*, Libro IV, vol. I, n. 21.

85 Ivi, Libro VI, vol. I, n. 5.

86 Ivi, Libro IV, vol. I, n. 21: si veda il documento del 14 febbraio 1579 *ab incarnatione*, dunque 1580. Le spoglie della santa erano conservate nella basilica essendo state prelevate dall'omonima chiesetta nel 1551 quando l'edificio venne sacrificato per far posto al nuovo convento dei francescani, cfr. Corna 1908, pp. 145-146; Arisi, Arisi 1984, p. 51.

87 Malazappi [1580], f. 112r.

88 Cfr. *supra* par. 4.7.

89 Cfr. *supra* par. 4.3.

90 Cfr. Pugliatti 1984, pp. 198-199; *supra* par. 4.7. Un ringraziamento all'Archivio Apostolico Vaticano per aver concesso un sopralluogo di studio. In assenza di campagne fotografiche recenti e dettagliate dell'ambiente, si rimanda alle riproduzioni in Pugliatti 1984, figg. 408-409 e alle fotografie della Fototeca Hertziana, nn. 113454, 115717, 116204, 553121, 553122.

91 Il nome della madre di Moreschi è reso noto in Fiori 1983, p. 110. Per il testamento si veda la nota seguente.

92 ASPiacenza, *Notaio Giovanni Francesco Boselli*, vol. 8517, fogli non numerati, trascritto con alcune discrepanze in Fiori 1980, pp. 73-75; Pugliatti 1984, p. 208 nota 600, p. 272, doc. 42; si veda il Regesto documentario, doc. 51.

93 ASPiacenza, *Notaio Giovanni Francesco Boselli*, vol. 8517, fogli non numerati, segnalato in Fiori 1980, p. 69 nota 30; Pugliatti 1984, p. 208 nota 600, p. 272, doc. 43; si veda il Regesto documentario, doc. 52. A sua volta, Grattoni fece testamento il 27 ottobre 1590: ASPiacenza, *Notaio Daniele Zamberti*, vol. 8809, fogli non numerati, segnalato in Fiori 1980, p. 69 nota 29.

94 ASPiacenza, *Notaio Giovanni Battista Parma*, vol. 10163, fogli non numerati, segnalato in Fiori 1980, p. 69 nota 29.

95 ASPiacenza, *Notaio Mauro Buttafava*, vol. 10074, fogli non numerati, segnalato in Fiori 1980, p. 69 nota 28. Antonio Maria Guazzi, abitante a Piacenza, nella parrocchia dei Santi Nazario e Celso, nomina eredi universali il padre Clemente e la madre Angela Bertolelli, con la clausola che in caso di morte di quest'ultima le subentri in qualità di erede universale il fratello Francesco Maria; lascia inoltre 50 lire alla sorella Giovanna e 25 lire alla sorella Barbara.

96 ASPiacenza, *Notaio Giovan Francesco Boselli*, vol. 8517, fogli non numerati, segnalato in Fiori 1980, p. 69 nota 28. Clemente Guazzi e sua moglie Angela, eredi del figlio già defunto, dichiarano di aver ricevuto da Grattoni, erede di Mazzoni, tutti i modelli, disegni, utensili e arnesi donati da Giulio ad Antonio Maria e 77 lire e 15 soldi a parziale saldo delle 200 lire totali parimenti lasciate da Mazzoni; con il resto dei soldi Grattoni si impegna a estinguere i debiti di Guazzi nei confronti dell'oste Francesco Spelta per vitto e alloggio e di Domenico Baccarini e di Stefano Canepari "aromatari" per i medicinali, per un totale di 103 lire e 10 soldi.



Regesto documentario. Documenti biografici e artistici su Giulio Mazzoni

AASL = Archivio dell'Accademia di San Luca, Roma
AAV = Archivio Apostolico Vaticano, Città del Vaticano
ACSMC = Archivio del Convento di Santa Maria di Campagna, Piacenza
ADPiacenza = Archivio Diocesano di Piacenza, Piacenza
AFSP = Archivio della Fabbrica di San Pietro, Città del Vaticano
AGA = Archivio Generale Agostiniani, Roma
ANSSC = Archivio Nostra Signora del Sacro Cuore, Roma
AOP = Archivio Obra Pia, Roma
APEFRL = Archives de Pieux Etablissements de la France à Rome et Lorette, Roma
ASArezzo = Archivio di Stato di Arezzo, Arezzo
ASC = Archivio Storico Capitolino, Roma
ASGF = Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine, Firenze
ASMV = Archivio Storico dei Musei Vaticani, Città del Vaticano
ASNapoli = Archivio di Stato di Napoli, Napoli
ASParma = Archivio di Stato di Parma, Parma
ASPIacenza = Archivio di Stato di Piacenza, Piacenza
ASRoma = Archivio di Stato di Roma, Roma
AT = Archivio Theodoli (proprietà privata)
BM = British Museum, Londra
FA = Fondo Antico, Biblioteca Passerini Landi, Piacenza

Le abbreviazioni consuete sono state sciolte e sono stati introdotti minimi interventi di normalizzazione. Con il segno ... è indicata la lacuna di una parola nella lettura dei documenti manoscritti; con il segno [...] è indicata una parte del documento volutamente omessa perché non significativa ai fini del regesto.

Doc. 1

1545, 1° maggio

Lettera da Montoliveto di don Miniato Pitti a Giorgio Vasari a Napoli

Messer Giorgio Amantissimo, salute.

[...] E come io vi raccomando l'opera del refettorio, che la riesca bella e che ci faccia onore, come, spero, farà. E che il Padre Generale ora m'ha detto, che io porti a Firenze 50 scudi di quelli cento. E che vi manda un'oncia e mezza di oltramarino, che un'oncia n'ha avuta da la fiera di Fuligno, e la mezza l'ha avuta da Ferrara; e vi prega, lo mettiate tutto nell'opera del refettorio, che non avanzi niente. E che vi pagherà quello avete messo nella tavola di chiesa; e che si raccomanda a voi, che è tutto vostro. [...]

E che voi mi raccomandiate a maestro Raffaello e maestro Stefano, maestro Gianpaulo, maestro Salvatore e Giulio e tutti; e che mi diate avviso, come le cose vostre passano e che mi raccomandiate a messer Agnolo e a tutti quelli altri Fiorentini, nostri amici; e che pregate messer Agnolo, che quando

scrive a suo padre, commissario a Pisa, mi raccomandandi allui, che mi farà piacere grandissimo; e che sono tutto vostro; e che voi attendiate a stare sano, allegro e di buona voglia e lassarvi presto rivedere. e addio. Di Montoliveto el di primo di mese maggio del 45.

Il tutto vostrissimo fratello Miniato Pitti.

A Messer Giorgio Vasari Aretino, Pittore Eccellentissimo e suo amico osservandissimo etc. Napoli.

(ASArezzo, AV, 9 (XLIII), ff. 89-90, trascritto in Frey 1923, pp. 148-149).

Doc. 2

1545, 8 maggio

Lettera da Siena di don Miniato Pitti a Giorgio Vasari a Napoli

Messer Giorgio Amantissimo, salute.

Son qui a Siena per irmene a Firenze e stamani ero a Montoliveto e iarsera il nostro Reverendissimo Padre Generale mi dette le vostre delli 25 del passato, e furono gratissime a Sua Paternità Reverendissima e a me. Ora ci troviamo qui di compagnia; e mi ha imposto, vi scriva che voi facciate nelli peducci della lamia di mezzo duo arme del viceré e dua della comunità di Napoli e nella lamia di sopra dua Montoliveti e dua arme di casa Origlia.

E si imagina che tutto sia bellissimo e gli abbia a piacere, eccetto le pietre macchiate delle facciate delle finestre; nelle quale avrebbe voluto certe ciocchette d'ulivo con

svolazzi e altre cosette, come sta in Montoliveto in quella stanza dove si ragunano e' visitatori per fare le famiglie, che si dice il banchetto. Inoltre ha avuto piacere grande, che voi siate per restare in Napoli e gli aviate offerto di fare la foresteria di pittura, per avere occasione di abitare lì nel monasterio: benché senza questo Sua Paternità Reverenda mi dice vi scriva che tutto il monasterio e quello che per lui si può è al servizio e comando vostro, restandovi appresso obbligato, che di lui pigliate sicurtà; e vi conforto a starvi, se vi trovate buono avviamento.

E perché l'avete messo in su ochio della foresteria, vi manda questa carta, dove vi dice, vorrebbe, gli dipignessi quel cielo tutto ad aria di smalto chiaro, come sta quello della stanza de Giganti al Ti di Mantova con santi e sante, con panni tutti d'aria e loro, con carnagioni naturali, che eschino de' nuvoli con varie attitudini e ogniuno abbia la sua croce. E ne vuole, che sieno di tutte le età per infino di anni 15 in vista, e barbati e senza barba, come con il vostro ottimo ingegno meglio saperete fare. E di più vorrebbe uno bello ornamento di stucco per il cammino. Non vorrebbe passare trenta scudi di spesa e vi provvedrà di quanto smalto volete per la via di Venezia. Non vi vuole partimento o divisione alcuna per il che l'opera mi pare facile e credo che per questo pregio lo possiate servire, massime che lui è buono bottegaio e vi farà buona la bottega con delle altre cose, se vorrete. Vorrebbe ancora, facessi qualche ornamento alle finestre di detta foresteria, pure di pittura, come meglio vi parerà. El resto si contiene nella scritta.

M'ero dimenticato, che vi vorrebbe certi spiritelli con carnagione, l'aria intorno a Cristo di mezzo e per tutto quel campo; e dipoi, dove incomincia il muro, uno cornice di pittura con quelle lettere latine nel fregio per dintorno. E sotto l'architravo, se vi fusse spazio d'avanzo, che le spalliere non vi aggiugnessino, che vi hanno a ponere per riempimento, acciò il muro non restassi vano e bianco, ci vorrebbe grottesche, come meglio si può accomodare, che abbia grazia, con una cornicetta sotto di legno, dove si attacherà dette spalliere, se vi sarà spazio. E di questo, quanto lo vogliate

fare (del che lui e io vi preghiamo), dategliene aviso per la prima commodità. E di più vi prega, che fatto ne arete il disegno, gliene facciate ritrarre uno da maestro Salvatore o da chi vi pare e mandarglielo: e di tanto vi prega.

Appresso dice, che io vi dica, che in Montoliveto Maggiore fa fare una certa stanza per il capitolo generale, dove si ragunano e' sindaci, che sarà su di sopra con uno palco fatto a canniccio: se voi la volete lavorare, fatto Natale, che sarà per voi. Penso, la voglia a grottesche, come sta quella del banchetto; e di tanto dategli risposta.

[...] Vorrei, che di nuovo e da capo mi raccomandassi a messer Agnolo e pregatelo e dite ch'io lo prego anch'io, che mi raccomandandi a suo padre, quando gli scrive. Raccomandatemi a messer Carlo Martini e a tutti e' vostri, cioè a messer Raffaello, a messer Stefano, a messer Gian Paolo, a ser Salvatore e a Giulio e a voi anche. Non ho mai aute vostre lettere da messer Lodovico che venghino a voi, però non ve n'ho mandate. Quando sarò a Firenze, andrò a visitare gli amici e mi voglio mettere la giornea de' fatti vostri e far venire l'assillo a que' nenciolini quivi ritta dipintori. Addio, ch'io mene vo.

Da Siena el di otto, che fu San Michele, di maggio 1545.

Il tutto vostro fratello Miniato Pitti.

El cancelliere si raccomanda a voi terribilmente e il Padre Generale anche, benché velo scriva da sé.

Al Prudentissimo e Eccellente Pittore Messer Giorgio Vasari Aretino, suo amico ottimo. Napoli.

(ASArezzo, AV, 9 (XLIII), f. 88, trascritto in Frey 1923, pp. 150-152).

Doc. 3

1545, 1° agosto

Lettera da Agnano di don Miniato Pitti a Giorgio Vasari a Napoli

Messer Giorgio amantissimo, salute.

[...] Ho piacere grandissimo, che le cose vostre succedino bene, come sempre ho giudicato, e che vi facciate onore per tutto. In Lucca fui per ser Jacopo; né altro si parla che bello vi sia al pari della tavola vostra e così in Pisa. In modo ch'io me ne galleggio

e gonfio più di voi e sono certissimo che le vostre cose costi in Napoli non sono da manco di queste e che ogni di piaceranno più.

[...] Qua si arrabbia di caldo, non so costà. Del resto stiamo bene e io sono in continuo desiderio di farvi piacere. Piacciavi raccomandarmi a messer Tommaso Cambi, a messer Agnolo della Antella e a tutti li amici, secolari e frati: a messer Raffaello, a messer Stefano, a messer Giovanpaulo, a messer Salvatore, al gramo Zulio, ad Agostino; al Sangallo, che mi increbbe, non sortisca il suo desiderio; a messer Gianmaria delli Stucchi, a signor Orsola con tutta la sua compagnia e a voi, padrone dell'anima mia. Che se i' vaglio o so o posso cosa alcuna per voi o per li amici vostri, siate contento accennarmi, impormi, comandarmi, commettermi, che tutto da me per amor vostro sarà eseguito, operato, fatto, adempiuto, quanto se fusse per la persona di sua maestà. "Pax et benedictio Dei maneat super vos semper". Amen. La perdonanza e il bene, che avete fatto a scrivermi e avisarmi, come la fate bene, così Dio vi dia grazia per l'advenire, la facciate benissimo, e che ci rivediamo presto.

Da Agnano el primo di agosto del 1545.

Il tutto vostro fratello Miniato Pitti.

Al nobile meraviglioso spirito di Messer Giorgio Vasari, Pittore Aretino etc. In Napoli.

(ASArezzo, AV, 9 (XLIII), ff. 94-96, trascritto in Frey 1923, pp. 156-157).

Doc. 4

1545, 23 novembre

Lettera da Agnano di don Miniato Pitti a Giorgio Vasari a Roma

In fatti, compare, i' mi credetti, che tu ti fussi in Napottanalato per tutta via; ma a quel veggo, e' non vi t'è paruto buon stanza, perché la laura t'ha sparacorato or tante. Io non seppi mai, se tu facesti o volesti fare quella volta dinanzi alla chiesa a stucchi e pittura, né quello si sia de' tuoi compagni, però vorrei me ne dessi aviso. Don Gian Matteo da Rimini; mi dice ti preghi che gli vadia di fare una tavola a Rimini, ma non vuole passare quella di Pisa. Io gli ho promesso Roma e torna da parte tua. Famene

onore e lassa stare questi zughì grossi di duchi e papi e re, che sai infatti, che Biante filosofo dette consiglio a colui che trovava di tante sorte mogli, che ne pigliassi una suo pari, siché tu odi. Fa tu. Tu se' savio; e fa di mantenerti e non diventare barbogio, se bene invecchi; perché Michelagnolo non è ancora mai inbarbogito per tempo nessuno.

Io m'ero incaparbitto di non scriverti, se non mi scrivevi a me; ma fava l'era, per andare in lunga la cosa. Però ho rotto il proposito. Penso, andrò a Venezia a la seconda visita. Altro non ho che dirti. Raccomandami alli amici, massime a Simon Botti e Raffaello Monte Lupo e Iulio e tutti li altri, se sono teco; e non mi mettere nel dimenticatoio. Sta sano.

Da Agnano alli 23 di novembre 1545.

Il tuo fratello Miniato Pitti.

A Messer Giorgio Vasari Aretino, Pittore Nobilissimo. Roma.

(ASArezzo, AV, 9 (XLIII), f. 99, trascritto in Frey 1923, p. 162).

Doc. 5

1550, 11 maggio

XI Maij 1550 pro Reverendissimi Cardinali Sancti Georgii

In mei personaliter constitutus magister Julius pacti etc. quistioni facti infra Reverendissimo San Georgio et magistro Julio de Mazzoni piacentino et Diego de fiandra spagnuolo compagni scultori et pictori in questo modo videlicet predicti mi promettano ornare di stucco la faccia del cortile riscontro alla intrata del palazzo del Reverendissimo secundo il disegno quale sarà secundo ci sera la man de me notaro di modo che dal cornicione dorico dabasso fino alla cornice del tetto tutto sia lavorato in stucco et adornate le finestre secondo sonno in facciata di fora et fra le finestre di sopra fare un quadro di pittura colorita secondo li si ordinato et le figure che teranno le armi abbiano da essere tondi dall'altezza del ornamento, ho più et il resto de basso rilievo item promettono farse ultra lavori et figure scripte 2 armi de pietra de travertino una de Julio III et l'altra del re de Francia a tutte loro spese sull'opera et a quel del re lo collaro de San Michele

quali armi habiano asportare fora un palmo e mezo con regno e chiave et eseranno ben factj infra sei mesi proximi pro pretio centum octaginta iulii dieci pro scuto quos johannes Jacobus lavezolus nomine prefati 2 tertia iuxta laboreri, residuo finito labore et darli li ponti aqua chiodi et ogni altra cosa salvata la polvere tirare le armi come sarà de bisogno. In meo officio praesentibus domino paulino filenio spoletino et magister pietro de casale monferrato.

(ASC, *Archivio Urbano*, sez. I, Notaio Tarquinius Severus, vol. 706, fogli non numerati, trascritto in Cannatà 1991, p. 102 nota 8, con segnatura differente).

Doc. 6

1553, 16 maggio

Pro Reverendissimo et Excellentissimo Domino Cardinalis Sancti Georgii et domino Francisco de Credenza laico neapolitano promisit eidem Reverendissimo et Illustrissimo Cardinali absentis domino Taquinio picchio eius agente indorare capellam seu sacellum existens in palatio eiusdem Reverendissimi Cardinalis iuxta designationem a magistro Julio placentino scultore datam ita quod moderatio et opus huiusmodi sic perfectum hinc et ad totum mensem augusti proximi scuta quadragintaquinque ad Julios decem pro scuto [...] dominus franciscus infra dictum tempus dictum sacellum non indoraverit quod idem dominus Tarquinius nomine quo supra possit dictum opus facendum alteri dare sumptibus dano et expensis ipsius francisci quia sic actum etc.

(ASC, *Archivio Urbano*, sez. I, Notaio Tarquinius Severus, vol. 10/I, f. 170, trascritto in lazurlo 2009, pp. 70-71, doc. 5).

Doc. 7

1555, 15 ottobre

Die 15 Mensis octobris 1555.

In mei [presentia] Dominus Iulius quondam Andreae Mazzonis placentinus pictor et scultor in Urbe sponte promisit Reverendo Traiano Alicorno prothonotario Apostolico presenti ornare, depingere de pictura et scultura, ac auro et coloribus finis et bonis, prout in similibus requiritur quandam ipsius

domini Traiani cappellam positam et erectam in ecclesia Sancte Marie de Populo Urbis sub invocatione sancte Lucie iuxta designos et modellos per dictum Dominum Iulium in mei presentia in quatuor chartis paginis per ipsum Iulium et Johannes Antonium Curtum substitutum mei notarium consignatis propriis manibus subscriptis et penes dominum Iulium dimissis, que et quos exhibere et ostendere promisit dicto Reverendo Domino Traiano presenti tot[i?]s quot[i?]s opus fuerit et sibi videbitur et placuerit, et idem Iulius requisitus fuerit. Et dictus Reverendus Dominus Traianus, pro pretio dicte capelle ut supra omnimoda cum scultura marmorea et finis marmoris ac pictura de finis et perfectis coloribus et auro ut supra solvere promisit eidem dicto Iuliano presenti scutos octingentos monete de juliis decem per scuto, ex quibus ad bonum computum pretii prefati solvit exbursavit et numeravit prefato Iulio presenti in contanti, in presentia [mei] scuta ducenta similia in tot scutis auri in auro que ad se traxit, et quietavit, ex acceptationi et spei, residuum vero solvere promisit eidem dicto Iuliano, hoc modo videlicet Hinc, et per totum festum nativitatis [do]mini Nostri ihesu Christi proximum futurum alia scuta centum similia, et deinde quibuslibet tribus mensibus, in fine quorumlibet trium mensium a dicto festo nativitatis domini Nostri ihesu Christiincipiente et ut sequit finiente scuta similia centum seu ad ratam ornamentorum et picturarum tunc factarum scilicet sive plus sive minus prout videbitur ornatum, et depictum hic Rome libere et aliis quam picturam et sculturam, seu ornamenta prefata facere et finire promisit idem d. Iulianus infra duos annos proxime futuros ab hodie inchoantes, cum pacto quod in eventum inque promisit, in omnibus idem Iulianus adimpleret seu adimplere posset quovis modo ratione, vel causa, idem Iulius teneatur ex nunc prout ex tunc in tali casu et eventum ad restitutionem pecuniarum per eum a prefato Reverendo Domino Traiano usque ad dictum tempus ad bonum computum habitatum videlicet pro illa parte pro qua videbitur dictum Iulium defecisse in huiusmodi opere, et dictus Reverendus Dominus Traianus, in nihilo ulterius dicto Julio teneatur. Que omnia alis pro quibus, Actum Publicum [...]

(AT, *Protocollo I*, parte I, «Mons. Girolamo

Theodoli Vescovo di Cadice. Brevi Istrumenti ed altro dall'Anno 1525 al 1572. Dal n. 22 al n. 51», posizione 41, foglio non numerato, trascritto in Tosini 2009, p. 507).

Doc. 8

1557, 5 luglio

Magister Iulius placentinus pictor confessus fuit habuisse et recepisse, prone habuit in presentia mei notarii a reverendo patre domino Costantino del Castello decano Conchense per manus domini Baptistae Castello scutos viginti quinque ad iulios decem pro quolibet scuto ad bonum computum et partem solutionis pretii picturae capellae ipsius domini Constantini in ecclesia Sancti Jacobi Hispaniorum de Urbe iuxta formam contractus de quo in actis meis. De quibus XXV scutos dictus magister Iulius se bene contentus vocavit, quietavit, promisit se habuit et caetera, super quibus et caetera. Acta fuerunt haec Romae, in domo habitationis mei notarii, sub anno et caetera. Presentibus ibidem dominus Andreas Muzon[?] clerico conchense et Andrea Ba[?] clerico abulense sive romano testibus et caetera.

(ASC, *Archivio Urbano*, sez. I, Notaio Blasius de Casarruvas, vol. 269, f. 288v, trascritto in Redin Michaus 2002a, pp. 57-58).

Doc. 9

1563, 10 giugno (ma riferito al 21 gennaio)

A Monsignor di Furli scuti di moneta millequattrocent'uno baiocchi 31 quali ha havuti in più partite da maestro francesco formento per mandato fattogliene [...] computandovi ancora scuti cento pagati a maestro Giulio piagentino per intero pagamento di due figure di stucco fatte nella Sala Regia come per stima [...]

Adi 21 di Genaro ditto per conto della sala Regia per pagare a maestro Giulio piagentino scultore due figure di stucco stimate _ scudi 100

(ASRoma, *Camerale I*, Fabbriche, vol. 1521, f. 81v [oppure f. LXXXv], segnalato con antica segnatura e parzialmente trascritto in Bertolotti 1882, p. 60; segnalato con segnatura aggiornata in Pugliatti 1984, p. 188 nota 528, p. 281, doc. 131).

Doc. 10a

1563, 10 giugno

A maestro Alessandro, et Ulisse scultorii scudi di moneta quattrocentoventidui fattogliene mandato conditionato per resto et compito pagamento del lavoro di stucco fatto nella Sala nuova in Belvedere appeso l'hemiciclo incapo la scala a banda dritta, et anco v'hanno messo dell'oro a suo conto qual mandato è stato fatto sopra la stima del far lavoro del Reverendo Frate Gulielmo dalla porta scultore, et piombatore Apostolico et da maestro Danielle ricciarelli da Volterra pittore, et maestro Giulio piagentino scultore in somma di scuti 722 fornita che sia l'opera per il qual lavoro ne hanno havuti prima scuti trecento, et detto mandato per resto fu passato da Nostro Signore intorno li 15 di Maggio prossimo passato _ scudi 422

(ASRoma, *Camerale I*, Fabbriche, vol. 1521, f. 80r [oppure f. LXXVIIIr], parzialmente trascritto in Ackerman 1954, p. 178, doc. 153; segnalato in Pugliatti 1984, p. 188 nota 529, p. 282, doc. 132, ma inteso come un pagamento a Mazzoni, Della Porta e Ricciarelli).

Doc. 10b

1563, 10 giugno

A maestro Antonio da Carara scultore scuti di moneta cinquantatre fattogliene mandato per resto et compito pagamento di più lavori fatti da lui nel boschetto in Belvedere intorno le statue qual mandato è stato fatto sopra due stime de suoi lavori fatte, et sottoscritte dal Reverendo frate Guglielmo dalla porta scultore, et Piombatore Apostolico et maestro Danielle ricciarelli pittore, et maestro Giulio piagentino scultore una delle 21 di Marzo l'altra delli 27 di Aprile prossimi passati quali insieme ascendono alla somma di scuti 138 et per detti lavori haveva prima havuti scuti 85 talche resta havere la detta somma come di sopra et detto mandato per resto fu passato da Nostro Signore alli 4 di maggio prossimo passato _ scudi 53

(ASRoma, *Camerale I*, Fabbriche, vol. 1521, f. 80v [oppure f. LXXVIIIv], segnalato con antica segnatura in Bertolotti 1882, p. 62; segnalato con segnatura aggiornata in

Pugliatti 1984, p. 188 nota 529, p. 282, doc. 132, ma inteso come un pagamento a Mazzoni, Della Porta e Ricciarelli).

Doc. 10c

1563, 10 giugno

A maestro Orlando parentini pittore scuti novantuno di moneta fattogliene mandato conditionato sopra la sua stima fatta dalli sudetti [Guglielmo Della Porta, Daniele da Volterra, Giulio Mazzoni] per resto, et compito pagamento del suo lavoro fornito che sia quale è in Belvedere nell'appartamento nuovo appreso l'hemiciclo a man manca nella sala salite le scale, et anco un'altra stanza dipinta quale è l'ultima in detto appartamento et guarda sopra il giardino delle statue qual stima fatti dalli sudetti è in somma di scuti duecentotrentasei cioè per la sala detta nella quale ha havuto a fare otto quadri di pittura a scuti 22 l'uno montano scuti 176 et l'opera della camera stimata scuti 60 che insieme ascendono alla sudetta somma di scuti 236 et hanno havuto a conto di detti lavori scuti centiquarantacinque de quali glien'ha dati maestro francesco formento scuti 70 et Monsignore di Furli scuti 76 che sono tutto scuti 145 che cavandoli di scuti 236 resta come di sopra scuti novantauno et detto mandato per resto fu passato da Nostro Signore alli 20 di Maggio prossimo passato _ scudi 91 (ASR, *Camerale I*, Fabbriche, vol. 1521, f. 80v [oppure f. LXXVIIIv], parzialmente trascritto in Ackerman 1954, p. 178, doc. 154).

Doc. 10d

1563, 10 giugno

A maestro Santi di Tito dal borgo pittore scuti sessantatre di moneta fattogliene mandato conditionato sopra la sua stima fatta dalli sudetti [Guglielmo Della Porta, Daniele da Volterra, Giulio Mazzoni] per resto et compito pagamento del suo lavoro fornito che sia quale è in Belvedere cioè l'opera di pittura, stucco, et doratura a tutte sue spese di due stanze nel boschetto cioè la volta sopra la scala in ditto luogo, et la prima camera dove s'entra da detta scala, qual opera gliè stata stimata tutta insieme dalli sudetti in somma di scuti trecentoventitre, et

havendone havuti a simil conto mandato per resto fu passato da Nostro Signore intorno li 20 di Maggio prossimo passato _ scudi 63 (ASRoma, *Camerale I*, Fabbriche, vol. 1521, f. 80v [oppure f. LXXVIIIv], parzialmente trascritto in Friedländer 1912, p. 130, doc. XIc; parzialmente trascritto in Smith 1977, p. 73; trascritto in Losito 2010, p. 200).

Doc. 10e

1563, 10 giugno

A maestro Girolamo da Fano, maestro Cechino fiorentino et maestro battista da Castelbolognese pittori, et compagni scuti venti di moneta fattogliene mandato sopra la sua stima per opera fornita fatta dalli sudetti [Guglielmo Della Porta, Daniele da Volterra, Giulio Mazzoni] per resto et compito di pagamento del suo lavoro qual hanno fatto in Belvedere nell'appartamento nuovo presso l'hemiciclo, et nella stanza del Cantone verso la fabrica nuova qual opera gliè stata stimata in somma di scuti centosettanta et havendo havuti a simil conto scuti 150 cioè scuti 125 pagatigline dal formento, et venticinque da Monsignorre di Furlì restavano avere come di sopra scuti venti et detto mandato per resto fu passato da Nostro Signore intorno li 18 Maggio prossimo passato _ scudi 20 (ASRoma, *Camerale I*, Fabbriche, vol. 1521, f. 81r [oppure f. LXXXr], segnalato con antica segnatura e parzialmente trascritto in Bertolotti 1881a, p. 28; segnalato con segnatura aggiornata e parzialmente trascritto in Ackerman 1954, p. 177, doc. 151).

Doc. 10f

1563, 10 giugno

A maestro Dante parentini scultore scuti trecentosessant'uno di moneta fattogliene mandato conditionato sopra la sua stima fatta dalle detti [Guglielmo Della Porta, Daniele da Volterra, Giulio Mazzoni] per resto et compito pagamento del suo lavoro fornito che sia quale è in Belvedere nell'appartamento nuovo presso l'hemiciclo nella sala a man manca in capo le scale fatto di stucco, et anco v'ha messo l'oro a suo conto, qual opera gliè stata stimata tutta insieme in somma di scuti settecentosette

sei, et havendone havuti a simil conto scuti 345 cioè 195 150 pagatigli da Monsignore di Furlì computatovene so che sono scritti a maestro Lodovico indoratore quali sono tirati nel conto di detto maestro Dante et 195 dal formento qual somma cavando scuti settecentosei resta come di sopra scuti 361 et detto maestro per resto fu passato da Nostro Signore alli 20 di Maggio prossimo passato _ scudi 361 (ASRoma, *Camerale I*, Fabbriche, vol. 1521, f. 81r [oppure f. LXXXr], parzialmente trascritto in Ackerman 1954, p. 177, doc. 150).

Doc. 10g

1563, 10 giugno

A maestro Federico barocchìo et maestro Pierleone Zenga pittore scuti di moneta settecentoquarant'otto baiocchi 50 fattogliene mandato conditionato sopra la sua stima fatta dalli detti [Guglielmo Della Porta, Daniele da Volterra, Giulio Mazzoni] per resto et compito pagamento del suo lavoro fornito che sia, quale è in Belvedere nelle due stanze al piano del boschetto di pittura, stucco, et doratura qual opera gliè stata stimata tutta insieme in somma di scuti milletrecentotré baiocchi 50 et havendone havuti a simil conto scuti cinquecentocinquantacinque restano avere la sudetta somma di scuti settecento quarant'otto baiocchi 50 ma è da sapere che in detto mandato vi sono stati nominati compagni insieme maestro Leonardo dal borgo et maestro Dante scultore et maestro Giovanni da Montepulciano, et maestro Filippo Gamberasi stuccatori et questo perche erano tutti compagni insieme benche tutti li denari prima havuti fossero caminati in nome solo di maestro Federigo barocchìo et maestro Pierleone Zenga soprannominati quali duo hanno le lor partite separate al libro che tutte due si salderano con la presente partita et detto maestro per resto fu passato da Nostro Signore intorno li 30 di Maggio prossimo passato _ scudi 748, 50 (ASRoma, *Camerale I*, Fabbriche, vol. 1521, f. 81r [oppure f. LXXXr], parzialmente trascritto in Friedländer 1912, pp. 131-132, doc. XIg; parzialmente trascritto in Smith 1977, p. 67; trascritto con alcune discrepanze in Losito 2010, p. 200).

Doc. 10h

1563, 10 giugno

A maestro Tomaso boscoli da Montepulciano scultore scuti quindici di moneta fattogliene mandato sopra la sua stima fatta dalli sudetti [Guglielmo Della Porta, Daniele da Volterra, Giulio Mazzoni] per resto, et compito pagamento del suo lavoro fatto in Belvedere cioè la prima stanza al primo piano del boschetto, qual opera gliè stata stimata in somma di scuti sessantacinque; et havendone havuto a simil conto scuti cinquanta restava avere li sudetti scuti 15 et detto mandato fu passato da Nostro Signore intorno li 10 di Giugno presente _ scudi 15 (ASRoma, *Camerale I*, Fabbriche, vol. 1521, f. 81v [oppure f. LXXXv], parzialmente trascritto in Friedländer 1912, p. 127, doc. IXb; trascritto con alcune discrepanze in Losito 2010, p. 200).

Doc. 11a

1563, 8 settembre

A maestro Giovanni da Cherso Venitiano pittore scuti di moneta dugent'uno fattogliene mandato per resto, et compito pagamento del suo lavoro fatto di pittura stucco et doratura, nella quarta stanza ovvero galeria di sopra alle stanze del boschetto in Belvedere qual opera gliè stata stimata dal Reverendo Frate Guglielmo dalla Porta scultore, et piombatore Apostolico et maestro Danielle ricciarelli, et maestro Giulio piagentino in somma di scuti quattrocento ottant'uno et havendone egli prima havuti a buonconto di detta opera scuti duecentosessanta restava come di sopra avere scuti 221 qual mandato per resto fu firmato da Nostro Signore il di 3 di luglio prossimo passato diretto a maestro mateo Marelli _ scudi 221 (ASRoma, *Camerale I*, Fabbriche, vol. 1521, f. 88v [oppure f. LXXXVIIv], segnalato in Bertolotti 1884, p. 20; parzialmente trascritto in Friedländer 1912, p. 129, doc. XIb; parzialmente trascritto in Smith 1977, p. 72; trascritto con alcune discrepanze in Losito 2010, p. 200).

Doc. 11b**1563, 8 settembre**

A maestro Giovanni Battista pittore detto il grasso, et maestro Leonardo dal borgo pittore et compagni scuti di moneta settanta fattogliene mandato per resto, et compito pagamento del suo lavoro di pittura fatto alle stanze nuove nel sacro Palazzo dove al presente habita Il Sinore Giannotto Castiglione qual lavoro gliè stato stimato dal Reverendo frate Gulielmo dalla porta scultore et piombatore Apostolico insieme con li altri come di sopra [Daniele da Volterra e Giulio Mazzoni] insomma di scuti cent'ottanta di moneta a buon conto de quali lavori havendone prima havuti scuti centodieci simili restavano avere la sudetta somma di scuti 70 qual mandato per resto fu firmato da Nostro Signore il di 3 di luglio prossimo passato diretto a maestro Mateo Morelli _scudi 70

(ASRoma, *Camerale I*, Fabbriche, vol. 1521, f. 88v [oppure f. LXXXVIIv]).

Doc. 11c**1563, 8 settembre**

A maestro Federigo Zuccaro et maestro Lorenzo Costa pittori et compagni scuti dugentocinquanta fattogliene mandato conditionato per resto et compito pagamento di più opere di pittura, stucco et doratura fatte nell'opere palatine forniti che sieno certi pochi residui, cioè la terza stanza di sopra nel boschetto in Belvedere di pittura stucco et oro et la loggetta attaccata all'ovato in detto luogo da basso che guarda sopra la peschiera di pittura sola, et la metà della pittura nella sala acanto l'hemiciclo a man destra, et la pittura intiera di una stanza contigua a detta sala et ultimamente tutta la pittura di due camere di Torre Borgia, et nella Rota due figure la giustizia et l'equità con duoi putti, et restavano avere la sudetta somma secondo la stima et terminatione fatta dal Reverendo Frate Guglielmo scultore et piombatore Apostolico et da maestro Danielle da Volterra pittore et maestro Giulio piagentino scultore quali le hanno stimate tutte dette opere fornite che sieno et approbate da loro in somma di scuti 1120 computandovi per scuti cento l'oro messo alla loggetta nel boschetto

quale è stato messo nel conto di maestro Pietro Venale talche la stima resta in somma di scuti 1020, et havendone loro havuti scuti 770 in tutto cioè 625 da Formento, et da Monsignore di Furlì scuti 145 insieme sono come è detto scuti 770 che trahendoli dalla stima sudetta di scuti 1020 restavano scuti dugentocinquanta come di sopra qual mandato è stato firmato da Nostro Signore il di 3 di luglio prossimo passato diretto a maestro Mateo Morelli _ 250

(ASRoma, *Camerale I*, Fabbriche, vol. 1521, f. 89r [oppure f. LXXXVIIIr], menzionato con imprecisioni in Bertolotti 1882, p. 61; parzialmente trascritto in Friedländer 1912, pp. 130-131, doc. XIe; parzialmente trascritto in Ackerman 1954, pp. 178-179, doc. 156; parzialmente trascritto in Smith 1977, p. 72; trascritto con alcune discrepanze in Losito 2010, p. 200).

Doc. 11d**1563, 8 settembre**

A maestro Pietro Venale pittore scuti trecentocinquantasei di moneta fattagliene mandato per resto et compito pagamento di più opere di pittura, et doratura fatte nel sacro Palazzo Apostolico cioè nelle stanze dove habita Sua Santità et nell'appartamento di Monsignore Illustrissimo et Reverendissimo Cardinale Borromeo et alle stanze dove habita il Cardinale di Urbino, et nel boschetto in Belvedere et in altri luoghi del Sacro Palazzo qual restava avere la sudetta somma secondo la stima et terminatione fatta dal Reverendo Frate Guglielmo dalla Porta scultore et piombatore Apostolico e da maestro Danielle da Volterra pittore et maestro Giulio piagentino scultore per opera fornita fatta in somma di scuti 776 di moneta et havendone egli havuti a simil conto scuti 420 simili restava avere la sudetta somma come di sopra di scuti 356 qual mandato è stato firmato da Nostro Signore il di 3 di luglio prossimo passato diretto al Morelli _ scudi 356

(ASRoma, *Camerale I*, Fabbriche, vol. 1521, f. 89r [oppure f. LXXXVIIIr], menzionato con imprecisioni in Bertolotti 1882, p. 61; parzialmente trascritto in Friedländer 1912, p. 129, doc. XIa; trascritto con alcune discrepanze in Losito 2010, p. 200).

Doc. 11e**1563, 8 settembre**

A maestro Rocco scarpellino da Montefiascone scuti di moneta sessantasei baiocchi 33 fattogliene mandato per resto et compito pagamento di tutta l'opera di stucco, et di musaico fatta da lui nel boschetto in Belvedere qual restava avere la sudetta somma secondo la stima et terminatione fatta dal Reverendo Frate Guglielmo dalla porta scultore, et piombatore Apostolico insieme con maestro Danielle da Volterra pittore, et maestro Giulio piagentino scultore quali le hanno stimata tutta l'opera sua di stucco, musaico, et ponti fatti in detto luogo intendendo di quella della quale non v'era saldo alcuno in somma di scuti tremilla e trecentocinquantasei baiocchi 33, qual stima l'hanno fatta in tre volte la prima fu alli 21 di Marzo 1563 in somma di scuti 2974 l'altra fu fatta alli 14 di Giugno 1563 in somma di scuti 103 l'altra fatta alli 21 di Giugno detto insomma di scuti 278 baiocchi 33 quali insieme ascendono alla somma sudetta di scuti 3356 baiocchi 33 et dette stime sottoscritte da sudetti si serbano appresso il Computista delle fabbriche, et havendone egli havuti per dette opere scuti tremilla e dugentonovanta simili restava avere la sudetta somma some di sopra di scuti 66 baiocchi 33 et detto mandato fu firmato da Nostro Signore diretto all'Ubalduino Thesoriere secreto il di 26 di luglio prossimo passato _ scudi 66 baiocchi 33 [ASRoma, *Camerale I*, Fabbriche, vol. 1521, f. 89v [oppure f. LXXXVIIIv], segnalato in Lanciani 1902-1912, vol. III, p. 218; Friedländer 1912, p. 127, doc. IXa; segnalato ma non riscontrato in Pugliatti 1984, p. 188 nota 530, p. 286, doc. 176 che lo intendeva come un pagamento ai tre stimatori; trascritto con alcune discrepanze in Losito 2010, p. 200).

Doc. 12a**1564, 4 marzo**

A maestro Santi di Tito dal Borgo et maestro Nicolao d'Antonio pittori et compagni scuti trecentoquarantotto di moneta per lor resto et compito pagamento di opere di pittura fatte da loro per servizio di Nostro Signore nell'una delle Sale della fabrica nuova in Belvedere acanto l'hemiciclo che

guarda sopra il giardino delle statue quali restorno avere la sudetta somma secondo la stima et terminatione fatta et sottoscritta dal Reverendo Frate Guglielmo dalla Porta scultore, et piombatore Apostolico insieme con maestro Pyrrho architetto, et maestro Giulio piagentino pittore in somma di scuti cinquecentovent'otto qual si serba presso il Computista stimandole otto quadri di pittura che vi sono a ragione di scuti sessantasei per ciascuno per qual lavoro ne haveano havuto in quattro volte dal Reverendissimo Monsignore di Furlì scuti 120 simili a buon conto tal che restono avere da sudetta somma per compito pagato cioè _ scudi 348 (ASRoma, *Camerale I*, Fabbriche, vol. 1521, f. 104v [oppure f. CIIIv], parzialmente trascritto in Ackerman 1954, p. 179, doc. 158).

Doc. 12b

1564, 4 marzo

A maestro Orlando pittore et maestro Dante parentini scultore fratelli et compagni scuti ottanta di moneta per lor resto, et compito pagamento per l'opera di stucco et doratura fatta da loro per servizio di Nostro Signore nell'una delle Sale della fabrica nuova in Belvedere acanto l'hemiciclo qual guarda verso Prati cioè cornice et fregio di detta Sala quali restorno avere la detta somma secondo la stima et terminatione fatta et sottoscritta dal Reverendo frate Guglielmo dalla Porta scultore et piombatore apostolico insieme con maestro Pyrrho architetto et maestro Giulio piagentino pittore in somma di scuti cent'ottanta di moneta qual si serba presso il Computista per qual lavoro havendone prima havuti scuti cento di moneta a buon conto per mandato restano avere la sudetta somma di scuti ottanta cioè _ scudi 80

(ASRoma, *Camerale I*, Fabbriche, vol. 1521, f. 104v [oppure f. CIIIv], parzialmente trascritto in Ackerman 1954, pp. 178-179, doc. 157).

