

Premessa

¹ Ho rievocato questo episodio in varie circostanze: si veda, in particolare, A. Pinelli, *La grâce de Persée et la fureur d'Hercule: Canova hérosique et politicien malgré lui*, in *Histoire de l'histoire de l'art*, t. 2, XVII^e et XIX^e siècles, Paris 1997, pp. 126-127; Id., *Nel segno di Giano. Passato e futuro nell'arte europea tra Sette e Ottocento*, Roma 2000, pp. 267-269.

² Plutarco, *Vite parallele. Emilio Paolo*, XXVIII, 4. Del fatto accenna anche Polibio (*Storie*, XXX, 10.2). Traggio notizia dell'episodio dal libro di M.L. Gualandì, *Le fonti per la Storia dell'arte*, I, *L'antichità classica*, Roma 2001, p. 502.

³ Orazio, *Epistulae*, II 1, 156.

⁴ Ho pubblicato i risultati di quelle ricerche in *La rivoluzione imposta o della natura dell'entusiasmo. Fenomenologia della festa nella Roma giacobina*, in «Quaderni sul Neoclassico», 4, 1978, pp. 97-146.

⁵ F. Caglioti, *Donatello e i Medici. Storia del «David» e della «Giuditta»*, t. 1, Firenze 2000, p. 251.

⁶ P. Zanker, *Augustus and die Macht der Bilder*, München 1987 (ediz. italiana, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino 1989).

⁷ D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago-London 1989 (ediz. italiana, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino 1993).

⁸ Introduzione a R. Rosenblum, *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Roma 1984, pp. 26-33.

⁹ Non a caso, nel mio libro *Nel segno di Giano*, già citato, ho intitolato il capitolo in cui tratto questo tema *David non più romano ma greco* (pp. 177-185).

¹⁰ *Nel segno di Giano* cit., pp. 183-184.

Capitolo primo

¹ Il 15 gennaio 1477, il Platina registra nel suo libro dei conti il pagamento di sei ducati a Melozzo «pro auro emendo pro pictura quam pingit in bibliotheca». Di solito l'acquisto dell'oro coincide con la fase di finitura di un affresco. Tuttavia, sulla base di testimonianze coeve che descrivono l'affresco con precisione, ma con qualche variante (ad esempio, la presenza di sette e non sei personaggi) è nata l'ipotesi che Melozzo possa essere di nuovo intervenuto qualche tempo dopo per modificare il dipinto. Sulla questione si vedano, in particolare: R. Ruyschaert, *La fresque de Melozzo da Forlì de l'ancienne Bibliothèque Vaticane. Réexamen*, in «Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae», 4, 1990, pp. 329-341; S. Tumidei, *Melozzo da Forlì: fortuna, vicende, incontri di un artista prospettico*, in *Melozzo da Forlì. La sua città e il suo tempo*, Catalogo della mostra, a cura di M. Foschi e L. Prati, Milano 1994, pp. 52 sgg.; M. Winner, *Papa Sisto IV quale «exemplum virtutis magnificentiae» nell'affresco di Melozzo da Forlì*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Ri-*

nascimento. 1420-1530, *Arti del Convegno Internazionale* (Roma 24-27 ottobre 1990), a cura di A. Esch e Ch.L. Frommel, Torino 1995, pp. 171-195, ma in part. pp. 176-179.

² Sul frenetico attivismo del cardinal Pietro Riario nell'organizzare feste, banchetti, giostre e spettacoli di vario genere si veda, in particolare: F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma 1983, pp. 141-172.

³ L'espressione è tratta da una lettera che Raffaello invia a Urbino il primo luglio 1514 allo zio Simone di Battista di Chiarla, in cui si vanta per aver ricevuto l'incarico di sovrintendere alla fabbrica di San Pietro, succedendo a Bramante da poco scomparso. Sulla temerarietà del progetto del nuovo San Pietro, che prevedeva l'abbattimento della precedente e veneratissima basilica costantiniana, sulle resistenze e sui contrasti che ne segnarono la realizzazione, protrattasi per oltre un secolo, si veda, in particolare: A. Pinelli, *L'antica basilica*, in A. Pinelli (a cura di), *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, Modena 2000, vol. *Saggi*, in part. pp. 37-47.