Doc. 12c

1564, 4 marzo

A maestro Horatio Semacchino da Bologna pittore scuti centoquarantacinque per suo resto et compito pagamento di uno quadro di pittura fatto da lui nella Sala Regia stimato

dal Reverendo Frate Guglielmo dalla Porta scultore et piombatore Apostolico insieme con maestro Pyrrho architetto et maestro Giulio Piagentino pittore in somma di scuti dugento come per lista sottoscritta da detti per qual lavoro havendone prima havuto il detto scuti cinquanta cinque per altra strada ignota al presente computista ma di tanti fattane fede in voce da Monsignore Illustrissimo et Reverendissimo Il Cardinale Amulio restava avere la sudetta somma _ 145

(ASRoma, *Camerale I*, Fabbriche, vol. 1521, f. 104v [oppure f. CIIIv], segnalato con antica segnatura e parzialmente trascritto in Bertolotti 1886, p. 44; segnalato con segnatura differente in Pugliatti 1984, p. 188 nota 532, p. 282, doc. 134).

Doc. 12d

1564, 27 marzo

A maestro Livio Agresti pittore da Furlì scuti centosettantacinque di moneta per resto et compito pagamento di un quadro di pittura fatto da lui nella Sala Regia stimato dal Reverendo frate Guglielmo dalla Porta scultore et piombatore apostolico insieme con maestro Pyrrho architetto et maestro Giulio piagentino pittore in somma di scuti dugento come per lista sottoscritta da detti quale si serba presso il Computista per qual lavoro havendone havuto prima il detto scuti venticinque simili come per fede in scritto di Monsignore di Furlì mandato di Camera di Nostro Signore restava avere la sudetta somma _scudi 175

(ASRoma, *Camerale I*, Fabbriche, vol. 1521, f. 105r [oppure CIIIr], segnalato con segnatura differente in Pugliatti 1984, p. 188 nota 532, p. 282, doc. 134).

Doc. 13a

1564, 21 luglio

Pro consulibus pictorum et aliorum contra Julium placentinum pictorem. Comparuit dominus Hieronimus de Sermoneta, consul etc. et facto revocavit sequestrum sine ullo prejudicio iurium ipsorum consulum et artis. (ASRoma, *Collegio Notai Capitolini*, uff. 20, Notaio Giovanni Battista De Amadeis, vol. 46, fogli non numerati, trascritto in Leproux 1991, p. 129).

Doc. 13b

1564, 8 agosto

Pro Julio placentino contra dominum Franciscum Credenza. Idem principalis etc. protestatus fuit nihil fieri contra ipsum nisi habita copia sequestris alias etc.

[...] Pro Francesco Credenza camerario societatis Sancti Luce contra dominum Julium placentinum. Joannes Scuterius mandatarius retulit etc. citasse eundem ad audiendum voluntatem domini alias videndum mandari consignari infrascripto instante pecuniam sequestratam usque ad integram satisfactionem crediti et citasse eundem ad recipiendum residuum alias videndum deponi suis sumptibus reschio et periculo ad unam diem. Relatione facta comparuit dictus principalis et petiit sibi consignari scuta duo pro introitu artis et julios 22 pro 15 annis pro festivitate Sancti Luce pro quibus etc. et obtinuit nisi ad unam cura intimatione.

(ASRoma, *Collegio Notai Capitolini*, uff. 20, Notaio Giovanni Battista De Amadeis, vol. 46, fogli non numerati, trascritto in Leproux 1991, p. 129).

Doc. 13c

1564, 9 agosto

Pro Julio Placentino contra camerarium et universitatem scultorum [sic] etc. idem citra etc. et a pretensa intimatione etc. negavit se esse pictorem et minime teneri ad solvendum introitum et pro festivitate Sancti Luce nec et steterit per decennium et ultra quod non fuit requisitus ad solvendum ne solverit quoquo modo, ideo petiit copiam omnium ex adversario deductorum et interrim nihil fieri alias etc.

Pro consulibus et camerario pictorum contra Julium Placentinum ex adversario principalem. Johannes Scuterius mandatarius retulit etc. die 8 huius domi, dimissa copia, intimasse eidem qualiter dominus mandavit consignari pecunias sequestratas et residuum penes notarium suis sumptibus deponi ad unam diem.

(ASRoma, *Collegio Notai Capitolini*, uff. 20, Notaio Giovanni Battista De Amadeis, vol. 46, fogli non numerati, trascritto in Leproux 1991, p. 129).

Doc. 13d**1564, 11 agosto**

Pro Julio Placentino contra consules pictorum etc. Comparuit dominus Jacobus Gratiadei, procurator etc. pro quo de rato etc. et repetitis protestationibus et comparitionibus per suum principalem factis et illis instrumentis a pretensa citatione ad videndum jurare testes etc. contra preten- sas materias et testes ad dicendum per eos pro nunc dixerit generalia, petens copiam in termino et interim non examinari aliquos testes nisi specificatis materiis per principalem et nominibus et cognominibus testium et sibi intimato alias etc.

Deinde personaliter constitutus dominus Julius Placentinus sponte etc. constituit etc. ejus procuratorem videlicet dominum Jacobum Gratiadei presentem etc. et. onus etc. ad omnes causas etc. ad agendum cum pleno mandato etc. cum in litteris ad lites potestate substituendi etc. promittens etc. relevans etc. jurans etc. presentibus sociis videlicet dominis Stefano et Attilio. Pro consulibus et camerario pictorum contra dominum Julium Placentinum ex adversario principalem. Johannes Scuterius mandataris retulit etc. dies X huius etc. domi dimissa copia citasse eumdem ad videndum jurare testes et mandari illos examinari summarie super materias specificandis et tota causa et ad dandum interrogationes per totam illam et sequentes dies etc.

Relatione facta, comparuit dominus Franciscus Credenza camerarius et specificandas materias dixit velle examinari super eo quod dictus Julius adversarius a quindecim annis citra fuit et est pictor et pictorie artem exercuit et exercere visus fuit et est a diversis personis per tempus et tempora predicta multa laboraria et opera pictorie et ad ipsam artem spectantia depinxit et depignere visus fuit et est, importans multas pecuniarum summas et pro tali et ut talis ab omnibus ipsum cognoscentibus et de premissis notitiam habentibus fecisse et per tempus et tempora et de presente habitus tentus nominatus et reputatur, habetur et tenetur et reputatione et nominatione palam publice et notarie et sic fuit et est verum prout testes melius et verius deponent.

Et quod quilibet pictor tenetur annuatim

solvere carlinos duos pro festivitate sancti Luce juxta formam statutorum diem artis et usus et consuetudinibus inviolabiliter et anti- quitus observare.

Et quod pro introitu quilibet pictor teneturolvere scuta duo monete secundo statuta dicte artis que reperit et induxit in testes Be[nede]ttum Bramantes, Jacobum de Sociis, Petrum Pisanum, Vincentium Immo- lensem, pictores quos petiit etc. et obtinuit si et in quantum.

(ASRoma, *Collegio Notai Capitolini*, uff. 20, Notaio Giovanni Battista De Amadeis, vol. 46, fogli non numerati, trascritto in Leproux 1991, pp. 129-130).

Doc. 13e**1564, 12 agosto**

Pro consulibus pictorum et camerario contra Julium Placentinum ex adversario prin- cipalem. Johannes Scuterius mandataris retulit etc. die 11 huius etc. domi, dimissa copia, intimasse eidem qualiter materie sunt specificate medio juramento ac nomina et cognomina testium super illis et tota causa examinandorum et alias prout in actis.

(ASRoma, *Collegio Notai Capitolini*, uff. 20, Notaio Giovanni Battista De Amadeis, vol. 46, fogli non numerati, trascritto in Leproux 1991, p. 130).

Doc. 13f**1564, 15 agosto**

Pro consulibus pictorum et universitate artis pictorum contra magistrum Julium Placentinum pictorem. Examinatus fuit in officio mei notarii magister Jacobus quondam Galentii de Zocchis bononien- sis pictor, testis inductus etc. annorum 45 in circa, qui medio eius juramento, tactis etc. super materiis datis dixit hoc scire, videlicet:

Che nello anno sancto nel tempo de Julio Terzo esso testimonio l'ha visto lavorare nel palazzo de Capo de Ferro nel dicto tempo de l'anno sancto et teneva un garzone et fu nell'anno sancto che principiò ad lavorare, et lavorava ad esso cardinale capo de Ferro et anchora l'ha visto nel tempo de Paulo Terzo che monstrò certe specie de figura in tavola ad Daniele da Volterra et ha viste

molte delle sue opere et fra li altri lochi ad Sancto Jacobo de Spagnoli una cappel- la et al Populo una altra capella che non e scoperta et che li sui lavori valevano et importavano assai denari, in causa scientie predicta scire quia vidit et audivit, de loco in Urbe, de tempore dallo anno sancto in qua de contestibus de se et tota arte.

Ad secundum, dixit che e de stilo et de consuetudine secundo la forma delli loro statuti che ogni anno ciascheduno pittore nella festa de Sancto Luca paghi dui carlini et questo semper e stato observato et se observe et est publicum.

Ad tertium dixit che per lo introito ciaschu- no pittore secundo li suoi statuti e tenuto pagare dui scuti de moneta et questo semper se e observato et se observe, in causa scientie loco, tempore et contestibus ut supra.

Pro eisdem contra eumdem. Examinatus fuit in officio mei notarii magister Petrus quondam Johannis Pisani, pictor etatis annorum 45 in circa, testis inductus etc. qui medio eius juramento tactis etc. super materiis datis dixit hoc scire, videlicet:

Ad primum che a visto pegnere magistro Julio nel tempo detto anno santo de Julio 3° nel palazzo de Capo de Ferro et ci dipinse molte stantie et a visti assai de sui lavori et detta arte ha exercitata da quel tempo in qua et ha finita la capella che cominciò Bizzerra ad Sancto Jacobo de Spagnoli et per pittore sempre e stato tenuto et repu- tato et al presente si tiene, etc., in causa scientie predicta scire quia vidit et audivit, de loco ut supra, de tempore ut supra de contestibus de se magistro Jacobo, magistro Francesco et Bizzere ac tota arte.

Ad secundum dixit che consuetudine che ogni pittore in ogni anno paghi dui carlini nella festa de Sancto Luca et questo sempre se e observato secundo la forma delli loro statuti. Ad tertium e vero che per lo introito de dieta arte se paghi dui scuti di moneta et questo sempre se e observato et se observe in causa scientie, loco, tempore et contesti- bus dixit ut supra.

(ASRoma, *Collegio Notai Capitolini*, uff. 20, Notaio Giovanni Battista De Amadeis, vol. 46, fogli non numerati, trascritto in Leproux 1991, pp. 130-131).

Doc. 13g

1564, 16 agosto

Pro universitate pictorum et consulibus artis contra magistrum Julium Placentinum. Examinatus fuit in officio mei notarii magister Bramantes quondam Petri de Bramantes, pictor etatis sue annorum 50 in circa, testis inductus etc. qui medio eius juramento tactis etc. super materiis in actis datis dixit hoc scire, videlicet:

Et primo ad primum dixit che lui ha visto detto magistro Julio depingere nel palazzo de Capo de Ferri del anno sancto nel tempo de Julio Terzo et che da quel tempo in qua sempre a exercitato detta arte et al presente la exercita et ha fatti de molti lavori et fra li altri a Sancto Jacobo de Spagnoli et al presente al Populo et ancora non e scoperta, et de chi lo cognosce sempre e stato tenuto pignore et al presente si tiene et repute, in causa scientie dixit predicta scire quia vidit et audivit, de loco ut supra, de tempore dallo anno sancto in qua, de contestibus de se et tota arte et hoc est publicum, palam et notorium.

Ad secundum dixit che e la verita che ogni pignore nella festa de Sancto Luca e tenuto pagare dui carlini et questo sempre e stato observato et se observa secondo li loro statuti. Ad tertium dixit che e vero che per lo introito in dicta arte ognuno deve pagare dui scuti et che sempre e stato observato che si paghi dui scuti et e secondo li loro statuti et questo sempre e stato observato et al presente se osserva, in causa scientie, loco, tempore et contestibus dixit ut supra. (ASRoma, *Collegio Notai Capitolini*, uff. 20, Notaio Giovanni Battista De Amadeis, vol. 46, fogli non numerati, trascritto in Leproux 1991, p. 131).

Doc. 13h

1564, 15 settembre

Pro Francesco Credenza camerario artis pictorum, contra quoscumque, idem etc. citra etc. et protestatus fuit contra dominum Hieronimum de Sermoneta, consulem, de omnibus damnis et interesse forsan patientis et que pati possint de solutione facte magistro Julio scutos quinque de commissione presenti consulis ideo quo supra protestatus fuit omni meliori etc.

(ASRoma, *Collegio Notai Capitolini*, uff. 20, Notaio Giovanni Battista De Amadeis, vol. 46, fogli non numerati, trascritto in Leproux 1991, p. 131).

Doc. 14

1564, 1° ottobre

Et più per la lite di giulio piaccintino pittore di doversi pagare larte d.o [?] pittor per esaminar 3 testimonj

(AASL, 41, f. 65v, trascritto in Salvagni 2012, p. 313).

Doc. 15

1566, 27 maggio

Die lune XXVII maii 1566 indictione nona Pontificatus Pii V anno primo.

In praesentia mei notarii et cetera personaliter constituti discreti viri magister Baptista de Gioldis quondam domini Ambrosii de Gioldis comensis scultor et scarpellinus respective et dominus Iulius quondam Andreae Mazzoni de Placentia pictor et scultor etiam respective sponte et cetera omni modo meliori, promiserunt et quilibet ipsorum insolidum promisit Illustrissimo et Excellentissimo viro domino Indico Piccolomineo de Aragonia duci Amalfiae ibidem presenti et cetera facere [f. 72r] condere construere et vulgariter loquendo scolpire unum sepulcrum marmoreo pro Illustrissima et Excellentissima domina Constantia ducissa Amalfiae matre dicti Illustrissimi domini Ducis secondo il disegno fatto per li detti mastro Baptista et Iulio et al dicto signor Duca monstrato il quale disegno per l'observatione di quanto si promette per loro de mano de me notario sarra segnato et sotto scripto, et sarra sculpite et facto nel modo che in quello si vede con ogni diligentia et bellezze et qualita come in esso appare la quale seppultura con una cancellata dinanzi essa et con le figure di terzo rilievo si come in dicto disegno si vede con tutte le qualita et conditioni descripte et designate in quello, detti Baptista et Iulio promettano et ciaschuno de essi insolido promette de farle de scultura de intaglio et tutto sia de marmo [f. 72v] fino netto bianco del piu eccellente che si trova et non sia venato et dicta opera farla et darla fatta qui in Roma nel termine

infrascripto cioe, la seppultura insieme con la cancellata promettano darla fatta fra doi mesi da incominciarsi dal giorno de hoggi et le figure con tutto il resto secondo la forma de dicto disegno darle fatte et finiti fra cinque mesi li quali in tutto faranno sette mesi, qui Illustrissimus dominus Indicus dux ut supra vice versa eadem sponte et cetera promisit praenominatis magistris Baptista et Iulio praesentibus et cetera pro huiusmodi opere fiendo solvere et satisfacere modo et forma infrascriptis videlicet nunc manualiter et in contanti scuta centum pro quibus dedit et consignavit predictis magistris praesentibus et recipientibus unam cedulam directam heredibus quondam Iulii del Vecchio mercatoribus [f. 73r] in urbe Roma in via Banchorum et alios scutos centum solvere et satisfacere etiam hic in urbe Roma infra dictos duos menses et finita dicta seppultura et cancellata, et finito toto opere prefato solvere totum illud quod extimatum fuerit dictum opus per duos peritos comuniter eligendos, qui magistri Baptista et Iulius cedulam prefatam ad se receperunt ad effectum exigendi dictas pecunias et illis habitis et receptis promiserunt facere quietantiam penes dictos mercatores quia sic actum et cetera que omnia et cetera rata et cetera habere et cetera promiserunt et non contra facere et cetera sub poena refectionis damnorum et cetera in quibus et cetera de quibus et cetera quod iuratum et cetera pro quibus observandis et cetera se se et cetera et omnia bona et cetera in ampliori forma Camerae Apostolicae et cetera cum clausulis solitis et cetera obligarunt et cetera et factis et cetera iurarunt et cetera rogarunt et cetera actum Romae in regione Sancti Eustachii in domo habitationis dicti Illustrissimi domini Ducis in loco vulgariter nuncupato il pozzo delle [f. 73v] cornachie praesentibus ibidem dominum Joannes Vincenzo Candido quondam domini Ottaviani Candidi de Buchianico Aprutinae diocesis et provinciae et domino Joanne Domenico Bevilacqua cive neapolitano testibus et cetera.

(ASRoma, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 13, Notaio Giovanni Battista Vola, vol. 25, ff. 71v-73v, trascritto in Quagliaroli 2018b, pp. 57-58).

Doc. 16**1566, 7 novembre**

Die iovis 7 novembris 1566 indictione nona Pontificatus Pii V anno eius primo

In praesentia mei notarii personaliter constitutus Illustrissimus dominus Silverius de Piccolominibus vice et nomine Illustrissimae dominae Constatae ducissae Amalfiae et de suis propriis pecuniis, ut asseruit coram me notario et testibus dedit, et numeravit domino Iulio Placentino [f. 111r] pictori, et magistro Baptista Giooldo comense scarpellino ibidem praesentibus et recipientibus scutos centum de moneta in tot testonibus argenti vulgariter nuncupatis de iulii tre l'uno ad bonum computum sepulchri marmorei quod praenominati Iulius et Baptista, facere construere et sculpire promiserunt quondam Illustrissimo Domino Indico de Piccolominibus duci Malfiae nuper defuncto et in instrumento de supra rogato per me notarium die 27 mensis maii proxime praeteriti praesentis anni et quos centum scutos dictus bonae memoriae Illustrissimus dominus Indicus de Piccolominibus dux Amalfiae noviter in urbe Roma defunctus prenominatis Iulio et Baptista solvere promiserat infra duos menses incipiendos a dicto die 27 maii, et dictus dominus Silverius protestatus fuit contra eosdem Iulium et Baptistam qui si defecerint tradere dictum sepulchrum marmoreum perfectum iuxta designationem de qua fit mentio in dicto instrumento per totum mensem Ianuarii [f. 111v] proxime futuri anni 1567 et non intendit recipere dictum sepulchrum neque dictam suam personalem aliquo modo teneri ad illius receptionem immo intendit repetere pecunias eisdem magistris solutis. Et quamvis tempus supra traditione et perfectione dicti sepulchri fuerit in dicto instrumento convenutum per totum mensem decembris proxime futuri nihilominus dictus dominus Silverius prorogavit terminum praefatum usque et per totum mensem praefatum Ianuarii, et vice versa praenominati Iulius, et Baptista dictos scutos centum ad se traxerunt, et receperunt et post dictam manualementem habitationem vocarunt se de illis bene contentos et cetera renuntiarunt et cetera quietarunt et cetera per pactum et contra dictam protestationem dixerunt et

promiserunt dictum opus perficere et perfectum tradere per totum dictum mensem Ianuarii, et [f. 112r] quod contenta in dicto instrumento sibi observeretur eo modo, et forma prout conventum fuit inter ipsos et praefatum quondam Illustrissimum Indicem ducem Amalfiae, et praemittit defunctum quae omnia et cetera rata habere et cetera et non contra facere et cetera promiserunt sub poena et cetera refectionis omnium damnorum et cetera in quibus et cetera de quibus et cetera quod iuratum et cetera pro quibus observandis et cetera se se et cetera et bona et cetera in ampliori forma camerae Apostolicae cum clausolis solvitis et cetera obligaverunt et cetera obligaverunt et cetera et tactis iuravunt et cetera actum in Palatio dicti Illustrissimis domini Silverii prope forum Sanctae Mariae de Populo praesentibus et cetera domini Aurelio Ceronio de Faentia, et Francesco de Plano casalensis diocesis familiaribus dicti domini Silverii testibus et cetera.

(ASRoma, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 13, Notaio Giovanni Battista Vola, vol. 26, ff. 110v-112r, trascritto in Quagliaroli 2018b, p. 58).

Doc. 17**1566, 30 novembre – 7 dicembre**

Messer Sangallo dice si dica a Messer Giorgio che Sua Santità vuole che finisca la storia per servirsi di lui qui per certe sue cose. Messer Camoiani dice si dica al detto la sua causa si finirà, e che questo giorno ne à parlato col datario che non manca di sollicitudine, e che si faccia sua scusa del non scrivere per essere occupato assai. E se li racomanda che li scrivi subito arà spedito il suo negozio per dalli la buona nuova; se li racomanda.

Allo Amanato [dice] che non manca di aiutarlo nel suo negozio e per essere occupato desidererebbe tal volta li facessi ramentargniene; e se li racomanda. Messer Federigho Zuchero dice che manderà il profilo del suo fratello per il primo comodo e che à fatto intendere a Caparola che lo mandino e lli non àno ancora mandato; e vi si racomanda. Messer Giulio dice che il profilo di Daniello no l'à posuto avere e lli àno promeso di mandare lo loro e che non à

mancato né mancherà di suo potere e circa suoi disegni per essere molto occupato in uno crocifisso che à aire a Napoli di fretta; e che come arà tempo farà, perché non vole fare una cosa che abia a ire in uno libro tale che sia ragionevole; e si li racomanda.

[f. 2v] Messer Tomaso del Cavaliere si racomanda assai e duolsi che quando fussi a Roma non vi posete vedere e dice avere fatto un libro a[n]cora lui di disegni, dove van li disegni di quanti valentuomini è stato da molti anni in qua, ecetto delli vostri; e vi prega vi degniate farlli qualcosa di mano vostra per mettere in detto libro; ella desidera assai che non manchiate, e vi si racomanda.

(ASGF, *Archivio Giovanni Poggi*, cartella 53, inserto V4/3, fogli non numerati, trascritto in Fratini 2013, pp. 263-264, doc. IV).

Doc. 18**1566, 7 dicembre**

Lettera da Firenze di Vasari a Leonardo Buonarroti a Roma

Avendo sabato passato scritto a lungo per quanto mi facea di bisogno. Per questa gli dico, come l'avviso datomi di monsignor Sangalietto assai mi è piaciuto; e con questa sarà una a Sua Signoria, alla quale rispondo quanto occorre: però vi degnierete presentargnene. Così vi prego a sollecitare la cosa con Federigo Zuchero, perché questi stampatori sono in fine, né gli posso più fare aspettare. Di grazia, procurate questa spedizione, che mi sarà carissimo.

Ancora vi degnierete dare l'inclusa a messer Giulio Piacentino pittore, procurando da quello la risposta; e se vi dò troppo briga, incolpatene la vostra amorevolezza e cortesia. Feci la imbasciata a Sua Eccellenza Illustrissima, che gli fu grata; et al suo ritorno sarà del tutto ragguagliato. In questo mezzo attendete a star sano, e mi vi raccomando. Di Fiorenza gli 7 di dicembre 1566.

Di Vostra Signoria

Il Vostro Giorgio Vasari.

Al magnifico Messer Lionardo Buonarroti, come fratello osservandissimo, Roma. (BM, trascritto in Frey, Frey 1930, pp. 282-283).

Doc. 19**1567, 16 giugno**

Memoria de como se an de concertar los officiales que han de venir por mandado de su Magestad para que ayuden a Becerra en las obras de pintura.

Primeramente los officiales han de ser dos pintores que sean aviles y suficientes para conducir una historia de pintura al fresco por cartones de Becerra o por sus debuxos o de otro qualquier maestro de pintura de su Magestad. Y ase de procurar que sean los mas generales en lo demas de grotescos y festones y de ornamentos que fuere posibles.

Yten que estos officiales han de venir concertados para el servicio de su Magestad, mas debajo la administraci3n de becerra o otro maestro de su Magestad, el qual los aya de mandar y gobernar asy como les paresciere que cumple al servicio de su Magestad.

Yten que vengan con pacto limitado asy en los precios como en el tiempo. La limitaci3n de los precios sea de veynete ducados avaxo lo que se pudiere y que de hay no suba y el tiempo sea por dos o tres a~nos y que despu3s de este tiempo si se querran bolver, que vuelvan con livertad. Y que acavados los dichos dos o tres a~nos tenga la propia livertad de despedillos el dicho Becerra o aquella persona a quien fuere cometido.

Yten que desde el dya que partieren de Roma corra su salario y que llegados a la corte se les de casa apposento, se entienda casa, sola syn cama ni otra cosa.

Yten que de todo lo que concertaren den fiancas de lo cumplir y guardar. Y para la satisfacion de que sean tales y los que convienen el arte se tenga este orden, que el embaxador mande llamar las personas que aquy van nombradas por Becerra, que son Hieronimo da Sarmoneta y a Julio placentino, y de qualquier de los dos que se tome el parecer sepodr3 fiar, porque el dicho Becerra escribe que son sus amigos y personas que haran lo que deven en este caso y ase de tener en cuenta que no vengan sino es con parescer destes dichos. Porque se podria herrar de otramanera.

Madrid a 16 de Junio de 1567.

(ASC, *Archivio Urbano*, sez. I, Notaio Alfonso de 3vila, vol. 858, f. 279r, parzialmente

trascritto in Redin Michaus 2002a, pp. 56-57, 62 nota 47; trascritto in Id. 2007, pp. 337-338, doc. V; Romani cds, *Regesto, ad vocem*).

Doc. 20**1568, 29 luglio**

[*Sul margine sinistro*] Magistro Iulio placentino pictori

Magnifico domino Iohanne Baptista de Altovitiis pecuniarum Camerae Apostolicae generali depositario generali. De mandato et caetera, auctoritate et caetera, tenere presentium committimus et mandamus ut de dictis pecuniis solvas et numeres magistro Iulio de Mazzonis placentino pictori scuta vigintiduo de iuliis decem pro quolibet scuto sine retentione, ad bonum computum scutorum quatravigintaquinque similium ei promissorum pro mercede picturae per ipsum factae, seu faciendae in servitium cappelle nuper constructae in stantiis habitationis custodiae helvectiorum suae sanctitatis quae sic soluta et admittemus contrariis et caetera.

Datum Romae in Camera Apostolica die 29 Iulii 1568

V. Cardinalis Camerarius

B. Bussottus Thesaurierus

(ASRoma, *Camerale I*, Mandati, vol. 922, f. 211v, ripetuto con leggere varianti in ivi, vol. 924, f. 234r, segnalato in Bertolotti 1882, pp. 28-29; parzialmente trascritto in Lewine 1969, p. 39; segnalato in Pugliatti 1984, p. 197 nota 559, p. 283, doc. 141).

Doc. 21**1568, 21 ottobre**

Magistro Iulio Placentino Pictori

Magnifico domino Iohanni Baptistae de Altovitiis pecuniarum Camerae Apostolicae generali depositario de mandato et caetera et auctoritate et caetera tenere presentium committimus et mandamus ut, de dictis pecuniis solvas et numeres magistro Iulio de Mazzonis placentino pictori scuta vigintatria de iuliis decem pro quolibet scuto sine retentione pro residuo scutorum quatraviginta quinque similium ei promissorum pro mercede picturae per ipsum factae, in cappella nuper constructa in stantiis

habitationis et ad usum custodiae helvectiorum suae sanctitatis que sic soluta et caetera, contrariis et caetera, dati et caetera die XXI, mensis Octobris 1568. Scuta 23.

(ASRoma, *Camerale I*, Mandati, vol. 924, f. 246v, segnalato in Bertolotti 1882, pp. 28-29; parzialmente trascritto in Lewine 1969, p. 39; segnalato in Pugliatti 1984, p. 197 nota 559, p. 283, doc. 141).

Doc. 22**1571, 18 agosto**

Personalmente costituiti di una vanda ... don Bernardino de Sandoval Mastrescuola et Canonico dela Santa chiesa di Toledo herede et executor de la bona memoria del Signor Alfonso Ramirez de Arellano, et de l'altra mastro Julio piacentino de Mazone pictor et scultor in Roma se convenirono et accordarono sopra il far de una Capella nella detta chiesa di santo Jacobo de spanoli di Roma per il detto Signor Alfonso Ramirez de Arellano nella forma et maniera sequenti In primis il detto Mastro Julio promette al detto Signor Mastrescuola far ditta Capella soto la invocatione di Santo Pietro e Santo Paolo con una madona col figliolo in braccio et questa sera la tavola de l'altar fatta ad olio depinta et di sopra di tondo con ~~un~~ **un** ~~di~~ **di** ~~padre~~ una piet3 de un mezo Cristo morto et nei pilastri quatro sancti cio3 Santo Laurentio Santo Ildefonso, Santo Eugenio Martir Arcivescovo[?] di Toledo Sancta Catharina, con sui nomi et di fuora sopra l'arco il martirio di santo Pietro, et nella luneta il martirio di santo Paulo secondo il disegno che restano appresso il detto Signor Mastrescuola suddetti di mano di detto mastro Julio. le quali historie et [f. 312v] figure et pitture habbia da esser de mano di detto Julio et si ~~faria~~ **faria** hebbano da far li stucchi de alto a basso con le medesimo figure di stuccho quali saranno otto con li suoi ornamenti a ciascheduno quadro et cosi l'arco li pilastri dentro e di fuora come al'altare quali ornamenti saranno indorati et da far un parapetto de marmor con li balaustri di metalo con li suoi sporteli di nuce intagliati con l'arme di detto Alfonso et una lapida di marmo di basso rilievo con il morto in habito sacerdotale et il chiusino di marmo sopra la tomba con la tomba et ~~una~~ **una** due pietre di

quatro duoi palmi, l'una con le littere intagliate de la memoria et dotatione di detta Capella secondo che ordinava detto Signor Mastrescuola o vero il suo procuratore et dette pietre si habbino da mettere in mezo a li quatro santi col suo adorno qual opera tutta habbia da esser conforme a la Capella del Signor decano de Conca a rimpetto di detta Capella intendendo che il sopradetto Julio sia tenuto a far far ponti et [f. 313r] volta per la tomba et per far via la terra et dar l'opera spedita a tutta sua spessa di detto Julio et questo intermino di mesi decidotto dal di XX de agosto di questo anno et promessa far per fideiussor [foro nel foglio] 100 scudi che al presente se li ... duno delli quali ... [aggiunto: che tutta questa opera sera fatta et finita secondo di sopra si conviene] a mastro Ferranto di Moreschi piacentino pitore in Roma presente et il detto Signor Mastrescuola promette al detto mastro Julio per detta oppera dare et paghare scudi 600 di moneta pagati di questo modo cento di presente per cominciar detta opera et dentro di duoi altri mesi altri scudi cento di simila ogni quatro mesi scudi cento in sino alfin de l'opera iudicando per la prima detto Monsignor di Torres che sia fatto opera equivalente et non altrimenti per sua ausentia al detto suo procuratore insieme con li signori administratori di detta chiesa/ et volendo mutar qualche ornamento sia in arbitrio deli detti Signori Mastrescuola et Monsignor di Torres et sia alcuna cosa si fara mancho di quella di detto signor decano si difalchi pro rata di quelle che dover haver ad arbitro de dui periti da elegeri un per parte/. [f. 313v] per le qualcosi cosi tener et guardar ~~se obbligano~~ et cumpir cosi il detto Signor Mastrescuola come detto mastro Julio si obligarono in prima ... con le dette solite et consuete solo la spesa de 40 scudi simili da aplicarsi al detto hospitale di Santo Jacobo. Super qual[?] et subito detto mastro ferante de Moresca havendo inteso il tenor di detto instrumento et sapendo non esser tenuto conto volendo esser tenuto de sui propri et spontanea volonta promesse et si obbligo per li ditti 100 scudi et per il tempo da finirsi l'opera et in quel modo che ha promesso / et se obbligo ut supra fatto in casa di detto signor Mastrescuola per testimonii il signor Gabril de Sanabrie

cheirico ... de Toledo et Pasquale palalios chierico pampilonii.

(ASC, *Archivio Urbano*, sez. I, Notaio Alfonso de Ávila, vol. 862, ff. 312r-313v, segnalato in Redin Michaus 2002a, pp. 54, 61 nota 30).

Doc. 23a

1572, 30 luglio

In mei et caetera constituti ex una partes[?] don Georgi de Fonseca executor testamentarius et heres quondam domini Alfonsi Ramirez de Arellano pro ut in presenti quondam domini Alfonsi et bonae memoriae quondam domini Bernardini de Sandoval [*macchia di inchiostro*] constat et apparet, et dominus Iulius piacentinus scultor et pictor partibus ex altera qui sponte et caetera ac aliis [*macchia di inchiostro*] et annullationi [*macchia di inchiostro*] bonae memoriae Alfonsi Bernardini de Sandoval et Iulium [*macchia di inchiostro*] pro constructione capelle predicti domini Alfonsi Ramirez in ecclesia a Sancti Iacobi de Urbe sub die 18 Augusti 1571 celebrati consenserunt et generaliter consentit et predictus Iulius pro expensis factis in dicta Capella predicta 50 scuta se bene contentus vocavit de quibus dictum dominum don Georinum quietavit et oe quia scuta 50 predicta recepit ... et generaliter ... dominus Guillermo prior chierico valentis diocesis et Jacobo basso piemontese testibus.

Rodomonte bazio diocesis vercelensis et Petro Joannes [*macchia di inchiostro*] quino vercelensis testibus.

Presentibus domini Petro de Bardi florentino falegname, Fulvio sansonio laico nepetum[?] testibus.

(ASC, *Archivio Urbano*, sez. I, Notaio Alfonso de Ávila, vol. 863, foglio non numerato, inserito prima del f. 204, segnalato in Redin Michaus 2002a, p. 61 nota 38).

Doc. 23b

1572, 30 luglio

Obligatio domini Juli de mazzoni.

Io giulio de mazzoni piacentino pittore et scultore mi obbligo afar una capella al Signore don Giorgio Fonsecha in San Jacopo delli spagnoli sotto l'invocatione di San Pietro e San Paulo, quali santi

saranno doi statue di marmo gentile di altezza di palmi otto in un tabernacholo di marmo bianco gentile et mischio cum doi contrapilastris di marmo bianco et doi colone di marmo bianco tonde et foderare ditto tabernacholo di mischio et mutandosi le colone di bianco in mischio cosi la fodera di mischio in pietra nera over rosa quando si trovasi sia tenuto il sopradetto Signore don Giorgio pagare quello piu che chostera le colone come la pietra nera over rosa et fare una lapida di marmo cum un morto di basso rilievo una arme di marmo uno epitafio di marmo cum le litere et un parapeto di marmo cum li balaustri di mitalo cum li sporteli di nuoce intagliati una tomba per sepolire cum il suo chiusino di marmo e fare li ornamenti di stucho indorati cum figure fogliami et festoni quali figure di stucho saranno otto tra di dentro et di fuori come apare per li disigni da me facti cosi dila pitura come di marmo la quale pitura sara giusto nel tondo sopra il tabernacholo di marmo una pietà nel mezo del arco un dio padre di qua et di la una salutatione cum l'angelo et di sotto l'arco dale bande un san lorenzo et un santo alfonso nel quadro grande il martirio di san pietro nela luneta dela volta il martirio di san paolo et tute queste figure cosi di marmo come dipinte et di stucho debano essere di mia mano quale opera prometo fare in termine di doi anni e mesi tre per prezo di scuti settecento di moneta, dandomi al presente scuti cento cinquanta per provvedere ale cose necessarie a l'opera et di qua a doi altri mesi scuti cinquanta et ogni cinque mesi scuti cento sino al fine essendo facta opera equivalente e piaciendo al sopradetto signore Don Giorgio mutare l'ornamento di stucho deli pilastris cosi di dentro come di fuori et quello deli santi lorenzo et alfonso sia a suo contento et tuta questa opera ha da essere facta ha tuta mia spesa cosi marmi muri ponti et far portare via la terra et dar l'opera expedita et trovandosi sua signoria absente di Roma constituise in suo luochio lo Illustrissimo Signore Don Luisi de Torres, chiericho di camera al quale mi obbligo osservare quanto di sopra ho promesso dico et obligarmi a la persona ho persone che sua signoria [foro nella carta] et la pitura sopradetta debia essere facta ad olio,

et questa poliza habia vighor come se fuse contrato in forma camera dando autorita di poterlo stindire e fare contrato publico e dare securta de li denari come la di questo giorno 30 di luglio 1572 quali sara sotoscrita di mia mano. Io Giulio piacentino mano propria»

[203v] et deinde eadem die mense et pontificatu quali supra ... Ferdinandus de Moresca piacentinus pictor ... se non teneri ad amedicta.

(ASC, *Archivio Urbano*, sez. I, Notaio Alfonso de Ávila, vol. 863, ff. 203r-v, trascritto con alcune discrepanze in Redin Michaus 2002a, pp. 55-56).

Doc. 23c

1572, 30 luglio

In Dei nomine amen sia noto et manifesto a tutti quelli che la presente vederanno nel ano di nostro[?] Salvator Jesu Cristo del 1572 nella inditio 15 a di 30 del mese di luglio del pontificato de Nostro Signore per la divina providentia papa XIII ano primo in presentia di me il notaro sentor de Archivio di Corte di Roma et testimonii infrascripti personalmente costituiti il Molto magnifico et molto Reverendo don georgio di fonseca executore testamentario et herede de la bona memoria del Signor Alfonso Ramirez de Arellano p[?] della diocesi de Toledo et scriptor apostolico secondo che per gli acti di me l'infrascritto notario consta de la una parte et de l'altra il magnifico maestro giulio de Mazzoni piacentino pitore et scultore in Roma li quali per conto di far una Capella per il detto Signor Alfonso Ramirez nella chiesa di San Jacobo de spanoli di Roma si concordarono de la maniera et modo et con li infrascritti capitoli et conditioni da osservarse de ambe li dette parte et chaschedun di loro, et li capitoli et conventioni sono questi seguenti

Primariamente il detto micer giulio si obligo a far una capella al detto signore don Giorgio di Fonseca nella chiesa di Santo Jacobo de Spagnoli di Roma, nel luogo dove al presente si sonano le campane della detta chiesa, sotto l'invocation di san Pietro e san Paolo, quali sancti sarano duoi statue di marmo gentile di alteza di palmi otto in un tabernacholo di marmo bianco gentile e mischio, con doi contrapilastru di marmo

bianco e doi colone di marmo bianco.

Item che mutandosi le colone de bianco in mischio, cosi la fodera di mischio in pietra nera, over rosa quando si trovassi, sia tenuto il predetto don Giorgio pagar quello piu che chostera le colone come la pietra nera over rosa.

Item che detto maestro Julio sia tenuto a far una lapide di marmo con un morto di basso relevo et un arma di marmo e uno epitafio di marmo con le lettere.

[204v] Item sia tenuto a far un parapetto di marmo cum li balaustri di metalo, con li sporteli di nuce intagliati, intorno a detta capella. Item una tomba per sepolire con il suo chiusino di marmo. Item far li ornamenti de detta capella di stucho indorati con figure, fogliami e festoni, quali figure di stucho seano octo tra di dentro et difuori, come apare per li disegni fatti da esso Giulio cosi dela pitura come de marmi. Item che detta pitura habbia da esser in questa forma, cioe, nel tondo sopra il tabernacolo di marmo una Pietà nel mezzo dell'arco, un Dio padre di qua et di la una salutatione con l'angelo, et di sotto l'arco, dalle bande un San Lorenzo et un Santo Alfonso, nel quadro grande, il martirio di san Pietro, nella luneta della volta il martirio di san Paolo.

Item che tutte queste figure, cosi di marmo come dipinte, et di stucho, debano esser fatte de mano de detto maestro Julio.

Item che detto maestro Julio sia tenuto detta opera in termino de doi anni et tre mesi cominciando dala data del presente instrumento.

Item che il detto signore Don Giorgio di Fonseca sia obligato per prezzo di detta opera pagare a detto maestro Julio scuti setecento di moneda paghandoli al presente scutti cento cinquanta et ogni cinco mesi scuti cento sino al fine, essendo fatta opera equivalente.

Item che piacendo al detto Signore Don Giorgio mutar l'ornamento di stucho deli pilastri cosi di dentro come di fuori et quello di li santi Lorenzo et Alfonso sia a suo contento.

Item che tutta l'opera sopradetta habbia di esser fatta a tutta spessa di detto maestro Giulio, cusi marmi, muri, ponti et far portar via la terra et dar l'opera espedita.

Item che partendosi detto Signor Don Giorgio di Roma possa substituir in suo luochio lo Illustre signore Don Luisi de Torres, chierico di camera apostolica, al quale detto maestro Julio si debba obligar come si obliga [205r] de observar quanto di sopra si contiene et detto maestro Julio ha promesso, et similmente si obligara alla persona o persone che sua signoria deputerà.

Item che la pitura sopradetta debba esser fatta ad olio.

Item che li marmi che hano da spendere per detta capella siano gentili deli piu belli.

Item che le statue habbiano di esser di eccellente scultura et de un pezzo solo ogniuna, et detto maestro Julio si sforzara a farli belle quanto potra.

Item che detto maestro Giulio sia tenuto a dar securta idonea et sufficiente per il denaro che riceverà dal detto signore Don Giorgio o de la persona che esso reputerà per far detta capella, secondo che di presenti offeri dar per securta delle cosse sopradette a maestro Ferrante de Moresca piacentino pitore.

Per le qual cose cusi tener far adimpir et osservar le detti parti et ciaschedun di loro obligarono la persona sua et tutti beni suoi mobili et immobili nella piu amplia forma dela camera apostolica con le submissioni, derogationi et altre clausule da metersi in detta forma de la camera solite et consuete senza constitution de procuratori, non obstante la nova reformation de detta camera apostolica sopra li quale cosse le dette parte dimandarono per me il notario publico infrascripto esserli fatto uno dua o piu instrumenti in publica forma che fu fatto in Roma nella habitation de detto Signore Don georgio nel anno indition di mese et pontificato sopradetti essendovi presenti guillermo Ricart chierico de la diocesi de Valentia et Jacobo Basso piemontese familiari di dicto Signor don georgio testimonii per le sopradette cose specialmente chiamati havuti et rogati.

[205v] Et dopo le sopradette cose questo di anno mese et pontificato sopradetti, personalmente costituito il detto maestro Ferrante de Moresca pictor piacentino il quale sapendo non esser tenuto ne obligato alle cosse sopradette in pero volendo esser tenuto et obligato de sua propria et

spontanea volunta et nel miglior modo via causa et forma che poteva come principal principalmente et in solidum, si obbligo per la summa de denari che il detto maestro Giulio recevessi per far detta capella, non essendo fatta opera equivalente al denaro per detto maestro giolio recevessi per far detta Capella non essendo fatta opera equivalente al denaro per detto maestro giulio ricevuto et similmente si obbligo per adimpimento de tutta sua promessa nella detta forma della camara apostolica secondo [sic] che di sopra si contiene sopra la qual cosa il detto maestro Ferrante di Moresca dimando per me il notario publico infrascritto esser sopra di cui fatti uno due o più instrumento o instrumenti che fu fatta la presente in roma nel officio di me li infrascritto notario nel ano inditione di messe et pontificato sopradetti essendovi presenti Pedro de bardi fiorentino falegname in Roma et fulvio sansonio laico nepetino[?] testimonii per le sopradette cosse specialmente chiamati havuti et rogati. Et deinde die prima mensis Augusti 1572 predictus don Julius placentinus absente predicto domino don Georgio et me notari pro costipulante ratificavit et approbavit omnia et singula un ... instrumento contenta et extensa ac sibi de novo specificata et declarata presentibus Dominis Petro de Bardis florentinus falegname et Fulvio sansonio laico Nepesiono[?] testibus ad premissis vocatis ... atque rogatis
(ASC, *Archivio Urbano*, sez. I, Notaio Alfonso de Ávila, vol. 863, ff. 204r-206v, trascritto con alcune discrepanze in Redín Michaus 2002a, pp. 58-59).

Doc. 24a

1572, 12 ottobre

Personalmente costituiti il molto Magnifico et molto Reverendo Signor don Giorgio di Fonseca executor testamentario de la bona memoria del Signor don Bernardino de Sandoval canonico di Toledo da una banda et dalaltra maestro Raffaello de Rossis scultore dissero che per quanto loro si erano accordati insieme che il detto maestro Raffaello avesse da finire una lapide per tutto questo mese di ottobre, et per legitimo impedimento non si possa condurre l'opera di detta lapide

al fine debito dentro del tempo per detto maestro Raffaello promesso. Per tanto che ambidue di accordo volevano che il tempo consignato aesso maestro Raffaello per detto effetto cominciasse a correre a 13 del detto mese non ostante la obligatione sopradetto fatta, restando pero detta obligatione [f. 270v] nel resto in su forza et vigore, et di più il detto signor don Gorgio promise a la sua partita lassare et nominare in suo loco come di già nomina et lassa uno delli signori Alvaro di lugo o Francisco di Herrera per pagare al detto maestro Raffaello li dinari che resta ad avere per la promessa fatta di detta lapide come già per li atti di me notario l'ha costituito per procure sopra le qual cose de... che fu fatta in Roma nel mio officio essendovi presenti il Signor dottor Francesco Fuillen procurator dela chiesa di San Jacomo de li Spagnoli et maestro Julio mazzoni piacentino Pittore testimonii
(ASC, *Archivio Urbano*, sez. I, Notaio Alfonso de Ávila, vol. 863, ff. 270r-v).

Doc. 24b

1572, 12 ottobre

Il detto Signor don Giorgio disse che per quanto haveva fatto avanti per me notario un instrumento insieme con maestro Giulio piacentino sopra il fare la Cappella de la beata memoria del Signor Alfonso Ramirez de Arellano nel quale instrumento appare che detto maestro Giulio ricevette per il banco de Bandini la somma di docento scudi, li quali il detto Signor don Giorgio confessa esserli stati restituiti manualmente ali undici del presente. Per tanto confessa haver ruhauto dal ditto maestro Giulio la detta somma di scudi docento in manupropria per suo servitio et dichiara detto maestro Giulio non haver hauto a bon conto de li settecento scudi promesseli per la mercede di detta Cappella altro che ducento scuti, et di più dichiara essere debitore al detto maestro Giulio nella somma di cinquento scudi di moneta per il resto de quel che li ha promesso per detta Cappella et nominava come già per instrumento di procura ha nominato l'Illustrissimo don Luis de Torres chirico di Camera et il signor Francisco de Ribera clerico di Toledo quali adimpiranno tutto quello che il detto signor don giorgio

e obligato in nel detto instrumento. sopra il che ... che fu fatta in Roma nel sopradetto loco sendovi presenti Luis Rincon di Paramo laico de la diocesi de Toledo et Fulvio Santonio di Nepe testimonii.

(ASC, *Archivio Urbano*, sez. I, Notaio Alfonso de Ávila, vol. 863, ff. 270r-v, segnalato in Redín Michaus 2002a, p. 62 nota 40).

Doc. 25

1573, 26 maggio

Adi 26 de maggio 1573.

Stima de Certi lavori de stucho fatti da maestro Lucio pitore nel sacro palazzo Apostolico nel pontificato della Santa Memoria de Pio VIII al presente sono visti e stimati per noi infrascritti Cioè maestro Giulio piesentino pitore et per me Mercurio raymondo Misuratore della Reverenda Camera. Per Commissione de Monsignore Spinola clerico della Camera Pontificia.

Per haver fatto l'ornamenti de stucho nella volta del cantone alla loggia de rafaello sopra la porta chentra nella sala de Costantino con più partimenti dentro cioè uno quadro nel mezzo di detta volta con una arma papale dentro con 4 tabernacoli intagliati con figure nelli 4 cantoni di detta volta è uno quadro con ornamenti intorno tra luno è laltro tabernaculo con li archi sotto fatti a fusaroli è patranostri ogni cosa de tutta robba del maestro così come al presente si trova per essere detta opera imperfetta noi la stimamo che vaglia così come sta et esendo de tutta robba sicome lui dice scudi ottanta di moneta et in fede habbiamo fatto la presente et sotto scritta dico _ scudi 80.

Mercurio Raymondo Misuratore della Reverenda Camera mano propria

Io giulijio pyacentino pittore mano propria
(ASRoma, *Camerale I*, Giustificazioni di Tesoreria, vol. 6, f. 6r, segnalato senza segnatura e trascritto in Bertolotti 1882, p. 30; segnalato con segnatura aggiornata in Davidson 1984, p. 387 nota 31).

Doc. 26

1574, 3 agosto

In mei personaliter constitutus dominus Iulius placentinus pictor principalis et cetera et sponte et ac alias, confessus fuit habuisse

et recepisse ab illustrissimo domino doctore Alfonso Delegado, scolastico et canonico ecclesie Toletanis, executore testamentario quondam Illustrissimi domini Ioannis Bernardini Sandoval absente et me notario et per manus domini Didaci de Pedraza clerici Toletani eius magistri domus, in prompta et numerata pecunia, in tot testinibus et iulius argenteis, scuta centum monete de quibus per se bene contentum vocavit quietavit et pro quibus quidem scutis centum monete dittus [sic] Iulius promisit et se obligavit hic et per totum festum nativitatis Domini nostri Iesu Christi proxime venturi perficere capellam prefati domini don Bernardini in ecclesia Santi Iacobi inceptam videlicet vulgariter loquendo: dar finito lo stucco et la pictura et mettere in opera lo tabernaculo de marmore nel altare di detta capella de santo Petro et Paulo secundo già sta convenuto con il signor don Georgio de Fonseca, non alterando cosa alcuna de la detta conventione. Pro quibus omnibus et singulis sic tenendis complendis et inviolabiter observandis, dictus dominus Iulius se et bona sua omnia et singula mobilia et immobilia, presentia et futura ubicumque existencia et suorum heredum successorum in ampliori forma Camere Apostolice et cetera, obligavit et hypotecavit et tactis et cetera iuravit, super quibus et cetera. Acta fuerunt haec Rome in domo habitationis mei notari sub anno et cetera. Presentibus ibidem dominis Iohanne Mattheo, Ganzales clerigo calagurritano, Dominico de Alcasar tolentane diocesis et Ioanne Scipione Modesto testibus et cetera.

(ASC, *Archivio Urbano*, sez. I, Notaio Alfonso de Ávila, vol. 865, f. 195r, segnalato in Redin Michaus 2002a, pp. 56, 62 nota 40).

Doc. 27

1575

[f. 115r] Ferrante Moreschi piacentino [...] Ferrante de Moreschi piacentino pittore sotto a sant'Honofrio
[f. 134v] Giulio de Mazzoni pittore
Giulio de Moreschi
Girolamo de Moreschi
[*I tre nomi sono raggruppati da una parentesi graffa che specifica:*] a Santi Apostoli [...]

Giulio de Moreschi piacentino a sant'honofrio (AFSP, *Arciconfraternita del Santissimo Sacramento di San Pietro*, SA 091 [ASS81D91], ff. 115r, 134v).

Doc. 28

1575, 2 febbraio

Lettera da Roma di Guglielmo Della Porta a Ottavio Farnese a Parma

Eccellentissimo Signore mio osservantissimo Mando a Vostra Eccellentia li capitoli fatti con maestro Iulio con l'intervento del suo creato maestro Iosepho nelli quali Vostra Eccellentia potrà conoscere quanto se desidera servirla. Il Moschino hoggi è venuto da me et io gl'ho mostrato li detti capitoli et visti et letti detti capitoli mi ha resoluta cosa alcuna, ma quando lui o altri degni di servire vostra Eccellentia faranno partiti honesti, gli darò ragguaglio secondo il mio iudicio. Et il Signor Iddio la felicità. Di Roma alli 2 febraro 1575.

Di Vostra Eccellenza umilissimo servitore

Frare Guglielmo Della Porta.

(ASParma, *Carteggio Farnesiano Estero*, vol. 474, trascritto in Bertini 2013, p. 246).

Doc. 29

1575, 3 febbraio

Lettera da Roma di Francesco Paciotto a Ottavio Farnese a Parma

Con quante persone io ho parlato di maestro Giulio scultore con tutte ho trovato gran laude in lui et specialmente con quelli di disegno come sono scultori e pittori, Oltra ch'io lo ritrovo anco bell'inventor delle cose dell'architettura, il quale per quanto intendo s'accontenta di venire perciò che piace a Vostra Eccellenza Illustrissima. Io son d'opinione che non si vada cercando miglior pane che di grano. È solo e non ha altro per chi pensare che per la sua persona che vol dire qualche cosa a non haver il core a due cose et per quanto intendo oltra alla sua soficientia è il più modesto huomo del mondo. Si risolve più tosto a partia che ad essere importuno. Di vista non lo conosco ma me lo dipingono un altro Mirola però più finito di lui nel viver cotidiano. Ve ne sono degli altri che sono buoni e veriano ma non migliorandosi non so perchè

mutare. Vi è un maestro Giovantonio dosia fiorentino cose del Signor Giovan Giorgio Cesarini assai buon scultore et architetto e bellissimo disegnatore ma nella scultura non è tanto inante come maestro Giulio se bene è valentuomo. Vi è il cavaliere, quello che ha fatte le sibille a Loreto, valente e da bene, ma io pigliaria piuttosto messer Giulio per haver pratica nella pittura, stucchi et architettura. Et questo è quanto gli so dire intorno a questa faccenda. Del Moschino mi riporto[?] a quello che le dirà maestro Giosepe con il quale ho parlato. [...] Ch'è quanto per hora mi occorre dirle e con questo umilmente le bacio le mani pregando Dio che mi guardi Sua Illustrissima et Eccellentissima persona. Di Roma il dì 3 di febbraio 1575

Il cavalier Paciotto.

(ASNapoli, *Archivio Farnese*, vol. 254-255, n. 674, trascritto in Bertini 2013, pp. 246-247).

Doc. 30

1576, 2 marzo

Die secunda Marcii 1576, indictione quarta, pontificatus domini nostri Gregorii pape 13, anno quarto.

In mei personaliter constitutus dominus Julius quondam domini Andreae Mazzoni placentinus pictor in urbe presentis, revocando quoscumque procuratores per eum hactenus constitutos sponte et caetera, non vi dolo et caetera, sed omni meliori modo et caetera, constituit suum procuratorem dominum Iacobum duca, siculum architectorem et scultorem in Urbe prope templum Sanctae Mariae de Laureto praesentem et caetera, ad petendum, levandum, exigendum et caetera ac habuisse confitendum omnes et singulas pecuniarum rerum et bonorum, summas quantitates et qualitates ipsi domini constituenti per quascunque personas et ex quab[?] causa debitas et debita ac debendas et debenda de exactis et caetera; ac habuisse et confessis quietandorum quascunque quietantias et dandum et concedendum cum ditis debitoribus et aliis quibus opus fuerit concordandum et debitorum ipsius domini constituentis ac bonorum suorum detentores cum omnibus et singulis tam iuris quam fatti remediis de

super necessariis et oportunis cogendum compellendum nec non vendendum omnia et quacunque bona ipsius constituentis veluti statuas marmoreas, lapides et alia quacunque mobilia ipsius constituentis sic in Urbe existencia, et de exactis et caetera, quietandum et cum clausulis solitis etiam ad lites et potestate substituendi et generaliter [145v] promittens et relevans et super quibus et caetera. Actum Romae in regione Trivii in officio mei et caetera. Presentibus domino Joanne Baptista de Ottavianis de Villa Francha lunensis sarzanensis et Joanne Dominico alias Bove de Montefalchio spoletanae diocesis testibus.

(ASRoma, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 13, Notaio Giovanni Battista Vola, vol. 57, ff. 145r-v, segnalato in Redin Michaus 2007, p. 244).

Doc. 31
1576, 29 dicembre

Proposto ibidem per prefatum Magnificum Dominum Priorem, quod cum in hac civitate reperiat Dominus Julius de Mazonis Placentinus Pictor et Sculptor eximius, cuius virtutes et merita cum tanta et talia sint, et presertim artis sculpturae quod meretur, ut aliqua provisio condecens assignetur ipsi Domino Julio per prefatam Magnificam Comunitatem et eius Consilium ne ab hac Civitate amplius recedat prout et summopere preoptat Illustrissimus, et Excellentissimus Dominus Dux Noster, cum et ipse assignavit quamdam provisionem occasione promissa, ad hoc ut dicat artem quoscumque volentes docere possit propterea hunc Consilium consulere decrevit, ut, quid faciendum sit, deliberare possit. Prefati Magnifici Domini Prior et Antiani et de Consilio ut supra auditis predictis unanimiter, et nemine discrepante, ordinaverunt eidem Domino Julio assignandam fore prout pro partes assignaverunt portionem scutorum quinque auri eidem dandam singulo mense de denariis prefatae Magnificae Comunitatis et in spe de denariis exactio- nis datii panis venalis, et sic inter ceteros sallariatos ordinarios prefatae Magnificae Comunitatis describi, et annotari debere mandaverunt hac tamen lege et conditio- ne quod ipse D. Julius teneatur et obligatus

sit quoscumque volentes huic Civitatis et eius comitatus ipsam artem discere, eos docere absque aliqua mercede, et predicta omni meliori modo.

(ASPiaccenza, *Consiglio generale dell'anziano*, Provvigioni e riformagioni, vol. 58 *Registro delle Provvisioni dal 1575 al 1577*, ff. 176r-v, già citato da Luciano Scarabelli nel Ms. 225 della Biblioteca Passerini Landi di Piacenza, f. 14, segnalato con la segnatura aggiornata e trascritto in Fiori 1971, pp. 250-251; Pugliatti 1984, p. 205 nota 584, p. 270, doc. 24).

Doc. 32
1578, 8 ottobre

... Videlpa confessio facta a domino Francisco[sic] Mazono.

[*In margine sinistro*] VII octobris 1578

Millesimo quingentesimo septuagesimo octavo, indictione septima, die septimo mensis octobris, Placentie, in domo habitationis mei notarii infrascripti sita in vicinia Sancti Alexandri Placentie etc., in quadam sala inferiori dicte domus, coram testibus infrascriptis vocatis et rogatis etc.

Ibique domina Helisabetha de Videlpa filia quondam domini Iacobi Antonii et uxor relicta quondam domini Froioli[?] de Capellis sponte etc., fuit confessa etc., habuisse etc., a domino Iulio de Mazonibus eius fictabili pro *infrascripta* domo eidem locata posita in civitate Placentie ut continetur in instrumento locationis de ... facto etc., rogato etc., infra[?], ad quod etc., presente, dante et solvente scutos sex auri ibidem etc., realiter etc., ... numeratos etc. [*in corrispondenza è presente una parola in soprilinea di difficile lettura*] pro integro [sic] solutione unius anni dicte domus eidem domino Iulio locate, ut aparet de dicto instrumento dicte locationis rogato per dominum Octavium de Broneriis notarium Placentinum etc., ut dixit etc., ad quod etc., et quod anno[?] ... et in hoc festo Sancti Faustini proxime futuri ut dixit etc.

Item predicta fuit confessa etc., habuisse a dicto dominio Iulio presente et realiter solvente etc., ... ibidem ... realiter etc., habuit scutos duos auri pro integro [sic] solutione dictorum scutorum sex, alios scuto [sic] sex pro semestre dicte locationis incipiendo in

festo Sancti Faustini ~~preteriti~~ proxime futuri etc., renuntiavit etc., et ...

Dominus Ludovicus Manchasola filius nobilis quondam domini Zilii vicinie ... Dominus Ioseph de Gratonibus filius domini Matheii vicinie Sancti Martini in burgo Placentie.

(ASPiaccenza, *Notaio Pomponio Capelli*, vol. 5941, fogli non numerati ma doc. n. 283, segnalato in Fiori 1983, p. 112 nota 14).

Doc. 33

1580

[...] col consentimento de' Signori Fabriceri, haverebbe anco fatto molti altri beneficij, perchè anco poco avanti, che morisse fu fatto dipingere da lui [Frate Lodovico da Cotignola] et essi Signori Fabriceri la volta della facciata avanti la Madonna per mano di Messer Giulio piacentino, ove sono bellissime figure d'Adamo et Eva, et anco di stucco [...]

(Malazappi [1580], f. 111r).

Doc. 34

1581, 1° aprile

[Pro] Mazono. Procura.

1581, indictione nona, die primo aprilis, Placentie, in domo habitationis magnifici iuris utriusque doctoris domini Hieronimi de Morischis, videlicet in primo studio dicte domus posite in vicinia Sanctorum Faustini et Iovite de supramuro Placentie, coram dominis Rizado de Banchis filio nobilis domini Pauli vicinie Sancti Savini Placentie et Cesare de Morelariis filio quondam domini Sebastiani[?] habitante in loco Castri Arquati, episcopatus Placentie, testibus notis, vocatis et rogatis meque notario, et partes cognosere [sic] asserentibus etc.

Ibique dominus Iulius de Mazonis pictor et, stucator et sculptor Placentinus filius quondam domini Andree vicinie Sanctorum Nazarii et Celsi de strata levata Placentie, non revocando propterea aliquos suos procuratores etc., sed potius confirmando, sponte et ex certa scientia fecit, constituit et solemniter ordinavit ac facit, constituit et solemniter ordinat suum certum nuncium, missum et procuratorem liberum et generalem ac etiam specialem ita quod specialitas

generalitati non deroget nec e contra, nobilem dominum Ferandum de Morischis pariter pictorem et stucatorem Placentinum licet absentem tamquam presentem, ita quod specialitas generalitati non deroget nec e contra, ad et pro ipso constituyente et eius nomine interveniendum etc., vel in presentanea ... vel non, vendendum, alienandum, cambiandum, permutandum et in solutum dandum et quaslibet venditiones, alienationes, cambia et permutationes et in solutum dationes faciendum, et facere possendum cuicumque persone seu personis quibuscumque et quocumque precio seu precii, de quo vel quibus et prout dicto eius procuratori melius videbitur et placuerit de quibuscumque bonis, rebus et iuribus ipsius domini constituentis et ad eum qualitercumque et undecumque ac quibusvis titulo et iure spectantibus et pertinentibus tam in alma civitate Rome quam in episcopatu ubicumque sint et iaceant et sub quibusvis ... et et [sic] maxime ad vendendum eo pretio quo dicto domino Ferando placuerit multa et diversa capita marmorea tam antiqua quam aliter et appellata antigalie quam aliter quam et de ipsis bonis et iuribus ac marmoreis et ut supra vendendum et alienandum, precium et precia habendum et recipiendum et habuisse et recepisse confitendum, etiam reali et actuali numeracione pecunie non interveniendum et de ipsis pecuniis satisfaciendum dictus ... dominus Iulius constituens confessionem seu confessiones et quietaciones dominis emptoribus seu emptori faciendum, et ad permutandum et obligandum et promissiones et obligationes quaslibet faciendum pro ipso constituyente et eius nomine cuicumque emptori seu emptor emptoribus ut supra et seu adquisicionibus de manutenendo seu deffendendum cum ratione et de iure ipsa omnia bona et iura ut supra alienanda ab omni [persona], corpore, communi, colegio et universitate, et hec cum quibuscumque clausulis[?], penis, partis renunciacionibus, obligationibus, iuramentis et solemnitatibus debitis et oportunis, et etiam cum pacto utili sub quacumque ampliori forma pro eviccionem cuicumque adquisicionis et de quibus et prout dicto eius procuratori melius videbitur et placuerit etc., et [de] eviccionem et deffensionem et dupla et ...

habendo sub quacumque pena, pacto, modo et conditione de quibus et prout dicto eius procuratori melius videbitur et placuerit, et ad dandum et dare possendum cuilibet emptori seu emptoribus seu adquisitoribus licenciam sua auctoritate propria et apprehendi et intrandi in tenutam et corporalem possessionem quorumlibet bonorum et iurium ac marmorum antiquorum et ... ipsius constituentis de et pro quibus contingat alienationem seu aliquam translacionem fieri et ad ea interim[?] constituentis possidere nomine eiusdem emptoris aut emptorum; item ad lites in forma communi valida et amplissima etiam cum iuramento et secundum stilum tam Placentie quam etiam dicte alme Urbis. Promittens ut promissit ipse constituens dicto domino Ferando procuratori suo licet absenti ut supra et mini notario infrascripto tamquam publice persone stipulanti et recipienti nomine et vice dicti domini Ferandi et cuiuslibet persone cuius interest, intererit seu interesse poterit possit, atque corporaliter manibus tactis scripturis ad sancta Dei evangelia iuravit predicta omnia et singula scripta et in presenti instrumento contenta et quicquid dictus dominus procurator suus in predictis et circa predicta et quilibet eorum occasione et conexas et dependentibus ab eisdem duxerit seu duxerint faciendum et firmum, ratum et gratum et firma, rata et grata perpetuo habiturus et non contravenurus, et efficaciter adimpleturus, et volens dictum procuratorem suum ab omni onere satisfacionis relevare promissit mihi notario iamdicto stipulanti et recipienti ut supra iudicio sisti et iudicia etc., solvi in omnibus suis clausulis sub hipoteca et obligatione omnium bonorum suorum presentium et futurorum, mobilium et immobilium, et si talia forent de quibus oportere fieri mencio specialis et que non veniunt in generali obligatione ... et per me notarium solemniter stipulata, et mandavit dictus dominus constituens presens instrumentum mandati et procure valere ac ipsum revocari non posse, et illud revocare ut supra non revocare promissit et iuravit ut supra, et si revocaret voluit et vult ipse constituens ex nunc prout ex tunc et e converso dictam revocacionem esse nullam et nullius valoris, roboris, effectus et momenti, et de predictis

dictus dominus constituens rogavit me notarium ut inde publicum conficiam instrumentum etc.

(ASPIacenza, *Notaio Ottavio Moreschi*, vol. 8519, fogli non numerati, segnalato in Fiori 1983, pp. 112-113 nota 14; Pugliatti 1984, p. 205 nota 583, p. 272, doc. 38).

Doc. 35

1581, 23 aprile

Scudi vinticinque de moneta de mandato de Nostro Signore, et ordini del Signor maestro di Camera pagati a maestro Giulio Piacentino scultore, et per lui a maestro Ferrante Moreschi per il costo de un pezzo di marmo gentile bianco havuto da lui per farne membretti delle porte della cappella gregoriana in San Pietro

(ASRoma, *Camerale I*, Tesoreria Segreta, vol. 1308, f. 97v, segnalato con errore nel numero di foglio e trascritto in Bertolotti 1882, p. 61; non riscontrato in Pugliatti 1984, p. 205 nota 582, p. 284, doc. 151).

Doc. 36

1581, 3 luglio

Pro Mazono procura ad vendendum.

1581, indictione nona, die 3 iulii, Placentie, in domo habitationis magnifici iuris utriusque doctoris domini Hieronimi de Morischis, videlicet in primo studio dicte domus posite in vicinia Sanctorum Faustini et Iovite de supramuro Placentie, coram dominis Gaspare de Morischis notario filio quondam nobilis domini capitanei Iohannis Stephani vicinie Sancte Marie in Galiverta, et domino Alexandro de Sanguinacis filio quondam ut supra nobilis domini Iohannis Francisi vicinie Sancte Marie in suffredo Placentie testibus notis, vocatis et rogatis etc.

Ibique dominus Iulius de Mazonis pictor, stucator et scultor Placentinus, filius quondam domini Andree vicinie Sanctorum Nazarii et Celsi de strata levata Placentie, non revocando propterea aliquos suos procuratores sed potius confirmando, sponte et ex certa sciencia fecit, constituit et solemniter ordinavit ac facit, constituit et solemniter ordinat suum certum nuncium, missum et procuratorem liberum et generalem ac

etiam specialem ita quod specialitas generalitati non deroget nec e contra, nobilem dominum Iacobum Rochettam Romanum etc., licet absentem etc., tamquam [documento incompleto]

(ASPiaccenza, *Notaio Ottavio Moreschi*, vol. 8519, fogli non numerati, segnalato in Fiori 1983, pp. 112-113 nota 14).

Doc. 37

1582, 18 settembre

Procura domini Iulii Mazoni in reverendum Ardimanum.

1582 inditione X^a, die 18 septembris Placentie, in domo habitationis magnifici domini Hieronimi de Morischis [in sopra-linea sono presenti alcune parole di difficile lettura] videlicet in primo studio dicte domus posite in vicinia Sanctorum Faustini et Iovitte de Supramuro Placentie, coram dominis Gaspere Morischo notario publico Placentino filio quondam nobilis domini Iohannis Stephani vicinie Sancte Marie in Galiverta et Gregorio de Montenariis filio quondam magistri Iohannis Petri vicinie Sancti Sepulcri Placentie, testibus notis, vocatis et rogatis meque notario.

Ibique dominus Iulius de Mazonis pictor, stucator et sculptor Placentinus filius quondam domini Andree vicinie Sancti Nazarii et Celsi de strata levata Placentie, non revocando propterea aliquos suos procuratores se potius confirmando, sponte et eius certa sciencia fecit, constituit et solemniter ordinavit ac facit, constituit et solemniter ordinat suum certum nuncium, missum et procuratorem libere etc., et generalem etc., ac etiam specialem ita quod specialitas generalitati non deroget, necem reverendum dominum prespi presbiterum Paulum Ardimanum Placentinum et de presenti ... supra ipsius constituentis de et pro quibus [parola nascosta dalla legatura del volume, qui e in seguito nel corso di questo documento] alienationem seu aliquas translaciones fieri et ... interim constituentis possidere nomine eiusdem ... aut emptorum; item ad lites in forma valida amplissima etiam cum iuramento et secundum stilum ... etiam dicte alme urbis Rome, promittens ut ... ipse constituens dicto reverendo domino eius procuratori ... constituto licet absenti

ut supra et mihi notario infrascripto tantum tanquam publice persone stipulanti et recipienti nomine et vice dicti reverendi Ardimani et cuiuslibet persone cui interest, intererit seu interesse possit ... corporaliter manibus tactis scripturis ad sancta Dei evangelia iuravit predicta omnia et singula suprascripta et in presenti instrumento contenta, et quicquid dictus procurator suus in predictis et omnia predicta et quilibet eorum occasione et ... dependentibus ab eisdem duxerint faciendum ... rata et grata et firma, rata et grata perpetuo habiturum et non conventum[?] et efficaciter adimpletum, et volens dictum procuratorem suum ab omni onere satisfactionis relevare, promisit mihi notario iamdicto stipulanti et recipienti [ut supra in] iudicio sisti et iudicium solvi in omnibus suis ... sub hipoteca et obligatione omnium bonorum suorum presentium et futurorum mobilium et immobilium, etsi talia ... de quibus oporteret fieri mencio specialis et ... non veniunt in generali obligatione solvere et ... per me notarium solvere stipulata et mandavit dictus constituens presens instrumentum mandati et procure valere ... non posse et illud ut supra non revocare, atque iuravit ut supra etsi revocaret noluit ... ipse constituens ex nunc prout ex tunc ... revocationem esse nulam et nulius valoris, roboris, effectus et momenti, et de predictis dictus dominus constituens rogavit me notarium ut inde publicum conficerem instrumentum.

(ASPiaccenza, *Notaio Gaspere Moreschi*, vol. 8192, fogli non numerati, segnalato in Fiori 1983, pp. 112-113 nota 14; Pugliatti 1984, p. 205 nota 583, p. 272, doc. 38).

Doc. 38

1583, 12 dicembre

Conventiones inter congregationem Santissimi Sacramenti ecclesie maioris et domini Morischi pictorem.

Millesimo quingentesimo octuagesimo tertio, indictione duodecima, die vero duodecima mensis decembris, Placentie, in claustris ecclesie maioris, videlicet in camera inferiori in qua infrascripta illustris et multum reverenda congregatio solet convocari pro negotiis dicte congregationis pertractandis, coram multum reverendo domino Antonio

Maria Stermineto prebendario Placentino et domino Francisco Conio filio quondam Augustini habitatore in loco Sancti Lazari ... Placentie extra portam Sancti Lazari testibus notis[?] et rogatis specialiter atque vocatis etc.

Cum sit quod de anno 1576, die 25 mensis februarii ab incarnatione, inter illustrem et multum reverendam congregationem societatis Sanctissimi Sacramenti ecclesie maioris Placentie et seu pro eius electos et deputatos ex una, et dominum Ferrandum Morischi pictorem ex altera parte, facta fuerint conventiones super ornamento conficiendo per dictum dominum Ferrandum in et circa capellam Sanctissimi Sacramenti in dicta ecclesia maiori, et inter alia conventum et promissum fuerit quod dicta congregatio solvere deberet [sic] dicto domino Ferrando scutos sexcentum quinquaginta auri pro mercede totius ornamenti et operis dicte capelle in terminis ac modo et forma de quibus in primo capitulo d[ic]tarum conventionum, et quod per dictum dominum Ferrandum daretur dictum ornamentum et opus perfectum per totum festum Paschatis resurrectionis Domini nostri p[re]sentis 1580 prox[im]e p[re]teritum Iesu Christi anni 1580 proxime preteriti omnibus eius expensis, iuxta designationem et seu exemplum superinde factum hac conditione, quod dictus dominus Ferrandus teneretur dare dictum opus ut supra perfectum minori pretio scutorum centum auri mercedis, ex mercede que fuisset estimata per expertos eodem opere perfecto, ut in 2^o capitulo dictarum conventionum etc., et quod ad hunc effectum ex mercede predicta ut supra inter eos conventa, remaneret penes dictam congregationem scuti centum donec et usque quo dictum ornamentum et ipsum perfectum et extimatum fuisset, et prout latius in dictis conventionibus de quibus et prout in instrumento dictis die et millesimo rogato per quondam dominum Iohannem Franciscum Quercetum olim notarium Placentinum, ad quod etc. Cumque ob diversa et varia impedimenta tam ex parte dicte illustris et multum reverende congregationis, quam ex parte dicti domini Ferrandi opus et ornamentum predict[i] non potuit perferri in tempore conventionis, scilicet in festo Paschatis resurrectionis domini

nostri Iesu Christi anni 1580 proxime preteriti, et dictus dominus Ferrandus etiam convenerit dictam illustrem et multum reverendam congregationem coram illustri et multum reverendo domino vicario generali episcopali Placentie pro damnis et aliis ex quo non poterat, ut asserebat, consequi pecunias a dicta congregatione pro proseguendo dictum opus et ornamentum per eum inceptum, licet mox a dicta congregatione receperit integram summam scutorum sexcentum quinquaginta auri, et pretendat opus et ornamentum predictum fore extimandum maiori mercede scutorum septem centum quinquaginta auri, et propterea pluries insterit penes dictam congregationem ut pro eius urgentibus negotiis ei accommodare vellet impresentiarum scutos quinquaginta auri, et alios scutos quinquaginta auri post expeditum et perfectum dictum opus et ornamentum, quod expeditum dare se obtulit hinc ad et per totum mensem maii proxime venturi, ac etiam fideiubere de consignando dictum opus perfectum in termino predicto, et de restituendo dicte congregationi dictos scutos centum in eventum in quod opus et ornamentum predictum extimaretur per expertos confidentes non excedere mercedem dictorum scutorum septem centum quinquaginta, et in omnibus et per omnia iuxta contenta et conventa in dicto instrumento ut supra rogato per dictum Quercetum, ad quod etc., et illustris ac multum reverenda congregatio predicta, volens morem gerere dicto domino Ferrando ut tandem dicta ornamentum et opus perficiatur, et ei solvere et accommodare dictos scutos centum, eo cavente de eis restituendis dicte congregationi in casu quo ornamentum et opus predictum non extimeatur ascendere ad summam iuxta conventa ut supra etc., non animo recedente[?] a dictis conventis etc.

Hinc est quod convocata et congregata supradicta illustris et multum reverenda congregatio in loco supradicto in quo convocari et congregari solet etc., de mandato infrascripti illustris domini prioris et in qua not[?] fuerunt infrascripti, videlicet illustres et multum reverendi domini Dondatus[?] Malvicinus de Fontana prior, Antonius de Barilo canonicus Placentinus, Franciscus Buraggia iuris utriusque doctor, Vincentius Ferrarius, Sempronius

Zambertus, Andreas Albritius, Ricardus Provincialis et Hieronimus Bacigalupus, omnes rectores dicte illustris et multum reverende congregationis, dicentes et protestantes quod ipsi sunt et representant totam dictam congregationem, cum nemo alius adsit qui commode possit convenire, eis omnibus tamen vocatis ad domos eorum habitationis per dominum presbiterum Rainaldum Pisanum capitaneum et nuntium dicte congregationis, prout ita eos vocasse retulit etc., omnes unanimes et nemine discrepante etc., dictus dominus Ferrandus Morischus ibidem personaliter constitutus et ... ad presentia mei notarii infrascripti et testium supradictorum, renuntiando liti seu litibus ac processui seu processibus motis et factis contra dictam illustrem et multum reverendam congregationem pro dictis damnis et vel alias coram predicto illustri et multum reverendo domino vicario episcopali ac damnis ipsis non remittendo etc., prout eis renuntiavit et renuntiat ac remittit etc., obligando etc., etiam iuramento de quo infra etc., et previa protestatione facta tam per dictam illustrem et multum reverendam congregationem quam dictum dominum Ferrandum, previa mutua stipulatione etc., quod per aliqua que dixerint vel fecerint aut dicant vel faciant in presenti instrumento, non intendunt recedere a dictis conventis in dicto instrumento conventionis rogato ut supra per dictum Quercetum nec ab ipso instrumento et contentis in eo, sed eis inherendo etc., et non animo novandi nec recedendi etc., dicta illustris et multum reverenda congregatio soluit et exbursavit dicto domino Ferrando presenti et acceptanti, prout ita ipse dominus Ferrandus sponte etc., fuit confessus etc., habuisse etc., a dicta illustri et multum reverenda congregatione presente, dans et solvens libras trecentum imperiales ibidem numeratas etc., in pecunia auri et argenti facientes valorem dictorum scutorum quinquaginta auri in auro, accommodari ut supra renuntiavit, et alios scutos quinquaginta auri ipsa congregatio dare promisit dicto domino Ferrando, previa semper de qua infra et salvis ut infra, statim perfecto per dictum dominum Ferrandum opere et ornamento predicto usque ad marmum altaris, et versa vice dictus dominus Ferrandus et cum eo dominus

Iohannes Michael de Bochatii alias de Mitelia, filius quondam domini Iohannis Iacobi ville Sancti Sepulcri Placentie, licet sciens etc., sed volens etc., et ambo personaliter et in solidum etc., promiserunt et convenerunt dicte illustri et multum reverende congregationi presenti etc., de eidem illustri et multum reverende congregationi restituendo dictos scutos centum auri in eventum in quem post perfectum et finitum dictum opus et ornamentum per dictum dominum Ferrandum hinc ad et per totum mensem maii proxime venturum, prout ad illud tempus dictum ornamentum et opus perfectum et finitum dare et consignare promiserunt dicte illustri et multum reverende congregationi merces ipsius operis et ornamentum veniat limitata et extimata tantum in scutis sexcentum quinquaginta auri per per [sic] expertos confidentes per ipsas partes eligendos infra sex menses tunc futuros post completum et finitum opus et ornamentum predictum, et alias prout latius in dicto conventionis instrumento rogato per dictum Quercetum a quo non intelligatur recessum ut supra etc., confitentes interim dicti domini Morischus Barbatius[?] de Mitellia in solidum renuntiaverunt penes sese in deposito habere dictos scutos centum auri a dicta illustri et multum reverenda congregatione presente, dante et deponente ad omne eorum risichum etc., alioquin etc., credentes etc., renuntiaverunt etc., obligaverunt etc., iuraverunt etc. Que omnia etc., partes ipse ad invicem mutua stipulatione firma habere promiserunt etc., in pena etc., toties etc., quoties etc., qua commissa etc., pro quibus etc., obligaverunt etc., predicta illustris et multum reverenda congregatio omnia bona dicte congregationis et dicti domini Morischus et Bochatius de Mitellia omnia eorum bona presentia et futura etiam cum constituto etc., et iuraverunt promissione et ... renuntiaverunt etc., et de predictis etc.

Petrus Paulus Abbas notarius Placentinus de predicto instrumento rogatus cum supradicta apostilla incipiendo et alias, ut finiendo ut supra etc., ac ... anni presentis 1580 proxime preteritum cancellatum non vito sed errore pro fide subscripsit etc.

(FA, *Manoscritto Gorla 474*, n. 375, segnalato in Fiori 1983, p. 112 nota 13).

Doc. 39

1585, 18 marzo

Conventiones inter fabricam ecclesie Sancte Marie Campanee et dominum Iulium Mazonum pictorem.

Millesimo quingentesimo octuagesimo quinto, indictione decima quarta, die decima octava mensis martii, Placentie, in domo infrascripti illustris domini equitis Alberici Barotirii sita in vicinia Sanctorum Nazarii et Celsi de strada levata, videlicet in galeria dicte domus sic nuncupata respeciente versus veridarium, coram illustri domino Bartolomeo de Barotiriis filio predicti illustri domini equitis Alberici, domino Francesco de Sabionis filio domini Iohannis Petri vicinie predicte Sanctorum Nazarii et Celsi et ... dicti illustris domini equitis, et domino Iacobo de Satignianis filio quondam Andreae vicinie Sancti Alexandri et ... infrascripti magnifici iuris utriusque doctoris domini Iulii Cesaris de Arcellis testibus notis atque vocatis.

Cum sic sit quod annis preteritis magnifici et reverendi domini prior et fabricerii fabrice Sancte Marie Campanae Placentie fecerint conventiones cum domino Iulio Mazono pictore pro pingenda ecclesia Beate Marie de Campana Placentie, et inter dictas partes conventum fuerit ad eidem domino Iulio dandum et solvendum pro mercede dicte picture et ornamento predicto ultra omnia necessaria ad dictam picturam scutos viginthi auri pro singulo mense solvendos hoc modo, videlicet per serenissimum dominum ducem nostrum scutos quinque, alios scutos quinque per magnificam comunitatem Placentie et alios scutos decem per dictos magnificos dominos priorem et fabricerios dicte fabrice.

Cumque durantibus dictis conventionibus dictus dominus Iulius perfecit duo brachia dicte ecclesie et tam sunt circa viginthi menses quod ceperit tertium brachium dicte ecclesie et sic sinistrum, sed nundum ad finem eius deventum fuerit per dictum dominum Iulium, pretextu quod ex quo eidem tempore debito non solvuntur pecunie promise ut supra, ipse non potest operi incumbere. Ideoque considerantes magnifici et reverendi domini prior et fabricerii dicte fabrice quod ex que dicta fabrica non habet pecunias ... temporibus decretis et

conventis cavam satisfaciendi dicto domino Iulio et quod ipse dominus Iulius vult satisfieri tam si laborat quam non, iuxta conventa quod eisdem visum fuit cedere in maximum damnum dicte fabrice etc.

Decreverunt ipsi magnifici et reverendi domini prior et fabricerii ve[nire] ad novas conventiones cum dicto domino Iulio Mazono et totius operis provintiam unico pretio eidem dare, ad quod cum(?) dictus dominus Iulius devenire contentatus est, et prout latius continetur in infrascriptis capitulis; et propterea ipsi magnifici et reverendi domini prior et fabricerii dicte fabrice facto verbo, pluries ac pluries inter eos consideratis considerandis, elligerunt reverendum dominum patrem fratrem Alovisium de Romagnesio guardianum dicti monasterii Sancte Marie Campanee, reverendum dominum equitem Albericum Borrotirium et magnificum dominum iuris utriusque doctorem Iulium Cesarem de Arcellis ex dictis fabriceriis dicte fabrice, qui facere habeant dictum acordium, pacta et conventiones cum dicto domino Iulio super opere seu pictura dicte ecclesie et successive facere debitum instrumentum per notarium publicum rogandum cum debitis chlausulis in similibus instrumentis apponi solitis, prout apparet ex ordinatione super inde facta per dictos magnificos et reverendos dominos priorem et fabricerios rogata per me notarium et ... instructum dicte fabrice die ibi contenta, ad que etc.; et propterea prefati reverendi domini guardiani illustris eques Albericus Barotirius et magnificus iuris utriusque doctor dominus Iulus Cesar Arcellus, omnes fabricerii dicte fabrice et in hac parte electi et deputati ad infrascriptum negotium per dictam congregationem et ... suis nominibus et nomine et vice totius congregationis ex una, et dictus dominus Iulius Mazonus filius domini Andre vicinie Sanctorum Nazarii et Celsi de strata levata ex altera, renuntiando etc., sponte etc., devenerunt ad infrascriptas conventiones, pacta et acordium in huiusmodi modum et prout in capitulis tenoris infrascripti videlicet.

Quas quidem conventiones, pacta et acordium et ut supra et omnia et singula in presenti instrumento contenta partes ipse respective et una alteri et altera alteri promiserunt sibi ad invicem ac ad mutuum

instantiam et mutuis stipulationibus singula singulis etc., firmum firmam etc., habere etc., et attendere etc., in pena etc., et ulterius librarum decem etc., totiens etc., quotiens etc., qua comisa etc., pro quibus etc., renuntiando etc., obligando etc., similiter dicti magnifici et reverendi domini fabricerii omnia res et bona dicte fabrice et dictus dominus Iulius omnia sua bona presentia et futura que omnia etc., iuraverunt etc., et ... reverendi domini guardiani super pectus more religiosarum personarum etc., et de predictis etc.

Conventione con Iulio Mazono pictore Millesimo quingentesimo octagesimo quinto indictione decima quarta die decima octava mensis Martii Placentia in Domo infrascripti Illustrissimi Domini Equitis Albericii in via Sanctii Nazarii et Celsi de Strada et in Galeria de Domus sic noncupata [...]

1586 [sic] Indictione 15 die 16 Martii

Capituli fatti et stabiliti fra li magnifici Signori Priori et Fabricieri di la Fabrica di la Madona di Campagna di Piacenza per una parte et Maestro Giulio Mazoni Pictor per l'altra parte et Primo detto Maestro Giulio s'obliga et cosi promette a detti Signori Fabricerii presenti et ch'acchetano dargli finito il terzo brazo di la chiesa di Campagna per lui cominciato conforme alli altri dui finiti a tutte sue spese mettendogli tutto ciò farà bisogno et che detti Signor non habiano a mettergli cosa alcuna. Et che detti Signori fabricieri siano obligati dare al detto Maestro Giulio per la fattura et materia dil detto terzo brazo come cosi prometano dargli et pagargli scuti novecento d'oro in oro sono questo che detto Maestro Giulio sia tenuto compensargli tutti gli danari oro calcina preda et altri spese per detti Signori Fabricerii nel detto brazo incominciando a Calendo di luglio 1584 proximo pasato in qua et anco compensargli tutti gli danari per lui recepti dal Serenissimo Signore Duca Nostro dal ditto mese di luglio sina a Calendo di Genaiio proximo passato 1586. et anco compesargli tutti gli danari per lui recepti dal detto mese di luglio 1584 sino all'hora presente dalla Magnifica Comunità di Piacenza et come nelli conti fatti et stabiliti tra essi Signori Fabricieri et detto maestro Giulio sotto il di

9 febrero 1586 proximo passato negli quali conti esso Mestro Giulio dando finito detto Brazo restava haver da detti Signori Fabricieri lire 3397. Il che detto Maestro Giulio sia tenuto et cosi promette riscuotere gli detti cinque scuti che gli da il Serenissimo Signore Duca et compensargli nella somma delli danari che restera haver per vita sua fatura et opera. Il che detto Maestro Giulio non possa pigliar altra impresa sopra di se sino a tanto havera finito detta opera com questo per che detti Signori Fabricieri habbino il modo di pagar l'opera alla ratta che farà et caso che detti Signori Fabricieri non havessero danari da dar a detto Maestro Giulio che detto Maestro Giulio possa pigliar un'altra opera com questa conditione pero di ogni volta quamndo detti Signori Fabricieri haverano danari da dare al detto Maestro Giulio che in questo caso detto Maestro Giulio sia tenuto lasciar tal opera et sequitare quella della Fabrica per che cosi tra lori sono convenuti. Il che delle predite cose se ne habbia a fare instrumento publico cum le clausule solite et necesarie et che detti capituli s'habbino da soto scrivere per il Nostro Padre Guardiano di Campagna il Signore Cavaliero Alberico Baratiero et il Signore Giulio Cessare Arcello dottor tutti tre elleti dalla Congregatione a tal negotio per una parte et Maestro Giulio per l'altra parte et per fede di ciò dette parte di sopra nominatte se sottoscrivano di mano propria al di et millesimo soprascritto

Io frate Louigio da Romagnesio al presente Guardiano della Madona di Campagna elletto dalla Congregatione afermo quanto di sopra

Io Alberico Baratiero affermo quanto di sopra

Io Giulio Cesare Arcello uno delli elleti della Congregatione affermo quanto di sopra

Io Giulio delli Mazoni affermo etiam prometto quanto di sopra

[...]

(ACSMC, *Istromenti*, vol. I, n. 34 [copia], parzialmente trascritto in Corna 1908, p. 147; Arisi, Arisi 1984, p. 370; originale presso ASPiacenza, *Notaio Giovanni Rossi*, vol. 9416, fogli non numerati, segnalato in Fiori 1980, p. 68 nota 24; Pugliatti 1984, p. 208 nota 600, p. 272, doc. 40).

Doc. 40

1586, post 9 febbraio

Conti fatti di quanto deve avere maestro Iulio mazzoni dala fabrica di la Madonna di campagna di Piacenza incomenciando a calendo di febraro 1585 ab incarnatione sino tanto havera fornito il terzo brazo di detta chiesa ... lire 3397 ...

Al nome de Dio 1583 adi 21 aprile
458,17
Domino Giulio Mazone pittore deve dare alla Magnifica Congregatione della madonna di Campagna contanti alui per mastro Colombano ... lire 200
695,6
2011, 13
—
3165, 16

Adi 16 luglio contanti per il detto maestro Colombano al detto maestro Giulio __ lire 156, 13

Adi 9 ottobre contanti per il detto al detto __ 34,4

Adi 22 dicembre contanti per il detto al detto __ 50
1584

Adi 3 febraro contanti per il detto al detto __ 61

Adi 25 marzo contanti per il detto al detto __ 71,9

Adi 29 detto contanti per il detto al detto __ 122
695, 6
1584 adi 10 giugno

E più il sudetto de dare contanti alui per maestro Giovan Pietro tassana tesauriere __ 160

Adi 17 detto contanti per il detto al detto __ 44, 24

Adi detto contanti per il detto al detto __ 40

Adi 4 luglio contanti per il detto al detto __ 41, 2

Adi 29 detto contanti per il detto al detto __ 35,7

Adi 2 novembre contanti per il detto al detto ... per legatto __ 1000

Adi contanti per detto al detto sin adi 29 settembre per mano de Bramero __ 47

1585 Adi 4 marzo contanti per il detto al detto __ 343, 89

Adi 7 maro contanti per il detto al [foro] __ 20

Adi 2 aprile contanti per il detto al detto maestro Giulio __ 187, 79

Adi 6 luglio contanti per il detto al detto __ 92, 149
2011,13
1585 adi 28 maggio

E più il sudetto de dare contanti alui per Camillo bramero Thasaurero __ 200

Adi 2 agosto contanti per il detto al detto __ 86,17

Adi 27 detto contanti per il detto al detto __ 64

Adi 28 dicembre contanti per il detto al detto __ 108

458,17
695,6
2011, 13
—
3165, 16

Deve dare per scudi trenta havuti dalla magnifica comunità per il salario de mesi sei __ 189

Deve dare scudi novanta doro havuti dalla camara ducale per il salario de mesi dieciotto che sono finiti a Calende di Gennaio 1586 passato __ 567
—
3921, 16

Nomine de Dio 1583 adi 20 aprile

Il contrascritto maestro Giulio Mazone pittore deve avere dalla confrascritta Congregatione per saldo de suoi salarii per tutto el presente mese de aprile et denari spesi per lui per la fabrica de conto saldo fatto con lui per li Magnifici Signori Paolo Camillo ... fabricieri di detta Congregatione come al libro della Congregatione a foglio 29 apare __ 766, 16

Deve avere il salario de mesi quatordecim comincati a calende di maggio 1583 et sono finiti a calende di luglio del anno 1584 a ragione de scudi dieci il mese nel quale tempo esso maestro Giulio comintio il terzo brazo quale ha pigliato a far sopra di se come a basso __ 882

1584 adi primo luglio deve avere finita ch'haverà l'opera novecento scudi da dargli nelli termini ordinati sono per lui fatura del terzo brazo datti alui da fare a tutte sue spese come per l'accordo fatto et stabilito per il Magnifico Cavalier Barattieri et altri con detto maestro Giulii ... _ 5670
Deve avere 7318, 16
Deve dare 3921, 16

Di modo di trova che detto maestro Giulio per la fatura del brazo terzo et altri suoi salarii resteria avere __ 3397

Et recevedo denari dalla magnifica Comunita per l'avenire et dalla Camera ducale per l'avenire da Calendo di Gennaio 1586 in qua andarano tutti a conto et adisfa[?] del debito delle sudette lire 3397 et in credito alla congregazione havendosi addossato il pagamento delli novecento scudi come nel presente foglio appare

et in fede della verita noi Giovanni Scotto Alessandro quattrocchio et Camillo bramieri eletti dalla Magnifica Congregazione come apare per l'ordinatione sopra cio fatta referiamo alla Magnifica Congregazione ritrovare che detto maestro Giulio Mazone resta creditore della suddetta Congregazione de lire tremilla trecento novantasette finito che sara il braccio terzo secondo[?] l'accordo stabilito tra li Magnifici Signori eletti et detto maestro Giulio et come piu chiaramente apare nel presente folio si per fede del vero si hanno sottoscritti il di 9 febraro 1586 et anco a presentare in ... della Magnifica Congregazione alla presenza[?] del detto maestro Giulio mazone quale afferma li sudetti[?] conti et di sua mano si sottoscrivea

Io giovanni scotti eletto affermo quanto di sopra

Io Alessandro quattrocchi eletto come di sopra affermo

Io Camillo bramieri eletto affermo quanto di sopra

Io giulio di mazzoni pittore affirmo quanto di sopra

(ACSMC, *Istromenti*, vol. I, n. 36).

Doc. 41

1586, 26 luglio

Conventiones inter magnificos dominos fabricerios et fabrice Sancte Maria Campane Placentie et dominum Iulium Mazonum Placentinum super 4° brachio. [Nota in margine sinistro: Datum pro reperitur manibus dominis fabriceris.]

Millesimo quingentesimo octuagesimo sexto, indictione decima quarta, dice vigesimo sexto mensis iulii, Placentie, in domo habitationis magnifici iuris utriusque doctoris domini Iulii Cesaris Bonini sita in vicinia Sancte Euffemie, videlicet in quadam sala interiore ab igne prope studium dicti magnifici domini Iulii Cesaris, respiciente

versus stratam, coram dominis Alexandro de Balestreriis filio domini Iohannis Baptiste vicinie ecclesie maioris, magistro Bartolameo de Santonis filio domini Baptiste vicinie Sancte Brigide et Antonio Maria de Blanchis filio Antonii servitore prefati magistri domini Iulii Cesaris Bonini testibus notis atque vocatis etc.

Cum sit quod mensibus preteritis magnifici et reverendi domini prior et fabricerii fabrice Sancte Marie de Campanea Placentie fecerint conventiones cum domino Iulio Mazono pro pingendo, stucando et ornando brachium tertium dicte ecclesie somptibus et expensis dicti domini Iulii, cum pensione conventa inter dictas partes et cum pactis, modis, conditionibus et formis et de quibus in dictis conventionibus super inde factis lacius aparet rogatis per me notarium infrascriptum die et millesimo ibi contentis etc.

Cumque magnifici domini prior et fabricerii dicte fabrice desiderantes velle ad finem reducere picturam et ornamentum dicte ecclesie ad laudem et honorem beate Marie virginis institerunt penes dictum dominum Iulium pictorem ut velit dare principium alteri brachio et sic quarto dicte ecclesie qui est super portam magnam dicte ecclesie, ex quo intendunt dictum dominum Iulium habere operarios et discipulos qui comode possunt vacare dicte operi pro certa parte usque quo dictus dominus Iulius ad finem reducerit tertium brachium dicte ecclesie per eum ceptum; et dictus dominus Iulius, audita et intellecta expositione eidem facta per dictos magnificos dominos priorem et fabricerios, contentatus est consentire petitioni dictorum magnificorum dominorum fabriceriorum dummodo eidem succurrant quolibet mense de aliqua summa pecuniarum pro satisfaciendo dictis operariis qui laborare habeant circa dictum quartum brachium et de aliis et ut in infrascriptis capitulis continetur et fit mentio; et magnifici domini prior et fabricerii talem petitionem factam per dictum dominum Iulium exposerunt in congregatione, et consideratis considerandis elligerunt et provinciam dederunt dicto magnifico domino priori, qui una cum duobus seu etc., aliis ex dictis magnificis dominis fabriceris dicte fabrice Sancte Marie Campanee, qui nomine

totius congregationis facere habeant dictum acordium cum dicto domino Iulio et etiam super predictis facere omne etc., instrumentum super inde necessarium prout eisdem ... videbitur et placuerit super dicto ornamento stucature et picture dicti brachii quarti cum chlausulis solitis in similibus instrumentis apponi solitis et prout de predictis omnibus constat ordinatione super inde facta rogata per me notarium et canzelarium infrascriptum dicte fabrice sub die 22 instantis mensis iunii anno 1586, ad quod etc. Et propterea magnificus dominus Celius Paverus de Fontana filius quondam magnifici domini Camilli in hac parte prior dicte fabrice et reverendus pater frater Allovigius de Romagnesio guardianus dicte ecclesie Beate Marie, Iulius Cesar Boninus iuris utriusque doctor, Antonius Hieronimus Ruinagia iuris utriusque doctor, Nicolaus Lecacorvus et Camillus Brameries omnes ex fabriceris dicte fabrice ellectis et deputatis a dicto magnifico domino priore vigore dicte ordinationis ut supra facte per magnificam congregationem suis nominibus et nomine et vice dicte totius congregationis ex una, et dictus dominus Iulius Mazonus filius quondam domini Andree ex altera, renunciando etc., sponte etc., devenerunt et deveniunt ad infrascriptas conventiones, pacta et acordium in hunc modum videlicet [*segue un segno di rimando, del quale non sembra trovarsi il referente*] Quas quidem conventiones, pacta et acordium et ut supra exposita omnia et singula in presenti instrumento contenta partes ipse respective et una pars alteri et altera alteri promiserunt sibi ad invicem et ad mutuam instantiam et mutuis stipulationibus singula singulis congrue et debite refferendo etc., firmum et firma etc., promiserunt etc., habere etc., et attendere etc., cum pena etc., et ulterius librarum decem etc., totiens etc., quotiens qua commissa etc., pro quibus etc., renuntiando etc., obligaverunt silicet dicti magnifici domini fabricerii omnia res et [...]

1586 Indictione decima quarta die viginta tertia Junii.

Capitoli fatti et stabiliti tra li magnifici signori Priore et fabricieri della fabbrica della Madonna di Campagna di Piacenza per

una parte, et maestro Giulio Manzone pittore per l'altra parte per la pittura et stuccamento che ha a fare nel quarto brazo della chiesa di campagna di Piacenza cioe sopra la porta grande di detta chiesa et come qui da basso si dirà. Primo detto maestro Giulio s'obbliga et cosi promette detti Magnifici Signori Priore et Fabricieri ... et che accettano di pingere et stuccare tutto il detto brazo quarto conforme alli altri tre per lui fatti et questo a tutte opere dil detto maestro Giulio mettendovi lui calcina marmo ferramento filo di ramo chiodi colori oro et ogni altra cosa che farà bisogno per il finimento di detta opera di modo ch'esso maestro Giulio sia tenuta ad ogni spesa che s'havera a fare per finire intieramente et compitamente tutto il detto quarto brazo conforme alli altri tre fatti in detta chiesa et li signori Pirore et Rettori siano liberi da ogni spesa ... Item detti signori Priore et Fabricieri siano tenuti dare et obligati dare al detto maestro Giulio presente et che accetta per la fattura pittura et stuccatura et materia dil detto quarto brazo et per ogni alia cosa che faccia bisogno per finirlo ... et come di sopra et cosi promettano dargli et pagargli scuti novecento a ragione di lire sei[?] et cosi[?] Sei[?] Per cadauno scuto dico n. 6 n. 6 ... et per potere dare principio a detta opera et accio detto maestro Giulio possa tratene-re li suoi lavoranti e discepoli promettano detti Magnifici Signori Priori et Fabricieri dare al detto maestro Giulio a bon conto delli detti novecento scuti scuti dieci d'oro al costo come di sopra ogni mese a calendario sino tanto sara finito detta opere et per piu facilita dare autorita al magnifico signore Priore della congregatione di detta fabrica che sarà per tempore di farlo il mandato per detti dieci scuti d'ogni mese direttivo[?] al Magnifico Signor Thesauriero che gli dia di mese in mese li sudetti dieci scuti come se gli fosse piena congregatione et questo pagamento s'intende per quelli mesi che fara lavorare et quando detto maestro Giulio attendera lui alla detta opera oltra li detti dieci scudi detti Magnifici Fabricieri pro tempore maestro Giulio presente et che accetta dargli quella quantita de danari che sara in comodita a detti Signori Fabricieri et all'arbitrio loro havendo risguardo all'opera che sarà fatta da detto maestro Giulio

Item detto maestro Giulio ha tenuto et cosi promette riscuotere li cinque scuti che gli da il Serenissimo Signore Duca ogni mese et quelli spensargli[?] nella somma delli detti novecento scuti et ha tenuto detto maestro Giulio parimente in detti novicento scuti anco li danari che gli dara la Magnifica Comunità o che gli Magnifici Signori Priore et Fabricieri riceveranno dalla detta Magnifica Comunità e poi a lui conteranno et numereranno

Item che detto maestro Giulio possa pigliare altra impresa sopra di se, sino tanto havera finito detta opera mentre pero che detti Signori fabbricieri habbiano il modo di pagare l'opera alla volta che farà et caso che detti Signori Fabricieri non havessero denari da dare al detto maestro Giulio che detto maestro Giulio possa pigliare un'altra opera a suo piacere, con questa conditione però che ogni volta quando detti signori fabbricieri haveranno danari da dare al detto maestro Giulio ha tenuti lasciare tale opera che havera presa et seguitare quella della fabrica perché tra loro cosi si sono convenuti.

Item perché li Magnifici Signori Fabricieri di detta fabrica non hanno di presente il modo di sodisfare interamente il detto maestro Giulio del pagamento delli denari dell'opera del terzo brazo per lui incominciato, et fra poco tempo va finirsi, et di potere anco in uno medesimo tempo pagare il detto maestro Giulio per il detto quarto brazo, ha tenuto detto maestro Giulio et cosi promette a detti signori Priore et Fabricieri presenti et che accettano di lasciarli scuti cento dell'intero pagamento che doveva avere dalli detti signori fabricieri per il mostrare[?] dil terzo brazo, et quali scuti cento d'haveranno a pagamento al detto maestro Giulio et cosi promettano detti signori Priori et fabricieri finito che havera tutta l'opera del terzo quarto brazo predetto et anco più per ogni volta che detti signori fabricieri haveranno modo di cosi fare per il tutto et cosi per li detti terzo et quarto brazo Item che delle dette cose se ne habbia a fare instrumento pubblico con le sue clausule ...lite et necessarie

Item che si vogliano mettere ... tali instrumenti

Io Celio Pavero Fontana Priore di detta

fabrica et a nome di detta fabrica mi contento di quanto di sopra si contiene et di mano propria mi sono sottoscritto

Io frate Alorgio Guardiano affermo quanto di sopra

Io Antonio girolamo Ruinaglia fabriciero affermo quanto di sopra

Io Nicolò Leccacorvo affermo quanto di sopra

Io Giulio Cesare Bonino affermo quanto di sopra

Io Camillo Bramero affermo quanto di sopra

Io Giulio Mazzone prometto ebligo et affermo quanto di sopra si contiene

[...]

(ACSMC, *Istromenti*, vol. I, n. 36; originale presso ASPiacenza, *Notaio Giovanni Rossi*, vol. 9416, fogli non numerati, segnalato in Fiori 1980, p. 68 nota 24; Pugliatti 1984, p. 208 nota 600, p. 272, doc. 40).

Doc. 42

1587, febbraio

Sommario delle spese fatte in ornare et pingere la gesia della beata vergine di Santa Maria de Campagna di Piacenza comintando al primo Genaj 1577 sino per tutto febbraio 1587.

1577. Maestro Giulio Mazzone pittore comintio a ornare et pingere nella gesia dalla beata Vergine di Santa Maria de Campagna, il brazo davanti al altare di essa con il frizo da basso al primo de genaj 1577 et durò la fatura di detto ornamento et pitura de esso brazo con il detto frizo sino al ultimo di febraro 1581 che son mesi cinquanta a scuti 5 il mese, che gli ha pagato la magnifica Comunità de piacenza, e sono scuti _250

E più li ha pagato l'altezza del nostro Duca scuti _250

E più li hanno pagato li fabricieri della detta fabrica di detta gesia di elemosine e legati scuti _500

E più hanno pagato a diverse persone per oro, colori, calcina, ramo, legnami, et altro, come per li libri delli tesauroeri de detti Signori fabricieri appar per causa del detto brazo, et frizo, scuti _295

La spesa del detto primo brazo e frizo soma scuti _1295

E detto Maestro Giulio comintio a ornare et pingere il secondo brazo a banda dritta

ne l'intrar in detta Gesia al primo de marzo 1581 et durò per tutto il mese de Aprile 1584 che sono mesi trentotto a scuti 5 al mese che gli ha pagato la detta magnifica comunità, scuti_190

E più li ha pagato l'altezza del nostro Duca, scuti_190

E più li hanno pagato li suddetti Signori fabriceri scuti_380

E più hanno pagato per oro e colori per detto braccio, scuti_140

E più hanno pagato per calcina, ramo, legnami piu o pagato per legnami et altro per causa de detto secondo braccio, scuti_110
La spesa de detto secondo braccio somma, scuti_1010

1584 E detto Maestro Giulio comintiò a ornare et pingere il terzo braccio qual, e, a banda sinistra nel intrare in detta chiesa al primo maggio 1584, e si finirà per quanto si crede, per tutto febraro 1587; che saranno mesi trentaquattro, a scuti 5 il mese, come soleva dar la detta magnifica Comunità, sariano scuti_170

La detta magnifica Comunità ha pagato al detto Maestro Giulio dal detto primo de Maggio 1584 sin per tutto il mese di dicembre 1585 che sono mesi vinti à scuti 5 il mese, scuti_100

Resteria a pagar secondo il solito delli altri pagamenti, scuti_70

170

Ha anche da sapere le Signorie Vostre Come alli 16 de Marzo 1586 fu fatto Instrumento di Convenzione tra li sudetti Signori fabriceri e detto Maestro Giulio dovess convenere che il detto facesse bon tutti li detti denari ricevuti et che per l'avenir recepesse dalla detta magnifica Comunità, et dalla Altezza del nostro Duca, et dalli detti Signori Fabriceri ec. le spese fatte in calcina, color, oro et altro per causa di detto terzo braccio, obbligandosi detti signori di pagarli sin al compimento di scuti 900. Come ne appare detto instrumento rogato per Messer Giovanni Rossi Notaro et Cangelier di detti Signori fabriceri.

(Gualandi 1840-1843, vol. I, pp. 162-164; Ambiveri 1879, pp. 80-83; Arisi, Arisi 1984, pp. 365-366).

Doc. 43

1587, 29 maggio

Francesco Malvicini da Fontana thesoriero delli Magnifici Signori fabricieri della fabrica della Madonna di Campagna di Piacenza pagherete a maestro Giulio mazoni pittore di detta fabrica lire trecento de imperiali a conto della sua mercede che si ha farsi boni nelli nostri conti et questo di comisione del molto magnifico Signor priore dato Instrumento al di 27 maggio 1587 __ lire 300

Giovanni battista restiri[?] prior

Io giulio Mazzoni sottoscritto confesso haver ricevute li sopradetti danari dal Signor thesorero Francesco Malvicini questo giorno 29 di maggio 1587

Il medesimo Giulio sottoscrive mano propria.

(ACSMC, *Istromenti*, vol. I, n. 19, parzialmente trascritto in Arisi, Arisi 1984, p. 370).

Doc. 44

1587, 1° luglio

Signor Iovan Francesco Malvicino da Fontana thesauriero delli Magnifici fabricieri di campagna pagherete a maestro Iulio Mazoni pittore lire ducento di imperiali riesto dil credito che detto mazoni a verso la fabrica per la sua mercede del dipingere et ornamento di detta fabrica che vi harrani farsi boni nelli nostri conti et questo di ordine dil Magnifico Signor Francesco Casali prior di detta fabrica et dil Magnifico Signor Giovanni Battista rustico fabriciero come apar per la ordinatione sopra cio fatta rogare per me notario Instrumento[?] ...die primo Iulii 1587 __ lire 200

Francesco Casali Priore

Io Giulio soprascritto confesso avere ricevuto li sopradetti danari dico lire duecento questo giorno primo di luglio 1587.

Io Giulio soprascritto mano propria
Ioannes de rubeis notaius et cancelarius[?] dictae fabricae de manu propria[?]

(ACSMC, *Istromenti*, vol. I, n. 19, parzialmente trascritto in Arisi, Arisi 1984, p. 371).

Doc. 45

1588, 7(?) gennaio (ma ricevuto 1588, 10 gennaio)

Signor Giovanni Francesco Malvicino The-sauriero delli Magnifici Signori fabricieri

et fabrica di la Madonna di campagna di piacenza pagherete in mano di maestro Iulio mazoni nostro pittore lire quattrocen-to quarantasette e soldi dieci et dinari sei sopra il credito che a la fabrica che vi haravi fati boni nelli vostri conti et questo di ordine di la Magnifica congregazione della sudetta il di 7[?] gennaio 1588

Racca priore __ lire 447, 10, 6

Io giulio Mazzoni confesso avere ricevuto dal soprascritto signor Francesco Malvicini lire quattrocento quarantasette et soldi dieci et danari seij questo giorno 10 di genaro 1588 _ 447, 10, 6

(ACSMC, *Istromenti*, vol. I, n. 36, parzialmente trascritto in Arisi, Arisi 1984, p. 371).

Doc. 46

1588, 28 novembre (ma ricevuti 1589, 6 aprile)

Signor Giovanni Francesco Malvicino The-saurero ... della fabrica di la Madona di Campagna di Piacenza pagarete in mano di maestro Giulio mazoni pittore di detta fabrica lire seicento imperiali a conto dele sue mercede[?], et questo atteso l'ordinatio-ne fatta dala congregazione come appare per il rogito rogato per li infrascritti[?] Cangelieri[?] ... si contiene in esso, che vi seranno fatti buoni ne nostri conti et in fede ... Placencia die XXVIII novembris 1588

Anton Francesco Todeschi Priori

Io giulio soprascritto ho ricevuto li detti denari questo giorno seii di aprile di conto facto il detto signor thesorero et mi per tanto ricepu-to da soprascritto thesorero come aparra per tante mie polizi quali sono in mano del sopra traciato di come confesso per lire 600.

Aurelius Lupus notarius Et cangelierius[?] fabricae ...

(ACSMC, *Istromenti*, vol. I, n. 36, parzialmente trascritto in Arisi, Arisi 1984, p. 371).

Doc. 47

1589, febbraio

In casa del signor Giulio delli Mazoni. Il signor Giulio di anni 71, Antonio Maria suo servo di anni 28

(ADPiacenza, *Parrocchia di San Sepolcro*, Stato delle Anime 1584-1593, f. 104r, trascritto in Fiori 1970, p. 76).

Doc. 48

1589, 25 aprile (ma ricevuti 1589, 27 aprile)
Signor Dalmiano Pavero Thesorero della Magnifica Congregatione della fabbrica della Gloriosa Madona di campagna sera servita pagare in mano di Giulio Mazoni pittore lire trecento imperiali dico lire 300 a conto del suo credito che tiene con detta fabbrica che nostri[?] conti vi seranno fatti buoni, e questo atteso l'ordinatione fatta per la detta Magnifica Congregatione rogata per il Cangelier ... Placentia die 25 aprilis 1589.

Pompeo Gnochì priore.

1589 adi 27 di aprile

Io Giulio di Mazoni pittore[?] confesso havere ricevuto dalli Magnifici Signori Fabricieri per mano del Signor Damiano Pavero tesorero di detta fabbrica lire trecento imperiali per saldo del presente mandato. Io Giulio sottoscritto mano propria.

Aurelius Lupus notarius[?] ...Congregationis Cancellierus[?]

(ACSMC, *Istromenti*, vol.1, n. 36, parzialmente trascritto in Corna 1908, p. 147; Arisi, Arisi 1984, p. 371).

Doc. 49

1590, 15(?) gennaio

Signore Damiano Pavero thesoriere della Magnifica Congregatione della fabbrica della gloriosa Madonna di campagna di Piacenza in ... dil presente pagarete in mano di maestro Giulio Mazono pittore lire tremilla quattrocento novanta tre et denari[?] sei imperiali dico lire 3493 – denari 6 imperiali in dell'ordinatione fatta per li Signori d'essa congregatione rogata quali denari sono il restante di tutto cio che possa et pretenda havere il detto Mazono da hoggì in dietro dalla detta Congregatione così ... delle conventioni rogate per il detto quondam ... Giovanni rossi notario et cangelier già di essa fabbrica Congregatione et così pagandoli vi seranno no vostri conti fatti buoni et in fede ... Placentia die 15[?] Januarii 1590

(ACSMC, *Istromenti*, vol. I, n. 36, segnalato [ma datato 23 gennaio] in Arisi, Arisi 1984, p. 371, indicando anche la segnatura: *Ordinazioni*, Libro II, f. 12v).

Doc. 50

1590, 7 maggio

Confesio pro Pavero.

Millesimo quingentesimo nonagesimo, indictione terza, die septimo mensis maii, Placentie, videlicet in apotheca infrascripti domini Dalmiani Paveri sita in vicinia Sancte Brigide, coram nobile domino Ludovico de Guadagnabenis filio quondam nobilis domini Iohannis Georgii vicinie Sancte Eufemie, et domino Iohanne Hieronimo Aldritio ... Placentino filio quondam domini Pauli vicinie Sancti Alexandri testibus, non vi etc., asserentes cognoscere etc.

Ibique dominus Iulius de Mazonis filius quondam domini Andree sponte etc., fuit confessus etc., habuisse etc., a domino Dalmiano de Paveris filius quondam domini Nicolai in hac parte uti thesaurario magnifice congregationis fabricae Beate Marie de Campanea Placentie presentem etc., libras mille quinquecentum viginti duas ... ad bonum computum mandati facti per dictam magnificam congregationem dicto domino Iulio pro summa librarum trium mille quatuorcentum nove ... et solidos sex ... penes dictum dominum Iulium, et in quo mandato etiam reperitur receptio facta manu propria dicti domini Iulii dictarum librarum mille quinquecentum viginti duas, non obstante presenti confessione pro cautelatione maiori dicti domini Dalmiani, et iuxta formam ad ... facta per magnificam congregationem predictam rogata per me notarium infrascriptum die 17 decembris proximi preteriti, ad quam etc., renuntiavit etc., et de predictis etc.

(ASPIacenza, *Notaio Aurelio Lupi*, vol. 9148, fogli non numerati, segnalato in Fiori 1980, p. 68 nota 24).

Doc. 51

1590, 28 luglio

Millesimo quinquagesimo nonagesimo, indictione terza die vigesima octava mensis iulii Placentiae in domo habitationis infrascripti domini testatoris sita in vicinia Sancti Sepulchri in quadam camera inferiori coram domini Johannes Baptista de Parma notaro Placentino, filio quondam spectabilis Domini Petri Mariae, Sebastiano Mallaragia filio quondam Domini Petri,

viciniae Sancti Savini, Joanne Bosello filio Domini Dominici viciniae Sancti Prothasii, Joanne de Passonibus quondam Francisci, viciniae predicti Sancti Sepulchri, magistro Antonio de Corvis ferrario quondam Johannis Mariae viciniae Sancti Ulderici, magistro Francisco Staferio magnano quondam Augustini viciniae Sancti Salvatoris Placentiae et Antonio Maria de Scarpis quondam Johannis Antonii predictae viciniae Sancti Sepulchri testibus notis idoneis rogatis specialiter atque vocatis, meque notarium et testatorem infrascriptum cognoscere asserentibus.

Quoniam mors est et nihil certius morte sit, unumquemque prudentem decet dum est in sui bona memoria et taliter de rebus suis disponere ut inter posteros nulla umquam valeat exoriri contentio, hinc egregius vir Dominus Julius Mazzonus civis Placentinus pictor et sculptor valde excellens filius quondam Domini Andree predictae viciniae Sancti Sepulchri sanus Dei gratia mente et intellectu siquidem aliquantum egeat, timens Divinum iudicium futuraque cogitans nollens intestatus decedere sed suum volens facere testamentum nuncupativum idest sine scriptis nuncupavit voluntatem suam coram me notaro infrascripto et testibus suprascriptis presentibus audientibus et ore proprio sic dicens.

Ego antedictus Julius in Dei omnipotent nomine etcetera, quibus nunc et maxime in hora mortis meae divotissime commendo spiritum meum, instituo mihi heredem universalem in omnibus meis bonis mobilibus et immobilibus ac se moventibus iuribus rationibus et actionibus mihi quomodolibet spectantibus ubicumque sint Dominum Joseph Gratonum filium quondam magistri Mathei viciniae Sancti Martini in Burgo Placentiae.

Item lego et iure legati relinquo Reverendis fratribus Sanctae Mariae de Campanea Placentiae libras mille imperiales ex credito maioris summae quod habeo versus fabricam dictae ecclesiae et seu Magnificos Dominos deputatos super dicta fabrica prout etiam continetur in mandato penes me existente scripto et subscripto ut ibi ac jus et facultatem illas exigendi et consequendi a dicta fabrica ... Magnificis super ea deputatis; voloque et mando quod dictus

haeres meus teneatur et obligatus sit consignare dictis Reverendis fratribus dictum mandatum ut dictas libras mille possint consequi quod restitutione dicto haeredi teneatur causa illud consignandi Magnificis Dominis Priori et rectoribus hospitalis Magni pro exactione residui dicti crediti ut infra legati cum onere tres eas libras expendendi prout ad expendendum gravo dictos Reverendos fratres seu in fabricam infirmariae nuncupate quae de presenti fit per dictos Reverendos fratres seu et in biblioteca facienda per dictos Reverendos fratres in presenti civitate Placentiae eorum arbitrio et hoc pro elemosina.

Residuum vero dicti crediti versus dictam fabricam seu Magnificos super ea deputatos ut supra quantumcumque sit lego et jure legati relinquo dicto Hospitali magno Placentiae pro elemosina, cum omni jure et facultate illud exigendi et consequendi mihi occasione predictis spectantibus et volo eisdem consignari dictum mandatum mihi factum pro dicta exactione et pene me existens modo quo supra.

Item lego et jure legati relinquo Antonio Mariae de Guacis habitanti in domo mea ad discendum artem picturae a nonnullis anus citra medietatem modellorum et disingnorum sic nuncupatorum quibus utor et uti soleo ad usum exercitii mei nec non et omnium utensilium et arnuxiorum domus quibus utor et uti soleo et ulterius etiam libras ducentum imperialium pro una vice tantum eidem dandas per dictum heredem meum.

Item lego et jure legati relinquo ut supra Matheo de Mazonis consanguineo meo libras ducentum imperiales eidem dandas pro una vece tantum per dictum heredem meum.

Item lego et jure legati relinquo ut supra Magdalenae de Mazzonis quondam Antonini similiter consanguinei mei et relictæ quondam Joannis della Scala libras centum imperiales eidem dandas per dictum heredem meum pro una vice tantum.

Item lego et jure legati relinquo Ursolinae, Antoninae et Joanninae sororibus de Spiazidis de loco Septimae episcopatus Placentia filiabus Ambrosii ex Agnete Mazzona consanguinea mea ducatonos decem pro singula earum eisdem et cuilibet earum

respective dandos et solvendo cure ad matrimonium carnale vel spirituale pervenerint et singula earum respective pervenerint pro una vice tantum.

Item lego et jure legati relinquo Johanni Mariae, Andreae et Antonino fratribus de Borotis habitatoribus loci Sancti Bonici filiis quondam Domenichinae Mazzonae olim consanguineae meae ducatonos decem imperiales pro singulo eorum eisdem et cuilibet eorum respective dandos et solvendo per dictum heredem meum pro una vice tantum.

Item lego et jure legati relinquo ut supra Pelegri et Bartholomeo fratribus de Guaschis filiis quondam Catharinae Mazzonae olim consanguineae meae ducatonos decem pro utroque eorum dandos et solvendo per dictum heredem meum pro una vice tantum.

Item lego et iure legati relinquo ut supra Angelae de Gratonis filiae Domini Cesaris fratris dicti Domini Joseph heredis mei ducatonos decem pro una vice tantum eidem dandos et solvendo per dictum heredem meum.

Item lego et jure legati relinquo ut supra Reverendo Domino Presbitero Stephano de Losiis ducatonos decem imperiales eidem dandos et solvendo per dictum heredem meum pro una vice tantum.

Item lego et iure legati relinquo ut supra Reverendis Monialibus Monasterii Sanctae Mariae Vallis Viridis Placentiae libras centum imperiales eisdem dandas per dictum heredem meum pro una vice tantum.

Item lego et jure legati relinquo ut supra Isabellae de Panicis relictæ quondam Joannis de Panicis comatri meae ducatonos decem imperiales eidem dandos per dictum heredem meum pro una vice tantum.

Item lego et jure legati relinquo ut supra Domino Francisco de Petrasancta dicto Cechino degenti in Urbe statuam Adonis cum medietatem capitum vulgo testarum Romanorum Imperatorum seu aliorum quorumcumque et qua habeo in dicta Urbe et aliam medietatem dictorum capitum lego ut supra Domino Jacobo della Rochetta appellato Giacomo dalla Barba similiter degenti in Urbe ad quam medietatem eidem Domino Jacobo dandam gravo dictum Dominum Franciscum penes quem existunt

et respectum illorum quae penes eum existunt tantum et non sifter.

Item eligo sepulturam meam in dicta ecclesia Sanctae Mariae de Campanea in qua volo corpus meum defferri vestitum canavacio et cinctum funiculo vulgo cordono Sancti Francisci more et secundum habitum Sancti Francisci predicti associatum a dictis Reverendis fratribus Sanctae Mariae de Campanea item Sancti Francisci et Capucinis et non aliis religiosis et sepeliatur et ponatur in monumento quod elegerint dicti Reverendi fratres Sanctae Mariae de Campanea.

Item volo et mando quod dicta omnia legata per me facta ut supra solvantur et solvi debeant integre et absque ulla diminutione et detractioe falcidie vel alterius cuiuscumque partis per dictum heredem meum facienda quia sic fuit et est voluntas et ex positio mea.

Hoc autem volo esse meum ultimum testamentum et voluntatem derogatorium et derogatoriam et si in eis adessent aliqua verba quantumque derogatoria et si presens meum testamentum non valeret volo quod valeat quocumque alio iure; codicillos autem si quos faciam et de predictis prefatus Dominus testator mandavit mihi notario rogandum.

(ASPiaccenza, *Notaio Giovanni Francesco Boselli*, vol. 8517, fogli non numerati, trascritto in Fiori 1980, pp. 73-75; segnalato in Pugliatti 1984, p. 208 nota 600, p. 272, doc. 42).

Doc. 52

20 agosto 1590

[*In margine sinistro*] Confesio pro Gratono [...] R. Cosio

Millesimo quingentesimo nonagesimo, indictione terza, die vero lune vigesima mensis augusti, Placentie, in ... studio domus habitationis mei notarii infrascripti sito in vicinia Sanctorum Iacobi et Philippi nuncupata Sancti Salvatoris, coram dominis Antonio Corneto aurifice filius quondam domini Benedicti vicinie Sancti Marii, et Roberto Guiscardo filio quondam domini Pauli vicinie Sancti Maphei testibus notis etc., ac asserentibus etc.

Quod dominus presbiter Stephanus de

Cosius sacerdos Placentinus legatarius ut infra sponte etc., fuit confessus etc., habuisse etc., et ita ibidem vere, et realiter habuit etc., a domino Joseph Gratono filius quondam magistri Matthei herede nobilis quondam domini Iulii Mazzoni pictoris et sculptoris Placentini nuper defuncti presente etc., dantem ducatonos decem ... ibidem numeratos in presentia etc., qui sunt pro legato eidem facto per dictum dominum Iulium ut in testamento eius etc., rogato per me notarium die ibi contato etc., ... et ad cautelam etc., et de predictis etc.

[Nota in margine sinistro] Confessio a de Borotis

Millesimo, indictione, die et loco superscriptis coram etc., magnifico domino comite Hadriano Vicedomino filius quondam magnifici domini comitis Ioannis vicinie Sancti Gervasii et Protasii domino Roberto Guiscardo testibus notis etc., ac asserentibus etc.

Iohannes Maria, Andreas et Antonius fratres de Borotis filii quondam Domenichine Mazzone et quilibet eorum simul etc., habentes videlicet Iohannes Maria ... et alii in loco Sancti Bonici Valesie Placentini legatarii ut infra sponte etc., fuerunt confessi etc., habuisse etc., et ita ibidem vere habuerunt etc., a domino Joseph Gratono herede nobili quondam egregii viri domini Iulii Mazzoni cum beneficio etc., vigore testamenti rogati per me notarium etc., die ibi contacta etc., presente etc., dante etc., ducatonos triginta ibidem numeratos in presentia etc., videlicet decem pro singulo eorum qui sunt pro totidem legatis dictis Iohanni Marie et aliis per dictum nobilem quondam dominum Iulium ut in dicto testamento rogato ut supra, renuntiando etiam ... ad cautelam etc., et de predictis etc.

[Nota in margine sinistro] Confessio a Panica

Millesimo, indictione, die, mense et loco superscriptis coram nobili domino Francisco Vicedomino notario Placentino filio quondam nobili domini Iohannis Antonii et domino Iacobo Antonio Zovanolo filius quondam domini Iacobi vicinie Sancti Pauli testibus notis ac asserentibus etc.

Isabella de Panicis relicta quondam Ioannis

Panici hospitis vicinie Sanctorum Nazarii et Celsi de strata levata sponte etc., fuit confessus etc., habuisse etc., et ita ibidem vere habuit etc., a domino Joseph Gratono herede cum beneficio etc., in hac parte nobilis quondam egregii viri domini Iulii Mazzoni pictoris et sculptoris ... Placentini vigore testamenti rogati per me notarium die etc., presente etc., dante ducatonos decem numeratos in presentia etc., pro legato eidem facto ut in dicto testamento, ad quod etc., renuntiando ad cautelam etc., et de predictis etc.

[Nota in margine sinistro] Confessio a Guasco

Millesimo, indictione, die, mense et loco ac coram superscriptis proxime testibus. Pellegrinus de Guaschis filius quondam Catharine Mazzone de loco Mucinassis ... Placentie sponte etc., fuit confessus etc., habuisse etc., et ita vere et realiter habuit etc., a domino Joseph Gratono herede in hac parte nobilis quondam egregii viri domini Iulii Mazzoni cum beneficio etc., ex testamento rogato per me notarium die etc., presente etc., dante etc., ducatonos decem imperpetuum ibidem numeratos in presentia etc., pro legato etc., eidem facto per dictum dominum Mazzonum ut in dicto testamento rogato ut supra ad quod etc., renuntiando etiam ad cautelam etc., et de predictis etc.

(ASPiaccenza, *Notaio Giovanni Francesco Boselli*, vol. 8517, fogli non numerati, segnalato in Fiori 1980, p. 69 nota 30; Pugliatti 1984, p. 208 nota 600, p. 272, doc. 43).

Doc. 53 Post 1647

La prima Cappella con balaustrata di marmo e balaustri di metallo è ragguardevole per gli stucchi e per le pitture a fresco ha nell'Altare un quadro d'olio della Vergine Assunta del ...[sic] Castello fiammingo con frontespicio un Ovato tenuto da due Angeli di stucco dove è dipinto ne fianchi fra questi San Gerolamo Sant'Alfonso pitture tutte a fresco di Pierino nell'arco della Cappella due figure di stucco che tengono due festoni con un Ovato in mezzo entro al quale si

legge Ecce | Constantinus | Del Castillo V. S. | Referendus Ipse quem pedibus teris | etiam vivens sacelli | Huius Fundator Hic Deum Humili | orat Voto

Sopra l'Arco nella facciata in un gran quadro con due statue di stucco dalle bande in atto di sostenere il quadro dipinto è Christo che esce dal Limbo, opera à fresco famosa del mudo[?] Pittore Spagnolo. Sopra il quadro un frontespicio aperto di stucco coll'arme in mezzo del fondatore della Cappella tenuta da due statue. Nel triangolo della volta l'Inventione della Cappella Croce a fresco di Perino. Tutte queste pitture come ancora il Quadro el resto dell'altare son'ornati con fogliami et altri lavori di stucco disegni di Perino

[...]

La sesta Cappella à volta à botte, e tutta à fresco nell'altare un quadro di San Pietro e San Paolo in un Tabernacolo quadro con due colonne d'ordine Dorico con architrave fregio e frontespicio aperto tutto di marmo dell'istesso ordine dentro al frontespicio in un Ovato Christo morto mezza figura nella volta, nel mezzo in un quadro Dio Padre e lo Spirito Santo: dai lati in due altri quadri San Giovanni Evangelista e San Giacomo Maggiore da basso in Quadri maggiori Sant'Alfonso e l'altro quadro è consumato Nell'arco di fuori in una tavola di marmo tenuta da doi statue di stucco è scolpita la memoria seguente

Alfonsus Ramirez de Arellano Hispanus | Protonotarius Apostolicus qui ut singulis mensibus XX diebus sacrificium Deo offeratur | et duo solemnias Anniversaria Alterum Defunctum III No. Novembris Alterum D. ... IX Kalende Febraris Perpetuo Celebrantur Hoc Sacellum cum Dote Beatissimi Apostoli Petro et Paulo Dicavit Reliqua Bona Pii Opera Die[?] ... T.Lo Annus Salus MDLXXI

Sopra l'arco la Crocifissione di San Pietro entro un gran quadro con cornice di stucco con frontespicio aperto: con due statue che lo tengono e dentro al frontespicio l'Arme del Fondatore tenuta da due Angeli similmente in stucco. Questa Cappella tanto nell'Architettura quanto nelle pitture e negli ornamenti di stucco è tutta opera di Giulio Mazzone Piacentino.

In questa nave sono le seguenti memorie

In terra avanti alla prima Cappella con figura bella di mezzo rilievo à pie della figura. D.O.M. Constantinii del Castillo Decany | Conchensis Xative Archidiacony Dum | se mortalem Animo voluit vivens | sibi posuit sacellumque Hoc virginis | dedicatum construxit | Anno Humane Redemptionis MDLII

[...]
A piè della sesta Cappella una lapida con la figura di bassorilievo del fondatore di essa Cappella senz'altra memoria
(ASC, *Biblioteca Romana*, vol. 25449, *San Giacomo degli Spagnuoli*, fogli non numerati, trascritto ma segnalato con segnatura errata in Redin Michaus 2002a, pp. 59-60 note 1, 14, p. 62 nota 41).

Doc. 54

Post 1770

Nota dei Pittori che hanno dipinto nella Chiesa di Nostra Signora di Campagna in Piacenza
1583 21 Aprile Giulio Mazzoni Piacentino convenne in luogo del celebre Sojaro per dipingere il volto della chiesa a scudi d'oro n. 20 mensilmente

1585 18 marzo il sopraditto Mazzoni avendo già fatto il primo et il secondo braccio della chiesa e lasciato imperfetto il terzo, cioè il sinistro che è quello dov'è l'altare del santissimo crocifisso fece nuove convenzioni di scudi d'oro 900 a perfezionamento
1586 26 luglio il prescritto Mazzoni convenne a far il quarto brazo de la giesa, che è quello che è sopra la porta grande della chiesa a scudi d'oro n. 900

(ACSMC, *Fabbrica*, Libro IV, vol. III, n. 4).

Doc. 55

Post 1782(?)

Raccolta d'alcune spese fatte dalli fabbricieri della Beata Vergine di Campagna per le Pitture della Chiesa

[...]

1581 Furono pagate al Signor Giulio Mazzoni per la Pittura del Secondo Braccio della Chiesa come al foglio n. 1 _ lire 817,18

1585 18 marzo furono pagate al Suddetto Signor Mazzoni per la pittura del terzo braccio come appare al foglio n. 5 _ lire 5670

1586 26 luglio Al detto per la pittura del quarto braccio della Chiesa sopra la porta maggiore come al n. 8 _ lire 5670

(ACSMC, *Fabbrica*, Libro VI, vol. I, n. 5).

Bibliografia

- Ackerman 1954
J.S. Ackerman, *The Cortile del Belvedere*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma 1954.
- Adorni 1998
B. Adorni, *Alessio Tramello*, Electa, Milano 1998.
- Adorni 2002
B. Adorni, *Santa Maria di Campagna a Piacenza*, in Id. (a cura di), *La chiesa a pianta centrale. Tempio civico del Rinascimento*, Electa, Milano 2002, pp. 189-197.
- Adorni Braccesi 2009
S. Adorni Braccesi, *Mei, Vincenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2009, pp. 216-218.
- Adorni Braccesi 2013
S. Adorni Braccesi, *Tra «favellar coperto» e censura: la Formaggiata di Sere Stentato (Giulio Landi), 1542*, in G. Ancona, D. Visintin (a cura di), *Omaggio a Andrea Del Col. I. L'Inquisizione e l'eresia in Italia. Medioevo ed età moderna*, Circolo culturale Menocchio, Montereale Valcellina 2013, pp. 103-143.
- Agosti 1996
G. Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi: dal museo all'università 1880-1940*, Marsilio, Venezia 1996.
- Agosti 2000
B. Agosti, *Qualche nota su Paolo Giovio («gonzaghissimo») e le arti figurative, «Prospettiva»*, gennaio 2000, n. 97, pp. 51-62.
- Agosti 2010
B. Agosti, *Frustoli vasariani. Su alcuni artisti, amici e committenti nel carteggio di Giorgio Vasari, «Prospettiva»*, gennaio 2010, n. 137, pp. 97-102.
- Agosti 2016
B. Agosti, *Una precisazione sullo «scrittoio» di Margherita d'Austria, «Prospettiva»*, luglio-ottobre 2016, nn. 163-164, pp. 144-147.
- Agosti 2020
B. Agosti, *Vasari, Giorgio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XCVIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2020, pp. 374-381.
- Agosti 2021a
B. Agosti, *Giorgio Vasari: luoghi e tempi delle Vite. Nuova edizione rivista e con l'aggiunta di una bibliografia vasariana*, Officina Libraria, Milano 2021.
- Agosti 2021b
B. Agosti, *Perino su Michelangelo*, 2, 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. 29-37.
- Agosti et alii 2021
B. Agosti et alii, *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, Balzarotti 2016
B. Agosti, V. Balzarotti, *Nuove ipotesi per la cappella del Santissimo Sacramento nella basilica di San Pietro in Vaticano, «Bollettino d'Arte»*, s. VII, a. CI, aprile-giugno 2016, n. 30, pp. 71-84.
- Agosti, Beltramini cds
B. Agosti, M. Beltramini, *Il cantiere della cappella Massimo di Perino del Vaga in Trinità dei Monti: cronologia e modelli decorativi*, in S. Ginzburg, L. Tedeschi, V. Zanchettin (a cura di), *Il cantiere nel Cinquecento: architettura e decorazione. 1. Roma*, Officina Libraria, Roma, in corso di stampa.
- Agosti, Bisceglia 2010-2011
B. Agosti, A. Bisceglia, *Per Giorgio Vasari e Gaspar Becerra: il caso della «Pazienza» della Galleria Palatina, «Atti e Memorie dell'Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze di Arezzo»*, n.s., 2010-2011(2012), nn. 72-73, pp. 73-88.
- Agosti, Corso 2018
B. Agosti, M. Corso, *Un additamento documentario per Raffaello e primi cenni sulla committenza del cardinale Francesco Armellini de' Medici, «Horti Hesperidum»*, a. VIII, 2018, n. 1, pp. 363-381.
- 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.
- Alberti 2018
A. Alberti, *Le Imagines Veteris ac Novi Testamenti di Antonio Lafréry*

- nell'esemplare inedito della Real Biblioteca di Madrid*, in M. Corso, A. Ulisse (a cura di), *L'autunno della Maniera: studi sulla pittura del tardo Cinquecento a Roma*, Officina Libraria, Milano 2018, pp. 69-78.
- Alberti, Rovetta, Salsi 2015
A. Alberti, A. Rovetta, C. Salsi (a cura di), *D'après Michelangelo. La fortuna dei disegni per gli amici nelle arti del Cinquecento*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Antico Ospedale Spagnolo, 30 settembre 2015 – 10 gennaio 2016), Marsilio, Venezia 2015.
- Aliberti Gaudio, Gaudio 1981
F.M. Aliberti Gaudio, E. 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 Editore, Roma 1981, 2 voll.
- Amayden 1910
T. Amayden, *La storia delle famiglie romane*, Collegio Araldico, Roma 1910.
- Ambiveri 1879
L. Ambiveri, *Gli artisti piacentini. Cronaca ragionata*, Tipografia Francesco Solari, Piacenza 1879.
- Ambrosini Massari, Balzarotti, Romani 2021
A.M. Ambrosini Massari, V. Balzarotti, V. Romani (a cura di), *“Di somma aspettazione e di bellissimo ingegno”. Pellegrino Tibaldi e le Marche*, Il Lavoro Editoriale, Ancona 2021.
- Amendola 2019-2020
A. Amendola, *Giulio dopo Giulio a Roma tra persistenze raffaellesche, michelangiolismi e ideologie imperiali: Lorenzetto e Casa Crivelli*, in P. Assmann et alii (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, Palazzo Carpegna, 16-18 ottobre 2019), “Annali delle Arti e degli Archivi. Pittura, Scultura Architettura”, 2019-2020(2021), pp. 341-348.
- Amendolagine, Noale cds
F. Amendolagine, S. Noale, “*Fulgentia auro laquearia*”: architettura senza colore, in corso di stampa.
- Andreozzi 1997
D. Andreozzi, *Piacenza 1402-1545: ipotesi di ricerca*, Tip.Le.Co., Piacenza 1997.
- Angiolini 2008
F. Angiolini, *Martini, Luca*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2008, pp. 234-238.
- Antellini Donelli 1991
S. Antellini Donelli, *La decorazione nell'evoluzione storica del monumento (1500-1800)*, in L. Gaudenzi, M. Valenti (a cura di), *Santa Maria degli Angeli e dei Martiri. Incontro di storie*, La Meridiana Editori, Roma 1991, pp. 93-108.
- Le antiche famiglie 1979
Le antiche famiglie di Piacenza e i loro stemmi, Edizioni STEP, Piacenza 1979.
- Aramburu-Zabala Higuera 1991
M.Á. Aramburu-Zabala Higuera, *La Iglesia y Hospital de Santiago de los Españoles: el papel del arquitecto en la Roma del Renacimiento*, “Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte”, 1991, n. 3, pp. 31-42.
- Arisi 1960
F. Arisi, *Il Museo Civico di Piacenza*, Ed. del Museo Civico, Piacenza 1960.
- Arisi 1978
F. Arisi, *Cose piacentine d'arte e storia*, Tip.Le.Co., Piacenza 1978.
- Arisi 1983
F. Arisi, *Le pale dell'Immacolata dipinte dal Malosso per Sant'Agostino e San Francesco a Piacenza*, “Bollettino Storico Piacentino”, a. LXXVIII, 1983, n. 1, pp. 97-109.
- Arisi 1985
F. Arisi, *Considerazioni su Ferrante Moreschi e la diffusione della Maniera romana a Piacenza*, in P. Ceschi Lavagetto (a cura di), *La Madonna per San Sisto di Raffaello e la cultura piacentina della prima metà del Cinquecento*, atti del convegno (Piacenza, 10 dicembre 1983), Artegrafica Silva, Parma 1985, pp. 161-170.
- Arisi 1997
F. Arisi, *Pittura dalla “Madonna Sistina” al 1545*, in P. Castignoli (a cura di), *Storia di Piacenza*, vol. III, *Dalla signoria viscontea al principato farnesiano*, Tip. Le.Co., Piacenza 1997, pp. 845-885.
- Arisi 1999
F. Arisi, *La pittura*, in P. Castignoli (a cura di), *Storia di Piacenza*, vol. IV.1, *Dai Farnese ai Borbone (1545-1802)*, Tip. Le.Co., Piacenza 1999, pp. 399-491.
- Arisi, Arisi 1984
F. Arisi, R. Arisi, *Santa Maria di Campagna a Piacenza*, Tip.Le.Co., Piacenza 1984.
- Arrighi 1990
V. Arrighi, *Del Nero, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXVIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1990, pp. 174-176.
- Aurigemma 2009-2010
M.G. Aurigemma, *Torre Pia in Vaticano. Architettura, decorazione, committenza, trasformazioni di tre cappelle vasariane*, “Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana”, 2009-2010, n. 39, pp. 65-163.
- Baglione 1642
G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino ai tempi di papa Urbano VIII nel 1642*, Andrea Fei, Roma 1642.
- Baldini 2015
N. Baldini, “*Con molte altre nobili pitture, sculture e marmi antichi*”. *Le vicende della collezione di opere d'arte di Giorgio Vasari attraverso nuovi documenti d'archivio*, in S. Baggio, P. Benigni, D. Toccafondi (a cura di), *Giorgio Vasari: la casa, le carte, il teatro della memoria*, atti del convegno di studi (Firenze-Arezzo, 24-25 novembre 2011), Leo S. Olschki Editore, Firenze 2015, pp. 53-131.
- Ballarin 2017
A. Ballarin, *Raffaello 1511-1514: «molto ancora resta da scoprire a proposito dell'attitudine di Raffaello verso la natura»*, in A. Paolucci, B. Agosti, S. Ginzburg (a cura di), *Raffaello a Roma. Restauri e ricerche*, Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano 2017, pp. 41-53.
- Ballarin 2019
A. Ballarin, *Pordenone ma anche Correggio*

- e Michelangelo, Officina Libraria, Milano 2019.
- Balzarotti 2019
V. Balzarotti, *Pellegrino Tibaldi e la decorazione a stucco tra Roma, Bologna e le Marche*, in 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*, atti delle giornate di studio (Roma, Palazzo Spada, 13-14 marzo 2018), "Horti Hesperidum", a. IX, 2019, n. 1, pp. 173-187.
- Balzarotti 2021
V. Balzarotti, *Lorenzo Sabatini. La grazia nella pittura della Controriforma*, Bononia University Press, Bologna 2021.
- Balzarotti cds
V. Balzarotti, *Lorenzo Sabatini e i cantieri di Gregorio XIII Boncompagni*, in S. Ginzburg, L. Tedeschi, V. Zanchettin (a cura di), *Il cantiere nel Cinquecento: architettura e decorazione. 1. Roma*, Officina Libraria, Roma, in corso di stampa.
- Bambach 2017
C. Bambach (a cura di), *Michelangelo: Divine Draftsman and Designer*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 13 novembre 2017 – 12 febbraio 2018), Yale University Press, London-New Haven 2017.
- Barletti 2011
E. Barletti (a cura di), *Giovanni Antonio Dosio da San Gimignano. Architetto e scultor fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, Edifir, Firenze 2011.
- Barocchi 1964a
P. Barocchi, *Vasari pittore*, Barbera, Firenze 1964.
- Barocchi 1964b
P. Barocchi (a cura di), *Mostra di disegni del Vasari e della sua cerchia*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1964), Leo S. Olschki Editore, Firenze 1964.
- Barocchi 1965-1983
P. Barocchi (a cura di), *Il carteggio di Michelangelo*, ed. postuma di G. Poggi, Sansoni, Firenze 1965-1983, 5 voll.
- Barocchi 1999
P. Barocchi, *Sulla collezione Botti, "Prospettiva"*, gennaio-aprile 1999, nn. 93-94, pp. 126-130.
- Barolsky 1969
P. Barolsky, *A Fresco Decoration by Pellegrino Tibaldi*, "Paragone", a. XX, 1969, n. 237, pp. 54-59.
- Barolsky 1979
P. Barolsky, *Daniele da Volterra. A Catalogue Raisonné*, Garland, New York 1979.
- Barolsky 1986
P. Barolsky, *Teresa Pugliatti, Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra, Rome, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1984*, "The Art Bulletin", vol. LXVIII, 1986, n. 2, pp. 334-336.
- Baroni 1999
A. Baroni, *Gli affreschi e le opere esposte. Guida alla visita*, in A. Speranza (a cura di), *Casa Vasari*, Editrice Le Balze, Montepulciano 1999, pp. 17-73.
- Bassan 1992
E. Bassan, *La decorazione cinquecentesca della dimora di Girolamo Capodiferno*, in R. Cannatà (a cura di), *Palazzo Spada. Arte e storia*, Bonsignori Editore, Roma 1992, pp. 25-30.
- Battaglini di Stasio 1964
R. Battaglini di Stasio, *Baronino, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. VI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1964, pp. 469-470.
- Baumgart 1934
F. Baumgart, *Biagio Betti und Albrecht Dürer. Zur Raumvorstellung in der Malerei des römisch-bolognesischen Manierismus in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", vol. III, 1934, nn. 4-5, pp. 231-249.
- Béguin 1960
S. Béguin, *L'École de Fontainebleau: le manierisme à la Cour de France*, Gonthier-Seghers, Paris 1960.
- Béguin 1972
S. Béguin (a cura di), *L'École de Fontainebleau*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, 17 ottobre 1972 – 15 gennaio 1973), Éditions des Musées Nationaux, Paris 1972.
- Béguin, Pressouyre 1972
S. Béguin, S. Pressouyre (a cura di), *La Galerie François I^{er} au château de Fontainebleau*, "Revue de l'Art", numero speciale, 1972, nn. 16-17.
- Bellesi 2012
S. Bellesi, *Mosca, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXVII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2012, pp. 264-266.
- Belli Barsali 1980
I. Belli Barsali (a cura di), *I palazzi dei mercanti nella libera Lucca del Cinquecento. Immagine di una città-stato al tempo dei Medici*, catalogo della mostra (Lucca, Palazzo Pubblico, 28 giugno – 29 settembre 1980), Pacini Fazzi, Lucca 1980.
- Beltramini, Conti 2018
M. Beltramini, C. Conti (a cura di), *Antonio da Sangallo il Giovane. Architettura e decorazione tra Leone X e Paolo III*, Officina Libraria, Milano 2018.
- Benedetti 1988
S. Benedetti, *Del Duca, Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXVI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1988, pp. 483-488.
- Bensi 2010
P. Bensi, *La tecnica della pittura ad olio su muro nel Cinquecento: fonti e opere*, in S. Arroyo Esteban, B. Marocchini, C. Seccaroni (a cura di), *Sebastiano del Piombo e la cappella Borgherini nel contesto della pittura rinascimentale*, atti del convegno internazionale (Roma, Real Accademia di Spagna, 13-14 maggio 2009), Nardini Editore, Firenze 2010, pp. 63-66.
- Bentivoglio 2009
E. Bentivoglio, *Santa Maria del Popolo. Le tombe terragne. "Parole e forme"*, in I. Miarelli Mariani, M. Richiello (a cura di), *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, vol. I, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 2009, pp. 325-345.
- Bentivoglio, Valtieri 1976
E. Bentivoglio, S. Valtieri, *Santa Maria del Popolo (con una appendice di documenti*

- inediti sulla chiesa e su Roma*), Bardi, Roma 1976.
- Bernardi Salvetti 1965
C. Bernardi Salvetti, *S. Maria degli Angeli alle Terme e Antonio lo Duca*, Desclée, Roma 1965.
- Bernardi Salvetti 1967
C. Bernardi Salvetti, *Le tre dame coronate nel quadro di Giulio Mazzoni "Il Piacentino" nella chiesa di S. Maria degli Angeli*, "L'urbe", n.s., a. XXX, 1967, n. 1, pp. 29-33.
- Berti 1962
G. Berti, *La politica pontificia nell'Emilia settentrionale dal 1525 al 1545*, "Archivio Storico per le Province Parmensi", s. 4, a. XIV, 1962, pp. 109-159.
- Bertini 1987
G. Bertini, *La galleria del duca di Parma: storia di una collezione*, Nuova Alfa, Bologna 1987.
- Bertini 2001a
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.
- Bertini 2001b
G. Bertini, *La vita e la corte di Maria di Portogallo a Parma*, in G. Bertini (a cura di), *Maria di Portogallo sposa di Alessandro Farnese. Principessa di Parma e Piacenza dal 1565 al 1577*, atti della giornata di studi (Parma, 25 settembre 1999), Ducati Editori Parma, Parma 2001, pp. 82-112.
- Bertini 2013
G. Bertini, *Giulio Mazzoni (1519-1590) in una lettera di Francesco Paciotto ad Ottavio Farnese*, "Bollettino Storico Piacentino", a. CVIII, 2013, n. 2, pp. 241-247.
- Bertolini Campetti, Meloni Trkulja 1968
L. Bertolini Campetti, S. Meloni Trkulja (a cura di), *Museo di Villa Guinigi. La villa e le collezioni*, Ente Provinciale per il Turismo di Lucca, Lucca 1968.
- Bertolotti 1875
A. Bertolotti, *Bartolomeo Baronino da Casalmonferrato architetto in Roma nel secolo XVI*, Tipografia sociale del Monferrato diretta da L. 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", n.s., vol. III, 1878, n. 1, pp. 169-212.
- Bertolotti 1881a
A. Bertolotti, *Artisti urbinati in Roma prima del secolo XVIII: notizie e documenti raccolti negli archivi romani*, Righi, Urbino 1881.
- Bertolotti 1881b
A. Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII: studi e ricerche negli archivi romani*, Ulrico Hoepli, Milano 1881, 2 voll.
- Bertolotti 1882
A. Bertolotti, *Artisti modenesi, parmensi e della Lunigiana in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Vincenzi, Modena 1882.
- Bertolotti 1884
A. Bertolotti, *Artisti veneti in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Regia Deputazione Veneta sopra gli Studii di Storia Patria, Venezia 1884.
- Bertolotti 1886
A. Bertolotti, *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: studi e ricerche tratte dagli archivi romani*, Regia Tipografia, Roma 1886.
- Bevilacqua 2004
C. Bevilacqua, *Landi, Agostino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2004, pp. 368-369.
- Bianchi, Agustoni 2001
F. Bianchi, E. Agustoni, *I Casella di Carona*, Fidia Edizioni d'Arte, Lugano 2001.
- Bisceglia 2014
A. Bisceglia, *Vasari e gli artisti spagnoli al palazzo della Cancelleria*, in A. Masi, C. Barbato (a cura di), *Giorgio Vasari tra parola e immagine*, atti delle giornate di studio (Firenze, Palazzo Vecchio, 20 novembre 2010; Roma, Palazzo Carpegna - Palazzo Firenze, 5 dicembre 2011), Aracne, Roma 2014, pp. 49-62.
- Bismara 2004-2005
C. Bismara, *Marmi e lapicidi veronesi nel monastero di Sant'Agostino a Piacenza*, "Annuario storico della Valpolicella", 2004-2005(2005), n. 21, pp. 105-112.
- Blunt 1968
A. Blunt, *I rapporti tra la decorazione degli edifici del Veneto e quella della scuola di Fontainebleau*, "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", 1968, n. 10, pp. 153-163.
- Bocchi 1591
F. Bocchi, *Le Bellezze della città di Fiorenza*, Sermatelli, Firenze 1591.
- 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.
- Bode 1896
W. von Bode, *Die Bronzestatuette des Francesco del Nero im Berliner Museum*, "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", 1896, n. 17, pp. 235-238.
- Bode 1930
W. von Bode, *Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums. Die italienischen Bildwerke der Renaissance und des Barock*, vol. II, *Bronzestatuetten, Büsten und Gebrauchsgegenstände*, De Gruyter, Berlin-Leipzig 1930.
- Bode, Knapp 1904
W. von Bode, F. Knapp, *Die italienischen Bronzen. Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen*, vol. II, Verlag von Georg Reimer, Berlin 1904.
- Boissard 1597
J.J. Boissard, *Romanæ urbis topographiæ & antiquitatum, qua succincte & breviter describuntur omnia quæ tam publice quam privatim videntur anim-adversione digna*, Johannes Feyrabend, Francoforte 1597-1602, I. *Pars Romanæ urbis topographiæ et antiquitatum*, 1597.

- Il «*Bollettino*» 2014
 Il «*Bollettino*» per il quinto centenario della «*Madonna Sistina*», «*Bollettino Storico Piacentino*», a. CLX, 2014.
- Bologna 1959
 F. Bologna, *Roviale Spagnolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1959.
- Bologna 1971
 F. Bologna, *Il soggiorno napoletano di Girolamo da Cotignola con altre considerazioni sulla pittura emiliana del Cinquecento*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Valerio Mariani*, Libreria Scientifica Editrice, Napoli 1971, pp. 147-159.
- Bonaglia 1772
 G.B. Bonaglia, *Vita del Beato Paolo Burali d'Arezzo Chierico Regolare Cardinale di S. Pudenziana*, Giunchi, Roma 1772.
- Bonavita 2016
 A. Bonavita, *How Cardinal Agostino Trivulzio's Collection of Statues Entered the Farnese Collection*, «*The Burlington Magazine*», vol. CLVIII, gennaio 2016, n. 1354, pp. 4-9.
- Bonavita 2020
 A. Bonavita, *Villa Trivulzio alle sorgenti di Salone. Il ritiro di un cardinale milanese nella campagna romana*, Scalpendi, Milano 2020.
- Bora 1976
 G. Bora, *I disegni del Codice Resta*, Arti Grafiche Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo 1976.
- Borghese 2010
 D. Borghese (a cura di), *La casina di Pio IV in Vaticano*, Allemandi, Torino 2010.
- Borić 2018
 L. Borić, *Forgotten "Schiavone": A Reconstruction of the Artistic Profile of Ivan Gapić (Giovanni da Cherso), Vasari's «assai buon maestro delle grottesche»*, in G. Capriotti, F. Coltrinari, J. Gudelj (a cura di), *Visualizing Past in a Foreign Country: Schiavoni/Illyrian Confraternities and Colleges in Early Modern Italy in Comparative Perspective*, «*Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage. Supplementi*», 2018, n. 7, pp. 119-136.
- Boström 1995
 A. Boström, *Daniele da Volterra and the Equestrian Monument to Henry II of France*, «*The Burlington Magazine*», vol. CXXXVII, dicembre 1995, n. 1113, pp. 809-820.
- Braghi 2011
 G. Braghi, *L'Accademia degli Ortolani (1543-1545). Eresia, stampa e cultura a Piacenza nel medio Cinquecento*, Edizioni L.I.R., Piacenza 2011.
- Brentani 1937-1963
 L. Brentani, *Antichi maestri d'arte e di scuola delle terre ticinesi*, tipografia Cavalleri-tipografia Bianchi, Como-Lugano 1937-1963, 7 voll.
- Brodini 2009
 A. Brodini, *Santa Maria degli Angeli*, in M. Mussolin (a cura di), *Michelangelo architetto a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 6 ottobre 2009 - 7 febbraio 2010), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009, pp. 240-245.
- Brunelli 2014
 G. Brunelli, *Paciotto, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2014, pp. 171-173.
- Brunetti 2016-2021
 V. Brunetti, «*Basilicae Vaticanae Sculptor*». *Lorenzo Ottoni e il sistema della scultura a Roma tra fine Sei e primo Settecento*, tesi di dottorato, Scuola Normale Superiore di Pisa, XXXII ciclo, 2016-2021.
- Brunetti 2018-2019
 M. Brunetti, *Three Drawings of the Domus Aurea and the Colosseum at the Uffizi: Disiecta Membra From a Drawing-Book After the Antique?*, «*Memoirs of the American Academy in Rome*», 2018-2019(2020), nn. 63-64, pp. 291-322.
- Brunetti cds
 V. Brunetti, *La dicotomia tra scultori e stuccatori nel tardo barocco romano: il cantiere di Santa Cecilia in San Carlo ai Catinari (con una nota sui restauri della Sala Regia)*, in *The Art and Industry of Stucco Decoration*, in corso di stampa.
- Buono 2007
 C. Buono, *Il complesso Toledo in Pozzuoli. Storia e conservazione di un sito monumentale nel quadro delle trasformazioni ambientali*, Giannini, Napoli 2007.
- Burckhardt [1855]1952
 J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* (Schweighauser'sche Verlagsbuchhandlung, Basel 1855), *Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia* (1855), trad. it. P. Mingazzini, F. Pfister, Sansoni, Firenze 1952.
- Buttafuoco 1842
 G. Buttafuoco, *Nuovissima guida della città di Piacenza con alquanti cenni topografici, statistici e storici*, Tagliaferri, Piacenza 1842.
- 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, Tarallo cds
 F. Caglioti, M. Tarallo, *Scultura monumentale e topografia storica in Santa Maria di Monteoliveto a Napoli*, «*Prospettiva*», in corso di stampa.
- Caiati 2012
 A. Caiati, *La cappella del Salvatore nella basilica di Santa Maria degli Angeli in Roma*, 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 di studi (Roma, Università La Sapienza - American Academy in Rome, 17-19 giugno 2004), Serra, Pisa 2012, pp. 299-310.
- Camera 1881
 M. Camera, *Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e ducato di Amalfi cronologicamente ordinate e continuate sino al secolo XVIII*, Stabilimento Tipografico Nazionale, Salerno 1881, 2 voll.
- Campigli 2011
 M. Campigli, *Girolamo da Treviso, Perin*

- del Vaga, Pordenone e Beccafumi. *Quattro artisti per un ciclo di affreschi genovese*, "Nuovi Studi", a. XVI, 2011(2012), n. 17, pp. 37-50.
- Canedy 1967
N.W. Canedy, *The Decoration of the Stanza della Cleopatra*, in D. Fraser, H. Hibbard, M.J. Lewine, (a cura di), *Essays Presented to Rudolf Wittkower on his Sixty-Fifth Birthday*, Phaidon Press, London 1967, vol. II, pp. 110-118.
- 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 1992a
R. Cannatà, *Il Collezionismo del Cardinale Bernardino Spada*, in R. Cannatà, M.L. Vicini (a cura di), *La Galleria di Palazzo Spada. Genesi e storia di una collezione*, Edizioni d'Europa, Roma 1992, pp. 25-57.
- Cannatà 1992b
R. Cannatà (a cura di), *Palazzo Spada. Arte e Storia*, Bonsignori Editore, Roma 1992.
- Cannatà 1995
R. Cannatà (a cura di), *Palazzo Spada. Le decorazioni restaurate*, Electa, Milano 1995.
- Capelli 2005
S. Capelli, *Marcello Venusti: il "nichio" dell'altare della cappella del palazzo dei Conservatori e una pala del Museo Regionale di Messina*, "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", n.s., 2005(2006), n. 19, pp. 41-50.
- Carasi 1780
C. Carasi, *Le pubbliche pitture di Piacenza*, Tedeschi, Piacenza 1780.
- Cardella 1792-1797
L. Cardella, *Memorie storiche de' Cardinali della Santa Romana Chiesa*, Pagliarini, Roma 1792-1797, 9 voll.
- Casella 1922
G. Casella, *Bissone e alcune terre vicine*, Tipografia Luganese, Lugano 1922.
- Castignoli 2007
P. Castignoli, *Pier Luigi Farnese duca di Piacenza e Parma: un tiranno o un principe illuminato?*, in V. Anelli (a cura di), *Studi in onore di Alberto Spigaroli*, Tip. Le.Co., Piacenza 2007, pp. 93-116.
- Catalucci 2013
V. Catalucci, *La famiglia Del Nero di Firenze. Proprietà, patrimonio e collezioni; il palazzo Del Nero (oggi Torrigiani in piazza dei Mozzi). Prima parte*, "Studi di Storia dell'Arte", 2013, n. 24, pp. 147-180.
- Catalucci cds
V. Catalucci, *Bartolomeo Ammannati e le tombe Del Nero*, in corso di stampa.
- Cattanei 1828
C. Cattanei, *Descrizione dei monumenti di Piacenza*, Stamperia Carmignani, Parma 1828.
- Cecchi, Muccini 1991
A. Cecchi, U. Muccini, *Le stanze del Principe in Palazzo Vecchio*, Le Lettere, Firenze 1991.
- Cecchinelli 2001
C. Cecchinelli, *I rapporti di Maria di Portogallo con gli ordini religiosi e le confraternite parmensi*, in G. Bertini (a cura di), *Maria di Portogallo sposa di Alessandro Farnese. Principessa di Parma e Piacenza dal 1565 al 1577*, atti della giornata di studi (Parma, 25 settembre 1999), Ducati Editori Parma, Parma 2001, pp. 113-147.
- Celano 1692
C. Celano, *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri date dal canonico Carlo Celano napoletano, divise in dieci giornate, Napoli 1692*, consultabile online alla pagina web:
http://www.memofonte.it/home/files/pdf/2_CELANO_GIORNATA_II_DE_MIERI_DE_ROSA.pdf
- Celio 1638
G. Celio, *Memoria fatta dal signor Gaspare Celio dell'habito di Christo. Delli nomi dell'artefici delle pitture, che sono in alcune chiese, facciate, e palazzi di Roma*, Scipione Bonino, Napoli 1638.
- Celletti 2013
A. Celletti, *Autorappresentazione papale ed età della Riforma: gli affreschi della Sala Regia vaticana*, "Eurostudium", 2013, n. 26, pp. 5-149.
- Censimento del patrimonio 2013
Censimento del patrimonio architettonico e artistico. La Cattedrale e il Palazzo Vescovile di Piacenza, a cura dell'Ufficio per i Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Piacenza-Bobbio, Tip.Le.Co., Piacenza 2013.
- Cerasaro 2019
C. Cerasaro, *Una nota su Francesco Menzocchi stuccatore*, 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*, atti delle giornate di studio (Roma, Palazzo Spada, 13-14 marzo 2018), "Horti Hesperidum", a. IX, 2019, n. 1, pp. 189-192.
- Cerasuolo 2010
A. Cerasuolo, *"Un nuovo modo di colorire in pietra": Vasari e la fortuna dell'invenzione di Sebastiano*, in S. Arroyo Esteban, B. Marocchini, C. Seccaroni (a cura di), *Sebastiano del Piombo e la cappella Borgherini nel contesto della pittura rinascimentale*, atti del convegno internazionale (Roma, Real Accademia di Spagna, 13-14 maggio 2009), Nardini Editore, Firenze 2010, pp. 47-53.
- Cerri 1899
L. Cerri, *I restauri del Duomo*, "Strenna piacentina", a. XXV, 1899, pp. 135-140.
- Ceschi Lavagetto 1985
P. Ceschi Lavagetto (a cura di), *La Madonna per San Sisto di Raffaello e la cultura piacentina della prima metà del Cinquecento*, atti del convegno (Piacenza, 10 dicembre 1983), Artegrafica Silva, Parma 1985.
- Chastel 1964
A. Chastel, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*, Einaudi, Torino 1964.
- Chastel 1975
A. Chastel (a cura di), *Actes du Colloque international sur l'art de Fontainebleau*, atti del convegno (Parigi, Fontainebleau,

- 18-20 ottobre 1972), Editions du Centre International de la Recherche scientifique, Paris 1975.
- Chastel 1983
A. Chastel, *Il sacco di Roma 1527*, Einaudi, Torino 1983.
- Chiarini 1967
M. Chiarini, *Betti, Biagio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. IX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1967, pp. 712-713.
- Chlepa 1988
H.A. Chlepa, *La casa Crivelli in via dei Banchi Vecchi a Roma*, "Palladio. Rivista di storia dell'architettura e restauro", n.s., a. I, 1988, n. 2, pp. 85-98.
- Chong, Lingner, Zahn 2003
A. Chong, R. Lingner, C. Zahn (a cura di), *Eye of the Beholder: Masterpieces from the Isabella Stewart Gardner Museum Boston*, Beacon Press, Boston 2003.
- Chong, Pegazzano, Zikos 2004
A. Chong, D. Pegazzano, D. Zikos (a cura di), *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, catalogo della mostra (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 8 ottobre 2003 - 12 gennaio 2004; Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 1° marzo - 15 giugno 2004), Electa, Milano 2004.
- Ciardi, Moreschini 2004
R.P. Ciardi, B. Moreschini, *Daniele Ricciarelli. Da Volterra a Roma*, Motta, Milano 2004.
- Ciofetta, Vicini 1991
S. Ciofetta, M.L. Vicini, *Di alcuni temi ovidiani nel piano nobile del palazzo Capodiferno. Iconografia e significato*, "Bollettino d'Arte", s. VI, a. LXXVI, novembre-dicembre 1991, n. 70, pp. 105-119.
- 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. 21-163.
- 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 Mastrocinque 1980
A. Cirillo Mastrocinque (a cura di), *Napoli nel Cinquecento e la Toscana dei Medici*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1980.
- 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.
- Clapp 1914
F.M. Clapp, *Les dessins de Pontormo. Catalogue raisonné précédé d'une étude critique*, Champion, Paris 1914.
- Còccioli Mastroviti 1987
A. Còccioli Mastroviti, *Ingressi solenni, mascherate, catafalchi: contributo all'effimero di corte a Piacenza nel Seicento*, "Bollettino Storico Piacentino", a. LXXXII, 1987, n. 1, pp. 94-109.
- Còccioli Mastroviti, Gigli 2020
A. Còccioli Mastroviti, A. Gigli (a cura di), *"Forza, terribilità e rilievo". Il Pordenone a Piacenza e dintorni*, atti del convegno internazionale di studi (Piacenza, Palazzo Farnese, 23-25 maggio 2019), Tip.Le.Co, Piacenza 2020.
- Collobi Ragghianti 1974
L. Collobi Ragghianti, *Il Libro de' disegni del Vasari*, Vallecchi, Firenze 1974, 2 voll.
- Colombi Ferretti 2003
A. Colombi Ferretti, *Percorso di Francesco Menzocchi*, in A. Colombi Ferretti, L. Prati (a cura di), *Francesco Menzocchi. Forlì 1502-1574*, catalogo della mostra (Forlì, Pinacoteca civica, 31 ottobre 2003 - 15 febbraio 2004), Edisai, Ferrara 2003, pp. 25-69.
- 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 2011
C. Conforti, *1550-1552: la cappella Del Monte a San Pietro in Montorio*, in E. Barletti (a cura di), *Giovanni Antonio Dosio da San Gimignano. Architetto e scultore fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, Edifir, Firenze 2011, pp. 183-203.
- Conforti, D'Amelio 2016
C. Conforti, M.G. D'Amelio, *Di cieli e di palchi: soffitti lignei a lacunari*, in 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 Editori, Modena 2019.
- Consalvi 2015
J. Consalvi, *L'inedita Cappella della Resurrezione a Frascati*, "Arte cristiana", a. CIII, 2015, n. 887, pp. 155-157.
- Corbo 1965
A.M. Corbo, *Documenti romani su Michelangelo*, "Commentari", n.s., 1965, n. 16, pp. 98-151.
- Cordon 2013
N. Cordon, *Stuc et ornement dans les décors italiens du XVI^e siècle. Le cas de la Galleria degli Stucchi du palais Capodiferno à Rome*, in R. Dekoninck, C. Heering, M. Lefitz (a cura di), *Questions d'ornements XV^e-XVIII^e siècles*, Brepols, Turnhout 2013, pp. 212-220.
- Cordon 2016
N. Cordon, *Artifices et paradoxes. Daniele da Volterra et les décors de stuc en très haut relief*, in C. Conforti, G. Saporì (a cura di), *Palazzi del Cinquecento a Roma*, "Bollettino d'Arte", volume speciale, 2016(2017), pp. 83-100.
- Cordon 2019
N. Cordon, *De la peinture au relief. À propos des "ignudi" de la Sala Regia du Vatican*, in N. Cordon et alii (a cura di), *Jeux et enjeux du cadre dans les systèmes décoratifs de la première modernité (1500-1700)*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2019, pp. 199-211.
- Corna 1908
A. Corna, *Storia ed arte in S. Maria di Campagna*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1908.

- Corna 1928
A. Corna, *Guida storico-artistica di S. Maria di Campagna*, Tip. Luigi Parma, Bologna 1928.
- Corna 1930
A. Corna, *Dizionario della storia dell'arte in Italia. Seconda edizione corretta e aumentata*, Tarantola, Piacenza 1930.
- Cornini, De Strobel, Serlupi Crescenzi 1992
G. Cornini, A.M. De Strobel, M. Serlupi Crescenzi, *L'appartamento papale di rappresentanza*, in C. Pietrangeli (a cura di), *Il Palazzo Apostolico Vaticano*, Nardini, Firenze 1992, pp. 169-172.
- Corso 2017
M. Corso, *In virtù dell'Antico. La compagnia dei Virtuosi del Pantheon nel Cinquecento*, in C. Chiummo, A. Geremicca, P. Tosini (a cura di), *Intrecci Virtuosi. Letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento*, atti delle giornate di studi (Cassino, Roma, 29-31 ottobre 2015), De Luca Editori d'Arte, Roma 2017, pp. 111-123.
- Corso 2019
M. Corso, *Messer Bindo Altoviti, amico dell'arte e degli artisti*, in *Vasari per Bindo Altoviti. "Il Cristo portacroce"*, catalogo della mostra (Roma, Gallerie Nazionali Barberini Corsini, Galleria Corsini, 25 gennaio - 30 giugno 2019), Officina Libraria, Milano 2019, pp. 51-58.
- Corti 1989
L. Corti, *Vasari. Catalogo completo dei dipinti*, Cantini, Firenze 1989.
- Corti 1996
L. Corti, *La Pietà di Vasari per Bindo Altoviti*, in F. Caglioti, M. Fileti Mazza, U. Parrin (a cura di), *Ad Alessandro Conti (1964-1994)*, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa 1996, pp. 149-164.
- Cosentino 2004
P. Cosentino, *Landi, Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2004, pp. 385-389.
- Cox-Rearick 1964
J. Cox-Rearick, *The Drawings of Pontormo*, Harvard University Press, Cambridge 1964, 2 voll.
- Cremona 2009
A. Cremona, *Il Palazzo di Eurialo Silvestri "ad Templum Pacis". Cronologia e fasi edilizie, progettisti e direttori dei lavori, artisti impegnati nella decorazione del complesso*, "Ricerche di storia dell'arte", 2009, n. 97, pp. 17-34.
- Cundari, Venditti 2010
C. Cundari, A. Venditti (a cura di), *Il complesso napoletano di Monteoliveto. Restauri dal 1996 al 2008*, Aracne Editrice, Roma 2010.
- Curro 2004-2007
G. Curro, *Nostra Signora del Sacro Cuore a piazza Navona. Storia e trasformazioni*, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 2004-2007(2007), nn. 44-50, pp. 469-484.
- Dabell 2020
F. Dabell, *Galeotto da Girone, the Patron of Vasari's First Public Work in Rome, 1544*, in A. Vannugli (a cura di), "Amica veritas". *Studi di Storia dell'arte in onore di Claudio Strinati*, Edizioni Quasar, Roma 2020, pp. 129-145.
- Dacos 2008
N. Dacos, *Le logge di Raffaello. L'antico, la Bibbia, la bottega, la fortuna*, Jaca Book, Milano 2008.
- Dacos 2012
N. Dacos, *Viaggio a Roma. I pittori europei nel '500*, Jaca Book, Milano 2012.
- Dallasta 1995
F. Dallasta, *I Farnese ed i pittori a Parma dal 1545 al 1622 attraverso documenti d'archivio*, "Aurea Parma", a. LXXIX, 1995, nn. 1-2, pp. 133-144.
- Damiani Cabrini 1996
L. Damiani Cabrini (a cura di), *Seicento ritrovato. Presenze pittoriche "italiane" nella Lombardia Svizzera fra Cinquecento e Seicento*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 20 settembre - 30 novembre 1996), Skira, Milano 1996.
- Davidson 1966
B.F. Davidson, *Some Early Works by Girolamo Sicilante da Sermoneta*, "The Art Bulletin", vol. XLVIII, marzo 1966, n. 1, pp. 55-64.
- Davidson 1967
B.F. Davidson, *Daniele da Volterra and the Orsini Chapel - II*, "The Burlington Magazine", vol. CIX, ottobre 1967, n. 775, pp. 552-559.
- Davidson 1976
B.F. Davidson, *The Decoration of the Sala Regia under Pope Paul III*, "The Art Bulletin", vol. LVIII, settembre 1976, n. 3, pp. 395-423.
- Davidson 1984
B.F. Davidson, *Pius IV and Raphael's Logge*, "The Art Bulletin", vol. LXVI, 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", vol. XXVIII, estate 1990, n. 2, pp. 123-141.
- Davis 1976
Ch. Davis, *Ammannati, Michelangelo, and the Tomb of Francesco del Nero*, "The Burlington Magazine", vol. CXVIII, luglio 1976, n. 880, pp. 472-484.
- De Caro 1972
G. De Caro, *Burali, Scipione, Beato*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1972, pp. 370-376.
- De Girolami Cheney 1993
L. De Girolami Cheney, *Vasari and Naples: The Monteolivetan Order*, in J.C. Porter (a cura di), *Parthenope's Splendor. Art of the Golden Age in Naples*, The Pennsylvania State University, University Park 1993, pp. 49-124.
- De Grazia 1991
D. De Grazia, *Bertoia, Mirola and the Farnese Court*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1991.
- de Lellis [1689]
C. de Lellis, *Aggiunta alla "Napoli sacra" dell'Engenio Caracciolo [1689]*, Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", mss. X.B.20- X.B.24, consultabile online alla pagina web: http://www.memofonte.it/home/files/pdf/DE_LELLIS_AGGIUNTA_TOMO_IV.pdf
- Dellantonio 2003
S. Dellantonio, *Regesto*, in V. Romani

- (a cura di), *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 30 settembre 2003 – 12 gennaio 2004), Mandragora, Firenze 2003, pp. 175-188.
- Del Vita 1938
A. Del Vita (a cura di), *Il libro delle Ricordanze di Giorgio Vasari*, Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte, Roma 1938.
- De Marchi 2014
A.G. De Marchi, "*David e Golia*" secondo *Daniele da Volterra, Michelangelo e monsignor Della Casa*, in Id. (a cura di), *Daniele da Volterra e la prima pietra del "Paragone"*, Campisano Editore, Roma 2014, pp. 11-38.
- D'Engenio Caracciolo 1623
C. D'Engenio Caracciolo, *Napoli sacra*, Monleviero, Napoli 1623.
- 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.
- Dickerson III 2015
C.D. Dickerson III, *Camillo Mariani and the Nobility of Stucco*, in K. Helmstutler Di Dio (a cura di), *Making and Moving Sculpture in Early Modern Italy*, Ashgate, Farnham 2015, pp. 137-166.
- di Mambro 2015a
P. di Mambro, "*Bisogna metter le mani per da vero a queste cose di Ravenna*". Un carteggio inedito del vicelegato pontificio del 1555, "Romagna Arte e Storia", a. XXXV, 2015, n. 103, pp. 75-94.
- di Mambro 2015b
P. di Mambro, *La sala degli Elementi di Palazzo Capodiferno tra "complexio sanguinea" dei corpi e regola del disegno architettonico: nuove considerazioni su Giulio Mazzoni*, in M. Nicolaci, M. Piccioni, L. Riccardi (a cura di), *In Corso d'opera 1. Ricerche dei dottorandi in storia dell'arte della Sapienza*, Campisano Editore, Roma 2015, pp. 129-135.
- di Maniago 1819
F. di Maniago, *Storia delle belle arti friulane*, Picotti, Venezia 1819.
- Di Sante cds
A. Di Sante (a cura di), *Pittori e mosaicisti nella fabbrica di San Pietro. Un repertorio dagli archivi della basilica vaticana*, con la collaborazione di V. Balzarotti, A. Gauvain, vol. I, *Da Giulio II ad Alessandro VII*, in corso di stampa.
- Divenuto 2005
F. Divenuto, *L'avventura napoletana di Giorgio Vasari nel racconto del protagonista*, "Studi Rinascimentali", 2005, n. 3, pp. 87-96.
- Documenti inediti 1878-1880*
Documenti inediti per servire la storia dei musei d'Italia, Tipografia Bencini, Firenze-Roma 1878-1880, 4 voll.
- Donati 2017
A. Donati, *Il ritratto in gesso di Michelangelo all'Accademia di San Luca e i bronzi di Daniele da Volterra*, "Annali delle Arti e degli Archivi. Pittura, Scultura Architettura", 2017, n. 3, pp. 201-210.
- Donati 2019
A. Donati, *Vittoria Colonna e l'eredità degli spirituali*, Etgraphia, Roma 2019.
- Donetti 2020
D. Donetti, *Francesco da Sangallo e l'identità dell'architettura toscana*, Officina Libreria, Milano 2020.
- Dorati da Empoli 1992
M.C. Dorati da Empoli, *Antichi, Prospero, gen. Il Bresciano*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler*, vol. IV, De Gruyter, München-Leipzig 1992, pp. 260-261.
- Dorati da Empoli 2017
M.C. Dorati da Empoli, *Pier Leone Ghezzi e il contesto artistico della prima metà del Settecento. Documenti d'archivio*, Viella, Roma 2017.
- Dreyer 1968
P. Dreyer, *Giulio Mazzoni as a Draughtsman*, "Master Drawings", vol. VI, primavera 1968, n. 1, pp. 21-24, 62-64.
- Dumont 1973
C. Dumont, *Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et la décoration murale italienne (1520-1560)*, Institute Suisse, Roma 1973.
- Eitel-Porter 2009
R. Eitel-Porter, *Der Zeichner und Maler Cesare Nebbia: 1536-1614*, Hirmer, München 2009.
- Erculei 1894
R. Erculei, *Un soffitto nel palazzo Spada a Roma*, "Arte italiana decorativa e industriale", a. III, 1894, n. 6, pp. 45-46.
- Erculei 1897
R. Erculei, *Stucchi nel palazzo Spada a Roma*, "Arte italiana decorativa e industriale", a. VI, 1897, n. 5, p. 42.
- Ervas 2014
P. Ervas, *Girolamo da Treviso*, Il Prato, Saonara 2014.
- Escuredo 2018
E. Escuredo, *Perino del Vaga, un encargo inédito. «Unam cappellam sub invocatione Conceptionis»*, "Storia dell'arte", n.s. 2, luglio-dicembre 2018, n. 150, pp. 7-17.
- Evers 1996
S. Evers, *Monumentale Stuckfiguren in römischen Dekorationssystemen des Cinquecento*, Lang, Frankfurt am Main 1996.
- Extermann cds
G. Extermann, *L'allestimento marmoreo della sala Regia. Continuità, svolte e ripercussioni di un cantiere pontificio*, in S. Ginzburg, L. Tedeschi, V. Zanchettin (a cura di), *Il cantiere nel Cinquecento: architettura e decorazione. 1. Roma*, Officina Libreria, Roma, 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*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, Università degli Studi Roma Tre e Istituto Svizzero di Roma, 10-12 ottobre 2021), De Luca Editori d'Arte, Roma 2016.
- Fabriczy 1896
C. von Fabriczy, *Das Landhaus des Kardinals Trivulzio am Salone*, "Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", 1896, n. 17, pp. 186-205.
- Fagiolo, Madonna 1972
M. Fagiolo, M.L. Madonna, *La Casina di Pio IV in Vaticano. Pirro Ligorio e*

- l'architettura come geroglifico*, "Storia dell'arte, 1972, nn. 15-16, pp. 237-281.
- Falabella 2006
S. Falabella, *Luzi, Luzio, detto Luzio Romano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXVI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2006, pp. 704-708.
- Falciani 2004
C. Falciani, «*Le più strane cose del mondo*». *Rosso e la diffusione della maniera moderna*, in L. Fornasari, A. Giannotti (a cura di), *Arte in terra d'Arezzo. Il Cinquecento*, Edifir, Firenze 2004, pp. 107-119.
- Falciani 2019
C. Falciani, *Vasari, Michelangelo e l'«Allegoria della Paziienza»*, "Paragone", s. 3, a. LXX, novembre 2019, n. 148 (837), pp. 3-35.
- Fatuzzo 2019
S. Fatuzzo, *La famiglia Pallavicino a Cortemaggiore. Storia, architettura, documenti*, Padova University Press, Padova 2019.
- Ferrari 1910
G. Ferrari, *Lo stucco nell'arte italiana*, Hoepli, Milano 1910.
- Ferrero s.d.
P. Ferrero, *Palazzi romani dei più celebri architetti disegnati da Pietro Ferrero pittore e architett[o] si vendono per Gio. Giacomo Rossi all'insegna di Parigi alla Pace*, Roma s.d.
- Fidanza 2022
G.B. Fidanza, *Carlo Maratti's Additions to the "Barberini Venus"*, "The Burlington Magazine", vol. 164, marzo 2022, n. 1428, pp. 260-265.
- Fiocco 1913
G. Fiocco, *La Cappella del Crocifisso in San Marcello*, "Bollettino d'Arte", s. I, a. VII, marzo 1913, n. 3, pp. 87-94.
- Fiorani 1983
L. Fiorani, *Lettere di Girolamo Siciolante nell'Archivio Caetani di Roma e notizia del ritrovamento di un'opera di Tullio Siciolante*, in J. Hunter, T. Pugliatti, L. Fiorani (a cura di), *Girolamo Siciolante da Sermoneta (1521-1575). Storia e critica*, Fondazione Camillo Caetani, Roma 1983, pp. 109-140.
- Fiori 1970
G. Fiori, *Notizie biografiche di pittori piacentini dal '500 al '700*, "Archivio Storico per le Province Parmensi", s. 4, 1970, n. 22, pp. 75-116.
- Fiori 1971
G. Fiori, *Documenti su pinacoteche e artisti piacentini*, in *Studi storici in onore di Emilio Nasalli Rocca*, Tip. Editrice La Nazionale, Piacenza 1971, pp. 223-263.
- Fiori 1972
G. Fiori, *Documenti biografici su artisti piacentini dalla fine del '400 al 1700*, "Archivio Storico per le Province Parmensi", s. 4, 1972(1973), n. 24, pp. 172-206.
- Fiori 1980
G. Fiori, *Notizie biografiche di Gian Antonio ed Eugenio Bianchi, Francesco Mochi e Giulio Mazzoni*, "Bollettino Storico Piacentino", a. LXXV, 1980, n. 1, pp. 63-75.
- Fiori 1983
G. Fiori, *Notizie biografiche di Ferrante Moreschi, Orazio Bramieri, Gerolamo Dalla Valle Leoni e di altri pittori attivi a Piacenza dal XVI al XVIII secolo*, "Bollettino Storico Piacentino", a. LXXVIII, 1983, n. 1, pp. 110-118.
- Fiori 1999
G. Fiori, *Carlo Carasi, le sue fonti artistiche e la critica pittorica piacentina tra il Settecento e l'Ottocento*, "Archivio Storico per le Province Parmensi", s. 4, 1999(2000), n. 51, pp. 291-315.
- Fontana 2008
A.C. Fontana, *Due disegni del Malosso per la cappella di Sant'Agostino a Piacenza (e qualche nota sulle vicende della pala della Concezione)*, "Bollettino Storico Piacentino", a. CIII, 2008, n. 2, pp. 203-220.
- Forcella 1869-1884
V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri raccolte e pubblicate da Vincenzo Forcella*, Tipografia Tiberina, Roma 1869-1884, 14 voll.
- Forcellino 2009
M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "spirituali": religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Viella, Roma 2009.
- Fragnito 1975
G. Fragnito, *Capodiferno, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XVIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1975, pp. 626-629.
- Fragnito 2014
G. Fragnito, *Paolo III, papa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2014, pp. 98-107.
- Francia 1977
E. Francia, *1506-1606. Storia della costruzione del nuovo San Pietro*, De Luca, Roma 1977.
- Fratarcangeli, Lerza 2009
M. Fratarcangeli, G. Lerza, *Architetti e maestranze lombarde a Roma (1590-1667). Tensioni e nuovi esiti formativi*, Carsa, Pescara 2009.
- Fratini 2013
D. Fratini, *Il primo progetto di Giovanni Poggi per un'edizione delle "Vite" di Giorgio Vasari (1908) e alcune lettere inedite del carteggio vasariano*, "Annali di Critica d'Arte", a. IX, 2013, n. 1, pp. 245-264.
- Frey 1923
K. Frey, *Der Literarische Nachlass Giorgio Vasaris. I*, Müller, München 1923.
- Frey, Frey 1930
K. Frey, H.W. Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, Müller, München 1930.
- Friedländer 1912
W. Friedländer, *Das Kasino Pius des Vierten*, Hiersemann, Leipzig 1912.
- Frommel 1964
Ch.L. Frommel, *Antonio da Sangallo Cappella Paolina. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Vatikanischen Palasts*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 1964, n. 27, pp. 1-42.
- Furlotti 2003
B. Furlotti, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Roma e Mantova*

- (1587-1612), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2003.
- Gamurrini 1911
G.F. Gamurrini, *L'opera di Giorgio Vasari in Arezzo*, s.n., Arezzo 1911.
- Gandolfi 2021
R. Gandolfi, *Le vite degli artisti del cavalier Gaspare Celio. «Compendio delle Vite di Vasari con alcune altre aggiunte»*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2021.
- Gasparoni 1866
B. Gasparoni, *La casa di Michelangelo Buonarroti*, "Il Buonarroti", a. I, 1866, pp. 158-164, 177-180, 204-207.
- Gatti 1996
S. Gatti, *Un amico del Bambaia. Monsignor Traiano da San Celso*, in M.L. Gatti Perer, A. Rovetta (a cura di), *Cesare Cesariano e il classicismo di primo Cinquecento*, atti del seminario di studi (Varenna, 7-9 ottobre 1994), Vita e Pensiero, Milano 1996, pp. 149-170.
- Gaudenzi, Valenti 1991
L. Gaudenzi, M. Valenti (a cura di), *Santa Maria degli Angeli e dei Martiri. Incontro di storie*, La Meridiana Editori, Roma 1991.
- Gaudioso 1976
E. Gaudioso, *I lavori farnesiani a Castel Sant'Angelo*, "Bollettino d'Arte", s. V, a. LXI, gennaio-giugno 1976, n. 1-2, pp. 21-42.
- Gazzola 2021
E. Gazzola (a cura di), *La Madonna Sistina di Raffaello a Piacenza. Storia dell'opera e del monastero di San Sisto*, Tip.Le.Co., Piacenza 2021.
- Gere, Pouncey 1983
J.A. Gere, Ph. Pouncey, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, vol.V.1-2, *Artists Working in Rome c. 1550 to c. 1640*, 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.
- Giannotti 2016
A. Giannotti, *Francesco da Sangallo: un nome per due scultori*, "Paragone", s. 3, a. LXVII, marzo 2016, n. 126 (793), pp. 3-24.
- Ginzburg 2007
S. Ginzburg, *Filologia e storia dell'arte. Il ruolo di Vincenzo Borghini nella genesi della Torrentiniana*, in E. Carrara, S. Ginzburg (a cura di), *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, atti delle giornate di studio (Pisa, Scuola Normale Superiore, 30 settembre - 1 ottobre 2004), Edizioni della Normale, Pisa 2007, pp. 147-203.
- Ginzburg 2021
S. Ginzburg, *Perino su Michelangelo, I*, 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. 13-28.
- Giorgio Vasari 1981
Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari, catalogo della mostra (Arezzo, Casa Vasari - Sottochiesa di San Francesco, 26 settembre 1981 - 29 novembre 1982), Edam, Firenze 1981.
- Goldschmidt 1914
F. Goldschmidt, *Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock*, vol. I, *Büsten, Statuetten und Gebrauchsgegenstände*, Spemann, Berlin 1914.
- Grandolfo 2018
A. Grandolfo, *Sormani, Leonardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XCIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2018, pp. 389-395.
- Grasso 2000
M. Grasso, *Gherardi, Cristofano, detto il Doceno*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2000, pp. 544-548.
- Grasso 2008
M. Grasso, *Mazzoni, Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2008, pp. 696-700.
- Graul 2009
J. Graul, *"...fece per suo capriccio, e quasi per sua defensione": i due bassorilievi in stucco di Daniele da Volterra per la cappella Orsini*, "Prospettiva", aprile-luglio 2009(2010), nn. 134-135, pp. 141-156.
- Grisebach 1936
A. Grisebach, *Römische Porträtbüsten der Gegenreformation*, Keller, Leipzig 1936.
- Grisolia 2018
F. Grisolia, *"Trattenimenti pittorici". I disegni del Codice Resta degli Uffizi*, Universitalia, Roma 2018.
- Gualandi 1840-1843
M. Gualandi, *Memorie originali italiane risguardanti le Belle Arti*, Per i tipi di Jacopo Marsili, Bologna 1840-1843, 2 voll.
- Guazzo da Trino 1545
M. Guazzo da Trino, *Historie di tutte le cose degne di memoria, qual del anno 1524 sino questo presente sono occorse nell'Europa nella India et altre luoghi...*, Venezia 1545.
- Guzzo 1994
E.M. Guzzo, *Falconetto, Giovanni Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XLIV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1994, pp. 348-355.
- Härb 2015
F. Härb, *The Drawings of Giorgio Vasari (1511-1574)*, Ugo Bozzi Editore, Roma 2015.
- Harprath 1978
R. Harprath, *Papst Paul III. als Alexander der Große: das Freskenprogramm der Sala Paolina in der Engelsburg*, de Gruyter, Berlin 1978.
- Hendy 1931
P. Hendy, *The Isabella Stewart Gardner Museum. Catalogue of the Exhibited Paintings and Drawings*, The Merrymount Press, Boston 1931.
- Hendy 1974
P. Hendy, *The Isabella Stewart Gardner Museum. European and American Paintings in the Isabella Stewart Gardner Museum*, The Merrymount Press, Boston 1974.
- Hernandez 1972
R. Hernandez, *Juan Alvarez de Toledo*, in Q. Aldea Vaquero, T. Marin Martinez,

- J. Vives Gatel (a cura di), *Diccionario de Historia Ecclesiastica de Espana*, vol. I, Instituto Enrique Florez, Madrid 1972, p. 56.
- Hirst 1967
M. Hirst, *Daniele da Volterra and the Orsini Chapel - I: The Chronology and the Altarpiece*, "The Burlington Magazine", vol. CIX, settembre 1967, n. 774, pp. 498-509.
- Hoffmann 1981
P. Hoffmann (a cura di), *Guide rionali di Roma. Rione IV. Campo Marzio, parte III*, Palombi, Roma 1981.
- 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", gennaio-agosto 2009, nn. 122-123, pp. 59-92.
- Ioele 2016
G. Ioele, *Prima di Bernini. Giovanni Battista Della Porta scultore (1542-1597)*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2016.
- Jaffé 1991
D. Jaffé, *Daniele da Volterra's Satirical Defence of His Art*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. LIV, 1991, pp. 247-252.
- Jehle, Guarino 2000
A. Jehle, A. Guarino, *Die Kapelle der Schweizergarde von 1568 bis 1999*, Tipolitografia Trullo, Città del Vaticano-Roma 2000.
- Joannides 1993
P. Joannides, *Daniele da Volterra's "Dido"*, "The Burlington Magazine", vol. CXXXV, dicembre 1993, n. 1089, pp. 818-819.
- Joannides, Vaccaro 2018
P. Joannides, M. Vaccaro, *The Orsini Chapel Reconsidered and Two New Drawings by Daniele da Volterra*, "Master Drawings", vol. LVI, 2018, n. 3, pp. 291-307.
- de Jong 1992
J. de Jong, *An Important Patron and an Unknown Artist: Giovanni Ricci, Ponsio Jacquio, and the Decoration of the Palazzo Ricci-Sacchetti in Rome*, "The Art Bulletin", vol. LXXIV, marzo 1992, n. 1, pp. 135-156.
- de Jong 2003
J. de Jong, *The Painted Decoration of the Sala Regia in the Vatican: Intention and Reception*, in T. Weddingen, S. 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.
- Krieg 1928
P.M. Krieg, *Das alte Quartier der päpstlichen Schweizergarde und die Kapelle San Martino degli Svizzeri beim Vatikan*, von Matt, Stans 1928.
- Kummer 1987
S. Kummer, *Anfänge und Ausbreitung der Stuckdekoration im römischen Kirchenraum (1500-1600)*, Wasmuth, Tübingen 1987.
- 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.C. Verde (a cura di), *Pratiche architettoniche a confronto nei cantieri italiani della seconda metà del Cinquecento*, Officina Libraria, Milano 2019, pp. 23-45.
- Lanciani 1902-1912
R.A. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, E. Loescher & Co, Roma 1902-1912, 4 voll.
- Landi 1684
G.B. Landi, *Il trionfo dell'anima sopra 'l trionfo della morte rappresentato nelle solenni esequie celebrate dalla Comunità di Piacenza alla Serenissima Maria d'Este Farnese Duchessa di Parma*, Tommaso Zambelli, Piacenza 1684.
- Landucci 1646
A. Landucci, *Origine del tempio dedicato in Roma alla Vergine Madre di Dio Maria presso la Porta Flaminia, detto hoggi del Popolo, divisa in sei giornate*, Francesco Moneta, Roma 1646.
- Lanzi [1808]1968-1974
L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo* [1808], a cura di M. Capucci, Sansoni, Firenze 1968-1974, 3 voll.
- Lattanzi 1992
M. Lattanzi, *Le stanze del cardinale Girolamo Capodiferno*, in R. Cannatà (a cura di), *Palazzo Spada. Arte e Storia*, Bonsignori Editore, Roma 1992, pp. 17-23.
- Leone de Castris 1981
P. Leone de Castris, *Napoli 1544: Vasari e Monteoliveto*, "Bollettino d'Arte", s. VI, a. LXVI, ottobre-dicembre 1981, n.12, pp. 59-88.
- Leone de Castris 1996
P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1540-1573. Fasto e devozione*, Electa, Napoli 1996.
- Leone de Castris 2001
P. Leone de Castris, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Electa, Napoli 2001.
- Leone de Castris 2010
P. Leone de Castris, *Vasari a Napoli*, in I. Maietta (a cura di), *Vasari a Napoli. I dipinti della sacrestia di San Giovanni a Carbonara. Il restauro, gli studi, le indagini*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 17 dicembre 2010 - 27 marzo 2011), Paparo, Pozzuoli 2010, pp. 19-29.
- Leone de Castris 2016
P. Leone de Castris, *Napoli 1532-1553: pittori toscani, spagnoli, fiamminghi al servizio del viceré Pedro de Toledo*, in E. Sánchez García (a cura di), *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro De Toledo (1532-1553)*, Tullio Pironti Editore, Napoli 2016, pp. 523-543.
- Leone de Castris 2020
P. Leone de Castris, *Roviale all'Escorial (e altrove)*, "Napoli nobilissima", s. VII, vol. VI, settembre-dicembre 2020, fasc. III, pp. 4-20.

- Leproux 1991
G.-M. 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.
- Letarouilly 1840-1857
P.M. Letarouilly, *Édifices de Rome moderne ou recueil des palais, maisons, églises, couvents, et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome*, Typographie de Firmin Didot Frères, Paris 1840-1857, 4 voll.
- Lettere di Giovambattista Busini 1860
Lettere di Giovambattista Busini a Benedetto Varchi sopra l'assedio di Firenze, corrette ed accresciute di alcune altre inedite per cura di G. Milanese, Felice Le Monnier, Firenze 1860.
- Lewine 1969
M.J. Lewine, Nanni, Vignola, and S. Martino degli Svizzeri in Rome, "Journal of the Society of Architectural Historians", vol. 28, marzo 1969, n. 1, pp. 26-40.
- L'Occaso 2020
S. L'Occaso, Bernardino Gatti, il Sojaro, in Santa Maria di Campagna, in A. Còccioli Mastroviti, A. Gigli (a cura di), "Forza, terribilità e rilievo". Il Pordenone a Piacenza e dintorni, atti del convegno internazionale di studi (Piacenza, Palazzo Farnese, 23-25 maggio 2019), Tip.Le.Co, Piacenza 2020, pp. 81-97.
- Loffredo 2011a
F. Loffredo, Pedro de Toledo, lo stemma di Castelcapuano e Francesco da Sangallo a Napoli: la produzione di emblemi monumentali e un confronto col portale di Castel Sant'Elmo di Tommaso Boscoli, in F. Mangone (a cura di), Castelcapuano da reggia a tribunale. Architettura e arte nei luoghi della giustizia, Massa Editore, Napoli 2011, pp. 42-69.
- Loffredo 2011b
F. Loffredo, La villa di Pedro de Toledo a Pozzuoli e una provenienza per il "Fiume" di Pierino da Vinci al Louvre, "Rinascimento meridionale", 2011, n. 2, pp. 93-113.
- Loffredo 2011c
M. Loffredo, Da casa a museo. Le trasformazioni della dimora aretina di Giorgio Vasari, "Medicea", 2011, n. 10, pp. 50-57.
- Lombardi 1993
S. Lombardi, Francesco (Cecchino) di Pietrasanta (Francesco Stagi?), 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. 557-558.
- Longeri 1999
C. Longeri, La scultura tra maniera e barocco, in P. Castignoli (a cura di), Storia di Piacenza, vol. IV.1, Dai Farnese ai Borbone (1545-1802), Tip.Le.Co, Piacenza 1999, pp. 525-592.
- Lora 2008
M. Lora, De Rosso a Vasari. Genèse de l'Allégorie de l'"Immaculée Conception" pour Bindo Altoviti, "Bulletin de l'Association de Historiens de l'Art Italien", 2008(2009), n. 14, pp. 157-163.
- Losito 2010
M. Losito (a cura di), Regesto documentario, in D. Borghese (a cura di), La Casina di Pio IV in Vaticano, Allemandi, Torino 2010, pp. 195-224.
- Lucioli 2019
F. Lucioli, Tolomei, Claudio, in Dizionario Biografico degli Italiani, vol. XCVI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2019, pp. 24-28.
- Lugli 1977
A. Lugli, Carnevale, Domenico, in Dizionario Biografico degli Italiani, vol. XX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1977, pp. 476-477.
- Maffei 1999
S. Maffei, Paolo Giovio. Scritti d'arte, lessico ed ecrasi, Scuola Normale Superiore, Pisa 1999.
- Magri, Mambriani 2018
F. Magri, C. Mambriani (a cura di), Il dovere della Festa. Effimeri barocchi farnesiani a Parma, Piacenza e Roma (1628-1750), catalogo della mostra (Parma, Palazzo Bossi Bocchi, 6 ottobre - 16 dicembre 2018), Grafiche STEP, Parma 2018.
- Maietta 2010
I. Maietta, I dipinti di Giorgio Vasari per la sagrestia di San Giovanni a Carbonara, in Ead. (a cura di), Vasari a Napoli. I dipinti della sacrestia di San Giovanni a Carbonara. Il restauro, gli studi, le indagini, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 17 dicembre 2010 - 27 marzo 2011), Paparo, Pozzuoli 2010, pp. 31-39.
- Malazappi [1580]
G.F. Malazappi, Croniche della Provincia di Bologna dei Frati Minori osservanti San Francesco raccolte da Frate Giovan Francesco da Carpi del medesimo ordine, l'anno M.D.LXXX per commissione del Rmo Padre Ministro Generale di tutta la Religione Franciscana l'Illustrissimo Frate Francesco Gonzaga, [1580].
- Marongiu 2018
M. Marongiu, Sinibaldi, Raffaele, detto Raffaello da Montelupo, in Dizionario Biografico degli Italiani, vol. XCII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2018, pp. 787-791.
- Marongiu 2019
M. Marongiu, Michelangelo e la "maniera di figure piccole", in Ead. (a cura di), Michelangelo e la "maniera di figure piccole", Edifir, Firenze 2019, pp. 13-74.
- Marongiu 2020
M. Marongiu, Tommaso de' Cavalieri e l'eredità di Daniele da Volterra: Michele Alberti e Jacopo Rocchetti nel palazzo dei Conservatori, in B. Agosti, M. Marongiu (a cura di), Tommaso de' Cavalieri. Arbitro del gusto nella Roma della seconda metà del Cinquecento, atti della giornata di studi (Roma, Gallerie Nazionali Barberini Corsini, Palazzo Barberini, 18 dicembre 2019), "Horti Hesperidum", a. X, 2020, fasc. 1, pp. 131-182.
- Martinelli [1660-1663]1969
F. Martinelli, Roma ornata dall'architettura, pittura e scultura [1660-1663], in C. D'Onofrio, Roma nel Seicento, Vallecchi, Firenze 1969.
- 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*, 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.
- Masini 2008a
P. Masini, *Sala dei Trionfi*, in S. Guarino, P. Masini (a cura di), *Gli affreschi del Palazzo dei Conservatori*, Electa, Milano 2008, pp. 44-51.
- Masini 2008b
P. Masini, *Cappella*, in S. Guarino, P. Masini (a cura di), *Gli affreschi del Palazzo dei Conservatori*, Electa, Milano 2008, pp. 80-86.
- Matthiae 1982
S. Matthiae, *Santa Maria degli Angeli*, Palombi, Roma 1982.
- Merlo 2017
V. Merlo, *Giovanni Piacere, un pittore romano tra Pintoricchio e Antoniazio. Documenti, fonti e ipotesi*, "Bollettino d'Arte", s. VII, anno CII, luglio-dicembre 2017, nn. 35-36, pp. 97-118.
- Michelangelo e la Sistina 1990
Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 25 marzo - 30 giugno 1990), Palombi, Roma 1990.
- Milizia 1787
F. Milizia, *Roma delle belle arti del disegno*, Remondini, Bassano 1787.
- Miserotti 2011
G.P. Miserotti, *Il "Taccuino lombardo" di Lanzi e "Le pubbliche pitture di Piacenza" di Carasi*, "Bollettino Storico Piacentino", a. CVI, 2011, n. 2, pp. 271-285.
- Molinari 1957
F. Molinari, *Il cardinale teatino beato Paolo Burali e la riforma tridentina a Piacenza (1568-1576)*, Pontificia Università Gregoriana, Roma 1957.
- Monbeig Goguel 1972
C. Monbeig Goguel (a cura di), *Dessins italiens du Musée du Louvre. Inventaire général des dessins italiens*, vol. I, *Vasari et son temps: maîtres toscans nés après 1500, morts avant 1600*, Ed. de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1972.
- Monbeig Goguel 2015
C. Monbeig Goguel, *Dans le cercle de Giorgio Vasari une proposition pour Sebastiano Vini*, in J. Lalande Biscontin, *Feuilles de mémoire. Un carnet de dessins florentins du Musée du Louvre de l'Académie du dessin à Filippo Baldinucci*, Verlag Franz Philipp Rutzen, Mainz 2015, pp. 323-356.
- Morel 2016
Ph. Morel, *Il fregio di Baccho di Daniele da Volterra nel Palazzo Farnese di Roma*, in A. Fenech Kroke, A. Lemoine (a cura di), *Frisés peintes. Les décors des villas et palais au Cinquecento*, atti del convegno internazionale (Roma, Académie de France à Rome - Villa Médicis, 16-17 dicembre 2011), Académie de France à Rome-Villa Médicis-Somogy éditions d'art, Rome-Paris 2016, pp. 131-153.
- Mortari 1975
L. Mortari, *Gerolamo Siciolante a Palazzo Spada Capodiferro*, "Commentari", 1975, n. 26, pp. 89-97.
- Morte García 2004
C. Morte García, *Pietro Morone y las nuevas formas artísticas en Aragón*, in M.J. Redondo Cantera (a cura di), *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Valladolid 2004, pp. 315-430.
- Musi 1991
A. Musi, *Mezzogiorno spagnolo. La via napoletana allo stato moderno*, Guida editori, Napoli 1991.
- Mutini 1962
C. Mutini, *Avalos, Costanza d', duchessa d'Amalfi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. IV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1962, pp. 622-623.
- Naldi 2005
R. Naldi, *Magnificenza del marmo. Tavole scolpite a Napoli nell'età di Ferdinando il Cattolico (1503-1516)*, in F. Checa, B.J. García García (a cura di), *El arte en la corte de los Reyes Católicos*, atti del seminario internazionale di storia (Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 14-17 dicembre 2004), Fundación Carlos de Amberes, Fernando Villaverde Ediciones, S.L., Madrid 2005, pp. 61-73.
- Naldi 2009
R. Naldi, *Il "Crocifisso" per Girolamo Seripando e il suo contesto*, in Id. (a cura di), *Marco Cardisco, Giorgio Vasari. Pittura, umanesimo religioso, immagini di culto*, Arte'm, Napoli 2009, pp. 106-135.
- Naldi 2014
R. Naldi, *La cappella di Ippolita de Monti nella chiesa dei Santi Severino e Sossio a Napoli. L'arredo e le sue modificazioni, con un'ipotesi sul tabernacolo cinquecentesco*, "Napoli nobilissima", s. VI, 2014, vol. V, pp. 119-160.
- Nava Cellini 1961
A. Nava Cellini, *Antichi, Prospero, detto il Bresciano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. III, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1961, p. 448.
- 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 internazionale di studi (Mendrisio, Accademia di architettura, 13-14 settembre 2007), Mendrisio Academy Press, Mendrisio 2011, pp. 61-73.
- Negri Arnoldi 1997
F. Negri Arnoldi, *Scultura del Cinquecento in Italia meridionale*, Electa, Napoli 1997.
- Neppi 1975
L. Neppi, *Palazzo Spada*, Editalia, Roma 1975.
- Nicodemi 1956
G. Nicodemi, *Le note di Sebastiano Resta ad un esemplare dell'Abecedario Pittorico di Pellegrino Orlandi*, in *Studi storici in memoria di Mons. Angelo Mercati Prefetto dell'Archivio Vaticano*, raccolti a cura della Biblioteca Ambrosiana, Giuffrè, Milano 1956, pp. 263-326.
- Nocchi 2015
L. Nocchi, *Gli scultori del cardinale Pier Donato Cesi a Roma (1570-1586)*:

- documenti ed ipotesi, "Bollettino d'Arte", s. VII, a. C, gennaio-marzo 2015, n. 25, pp. 77-96.
- Nocchi 2019
L. Nocchi, *Artisti e maestranze per la decorazione del cortile e della facciata di palazzo Capodiferro Spada*, in 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*, atti delle giornate di studio (Roma, Palazzo Spada, 13-14 marzo 2018), "Horti Hesperidum", a. IX, 2019, n. 1, pp. 89-104.
- Nocentini 2011
S. Nocentini, *Nuovi studi sulla casa di Giorgio Vasari ad Arezzo*, "Artibus et historiae", vol. XXXII, 2011, n. 64, pp. 81-103.
- Nova 1984
A. Nova, *The Chronology of the De Monte Chapel in S. Pietro in Montorio in Rome*, "The Art Bulletin", vol. LXVI, marzo 1984, n. 1, pp. 150-154.
- Oberhuber 1966
K. Oberhuber, *Observations on Perino del Vaga as a Draughtsman*, "Master Drawings", vol. IV, 1966, n. 2, pp. 170-182.
- Olszewski 2008
E.J. Olszewski, *A Corpus of Drawings in Midwestern Collections. Sixteenth-Century Italian Drawings*, Harvey Miller Publishers, London 2008, 2 voll.
- Orvieto 1974
P. Orvieto, *Cambi, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XVII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1974, pp. 99-101.
- Ozzola 1935
L. Ozzola, *Una scultura inedita di Giulio Mazzoni*, "Bollettino Storico Piacentino", a. XXX, 1935, n. 10, pp. 28-29.
- Pagliara 1985
P.N. Pagliara, *Nuove fonti per la storia di palazzo Branconio dell'Aquila*, "Architettura. Storia e documenti", 1985, n. 1, pp. 49-78.
- Palmerio, Villetti 1989
G. Palmerio, G. Villetti, *Storia edilizia di S. Maria sopra Minerva in Roma, 1275-1870*, Viella, Roma 1989.
- Pampalone 1993
A. Pampalone, *La cappella della famiglia Spada nella Chiesa Nuova. Testimonianze documentarie*, Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1993.
- Pampalone 2012
A. Pampalone, *Artisti in società e contratti di lavoro nella Roma di fine Cinquecento*, "Rivista d'arte", s. 5, 2012, n. 2, pp. 199-216.
- Pampalone 2017
A. Pampalone, *Il ruolo di Sebastiano Resta nella decorazione della Chiesa Nuova*, in A. Bianco, F. Grisolia, S. Prosperi Valenti Rodinò (a cura di), *Padre Sebastiano Resta (1635-1714). Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, atti del convegno (Roma, Oratorio dei Filippini, 11 dicembre 2015), Edizioni Oratoriane, Roma 2017, pp. 29-76.
- Pane 1980
R. Pane, *Vasari e Dosio a Napoli*, in *Il potere e lo spazio. La scena del principe*, catalogo della mostra (Firenze, Fortezza di Belvedere, 1980), Electa Editrice, Firenze 1980, pp. 251-254.
- Paolucci, Maetzke 1988
A. Paolucci, A.M. Maetzke, *La casa del Vasari in Arezzo*, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 1988.
- Paolucci, Pantanella 2009
A. Paolucci, C. Pantanella (a cura di), *I Musei Vaticani nell'80° anniversario della firma dei Patti Lateranensi 1929-2009*, Giunti-Sillabe, Firenze-Livorno 2009.
- Papagna 2008
E. Papagna, *Tra vita reale e modello teorico: le due Costanze d'Avalos nella Napoli aragonese e spagnola*, in L. Arcangeli, S. Peyronel (a cura di), *Donne di potere nel Rinascimento*, Viella, Roma 2008, pp. 535-574.
- Parma Armani 1986
E. Parma Armani, *Perin del Vaga. L'anello mancante. Studi sul manierismo*, Sagep Editore, Genova 1986.
- Parma 2001
E. Parma (a cura di), *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, catalogo della mostra (Mantova, 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 S. Scott, B. Wisch (a cura di), "All the World's a Stage...". *Triumphal Celebrations and the Rituals of Statecraft*, The Pennsylvania State University, University Park 1990, pp. 22-81.
- Pascoli 1730
L. Pascoli, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Moderni*, Per Antonio de' Rossi, Roma 1730.
- Pecchiai 1950
P. Pecchiai, *Il Campidoglio nel Cinquecento, sulla scorta dei documenti*, Ruffolo, Roma 1950.
- Pedrocchi 2009
A.M. Pedrocchi, *Artisti, artigiani e maestranze pigionanti e non del convento di Sant'Agostino in Roma*, in *La Chiesa, la Biblioteca Angelica, l'Avvocatura Generale dello Stato. Il complesso di Sant'Agostino in Campo Marzio*, Libreria dello Stato, Roma 2009, pp. 373-422.
- Pepe 1998
E. Pepe, *Le tre cappelle rinascimentali in Santa Maria di Monteoliveto a Napoli*, "Napoli nobilissima", s. IV, 1998, vol. XXXVII, pp. 97-116.
- Percier, Fontaine 1798
C. Percier, P.F.L. Fontaine, *Palais, Maisons, Et Autres Édifices Modernes, Dessinés À Rome*, Didot, Paris 1798.
- Perrotta, Taddeo 2019
M. Perrotta, I. Taddeo, «*Nella quale fece bellissimi partimenti di stucchi*»: *Francesco Salviati e la cappella del Pallio*, in 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*, atti delle giornate di studio (Roma, Palazzo Spada, 13-14 marzo 2018), "Horti Hesperidum", a. IX, 2019, n. 1, pp. 73-87.

- Petrioli Tofani 2008
A. Petrioli Tofani (a cura di), *Michelangelo, Vasari, and Their Contemporaries. Drawings from the Uffizi. The Role of Disegno in the Sixteenth Century Decoration of Palazzo Vecchio*, catalogo della mostra (New York, Morgan Library & Museum, 25 gennaio – 20 aprile 2008), Morgan Library & Museum, New York 2008.
- Petrioli Tofani 2014
A. Petrioli Tofani, *L'inventario settecentesco dei disegni degli Uffizi di Giuseppe Pelli Bencivenni. Trascrizione e commento*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2014, 4 voll.
- Pettorelli 1921
A. Pettorelli, *Giulio Mazzoni da Piacenza, pittore e scultore*, Alfieri & Lacroix, Roma 1921.
- Pettorelli 1940
A. Pettorelli, *La chiesa di S. Maria di Campagna*, Porta, Piacenza 1940.
- Piazza 2011
S. Piazza (a cura di), *Giorgio Vasari a Palazzo Abatellis. Percorsi del Rinascimento in Sicilia*, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo Abatellis, 30 novembre – 31 dicembre 2011), Edizioni Caracol, Palermo 2011.
- Pierguidi 2008
S. Pierguidi, *I Demoni oranti di Giulio Mazzoni e il tema dei Tre Regni inginocchiati di fronte al Nome di Gesù*, "Arte cristiana", a. XCVI, 2008, n. 846, pp. 211-216.
- Pietrangeli 1962
C. Pietrangeli, *Nel Palazzo dei Conservatori: la Sala dei Trionfi*, "Capitolium", 1962, n. 37, pp. 463-470.
- Pighi 2021
S. Pighi, *Per Eugenio Bianchi, pittore piacentino di fine Cinquecento: documenti inediti*, "Bollettino Storico Piacentino", a. CXVI, 2021, n. 2, pp. 259-275.
- Pizzoni 2017
M.R. Pizzoni, *Notizie sul Correggio dalle lettere di Resta a Giuseppe Magnavacca*, in A. Bianco, F. Grisolia, S. Prospero Valenti Rodinò (a cura di), *Padre Sebastiano Resta (1635-1714). Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, atti del convegno (Roma, Oratorio dei Filippini, 11 dicembre 2015), Edizioni Oratoriane, Roma 2017, pp. 143-175.
- Pizzoni 2020
M.R. Pizzoni, *La «morbidezza» della maniera moderna nei libri di disegni di padre Resta*, "Studi di Memofonte", 2020(2021), n. 25, pp. 153-171.
- Pizzoni, Prospero Valenti Rodinò 2016
M.R. Pizzoni, S. Prospero Valenti Rodinò, *Resta, Sebastiano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXVII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2016, pp. 30-33.
- Poggiali 1760
C. Poggiali, *Memorie storiche della città di Piacenza*, Per Filippo G. Giacomazzi, Piacenza 1760, 18 voll.
- Poli 2010
V. Poli, *Il patrimonio architettonico ecclesiastico urbano della diocesi di Piacenza nel XIX secolo: riconversioni, nuove costruzioni e restauri (parte II)*, "Bollettino Storico Piacentino", a. CV, 2010, n. 2, pp. 177-214.
- Poli 2018a
V. Poli (a cura di), *Pordenone e la Maniera padana*, Skira, Milano 2018.
- Poli 2018b
V. Poli, *Il santuario di Santa Maria di Campagna*, in Ead. (a cura di), *Pordenone e la Maniera padana*, Skira, Milano 2018, pp. 101-128.
- Pollinari 1887
B. Pollinari, *L'arte nella cattedrale di Piacenza impressioni ed appunti*, Tip. Solari di Tononi, Piacenza 1887.
- Ponnelle, Bordet 1986
L. Ponnelle, L. Bordet, *San Filippo Neri e la società romana del suo tempo (1515-1595)*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1986.
- Prati cds
C. Prati, *Considerazioni sulla conservazione e la tutela degli apparati a stucco*, in A. Còccioli Mastroviti, S. Pighi, S. Quagliaroli (a cura di), *L'arte dello stucco a Piacenza dal Cinquecento al Settecento. Artisti e maestranze, influenze e modelli*, in corso di stampa.
- Previtali 1978
G. Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Einaudi, Torino 1978.
- Price Zimmermann 2012
T.C. Price Zimmermann (a cura di), *Paolo Giovio. Uno storico e la crisi italiana del XVI secolo*, ed. italiana riveduta e aggiornata cura di F. Minonzo, Lampi di Stampa, Cologno Monzese 2012.
- Prospero Valenti Rodinò 2001
S. Prospero Valenti Rodinò, *Addenda a Luzio Luzzi disegnatore*, "Bollettino d'Arte", s. VI, a. LXXXVI, marzo-giugno 2001, n. 116, pp. 39-78.
- Prospero Valenti Rodinò 2007
S. Prospero Valenti Rodinò, *I disegni del Codice Resta di Palermo*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007.
- Prospero Valenti Rodinò 2013
S. Prospero Valenti Rodinò, *Resta e Malvasia: un dimenticato episodio della polemica antivasariana nel Seicento*, in S. Prospero Valenti Rodinò (a cura di), *Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento. Padre Resta tra Malvasia e Magnavacca*, Campisano Editore, Roma 2013, pp. 11-43.
- Prospero Valenti Rodinò 2017
Prospero, *Le Maratti s'amuse*, in A. Agresti, F. Baldassarri (a cura di), *Studi di storia dell'arte in onore di Fabrizio Lemme*, Etgraphiae, Roma 2017, pp. 251-256.
- Puglia 2005
I. Puglia, *I Piccolomini d'Aragona duchi d'Amalfi (1461-1610). Storia di un patrimonio nobile*, Editoriale Scientifica, Napoli 2005.
- Puglia 2006
I. Puglia, *Per la storia dei fedecommessi: il "palazzo di Siena" dei Piccolomini (1450-1582)*, "Città e storia", a. I, 2006, n. 1, pp. 35-51.
- Pugliatti 1981
T. Pugliatti, *Da Napoli a Palermo: vicende di alcuni dipinti di Giorgio Vasari e di Marco Pino nella storia di due musei*, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte

- Medievale e Moderna. Facoltà di Lettere e Filosofia Università di Messina”, 1981-1982, nn. 5-6, pp. 15-27.
- 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.
- Quagliaroli 2014-2015
S. Quagliaroli, *Arte e Riforma tridentina nella Piacenza del vescovo Paolo Burali d'Arezzo (1568-1576)*, tesi di specializzazione, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 2014-2015.
- Quagliaroli 2015
S. Quagliaroli, *Confraternal Gleanings from Post-Tridentine Piacenza: Bishop Paolo Burali d'Arezzo and the Confraternity of the Most Holy Sacrament*, “Confraternitas. Society for Confraternity Studies”, vol. XXVI, autunno 2015, n. 2, pp. 17-46.
- Quagliaroli 2015-2018
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, 2015-2018.
- Quagliaroli 2018a
S. Quagliaroli, *Un progetto per Palazzo Capodiferro Spada e alcune riflessioni su Giulio Mazzoni disegnatore*, “Paragone”, s. 3, a. LXIX, maggio-luglio 2018, nn. 139-140 (819-821), pp. 65-74.
- Quagliaroli 2018b
S. Quagliaroli, *In margine alla “Sacra Famiglia” Spada restaurata. Giulio Mazzoni tra Napoli, Roma e Piacenza*, in M. Corso, A. Ulisse (a cura di), *L'autunno della Maniera. Studi sulla pittura del tardo Cinquecento a Roma*, Officina Libreria, Milano 2018, pp. 49-58.
- Quagliaroli 2018c
S. Quagliaroli, *Decorazioni a stucco nei cantieri sangallescchi: lo studio dell'antico, la prassi costruttiva, il rapporto con gli artisti*, in M. Beltramini, C. Conti (a cura di), *Antonio da Sangallo il Giovane. Architettura e decorazione tra Leone X e Paolo III*, Officina Libreria, Milano 2018, pp. 33-42.
- Quagliaroli 2019a
S. Quagliaroli, *La decorazione a stucco tra Roma e Fontainebleau: problemi storiografici e circolazione delle soluzioni decorative*, in 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*, atti delle giornate di studio (Roma, Palazzo Spada, 13-14 marzo 2018), “Horti Hesperidum”, a. IX, 2019, n. 1, pp. 17-35.
- 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 Editore, 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(2020), n. 174, pp. 86-94.
- Quagliaroli 2019-2020
S. Quagliaroli, *Giulio Romano e lo stucco: disegno, progetto, esecuzione, nel segno dell'antico e di Raffaello*, in P. Assmann et alii (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, Palazzo Carpegna, 16-18 ottobre 2019), “Annali delle Arti e degli Archivi. Pittura, Scultura Architettura”, 2019-2020(2021), pp. 319-326.
- Quagliaroli 2020a
S. Quagliaroli, *Plastico, plasticatore. Note sull'arte del modellare secondo padre Resta*, “Studi di Memofonte”, 2020(2021), n. 25, pp. 248-264.
- Quagliaroli 2020b
S. Quagliaroli, *Appunti critici su Pordenone e la Maniera: storiografia, circolazione dei modelli e funzionamento dei cantieri decorativi nel Cinquecento*, in
- A. Còccioli Mastroviti, A. Gigli (a cura di), *“Forza, terribilità e rilievo”. Il Pordenone a Piacenza e dintorni*, atti del convegno internazionale di studi (Piacenza, Palazzo Farnese, 23-25 maggio 2019), Tip.Le.Co, Piacenza 2020, pp. 61-79.
- Quagliaroli cds¹
S. Quagliaroli, *«Pulcherrimam regiamque domum». Il cantiere di palazzo Capodiferro Spada: la “setta sangallescchi”, l'eredità di Perino del Vago, il trionfo dello stucco*, in S. Ginzburg, L. Tedeschi, V. Zanchettin (a cura di), *Il cantiere nel Cinquecento: architettura e decorazione. 1. Roma*, Officina Libreria, Roma, in corso di stampa.
- Quagliaroli cds²
S. Quagliaroli, *Da un episodio poco noto una nuova traccia biografica per il bolognese Girolamo Mirola*, “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, in corso di stampa.
- Quagliaroli cds³
S. Quagliaroli, *«Sculptor eximius». Revisioni e aggiornamenti al catalogo di Giulio Mazzoni scultore (con una nota sullo scarpellino Battista Ghioldi da Como)*, in G. Extermann et alii (a cura di), *Circolazione, scambi e modelli: gli scultori a Roma nella seconda metà del Cinquecento*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, Accademia Nazionale di San Luca – Fondazione Camillo Caetani, 21-22 marzo 2019), in corso di stampa.
- Quagliaroli cds⁴
S. Quagliaroli, *Ornare il Ducato. Decorazioni a stucco e plasticatori a Piacenza e Parma nel secondo Cinquecento*, in A. Giannotti et alii (a cura di), *Lo stucco nell'età della Maniera. Cantieri, maestranze e modelli*, “Bollettino d'Arte”, numero speciale, in corso di stampa.
- Quagliaroli cds⁵
S. Quagliaroli, *Vita del Padre Biagio Betti teatino, pittore*, in Giovanni 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], ed. critica, in corso di stampa.
- Quagliaroli, Spoltore 2019
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 2018), UniversItalia, Roma 2019, pp. 109-145.
- Rago 2013
G. Rago, *L'ambito di Francesco da Sangallo e i rapporti tra Firenze e la Napoli toledana nel tempo di Cosimo ed Eleonora. Continuità e innovazione nella politica territoriale dal Granducato mediceo a quello lorenese*, "Bollettino della Società di Studi Fiorentini", 2013(2014), n. 2, pp. 264-276.
- Rapetti 1901
A. Rapetti, *Guida al Duomo di Piacenza: monumento nazionale*, Tipografia Bernardi, Piacenza 1901.
- Rapino 2012
D. Rapino (a cura di), *La "Crocifissione" di Giorgio Vasari nella chiesa di Santa Maria del Carmine di Firenze. Studi e restauro*, Edizioni Polistampa, Firenze 2012.
- Raspe 2007
M. Raspe, *Basilica di Santa Maria degli Angeli e dei Martiri*, in C. Strunck (a cura di), *Rom: Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Festgabe für Elisabeth Kieven*, Imhof, Petersberg 2007, pp. 246-250.
- Rastorguev 2018
V.A. Rastorguev, *Francesco del Nero: The Art of Multiplication*, "Kunsttexte.de", 2018, n. 1, pp. 1-14.
- Rava 1986
A. Rava, *Restauro di stucchi a Palazzo Spada*, in G. Biscontin (a cura di), *Manutenzione e conservazione del costruito fra tradizione ed innovazione*, atti del convegno (Bressanone, 24-27 giugno 1986), Libreria Progetto ed., Padova 1986, pp. 485-493.
- Ravelli 1978
L. Ravelli, *Polidoro Caldara da Caravaggio. 1. Disegni di Polidoro. 2. Copie da*
- Polidoro*, Monumenta Bergomensia, Bergamo 1978.
- Redín Michaus 2002a
G. Redín Michaus, *Giulio Mazzoni e Gaspar Becerra a San Giacomo degli Spagnoli. Le cappelle del Castillo e Ramírez de Arellano*, "Bollettino d'Arte", s. VI, a. LXXXVII, aprile-giugno 2002, n. 120, pp. 49-62.
- Redín Michaus 2002b
G. Redín Michaus, *Sobre Gaspar Becerra en Roma. La capilla de Constantino del Castillo en la iglesia de Santiago de los Españoles*, "Archivo Español de Arte", 2002, n. 75, pp. 129-144.
- Redín Michaus 2002c
G. Redín Michaus, *Jacopo del Duca, il ciborio della certosa di Padula e il ciborio di Michelangelo per Santa Maria degli Angeli*, "Antologia di Belle Arti", 2002, nn. 63-66, pp. 125-138.
- Redín Michaus 2007
G. Redín Michaus, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores espanoles en Roma, 1527-1600*, Departamento de Historia del Arte, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 2007.
- Redín Michaus 2010
G. Redín Michaus, *El testamento y otros documentos sobre Daniele da Volterra*, "Archivo Espanol de Arte", 2010, n. 83, pp. 235-248.
- Restauri della Soprintendenza 1972
Restauro 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 Venezia, 20 ottobre - 30 novembre 1972), De Luca, Roma 1972.
- Ricci 1998-1999
M. Ricci, *Prima del Gesù. La chiesa romana di Santa Maria in Traspontina e i suoi architetti (1566-1587)*, "Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico. Storia, cultura, progetto", 1998-1999, nn. 8-9, pp. 47-60.
- Ricci 2016
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 Editore, Roma 2016, pp. 61-92.
- Ricci cds
M. Ricci, *Architetti e maestranze nel secondo Cinquecento: il cantiere di Santa Maria in Traspontina*, in S. Ginzburg, L. Tedeschi, V. Zanchettin (a cura di), *Il cantiere nel Cinquecento: architettura e decorazione. 1. Roma*, Officina Libraria, Roma, in corso di stampa.
- Ridolfi 1648
C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, Presso Gio. Battista Sgava, Venezia 1648.
- Roberto 2005
S. Roberto, *San Luigi dei Francesi. La fabbrica di una chiesa nazionale nella Roma del '500*, Gangemi Editore, Roma 2005.
- Roi 1924
P. Roi, *La chiesa e il convento di san Sepolcro a Piacenza*, "Bollettino d'Arte", s. II, a. III, febbraio 1924, n. 8, pp. 356-379.
- Romanelli 1815
D. Romanelli, *Napoli Antica e Moderna*, Tipografia di Angelo Trani, Napoli 1815.
- Romani 1990
V. Romani, *Tibaldi "d'intorno" a Perino*, Ed. Antenore, Padova 1990.
- Romani 1997
V. Romani, *Primaticcio, Tibaldi e la questione delle «cose del cielo»*, Bertinocello, Cittadella 1997.
- Romani 2003a
V. Romani (a cura di), *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 30 settembre 2003 - 12 gennaio 2004), Mandragora, Firenze 2003.
- Romani 2003b
V. Romani, *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, in V. Romani (a cura di), *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 30 settembre 2003 - 12 gennaio 2004), Mandragora, Firenze 2003, pp. 15-54.

- Romani 2010
V. Romani, *Daniele da Volterra nella camera di Bacco e del liocorno*, 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. 73-79.
- Romani 2013
V. Romani, *Su Vasari e i pittori veneziani*, in B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova (a cura di), *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 26-28 aprile 2012), Marsilio, Venezia 2013, pp. 105-109.
- Romani 2017
V. Romani, *I dipinti d'Elci*, in B. Agosti, V. Romani (a cura di), *Daniele da Volterra. I dipinti d'Elci*, catalogo della mostra (Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Galleria Corsini, 16 febbraio – 7 maggio 2017), Hirmer, München 2017, pp. 27-87.
- Romani cds
V. Romani, *Girolamo Siciolante da Sermoneta*, Grafiche Aurora, Verona, in corso di stampa.
- Ronchini 1876
A. Ronchini, *Francesco e Simone Moschini, memoria del Cav. A. Ronchini*, in *Atti e memorie delle RR. Deputazioni di storia patria per le Provincie modenesi e parmensi*, VIII, Vincenzi, Modena 1876 pp. 97-111.
- Russo 1983
L. Russo, *Decorazione ad affresco della chiesa di San Martino degli Svizzeri*, "Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie", 1983, n. 4, pp. 179-200.
- 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. Una utopia urbanistica del Cinquecento*, Staderini, Roma 1975.
- Salvagni 2012
I. Salvagni, *Da "Universitas" ad "Academia". La corporazione dei Pittori nella chiesa di san Luca a Roma 1478-1588*, Campisano Editore, Roma 2012.
- Sapori 1996
G. Sapori, *Broeck, Hendrik van*, in *Saur. Allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. XIV, de Gruyter, Berlin 1996, pp. 323-324.
- Sapori 2020
G. Sapori, *Decorare i palazzi da Raffaello a Zuccari*, Artemide, Roma 2020.
- Scarabelli 1841
L. Scarabelli, *Guida ai monumenti storici ed artistici della città di Piacenza*, Willmant, Lodi 1841.
- Schiavo 1953
A. Schiavo, *La vita e le opere architettoniche di Michelangelo*, Libreria dello Stato, Roma 1953.
- Schwager 1973
K. Schwager, *Die Porta Pia in Rom: Untersuchungen zu einem «verruften Gebäude»*, "Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst", 1973, n. 24, pp. 33-96.
- Sénéchal 1990
R. Sénéchal, *A Note on Daniele da Volterra's Cappella Orsini in Santissima Trinità dei Monti and its Impact on Sixteenth Century Chapel Decoration*, "Paragone", n.s., a. XLI, 1990, n. 23 (487), pp. 88-96.
- Serafini 1915
A. Serafini, *Girolamo da Carpi, pittore e architetto ferrarese (1501-1556)*, Tip. dell'Unione Editrice, Roma 1915.
- Serafini, Germanò 2016
I. Serafini, D. Germanò, *Il drammatico destino di un gioiello rinascimentale: palazzo Alicorni*, 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 Editore, Roma 2016, pp. 101-108.
- Shearman 1983
J. Shearman, *The Early Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge Univ. Press, Cambridge 1983.
- Sickel 2013
L. Sickel, *Jacopo Rocchetti alias Giacomo Rocca. Ein Protagonist der frühen Sammlungsgeschichte von Michelangelos Zeichnungen*, in C. Echinger-Maurach, A. Gnann, J. Poeschke (a cura di), *Michelangelo als Zeichner*, atti del convegno internazionale (Vienna, The Albertina Museum, 19-20 novembre 2010), Rhema-Verl., Münster 2013, pp. 73-96.
- Sickel 2013-2014
L. Sickel, *Die Fresken in der "Galleria" des Palazzo Sacchetti: Jacopo Rocchetti und Michele Alberti reproduzieren Entwürfe ihrer Lehrer Michelangelo und Daniele da Volterra für die Bankiersfamilie Ceuli*, "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 2013-2014(2017), n. XLI, pp. 293-322.
- Sickel 2016
L. Sickel, *Jacopo Rocchetti as Beneficiary of Michelangelo's Drawings*, in M.S. Bolzoni, F. Rinaldi, P. Tosini (a cura di), *Dopo il 1564. L'eredità di Michelangelo a Roma nel tardo Cinquecento*, atti della conferenza annuale della Renaissance Society of America (Berlino, 26-28 marzo 2015), De Luca Editori d'Arte, Roma 2016, pp. 82-99.
- Sigismondo 1788-1789
G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi del dottor Giuseppe Sigismondo napoletano*, presso i Fratelli Terres, Napoli 1788-1789, 3 voll.
- Smith 1977
G. Smith, *The Casino of Pius IV*, Princeton University Press, Princeton 1977.
- Smith 1988
G. Smith, *The Stucco Decoration of the Casino of Pius IV*, in R.W. Gaston (a cura di), *Pirro Ligorio, Artist and Antiquarian*, atti del convegno (Firenze, Villa I Tatti, 1983), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1988, pp. 209-221.
- Solinas 2007
F. Solinas, *Politica familiare e storia artistica nella Roma del primo Seicento: il caso dei Marchesi Theodoli*, "Storia dell'arte", n.s. 16-17, agosto 2007, nn. 116-117, pp. 135-192.
- Speelberg 2013
F. Speelberg, *"Ordine con più ornamento"*.

- Reconsidering the Origins of Strapwork Ornament in Relation to the Emancipation of the Ornamental Frame*, in R. Dekoninck, C. Heering, M. Lefftz (a cura di), *Questions d'ornements. XV^e-XVIII^e siècles*, Brepols, Turnhout 2013, pp. 154-165.
- Spinosa 1994
N. Spinosa (a cura di), *La collezione Farnese. La scuola emiliana. I dipinti, i disegni*, Electa Napoli, Napoli 1994.
- Sricchia Santoro 1967
F. Sricchia Santoro, *Daniele da Volterra*, "Paragone", a. XVIII, 1967, n. 213, pp. 3-34.
- Starn 1999
R. Starn, *Daniele da Volterra, Michelangelo, and the Equestrian Monument for Henry II of France: New Documents*, in O. Francisti Osti (a cura di), *Mosaics of Friendship. Studies in Art and History for Eve Borsook*, Centro Di, Firenze 1999, pp. 199-209.
- Stastny 1979
F. Stastny, *A Note on Two Frescoes in the Sistine Chapel*, "The Burlington Magazine", vol. CXXI, dicembre 1979, n. 921, pp. 777-783.
- Steinmann 1907
E. Steinmann, *Studien zur Renaissanceskulptur in Rom. I. Die Büsten des Francesco del Nero*, "Monatshefte für Kunstwissenschaft", 1908, n. 1, pp. 633-637.
- Strazzullo 1992
F. Strazzullo, *I Lombardi a Napoli sulla fine del '400*, Edizioni Fondazione Pasquale Corsicato, Napoli 1992.
- Strinati 1976
C. Strinati, *Marcantonio Del Forno nell'Oratorio del Gonfalone a Roma*, "Antichità viva", a. XV, 1976, n. 3, pp. 14-22.
- Strinati 1979
C. Strinati, *Giulio Mazzoni da Piacenza nella Roma di metà Cinquecento*, "Bollettino d'Arte", s. VI, a. LXIV, gennaio-marzo 1979, n. 1, pp. 27-36.
- Tabarrini 2008
M. Tabarrini, *Borromini e gli Spada. Un palazzo e la committenza di una grande famiglia nella Roma barocca*, Gangemi Editore, Roma 2008.
- Tagliaferri 1975
L. Tagliaferri, *Il Duomo prima dei restauri del '900*, in *Il Duomo di Piacenza (1122-1972)*, atti del convegno di studi (Piacenza, 1972), Stabilimento Tipografico Piacentino, Piacenza 1975, pp. 95-107.
- Tambini 2014
A. Tambini, *Alla scoperta di dipinti e pittori del Cinquecento imolese*, "Studi Romagnoli", 2014, n. 65, pp. 465-539.
- Tarallo 2010-2013
M. Tarallo, *Santa Maria di Monteoliveto a Napoli, dalla fondazione (1411) alla soppressione monastica: topografia e allestimenti liturgici*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli, XXVI ciclo, 2010-2013.
- Terzaghi 1959
A. Terzaghi, *La nascita del Barocco e l'esperienza europea di Federico Zuccari*, in *Actes du XIX^e Congrès International d'Histoire de l'Art*, atti del convegno internazionale (Parigi, 8-13 settembre 1958), Paris 1959, pp. 285-297.
- Ticozzi 1830-1833
S. Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame ed in pietra, coniatori di medaglie, musaicisti, niellatori, intarsiatori d'ogni età e d'ogni nazione di Stefano Ticozzi...*, Gaetano Schiepatti, Milano 1830-1833, 4 voll.
- Titi 1674
F. Titi, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma con l'aggiunta di quanto è stato fatto di nuovo fino all'anno presente*, Mancini, Roma 1674.
- Titi 1686
F. Titi, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma con l'aggiunta di quanto è stato fatto di nuovo fino all'anno presente*, Vannacci, Roma 1686.
- Titi 1763
F. Titi, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma con l'aggiunta di quanto è stato fatto di nuovo fino all'anno presente*, Pagliarini, Roma 1763.
- Titi 1987
F. Titi, *Studio di pittura, scultura et architettura nelle chiese di Roma*, edizione comparata a cura di B. Contardi, S. Romano, Centro Di, Firenze, 1987, 2 voll.
- Tolentano 1538
F. Tolentano, *La triomphale intrata della S. Di Papa Paulo III in la nobile Città di Piacenza, con il significato de li Epetaphii, che contine in li Archi Triomphali, et il gran apparato fatto da Cittadini Piacentini*, s.n., [Roma] 1538.
- Tolomei 1547
C. Tolomei, *De le Lettere di M. Claudio Tolomei libri sette...*, Gabriel Giolito de Ferrari, Venezia 1547.
- Tonelli 2018
F. Tonelli, *La Committenza di Agostino Landi nel Castello di Bardi 1534-1555*, "About Art online", settembre 2018, consultabile on line alla pagina web: https://www.aboutartonline.com/i-landi-di-bardi-arte-politica-societa-e-mecenatismo-nel-florire-del-rinascimento-padano-nuovi-studi/#_ftn1
- Tosini 2004
P. Tosini, *Giulio Romano, Perin del Vaga, Luzio da Todi: episodi di pittura raffaellistica 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 2005
P. Tosini, *Presenze e compresenze tra villa d'Este e il Gonfalone*, "Bollettino d'Arte", s. VI, a. XC, aprile-giugno 2005, n. 132, pp. 43-58.
- Tosini 2009
P. Tosini, *La cappella Alicorni Theodoli e la decorazione di Giulio Mazzoni da Piacenza*, in I. Miarelli Mariani, M. Richiello (a cura di), *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 2009, vol. II, pp. 489-507.
- Tosini 2018
P. Tosini, *In cerca di Diana. Il mito della dea nelle residenze del Lazio nel*

- Cinquecento, in G. Barberi Squarotti, A. Colturato, C. Gorla (a cura di), *Il mito di Diana nella cultura delle corti. Arte, letteratura, musica*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2018, pp. 103-122.
- Tosini cds¹
P. Tosini, *Stuccatori fiorentini a Roma nel secondo Cinquecento: indagini sui fratelli Parentino, Ferrando Fancelli e Giovanni Antonio Dosio*, in A. Giannotti et alii (a cura di), *Lo stucco nell'età della Maniera. Cantieri, maestranze e modelli*, "Bollettino d'Arte", numero speciale, in corso di stampa.
- Tosini cds²
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, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien, 21-22 gennaio 2021), in corso di stampa.
- Totti 1638
P. Totti, *Ritratto di Roma moderna*, Mascardi, Roma 1638.
- Trinchieri, Di Fazio 2020
G. Trinchieri, C. Di Fazio (a cura di), *La Chiesa dei Santi Sebastiano e Rocco in San Vito Romano. Viaggio dalla feudalità al Regno d'Italia*, Artemide, Roma 2020.
- Turner 1994
N. Turner, *The Study of Italian Drawings. The Contribution of Philip Pouncey*, British Museum Pr., London 1994.
- Ulisse 2015-2018
A. Ulisse, *Girolamo Siciolante da Sermoneta nella Cultura Artistica della Maniera moderna: opere, committenza e cronologia*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, XXXI ciclo, 2015-2018.
- Urciuoli 2017
S. Urciuoli, *Palazzo Spada. Il percorso ritrovato. Nuovi studi sulle decorazioni cinquecentesche*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2017.
- 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 2002
A. Vannugli, *L'oratorio del Gonfalone: cronologia e stato degli studi*, in M.G. Bernardini (a cura di), *L'oratorio del Gonfalone a Roma. Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2002, pp. 119-133.
- Vannugli 2005
A. Vannugli, *Un'altra "Lettera rubata". La decorazione della cappella di S. Maria Maddalena nella SS. Trinità dei Monti e il vero "Noli me tangere" di Giulio Romano e Giovan Francesco Penni*, "Storia dell'arte", n.s. 11, 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 committente*, "Roma nel Rinascimento", 2020, pp. 331-367.
- Varela Merino 2001
L. Varela Merino, *La venida a España de Pietro Morone y Pietro Paolo de Montalbergo: las pinturas de la capilla de Luis de Lucena en Guadalajara*, "Boletín del Museo e Instituto 'Camón Aznar'. Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja", 2001, n. 84, pp. 175-184.
- Vasari 1759-1760
G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, corrette da molti errori e illustrate con note*, a cura di G. Bottari, Niccolò e Marco Pagliarini, Roma 1759-1760, 3 voll.
- Vasari 1878-1885
Le opere di Giorgio Vasari, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanese, Sansoni, Firenze 1878-1885, 9 voll.
- Vasari 1966-1987
G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di P. Barocchi, R. Bettarini, Sansoni, Firenze 1966-1987, 8 voll.
- Vasari, gli Uffizi 2011
Vasari, gli Uffizi e il Duca, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 14 giugno – 30 ottobre 2011), Giunti, Firenze 2011.
- Venditti 1999
A. Venditti, *La fabbrica nel tempo*, in C. Cundari (a cura di), *Il complesso di Monteoliveto a Napoli. Analisi, rilievi, documenti, informatizzazione degli archivi*, Gangemi Editore, Roma 1999, pp. 37-116.
- Venditti 2006
M. Venditti, *Una presenza vicereale a Pozzuoli: la dimora fortificata di don Pedro de Toledo*, "Archivio Storico per le province napoletane", 2006, n. 124, pp. 251-287.
- Venturi 1901-1940
A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Hoepli, Milano 1901-1940, 11 voll.
- Vicini 2012
M.L. Vicini, *Palazzo Spada*, Edizione L'Orbicolare, Capurso 2012.
- Villata 2016
E. Villata *Minimalismo della "terribilità". I disegni del Pordenone in Ambrosiana*, Bulzoni Editore, Roma 2016.
- Violini, Violini cds
C. Violini, P. Violini, *Il cantiere di Cristoforo Roncalli in due cappelle romane: osservazioni alla luce dei recenti restauri*, in A. Giannotti et alii (a cura di), *Lo stucco nell'età della Maniera. Cantieri, maestranze e modelli*, "Bollettino d'Arte", numero speciale, in corso di stampa.
- Vivoli 1989
C. Vivoli, *Dell'Antella, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXVII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1989, pp. 117-119.
- Voss [1920]1994
H. Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz* (Grote, Berlin 1920), *La pittura del tardo Rinascimento a Roma e a Firenze*, trad. it. R. Zeni, Donzelli, Roma 1994.
- Wasserman 1961
J. Wasserman, *Palazzo Spada*, "The Art

Bulletin”, vol. XLIII, marzo 1961, n. 1,
pp. 58-63.

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”, vol. XLIX, 2011, n. 2, pp. 147-158.

Zama 2007

R. Zama, *Girolamo Marchesi da Cotignola. Pittore. Catalogo generale*, Luisè, Rimini 2007.

Zardin 1997

D. Zardin, *Il rilancio delle confraternite nell'Europa cattolica cinque-seicentesca*, in C. Mozzarelli (a cura di), *I tempi del Concilio. Religione, cultura e società nell'Europa tridentina*, Bulzoni Editore, Roma 1997, pp. 107-144.

Zeri 1957

F. Zeri, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Einaudi, Torino 1957.

Zerner 1969

H. Zerner, *L'école de Fontainebleau. Gravures*, Arts et Métiers Graphiques, Paris 1969.

Zeza 2003

A. Zeza, *Marco Pino. L'opera completa*, Electa Napoli, Napoli 2003.

Zeza 2013

A. Zeza, *Per Vasari a Napoli*, in B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova (a cura di), *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 26-28 aprile 2012), Marsilio, Venezia 2013, pp. 147-165.

Zeza 2016

M. Zeza, *Da Don Pedro de Toledo al Gran Duca d'Alba: due cicli di pitture murali a Napoli alla metà del Cinquecento*, in E. Sánchez García (a cura di), *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro De Toledo (1532-1553)*, Tullio Pironti Editore, Napoli 2016, pp. 545-587.

Indice dei nomi

Il presente indice non include il nome di Giulio Mazzoni. I nomi che nei documenti sono riportati in latino sono stati italianizzati.

- Abbate, Pietro Paolo 183
Acciaiuoli, Raffaello 32
Agresti, Livio 108-109, 111, 122, 171
Alberi, Consalvo 143
Alberti, Michele 5, 118, 141-143, 160
Albrizio, Andrea 183
Albrizio, Giovanni Girolamo 189
Albrizio, Paolo 189
Alcasar, Domenico de 179
Aldobrandini, Giovanni 147
Aleotti, famiglia 101
Aleotti, Giovanni Battista 125
Aleotti, Pier Giovanni 168-171
Alessandro fiorentino scultore 110, 168
Alfonso II d'Aragona 24
Alicorni, Fausto 102, 125
Alicorni, Giovanni Battista 102
Alicorni, Pietro Paolo 101
Alicorni, Traiano 86, 101, 113, 167
Allegri, Antonio *vedi* Correggio
Altoviti, Bindo 17, 20-22, 36
Altoviti, Giovanni Battista 175
Álvarez de Toledo y Osorio Pimentel, Eleonora 31
Álvarez de Toledo, Juan 31, 130
Álvarez de Toledo, Pedro 23, 27, 30-32, 38, 137, 165
Alvaro di Lugo 178
Ambiveri, Luigi 35, 148, 162
Amendolagine, Francesco 55
Ammannati, Bartolomeo 112-113, 136, 156, 174
Antichi, Prospero *vedi* Prospero Bresciano
Antonio da Carrara scultore 110, 168
Antonio da Sangallo il Giovane (Antonio Cordini) 43-44, 46, 49, 55, 61-62, 70
Antonio sagrestano 137
d'Aragona, Maria 117
Arcangelis, Francesco de 70
Arcangelis, Giovanni Battista de 70, 97
Arcelli, Giulio Cesare 184-185
Ardimani, Paolo 136, 182
Aretino, Andrea 142
Aretino, Pietro 15, 32
Arisi, Ferdinando 163
Armentieri, famiglia 101
Arrigo Fiammingo *vedi* Broeck, Hendrick van den
Attilio testimone 172
d'Avalos d'Aquino, Alfonso III 116
d'Avalos d'Aquino, Costanza 116-117, 123, 137, 173
d'Avalos, Costanza 116
d'Avalos, Innico II 116-117
Ávila, Alfonso de 177
d'Aviz, Maria 147, 161
Baccarini, Domenico 163
Bacelli, Francesco 26
Bacelli, Vincenzo 26
Bacigalupo, Girolamo 183
Baglione, Giovanni 97, 106, 108, 142
Bagnacavallo *senior* (Bartolomeo Ramenghi) 32
Balestrieri, Alessandro 186
Balestrieri, Giovanni Battista 186
Bambach, Carmen 57
Banchi, Paolo 180
Banchi, Rizzardo 180
Barattieri, Alberico 184-185
Barattieri, Bartolomeo 184
Barberini, Antonio *junior* 3
Barbieri, Giovanni Francesco *vedi* Guercino
Bardi, Pietro 176, 178
Bardini, Stefano 113
Barili, Antonio 183
Barocchi, Paola 19, 38
Barocci, Federico 110, 169
Barolsky, Paul 6
Barone, Vincenzo 38
Baroni, Alessandra 138
Baronino, Bartolino 61, 95
Baronino, Bartolomeo 59, 61-62, 95
Barozzi, Jacopo *vedi* Vignola, Jacopo
Basso, Jacopo 176-177
Battaglini, Andrea 83
Battista da Castelbolognese pittore 110, 169
Battista di Francesco garzone 137
Bazio, Rodomonte 176
Becerra, Gaspar 31, 38, 50-51, 97, 104-105, 107, 133, 172, 175
Bellinis, Rinaldo de 68
Benedetto di Tolomeo fiorentino detto il Riccio 69, 97
Bentivoglio, Giovanni Battista 38
Benzoni, Ludovico 150
Berenson, Bernard 38
Bertini, Giuseppe 10, 95, 145-146, 160-161

- Bertolelli, Angela 163
 Betti, Biagio 141-142
 Bevilacqua, Giovanni Domenico 173
 Biagetti, Biagio 134
 Bianchetti, Ludovico 142, 181
 Bianchi, Antonio 186
 Bianchi, Antonio Maria 186
 Bianchi, Eugenio 146, 149, 162
 Bianchi, Gian Antonio 149, 162
 Biante di Priene 167
 Bisceglia, Anna 97
 Bocati, Giovanni Giacomo 183
 Bocati, Giovanni Michele 162, 183
 Boccaccino, Camillo 15
 Bocchi, Francesco 113
 Bode, Willhem von 113
 Boissard, Jean Jacques 3, 9
 Bologna, Ferdinando 38
 Bonavita, Andrea 26
 Boncompagni, Ugo *vedi* Gregorio XIII, papa
 Bonini, Giulio Cesare 186-187
 Bora, Giulio 93
 Borla (Burla), Alessandro 155-156, 163
 Borla (Burla), Silvio 153
 Borla (Burla), Teodosio 153
 Boroti, Andrea 190-191
 Boroti, Antonino 190-191
 Boroti, Giovanni Maria 190-191
 Borromeo, Carlo 111, 116, 147, 156, 170
 Boscoli (dal Bosco), Tommaso 63, 65, 68, 96, 110, 169
 Boscoli, Giovanni 96, 110, 135, 169
 Boselli, Domenico 189
 Boselli, Giovanni Francesco 180, 189-191
 Bottari, Giovanni Gaetano 3, 112
 Botti, Simone 32-33, 36, 38, 167
 Braccioli, Mauro 150
 Bramanti, Benedetto 51, 56, 97, 172, 173
 Bramanti, Pietro 173
 Bramieri, Camillo 185-187
 Broeck, Hendrick van den detto Arrigo Fiammingo 143-144, 160
 Broneri, Ottaviano 180
 Brusasorci, Felice 38
 Bruschini, Bastiano 112
 Bufalini, Leonardo 118, 137
 Buffagnotti, Carlo Antonio 152, 154
 Buonarroti, Leonardo 118, 137, 143, 174
 Buonarroti, Michelangelo *vedi* Michelangelo
 Buraggia, Francesco 183
 Burali d'Arezzo, Paolo 146-147, 149, 155-156, 161
 Burckhardt, Jacob 4
 Busini, Giovanni Battista 135
 Bussotti, Bartolomeo 175
 Buzzi, Giovanni Antonio 109, 135
 Caldara, Polidoro *vedi* Polidoro da Caravaggio
 Cambi, Tommaso 23, 32, 38, 166
 Candido, Giovanni Vincenzo 173
 Candido, Ottaviano 173
 Canepari, Stefano 163
 Canevari, Antonio 133
 Cannatà, Roberto 69
 Capodiferro, Antonina 95
 Capodiferro, Bernardina 60
 Capodiferro, Domenico 60
 Capodiferro, famiglia 59
 Capodiferro, Girolamo 1, 3, 29, 41, 50-51, 55, 59-62, 70, 72, 75, 79, 86, 95-96, 101-102, 125, 167, 172-173
 Capodiferro, Tiberio 60
 Capranica, famiglia 59
 Carafa, Gian Pietro *vedi* Paolo IV, papa
 Carasi, Carlo 2-3, 9, 147, 149-150
 Carlo V d'Asburgo 17, 24, 38
 Carnevali, Domenico *vedi* Domenico da Modena
 Caro, Annibal 15-16, 35, 38-39
 Carracci, Annibale 42
 Carucci, Jacopo *vedi* Pontormo
 Casali, Francesco 188
 Casarruvias, Blasio de 168
 Casella, Battista 69, 97
 Castelli, Giovanni Battista 147, 161
 Castiglione, Giannotto 170
 Castillo, Battista del 168
 Castillo, Costantino del 105, 107, 168, 176, 191-192
 Catalani, Matteo 143, 160
 Cavaliere, Tommaso de' 118, 141, 174
 Caymi, famiglia 101
 Cecchino da Pietrasanta (Francesco Stagi?) 123, 142, 158, 190
 Cecchino fiorentino pittore 110, 169
 Celano, Carlo 32, 38
 Celio, Gaspare 2, 9, 41-42, 55, 108, 130, 139, 142, 160-161
 Cerronio, Aurelio 174
 Cervini, Marcello *vedi* Marcello II, papa
 Cesariano, Cesare 14
 Cesarini, Gian Giorgio 146, 161, 179
 Cesi, Federico 69
 Chastel, André 6
 Chevalier, Jules 104
 Chiocca, Silvestro 136
 Ciciliani, Guidone 120, 142
 Circignani, Nicolò detto Pomarancio 94
 Clapp, Frederick Mortimer 99
 Clemente VII, papa (Giulio de' Medici) 101, 112-113
 Clovio, Giulio 161
 Cordini, Antonio *vedi* Antonio da Sangallo il Giovane
 Colombano maestro 185
 Colonna, Marcantonio 120, 142
 Colonna, Vittoria 76, 116, 121, 137, 142
 Conio, Agostino 182
 Conio, Francesco 182
 Cordon, Nicolas 98
 Corneto, Antonio 190
 Corneto, Benedetto 190
 Correale, Marino 26
 Correggio (Antonio Allegri) 9, 14, 42
 Corte, Giacomo 142
 Corvi, Antonio 189
 Corvi, Giovanni Maria 189
 Così, Stefano 190-191
 Costa, Lorenzo il Giovane 110, 170
 Costanzi, Emilio 106
 Cox-Rearick, Janet 99
 Credenza, Francisco de 51, 56, 68, 83, 167, 171-173
 Crispo, Tiberio 23, 36, 43, 55, 118
 Cristiani, Gian Matteo *vedi* Gian Matteo d'Aversa
 Cungi, Leonardo 110, 169-170
 Curto, Giovanni Antonio 167
 da Mula, Marcantonio 134, 171
 Dacos, Nicole 38, 97, 99
 Dal Pozzo, Barnaba 35
 Daniele da Volterra (Daniele Ricciarelli) 1, 4-7, 21, 26, 41-44, 46-47, 49-52, 54-57, 67-69, 71-73, 76, 84, 88, 91, 97, 102, 104, 108-111, 115, 118, 120, 124, 128, 133, 135-137, 141-144, 152, 168-170, 172, 174
 Davidson, Bernice 97
 Davis, Charles 128
 De Amadeis, Giovanni Battista 56, 133, 171-173
 de Lellis, Carlo 117

- de Longe, Robert 147-148
De Marchi, Andrea G. 57
del Colle, Giovanni Paolo 27, 165-166
del Colle, Raffaellino (Raffaello) 22, 27, 36, 38, 165-166
del Duca, Antonio 143
del Duca, Jacopo 115, 122-123, 138, 143, 146, 179
Del Nero, Agostino 112
Del Nero, Cecchino 112
Del Nero, Francesco 1, 112-116, 128, 131, 135
del Vecchio, Giulio 173
Delegado, Alfonso 179
Dell'Antella, Agnolo 32, 38, 165-166
Dell'Antella, Giovanni 38, 165-166
Della Casa, Giovanni 52
Della Porta, Giovanni Battista 146, 161, 179
Della Porta, Guglielmo 46, 109-111, 115, 135-136, 145, 168-171, 179
Della Porta, Provino Dalmazio 151-152
Della Robbia, Luca 113
Della Rovere, Giulio Feltrio 111, 170
della Scala, Giovanni 190
Diana di Valois 79, 95
Diego de Fiandra 61, 63-64, 96, 167
Domenichi, Ludovico 15
Domenico da Modena (Domenico Carnevali) 144, 160
Doni, Anton Francesco 15
Dosi, Giuseppe 156
Dosi, Marco Aurelio 156
Dosio, Giovanni Antonio 92-93, 99, 120, 146, 161, 179
Dreyer, Peter 99

Enrico II di Valois 65, 79, 95, 167
Ercole, Giambattista 150
Erculei, Raffaele 4, 9
Este Farnese, Maria d' 151-152
Extermann, Grégoire 135-136

Fabi, famiglia 101
Fabriczy, Cornelius von 37
Faetani, Gian Matteo 166
Falconetto, Giovanni Maria 26, 37
Fantuzzi (Fantucci), Giuseppe 146, 161, 179
Farnese, Alessandro cardinale 108
Farnese, Alessandro *vedi* Paolo III, papa 14, 16, 22, 31, 35-36, 43-44, 46, 59, 60, 62, 79, 85, 95, 108, 112, 133, 172
Farnese, Costanza 14
Farnese, famiglia 7, 14, 33, 49, 56, 95, 146, 149
Farnese, Orazio 79, 95
Farnese, Ottavio 95, 145, 150, 179, 180, 185, 187-188
Farnese, Pier Luigi 14, 34, 49
Farnese, Ranuccio cardinale 33
Farnese, Ranuccio I duca 161
Farnese, Ranuccio II duca 152, 154
Ferdinando d'Asburgo 26
Fernández, Juan detto Navarrete 97
Ferrari, Giulio 4
Ferrario, Vincenzo 183
Ferrero, Pietro 2, 9
Filareto, Apollonio 39
Filenio, Paolino 167
Filippo II d'Asburgo 38, 175
Fiori, Giorgio 35, 148, 161-162
Fiorini, Giovanni Battista 108-109
Fonseca, Jorge de 131-132, 176-177, 178-179
Fontaine, Pierre François Léonard 9
Fontana, Domenico 37, 115, 120, 123
Fontana, famiglia 123
Fontana, Giovanni 123
Forcella, Vincenzo 112
Formento, Francesco 169-170
Foschi, Salvatore 27, 165-166
Francesco da Castello (Frans van de Castele) 105, 134, 191
Francesco da Sangallo (Francesco Giamberti) 24, 26, 30, 37-38, 46, 166, 174
Francesco I di Valois 50, 56, 75
Francesco muratore 96
Fratarcangeli, Margherita 137
Frey, Karl 137
Fuillen, Francesco 178

Gaddi, Giovanni 16
Galli Bibiena, Ferdinando 152, 154
Gamberasi, Filippo 110, 169
Gambetelli, Girolamo 110, 144, 160, 169
Gamurrini, Gian Francesco 36
Gandolfi, Riccardo 55, 139
Gapić, Ivan *vedi* Giovanni da Cherso
Gardner, John 38
Gatti, Bernardino detto il Sojaro 15, 35, 150-151, 192
Gaudioso, Eraldo 97
Genga, Pier Leone 110, 169

Gherardi, Cristofano detto il Doceno 22, 27, 33, 36, 39
Ghioldi (Gioldi, de Gioldis), Ambrogio 173
Ghioldi (Gioldi, de Gioldis), Battista 117-118, 120, 123, 137-138, 142, 160, 173-174
Ghislieri, Michele, *vedi* Pio V, papa
Giacomo da Cassano 14, 35
Giamberti, Francesco *vedi* Francesco da Sangallo
Giamberti, Giuliano *vedi* Giuliano da Sangallo
Gian Maria stuccatore *vedi* Stella, Gian Maria
Gian Matteo d'Aversa (Gian Matteo Cristiani) 23, 27, 85, 165-166
Giovanni Antonio de' Sacchis *vedi* Pordenone
Giovanni Battista battiloro 55
Giovanni da Cherso (Ivan Gapić) 110, 135, 169
Giovanni da Nola (Giovanni Marigliano) 136
Giovanni da Udine (Giovanni Ricamatore) 5, 34, 39, 62
Giovanni Domenico testimone 180
Giovanni Maria Ciochi del Monte *vedi* Giulio III, papa
Giovio, Paolo 14-15, 22, 31-33, 38
Giraldoni, Antonio 156
Girolamo da Carpi (Girolamo Sellari) 95
Girolamo da Cotignola (Girolamo Marchesi) 32, 38
Girolamo da Treviso il Giovane 38
Gironi, Galeotto 22
Giuliano da Sangallo (Giuliano Giamberti) 26
Giulio III, papa (Giovanni Maria Ciochi del Monte) 14, 44, 56, 59-60, 65, 85, 95, 108, 167
Giulio Romano (Giulio Pippi) 4, 15, 19, 22, 25, 35, 37, 43, 173
Gnocchi, Pompeo 189
Goldfarb, Hilliard 38
Goltzius, Henrick 99
Gonzaga di Novellara, Giulio 96
Gonzales, Giovanni Matteo 179
Gottifredi, Bartolomeo 39
Grasso, Monica 99
Grattoni, Angela 163, 190
Grattoni, Cesare 190
Grattoni, Giuseppe 146, 158, 161, 163, 180, 189-191

- Grattoni, Matteo 180, 189, 191
 Grazia, Leonardo *vedi* Leonardo da Pistoia
 Graziadei, Jacopo 172
 Gregorio XIII, papa (Ugo Boncompagni)
 44, 109, 131, 142-143, 147, 156, 177,
 179, 181
 Grisebach, August 113
 Griselli, Matteo 22
 Griselli, Raffaello 22, 36
 Grisolia, Francesco 99
 Grossi, Silvio 134
 Guadagnabene, Giovanni Giorgio 189
 Guadagnabene, Ludovico 189
 Gualandi, Michelangelo 148-149, 150, 162
 Guazzi Moreschi, Barbara 157
 Guazzi, Antonio Maria 13, 35, 158, 163,
 188, 190
 Guazzi, Barbara 163
 Guazzi, Bartolomeo 190
 Guazzi, Clemente 163
 Guazzi, Francesco Maria 163
 Guazzi, Giovanna 163, 190
 Guazzi, Pellegrino 190-191
 Guercino (Giovanni Francesco Barbieri)
 97
 Guerra, Giovanni 138
 Guido Antonio muratore 137
 Guiscardo, Paolo 190
 Guiscardo, Roberto 190-191

 Härb, Florian 22, 28, 38, 98
 Hendy, Philip 39
 Herrera, Francisco 178
 Hunter, John 95

 Ippoliti, Giovanni Battista 55
 Ippolito da Milano 23, 27, 31, 34-37, 39

 Jacopo muratore 96
 Jacopo messer 19, 166
 Jacquot, Ponce 98
 Joannides, Paul 57

 Landi, Agostino 14, 16, 35
 Landi, Giulio 16, 35
 Lanzi, Luigi 3
 Lavezzoli, Giovanni Giacomo de 63, 70,
 96, 167
 Leccacorvi, Nicolò 186-187
 Leccioli, famiglia 101
 Leonardo da Pistoia (Leonardo Grazia) 23
 Leone de Castris, Pierluigi 38
 Leoni, Francesco 18, 36
 Leoni, Leone 138
 Ligorio, Pirro 10, 108, 111, 171
 Lippi, Giovanni *vedi* Nanni di Baccio Bigio
 Livio, Tito 89
 Lodovico doratore 169
 Longhi, Giacomo 137
 Longhi, Giovanni Antonio 137
 Longhi, Niccolò 137
 Losi, Stefano 190
 Lucena, Luis de 43, 55
 Luciani, Sebastiano *vedi* Sebastiano del
 Piombo
 Ludovico da Cotignola (Ludovico Tarlassi)
 151, 180
 Ludovico messere 166
 Luigi di Romagnese 184-186
 Lupi, Aurelio 162, 188-189
 Luzzi, Luzzo detto Luzzo Romano 10, 42, 55,
 61, 63, 69, 95-97, 111, 135, 178

 Machone scarpellino 46, 56
 Maestro del Dado 122
 Malazappi, Francesco 151, 156, 162
 Mallaragia, Pietro 189
 Mallaragia, Sebastiano 189
 Malosso (Giovanni Battista Trotti) 153
 Malvicini Fontana, Dondacio 183
 Malvicini Fontana, Giovanni Francesco
 188
 Mancasola, Ludovico 180
 Mangone, Giovanni 133
 Maratti, Carlo 3, 79
 Marcello II, papa (Marcello Cervini) 44,
 108
 Marchesi, Girolamo *vedi* Girolamo da
 Cotignola
 Marchetti, Marco 99
 Marelli, Matteo 169
 Marigliano, Giovanni *vedi* Giovanni da
 Nola
 Martinelli, Fioravante 112
 Martini, Carlo 32, 38, 166
 Martini, Luca 23, 38
 Massimo, Angelo 43
 Mattei, Fulvia 95
 Matteo da Lecce (Matteo Pérez) 144
 Mazzola, Francesco *vedi* Parmigianino
 Mazzone, Giovanni Maria 56, 190
 Mazzoni, Agnese 190
 Mazzoni, Andrea 13, 167, 173, 179-182,
 184, 186, 189
 Mazzoni, Antonino 190
 Mazzoni, Caterina 190-191
 Mazzoni, Cesare Giuseppe 161
 Mazzoni, Domenichina 190-191
 Mazzoni, Guido 6
 Mazzoni, Maddalena 190
 Mazzoni, Matteo 190-191
 Medici da Marigliano, Giovan Angelo *vedi*
 Pio IV, papa
 Medici, Cosimo I de' 31, 38, 112
 Medici, Giulio de' *vedi* Clemente VII, papa
 Medici, Ippolito de' 16, 35
 Medici, Ottaviano de' 17, 38
 Mei, Biagio 1, 17-18, 22, 35-36
 Mei, Vincenzo 35
 Menzocchi, Francesco 55
 Merisi, Giulio 61, 95, 104, 133
 Michelangelo (Michelangelo Buonarroti)
 3-5, 7, 9, 22, 32, 36, 39, 44, 46, 49, 52,
 55, 69, 70-71, 76, 80, 88, 90, 108, 112,
 115, 121, 133, 137, 141-144, 167
 Michelini, Livio 134
 Micozzi, Giovanni 107, 134
 Mignanelli, Fabio 95
 Mignanelli, famiglia 95
 Mignanelli, Pietro Paolo 95
 Milanese, Gaetano 9, 112
 Milizia, Francesco 9
 Mirola, Girolamo 145-146, 160, 179
 Modesto, Giovanni Scipione 179
 Mongardini, Pietro *vedi* Venale, Pietro
 Montenari, Giovanni Pietro 182
 Montenari, Gregorio 182
 Montevecchi, Ambrogio 136
 Monti, Ippolita de', contessa della
 Saponara 26, 37
 Morelari, Cesare 180
 Morelari, Sebastiano 180
 Morelli, Matteo 170
 Moreschi, Ferrante 109, 115-116, 120, 127,
 131-132, 134-135, 138, 146, 148-149,
 156-159, 162-163, 176-183
 Moreschi, Gaspare 163, 181-182
 Moreschi, Giovanni Stefano 181-182
 Moreschi, Girolamo notaio 180-182
 Moreschi, Girolamo a Santi Apostoli 179
 Moreschi, Giulio 179
 Moreschi, Giulio Cesare 161
 Moreschi, Oliviero 162
 Morone, Pietro 16, 35, 43, 55
 Mortari, Luisa 97
 Mosca, Francesco 145, 160, 178
 Mosca, Simone 160
 Moys, Rólan de 97, 99

- Nanni di Baccio Bigio (Giovanni Lippi) 122
 Nebbia, Cesare 138, 143
 Negri Arnoldi, Francesco 136
 Neppi, Lionello 60, 79
 Neri, Filippo 156
 Niccolò battiloro 55
 Nicola d'Antonio pittore 111, 170
 Noffi, Feliciano 42, 55, 118, 141-143
 Nogara, Bartolomeo 106, 134
 Novelli, Sebastiano 15
- Orlandi, Pellegrino Antonio 55
 Orsini, Elena 47
 Orsini, Ferdinando 28
 Ottaviani, Giovanni Battista 180
 Ottoni, Lorenzo 109, 134
 Ozzola, Leandro 116
- Pacheco, Francisco 131
 Paciotto, Francesco 55, 95, 145, 179
 Palaios, Pasquale 176
 Paleotti, Gabriele 147
 Pallavicino, famiglia 15, 35
 Panici, Giovanni 190-191
 Panici, Isabella 190-191
 Paolo III, papa (Alessandro Farnese) 14, 31, 36, 43-44, 46, 60, 62, 79, 85, 95, 108, 112
 Paolo IV, papa (Gian Pietro Carafa) 44, 59, 108
 Parentino, Dante 110-111, 135, 169, 171
 Parentino, Orlando 110-111, 168, 171
 Parentino, Tommaso 135
 Parma Armani, Elena 10
 Parma, Giovanni Battista 189
 Parma, Pietro Maria 189
 Parmigianino (Francesco Mazzola) 14-15, 35, 151, 161
 Pascoli, Lione 3
 Passoni, Francesco 189
 Passoni, Giovanni 189
 Paveri Fontana, Camillo 185-186
 Paveri Fontana, Celio 186-187
 Paveri Fontana, Damiano 189
 Paveri Fontana, Nicolò 189
 Pedraza, Didacio de 179
 Pelli Bencivenni, Giuseppe 99
 Penni, Giovanni Francesco 32, 43
 Percier, Charles 9
 Peretti, Felice *vedi* Sisto V, papa
 Pérez, Matteo *vedi* Matteo da Lecce
 Perino del Vaga (Pietro Bonaccorsi) 2, 7, 9-10, 15-16, 21, 30, 33, 35, 41-46, 49-50, 55, 61-62, 66-71, 76, 85, 91-92, 95, 98-99, 102, 106-108, 134, 146, 152, 161, 191
- Perracchi, Antonio 9
 Peruzzi, Baldassarre 29-30, 37-38, 43
 Pettorelli, Arturo 4, 35, 113, 151
 Piacere, Giovanni 104, 133
 Picchio, Tarquinio 69, 96, 167
 Piccolomini d'Aragona, Alfonso II 116
 Piccolomini d'Aragona, Beatrice 116-117
 Piccolomini d'Aragona, Costanza 118, 174
 Piccolomini d'Aragona, Giovanni Carlo Silverio 174
 Piccolomini d'Aragona, Innico IV 116-118, 137, 173-174
 Piccolomini, Enea Silvio *vedi* Pio II, papa
 Piccolomini, Laudomia 137
 Pietro Antonio muratore 122
 Pietro Bonaccorsi *vedi* Perino del Vaga
 Pietro da Casale Monferrato 167
 Pietro da Lugano scalpellino 163
 Pietro Giovanni testimone 176, 182
 Pietro Paolo piacentino pittore 35
 Pino, Marco 49-51, 56
 Pio II, papa (Enea Silvio Piccolomini) 137
 Pio IV, papa (Giovan Angelo Medici da Marigliano) 44, 54, 59, 96, 108, 110, 135, 160, 168-171, 178
 Pio V, papa (Michele Ghislieri) 44, 120, 122-123, 127-128, 173-174
 Pippi, Giulio *vedi* Giulio Romano
 Pisa, Giovanni 172
 Pisa, Pietro 51, 56, 105, 172
 Pisano, Rinaldo 183
 Pitti, Miniato 17, 19, 23, 25, 26-27, 33, 35-37, 39, 43, 165-167
 Plano, Francesco 174
 Polidoro da Caravaggio (Polidoro Caldara) 94
 Pontormo (Jacopo Carucci) 94, 99
 Pordenone (Giovanni Antonio de' Sacchis) 15, 35
 Porta Salviati, Giuseppe 108
 Pouncey, Philip 86
 Previtali, Giovanni 31
 Primiticcio, Francesco 6
 Prospero Bresciano (Prospero Antichi) 108, 134
 Provinciali, Riccardo 183
 Pugliatti, Teresa 6-7, 9, 15, 37, 56, 97, 109, 135-136, 161
 Pusterla, famiglia 101
- Quattrocchi, Alessandro 186
 Querceto, Giovanni Francesco 182-183
- Raffaello (Raffaello Sanzio) 5, 7, 14-15, 22, 24-25, 30, 32, 44, 55, 62, 80
 Raffaello da Montelupo (Raffaele Sinibaldi) 33, 43, 55, 167
 Raimondi, Mercurio 111, 178
 Raineri, Anton Francesco 39
 Ramenghi, Bartolomeo *vedi* Bagnacavallo *senior*
 Ramirez de Arellano, Alfonso 31, 104, 107, 125, 130-134, 175-178, 191
 Rapetti, Attilio 149
 Rastorguev, Vasilij 113
 Redin Michaus, Gonzalo 31, 97, 103, 131-133, 137
 Resta, Sebastiano 2, 9, 42, 55, 66, 89, 93-94, 132, 138
 Restiri (Rustici?), Giovanni Battista 188
 Ribera, Francisco de 178
 Ricamatore, Giovanni *vedi* Giovanni da Udine
 Ricart, Guglielmo 177
 Ricci, Benedetto da Romena 97
 Ricci, famiglia 101
 Ricci, Giovanni 141
 Ricciarelli, Daniele *vedi* Daniele da Volterra
 Ridolfi, Carlo 35
 Rincon, Luis 178
 Rocca, Giacomo *vedi* Rocchetti, Jacopo
 Rocchetti, Jacopo 42, 55, 115, 123-124, 136, 141-143, 158, 160, 182, 190
 Rocco da Montefiascone scalpellino 110, 120, 170
 Roncalli, Carlo 122
 Rossi, Bartolomeo de 61, 69, 95
 Rossi, Gherardo de 69
 Rossi, Giovanni 188-189
 Rossi, Pietro de 69
 Rossi, Raffaello de 132, 178
 Roviale Spagnolo (Pedro de Rubiales) 37, 93, 99
 Rubiales, Pedro de *vedi* Roviale Spagnolo
 Ruinaglia, Antonio Girolamo 186-187
- Sabatini, Lorenzo 108, 146, 149, 162
 Sabioni, Francesco 184
 Sabioni, Giovanni Pietro 184
 Salerno, Luigi 9
 Salviati, Francesco 5, 56, 93, 108
 Salviati, Giovanni 14
 Samacchini, Orazio 108, 111, 171,

- Sanabrie, Gabriel de 176
Sandoval, Bernardino de 57, 104, 130-131, 133, 175-176, 178-179
Sangalietti, Guglielmo 174
Sanguinaci, Alessandro 181
Sanguinaci, Giovanni Francesco 181
Sanseverino, Laura 116
Sansonio (Santonio), Fulvio 176, 178
Santi di Tito 110-111, 168, 170
Santili, Giovanni Battista 110, 170
Santoni, Bartolomeo 186
Sanzio, Raffaello *vedi* Raffaello
Satignani, Andrea 184
Satigniani, Jacopo 184
Scalabrini, Giovanni Battista 147
Scarabelli, Luciano 149-150, 160, 162, 180
Scarpì, Antonio Maria 189
Scarpì, Giovanni Antonio 189
Sciacca, Tommaso 97
Scotti, Giovanni 186
Scuterio, Giovanni 171-172
Sebastiano del Piombo (Sebastiano Luciani) 54, 57, 86
Sellari, Girolamo *vedi* Girolamo da Carpi
Seripando, Antonio 30
Seripando, Girolamo 23, 30
Serlio, Sebastiano 38
Severi, Giovan Paolo 138
Sforza di Santa Fiora, Ascanio 14
Sforza di Santa Fiora, Bosio 14
Sforza di Santa Fiora, Sforza 14
Sicciolante, Girolamo 10, 34, 39, 61, 68-69, 96-97, 104, 108, 109, 133, 171, 173, 175
Sigismondo, Giuseppe 137
Sinibaldi, Raffaele *vedi* Raffaello da Montelupo
Sirleto, Guglielmo 147
Sisto V, papa (Felice Peretti) 123
Soderini, Francesco 112
Sormani, Leonardo 63, 65, 68, 96
Spada, Bernardino 3, 42, 62, 66, 95, 97
Spada, Fabrizio 66
Spada, famiglia 41, 66, 95-96
Spelta, Francesco 163
Spiazidi, Ambrogio 190
Spiazidi, Antonina 190
Spiazidi, Giovannina 190
Spiazidi, Orsolina 190
Spinola, Filippo 178
Spoltore, Giulia 37
Spranger, Bartholomäus 161
Sricchia Santoro, Fiorella 55
Staferio, Agostino 189
Staferio, Francesco 189
Stagio Stagi 115
Stefanelli, Lucrezia de 98
Stefani, Giovanni 181-182
Stefano testimone 172
Steinmann, Ernst 113
Stella, Francesco 26
Stella, Giovanni Domenico 26
Stella, Gian Maria 26, 166
Stella, Paolo 26
Stermineto, Antonio Maria 182
Strada, Vincenzo 172
Stradano, Giovanni (Jan Van der Straet) 97
Strinati, Claudio 5, 6, 133
Tagliaferri, Luigi 161
Tagliascacchi, Giovanni Battista 147, 162
Tassana, Giovanni Pietro 185
Tedeschi, Anton Francesco 188
Tedeschi, Ludovico 146, 161
Theodoli, famiglia 103, 125, 133, 137
Theodoli, Girolamo 118, 125, 133, 142, 167-168
Tibaldi, Pellegrino 6, 49, 50, 56, 68, 72, 97, 98
Ticozzi, Stefano 148
Tinelli, Cesare 162
Titi, Filippo 3, 9, 132, 144, 160
Tiziano (Tiziano Vecellio) 33-34, 39
Tizzone, Francesco 46
Todeschini Piccolomini, Francesco 137
Tolomei, Claudio 16, 35, 39, 55
Tolomeo fiorentino 69
Torni, Francesco detto l'Indaco 55
Torres, Luigi (Luis) de 176-178
Totti, Pompilio 108
Tovagli, Giuliano 32, 38
Tramello, Alessio 149
Triga, Giacomo 103
Trivulzio, Agostino 26
Trivulzio, famiglia 101
Trotti, Giovanni Battista *vedi* Malosso
Turner, Nicolas 86
Ubaldo tesoriere 170
Ulisse fiorentino scultore 110, 168
Valeriano, Giuseppe 6
Varchi, Benedetto 38, 52, 135
Vasanzio, Giovanni (Jan van Santen) 10
Vasari, Giorgio 1, 3, 5, 7, 9-10, 13, 15-39, 41-47, 54-57, 62, 71, 73, 85, 92-93, 98-99, 104, 108-109, 112-113, 115-116, 118, 127-128, 131, 135-137, 156, 165-167, 174
Vasconi, Filippo 131, 133
Vecellio, Tiziano *vedi* Tiziano
Veltroni, Stefano 27, 165-166
Venale, Pietro (Pietro Mongardini) 111, 170
Venturi, Adolfo 4, 5, 9
Vicedomino, Adriano 191
Vicedomino, Francesco 191
Vicedomino, Giovanni Antonio 191
Videlpa, Elisabetta 146, 180
Videlpa, Jacopo Antonio 180
Vignola (Jacopo Barozzi) 56
Vini, Sebastiano 92
Vitelli, Vitellozzo 118
Vola, Giovanni Battista 173-174, 180
Voss, Hermann 5
Weerd, Adriaen de 97
Zacchetti, Bernardo 14
Zamberto, Sempronio 183
Zavanolo, Giacomo 191
Zeri, Federico 6, 32, 161,
Zocchi, Galenzio 172
Zocchi, Jacopo 51, 54, 56, 101, 172
Zopelli, Giovanni Maria 108
Zovanolo, Giacomo Antonio 191
Zovanolo, Jacopo Antonio 191
Zuccaro, Federico 9, 108, 110, 170, 174
Zuccaro, Taddeo 108-109, 174
Zucchi, Jacopo 92

Indice dei luoghi

- Agnano 35-37, 39, 166-167
- Amsterdam
Rijksmuseum 37
- Arezzo 36, 127
Casa Vasari 115, 127-131, 138
Sala della Fama 127
Sala del Trionfo della Virtù 127, 138
Chiesa di Santa Maria delle Lacrime 20
Chiesa di San Rocco 20
- Asciano
Abbazia di Monte Oliveto Maggiore 37, 165-166
- Avignone
Musée Calvet 39
- Bardi
Castello Landi 14, 35
- Berlino 92
Galerie Bassenge 99
Staatliche Museen zu Berlin 92, 99
Bode-Museum (già Kaiser Friedrich Museum) 113
Kupferstichkabinett 92, 99
- Bologna 16, 35, 156
Chiesa dei Santi Bartolomeo e Alessandro 161
Fondazione Federico Zeri 32, 39, 107, 133
- Boston
Isabella Stewart Gardner Museum 38, 98
- Busseto 14
- Camaldoli 22
- Cambridge
Fogg Art Museum 98
- Caprarola
Palazzo Farnese 174
- Castell'Arquato 14, 180
- Castel San Giovanni 14
- Chatsworth
Chatsworth House 32, 39
- Chicago 28-29, 38
- Ciciliano 125, 142
- Città del Vaticano 56, 95, 108-109, 132, 145
Basilica di San Pietro 43, 55, 63, 95
Cappella Gregoriana 97, 116, 142, 181
Biblioteca Apostolica Vaticana 54, 57, 95
Chiesa dei Santi Martino e Sebastiano degli Svizzeri 122-124, 175
Musei Vaticani 38
Laboratorio di Restauro Pitture 106
Pinacoteca 28, 107, 134
Palazzo Apostolico 101, 111, 170
Appartamento di Giulio III 68, 83
- Appartamento del Belvedere di Pio IV 97, 109-111, 168-171
Cappella Paolina 43, 55, 80, 90, 109
Cappella Sistina 14, 57, 144
Casino di Pio IV 96, 110-111, 135, 168-170
Logge di Leone X 30
Logge di Pio IV 111, 178
Sala della Cleopatra 56, 67, 96
Sala di Costantino 178
Sala Ducale 109
Sala Regia 4, 43-47, 49-51, 54-57, 72-73, 76, 105, 108-111, 151, 157, 168, 171
Torre Borgia 109, 170
Torre Pia 156, 120
Cappella di San Pietro Martire 126-127, 138, 156
Cappella di Santo Stefano 138, 157
- Cortona
Chiesa di Santa Maria Nuova 136
Oratorio della Compagnia del Gesù 22, 36
- Cortemaggiore 15
- Cremona 14
- Ferrara 56, 165
- Firenze 17, 18, 22-23, 32, 36, 112, 118, 137, 143, 165-166, 174
Biblioteca Riccardiana 112, 135
Casa Vasari 130

- Chiesa di San Lorenzo
Sagrestia Nuova 75
Chiesa dei Santi Apostoli
Cappella Altoviti 17-18, 20, 22
Gallerie degli Uffizi 38, 88-89, 93, 97,
99, 133, 138
Palazzo Del Nero (poi Torrigiani) 113
Palazzo Mozzi 115
Palazzo Vecchio 99, 135
Quartiere di Leone X 135
Cappella 99
- Foligno 165
- Frascati
Convento dei Frati Cappuccini 160
Cappella della Resurrezione 142, 160
- Fontainebleau
Castello 6, 56, 98
Galleria di Francesco I 56, 75
- Guadalajara
Cappella di Nostra Signora degli Angeli
43
- Kansas City
Nelson-Atkins Museum of Art 94, 99
- Londra
British Library 9, 55, 96
British Museum 20, 29-30, 36, 38, 86,
90-91, 98-99, 137
Courtauld Gallery 32
- Loreto
Santuario Pontificio della Santa Casa
120, 146, 179
- Lucca 17, 18-19, 21, 23, 36, 166
(ex) Chiesa di San Pier Cigoli 1, 17, 35
Museo Nazionale di Villa Guinigi 18-21
Palazzo Mei 35
- Lugano 26
- Mantova 14-15, 19, 24-25, 37
Palazzo Te
Camera dei Giganti 166
- Milano 14, 26, 39
Biblioteca Ambrosiana 93-94, 99, 101
Chiesa di San Celso 101
- Melide 26
Chiesa dei Santi Quirico e Giulitta
Cappella Fontana 123-124
- Modena
Accademia di Belle Arti 4
- Mosca
Museo Puškin 113
- Napoli 31-33, 36-39, 85, 112, 118, 137,
147, 155, 165-166, 174
Archivio di Stato 117
Castel Capuano
Cappella della Summaria 37, 93
Chiesa dei Santi Sossio e Severino
Cappella de Monti 26, 37
Chiesa di San Giovanni a Carbonara 1,
38
Cappella Seripando 30
Sagrestia 22-23, 33, 99
Chiesa di Sant'Anna dei Lombardi (già
chiesa di Santa Maria di Monteoliveto)
1, 13, 21, 23, 30, 35, 116-118, 128, 132,
136, 166
Ambiente che precede la sagrestia 38
Cappella Correale 26
Cappella d'Avales d'Aquino 26, 117,
137
Cappella Lannoy 26, 37
Cappella Piccolomini d'Aragona 35,
115-121, 125, 128, 142
Foresteria 25, 166
Monastero 23, 25, 166
Refettorio 21, 23-25, 27, 84, 165
Chiesa di Santa Chiara
Convento 116
Chiesa di Santa Maria di Monteoliveto
vedi chiesa di Sant'Anna dei Lombardi
Duomo 1, 33
Museo e Real Bosco di Capodimonte
27-28, 34, 36, 39, 161
Palazzo Cambi
Salone 32, 38
- New York
Metropolitan Museum of Art 62, 95, 97
- Oxford
Christ Church 66-67, 96
- Padova 37
- Palermo
Biblioteca Comunale 96,
Galleria Regionale della Sicilia / Palazzo
Abatellis 27, 29
- Parigi
École des Beaux-Arts 27, 37
Musée du Louvre 18, 20-21, 36, 52-53,
56, 90-91, 99, 124, 137
- Parma 14-16, 146, 163, 179
Complesso Monumentale della Pilotta
Biblioteca Palatina 154, 163
Chiesa di Santa Maria della Steccata 151
- Perugia 36
Rocca Paolina 22, 36
- Piacenza 1, 2, 5, 7, 13-16, 34-35, 39, 41,
49, 51, 115, 143, 145-147, 149-150,
161, 163, 180-182, 184-192
Archivio Diocesano 161
Biblioteca Comunale Passerini Landi
160, 163
Basilica di Santa Maria di Campagna 2,
9, 14-16, 149-153, 158, 162, 180, 184-
190, 192
Cappella della Vergine 15
Cappella di Santa Caterina 15
Cappella di Santa Vittoria 148, 154,
156-159, 163, 165
Chiesa del Corpus Domini 162
Chiesa dei Santi Faustino e Giovita
180-182
Chiesa dei Santi Nazaro e Celso 146,
163, 180-182, 184, 191
Chiesa di San Sepolcro 13, 16, 35, 146,
158, 161, 188
Chiesa di San Sisto 14, 160, 162
Chiesa di Sant'Agostino 153, 163
Cappella Anguissola (della Madonna
di Loreto) 163
Cappella Borla (dell'Immacolata
Concezione) 152-153, 155
Chiesa di Sant'Alessandro 180, 184
Chiesa di Santa Vittoria 14
Duomo 3, 136, 148, 149
Archivio del Capitolo 161
Cappella della Sacra Famiglia 149
Cappella del Santissimo Sacramento
2, 9, 146-148, 161-162, 182-183
Episcopio 147
Palazzo Farnese 161

- Musei di Palazzo Farnese 163
- Pisa 19, 38, 165-166
Duomo 22
- Pisciano 125, 142
- Pozzuoli
Villa vicereale 30, 38
- Praga
Belvedere 26
- Rimini 40, 166
Santa Maria della Scolca 29
- Roma 2-4, 6-7, 15-17, 22-24, 26, 31,
33-37, 39, 41-43, 49, 52, 54, 56, 59,
69-70, 80, 82, 85, 94-95, 98, 101-104,
115-118, 123-124, 126-127, 130-132,
136-138, 141, 143, 145-147, 149, 158,
161, 166-167, 173-177, 179-182
Archivio Storico Capitolino 105
Basilica dei Santi XII Apostoli 142
Basilica di San Pietro in Vincoli 125
Basilica di Sant'Agostino
Cappella Gironi 22
Basilica di Santa Maria degli Angeli
143-144
Cappella Alberi 143
Cappella Catalani o della Vergine 143
Cappella Catalani o del Salvatore
143-144
Cappella Ceuli 141, 143
Basilica di Santa Maria del Popolo 51,
118, 156, 172-173
Cappella Alicorni Theodoli 4, 5, 33,
35, 42, 51, 72-73, 84-86, 92, 98, 101-
103, 115, 120-121, 123-128, 132, 167,
172-173
Cappella Cerasi 42
Cappella Chigi 56
Basilica di Santa Maria sopra Minerva
112-113, 145
Ingresso laterale 114-115, 122, 131,
Bibliotheca Hertziana 98, 134, 163
Castel Sant'Angelo 10, 23, 36, 42-43, 55,
97
Biblioteca 42, 45, 63
Cagliostro 42, 45
Loggia della Cagliostro 42
Corridoio Pompeiano 42
Deposito 105
- Sala dell'Adrianeo 42
Sala dei Festoni 42
Sala Paolina 43, 45-46, 70
Stanza del Delfino 62
Stanza dello Struzzo 62
Stanza di Perseo 42, 70
Stanza di Psiche 42-43, 76
Chiesa della Santissima Trinità dei Monti
Cappella della Maddalena poi
Massimo 43, 47, 49, 55, 62, 98
Cappella Della Rovere 50-51, 73, 133,
141, 160
Cappella Orsini 47, 49, 52, 56, 102
Chiesa di Nostra Signora del Sacro
Cuore vedi Chiesa di San Giacomo degli
Spagnoli
Chiesa di San Bartolomeo in Isola
Cappella Inellar 134
Chiesa di San Giacomo degli Spagnoli
(poi Nostra Signora del Sacro Cuore) 51,
103-104, 106, 125, 130, 133-134, 172-
173, 191
Cappella dei Santi Cosma e Damiano
104
Cappella del Castillo (dell'Assunta) 31,
103-105, 107, 131, 134, 168, 172-173,
176, 191
Cappella della Pentecoste 104
Cappella di Sant'Ildefonso 104
Cappella Ramirez de Arellano (dei
Santi Pietro e Paolo) 31, 107, 130,
132, 134, 175-179, 191
Chiesa di San Giovanni Decollato
Oratorio 52
Chiesa di San Luigi dei Francesi 97, 120,
123, 137
Chiesa di San Marcello al Corso 84
Cappella del Crocifisso 21, 98
Chiesa di San Pietro in Montorio
Cappella Del Monte 29, 85, 156
Cappella Ricci 9, 126, 141
Chiesa di San Silvestro al Quirinale
Convento 142, 146
Chiesa di Sant'Atanasio dei Greci 97
Chiesa di Santa Maria dell'Orto 42, 55
Chiesa di Santa Maria in Monserrato 106
Chiesa di Santo Spirito in Sassia
Controfacciata 51
Collegio Romano 94
Colosseo 92
Gabinetto Nazionale dei Disegni e delle
Stampe 99
- Gallerie Nazionali d'Arte Antica
Barberini e Corsini 36, 52-53, 79
Galleria Spada 95-96, 98
Museo Artistico Industriale di Roma 4
Museo di Roma 106, 133
Palazzo Alicorni 133
Palazzo Barberini 3, 76, 98
Palazzo Branconio dell'Aquila 62, 95
Palazzo Capodiferro Spada 2-6, 9, 28,
42, 57, 172-173
Androne destro 61
Androne sinistro 61
Cappella 10, 28, 31, 50-51, 61, 82,
84-85, 165
Cortile 5, 41, 59, 61-68, 70, 72, 89, 91,
96, 135, 167
Facciata 5, 10, 59-60, 62-63, 68, 96,
160, 167
Galleria degli Stucchi 3, 9, 45-46, 49,
53-54, 61, 68-70, 73, 75-78, 82, 86,
91, 109
Galleria della Meridiana 98
Sala delle Stagioni e degli Elementi
4, 9, 61, 69, 73, 75, 79, 80, 92-93,
97-99, 102
Sala di Sicilante 61, 68
Salone di Pompeo 61, 84
Stanza dei Fasti Romulei 28, 61, 73,
88-92, 96
Stanza di Achille 33, 61, 68, 73, 97
Stanza di Callisto 29, 61, 68, 70-72,
96, 98
Stanza di Enea 61, 69-70, 96-97
Stanza verso vicolo del Polverone 68
Stanzino (stufetta?) 62
Palazzo Cenci Maccarani Stati 61, 95
Palazzo Crivelli 5
Palazzo dei Conservatori
Sala dei Trionfi 141
Palazzo dei Penitenzieri 56
Palazzo dell'Iglesia Nacional Española
133
Palazzo del Priorato 95
Palazzo della Cancelleria
Cappella del Pallio 55
Sala dei Cento Giorni 31, 33
Palazzo Farnese 68, 95
Camera di Bacco e del liocorno 49,
95, 99
Palazzo Lateranense 123
Palazzo Madama
Studiolo di Margherita d'Austria 49
Palazzo Massimo alle Colonne 61

Palazzo Milesi 94
Palazzo Ricci (poi Ceuli, ora Ricci
Sacchetti) 98
Palazzo Piccolomini d'Aragona a
Sant'Eustachio 118, 173
Palazzo Piccolomini d'Aragona a Santa
Maria del Popolo 118, 174
Palazzo Salviati alla Lungara
Cappella 97
Palazzo Silvestri Rivaldi 76, 98
Palazzo Todeschini Piccolomini 137
Piazza Santi Apostoli 120, 137, 142, 179
Vigna Piccolomini d'Aragona 118
Vigna Theodoli 118
Villa Madama 91
Loggia 98

Salone
Villa Trivulzio 26, 43, 56

San Benedetto Po
Abbazia di San Benedetto in Polirone 25

Settima di Gossolengo 35

Siena 17, 37, 165-166

Stoccolma
Nationalmuseum 98

San Vito 125, 142

Tivoli
Villa d'Este 142

Trento 17

Troyes
Musée des Beaux-Arts 39

Venezia 17, 19, 24, 35-37, 52, 166-167
Fondazione Giorgio Cini 98
Palazzo Grimani 37

Windsor Castle
Royal Library 94, 97-99

Zagarolo
Palazzo Colonna 142, 160

Crediti fotografici

Archivio dell'autrice: 20, 38, 43, 58, 71, 82, 83, 84, 86, 95, 105.

Archivio dell'editore / Domenico Ventura: 79, 80, 99.

Bellinzona, Ufficio dei Beni Culturali / Michele Spaggiari: 91.

Berlino, Staatliche Museen zu Berlin – Kupferstichkabinett / Dietmar Katz: 67.

Bologna, Fondazione Federico Zeri (la riproduzione fotografica è tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti): 73, 75.

Città del Vaticano, Foto © Governatorato S.C.V. – Direzione dei Musei: 89, 90, 92.

Firenze, su concessione del Ministero della Cultura – Direzione regionale Musei della Toscana / Guido Cozzi: 1, 3, 4, 5, 7, 96, 97, 98, p. 164.

Firenze, su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie degli Uffizi Gabinetto Disegni e Stampe: 61, 62, 68, 69.

Firenze, su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie degli Uffizi: 2.

Londra, © Trustees of the British Museum: 59.

Milano, Biblioteca Ambrosiana – Mondadori Portfolio: 70.

Napoli, Archivio dell'Arte / Luciano e Marco Pedicini: 8, 9, 10, 81, p. 12.

Napoli, su concessione del Ministero della Cultura – Museo e Real Bosco di Capodimonte: 11.

Parigi, Musée du Louvre – Département des arts graphiques: 6, 65.

Parigi, Musée du Louvre: 28.

Parma, su concessione del Ministero della Cultura – Complesso Monumentale della Pilotta, Biblioteca Palatina: 103.

Piacenza / Carlo Pagani: 104.

Piacenza / Marco Stucchi: 102, 106, 107, pp. VIII, 140.

Piacenza, Biblioteca Passerini Landi: 101.

Roma / Enrico Fontolan: 12, 14, 16, 18, 21, 23, 25, 27, 30, 39, 40, 41, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 60, copertina, pp. VI, X, 11, 58.

Roma / Tancredi Farina: 87, 88.

Roma, © Sovrintendenza Capitolina, Museo di Roma: 74.

Roma, Archivio Associazione O.C.S.A. / Marcello Leotta: 31, 33, 34, 35, 37.

Roma, Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte: 13, 17, 19, 22.

Roma, per gentile concessione dell'Istituto autonomo Vittoriano e Palazzo Venezia – Archivio fotografico: 26, 85, 72, 93, 94.

Roma, per gentile concessione della Direzione Musei Statali della città di Roma – Galleria Spada: 36.

Roma, per gentile concessione delle Gallerie Nazionali di Arte Antica (MIC) – Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte / Enrico Fontolan: 29, p. 40.

Roma, per gentile concessione delle Gallerie Nazionali di Arte Antica (MIC) / Mauro Coen: 49.

Roma, su concessione del Ministero della Cultura – Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione: 42, 63, 64, 66, 76, 77, 78.

Scansione da Härb 2015, p. 271, fig. 123: 15.

Scansione da Neppi 1975, p. 85: 32.

Scansione da Pugliatti 1984, fig. 428: 100.

Wikimedia Commons / Sailko: 24.

Finito di stampare nel mese di luglio 2022
ex *Officina Libraria Jelinek et Gallerani*