⁴ Acutamente Tumidei (*Melozzo da Forlì* cit., p. 53), sottolinea la non casualità della collocazione decentrata dell'iscrizione rispetto allo spazio disponibile della lapide. Essa è stata infatti vergata da Melozzo in modo che fosse esattamente allineata sotto la figura «parlante» del Platino.

⁵ «TEMPLA DOMUM EXPOSITIS: VICOS FORA MOENIA PONTES; / VIRGINEAM TRIVII QUOD REPARARIS AQUAM / PRISCA LICET NAUTIS STATUAS DARE COMMODA PORTUS; / ET VATICANUM CINGERE SIXTE IUGUM; / PLUS TAMEN URBS DEBET, NAM QUAE SQUALORE LATEBAT / CERNITUR IN CELEBRI BIBLIOTHECA LOCO».

⁶ G.B. Leoni, *Vita di Francesco Maria di Montefeltro della Rovere, III Duca d'Urbino*, Venezia 1605.

⁷ Giunto a Firenze, assieme al *Ritratto di Eleonora Gonzaga* e a tante altre opere d'arte dei Della Rovere, ereditate da Vittoria, sposa di un Medici e ultima superstita della dinastia roveresca, quando morì il duca Francesco Maria II, nel 1631.

⁸ La lettera, del 7 novembre 1537, contiene due sonetti, uno dedicato al *Ritratto di Francesco Maria* e uno al *Ritratto di Eleonora*, che Aretino aveva visto compiuti nello studio di Tiziano a Venezia: F. Perfille, E. Camesasca, *Lettere di Pietro Aretino*, I, 1957, pp. 77-78.

⁹ Per convincenti argomentazioni sul fatto che Tiziano debba aver completato il ritratto di Eleonora prima, e non dopo aver compiuto quello di Francesco Maria, si vedano le schede delle due opere scritte da A. Cecchi e A. Natali (*Tiziano*, Catalogo della mostra in Palazzo Ducale a Venezia, Venezia 1990, scheda n. 26, pp. 220-222 e scheda n. 28, pp. 227-228).

¹⁰ Si veda nota 8.

¹¹ La lettera è citata da R. Varese in *Cultura figurativa alla corte dei Della Rovere: la presenza di Tiziano*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo 2000, p. 184.

¹² *Discorsi militari dell'eccellentiss. Sig. Francescomaria I dalla Rovere Duca d'Urbino. Ne i quali si discorrono molti vantaggi, & disavvantaggi della guerra, utilissimi ad ogni Soldato*, a cura di D. Manmacelli, Ferrara 1583. Sull'argomento si veda S. Terzariol, *Les «Discorsi militari» de Francesco Maria Della Rovere*, in *Les guerres d'Italie. Histoire, pratiques, représentations*, Actes du Colloque international (Paris, 9-11 décembre 1999), Paris 2002, pp. 191-214.

¹³ Pubblicato anonimo nel 1536, con il titolo *Libro della militia de' Romani et del modo dell'accampare tratto dall'istoria di Polibio*.

¹⁴ Leoni, *Vita di Francesco Maria di Montefeltro della Rovere* cit., p. 454: «Non ebbe molta erudizione di letteratura [...] poiché (com'egli era solito dire) la necessità dell'adoperar l'armi [...] non gli avea permesso, ch'egli potesse applicarsi mai a quegli studii».

¹⁵ Su questi interventi cfr. E. Concina, *La macchina territoriale: la progettazione della difesa nel Cinquecento veneto*, Bari 1983.

¹⁶ I lavori cominciarono nel 1528 ed erano sostanzialmente terminati il 10 maggio 1532, quando Francesco Maria pronunciò un famoso discorso davanti al Collegio veneziano dei Savi presieduto dal Doge, additando le fortificazioni da lui realizzate a Pesaro come un modello e caldeggiando un'analoga organicità e unitarietà di intervento per la ristrutturazione del sistema difensivo della Serenissima. Cfr. L. Miozzo, *Francesco Maria Della Rovere et les nouvelles fortifications de Pesaro*, in *Les guerres d'Italie. Histoire, pratiques, représentations* cit., pp. 183-184.

¹⁷ S. Eiche, *The Villa Imperiale of Alessandro Sforza at Pesaro*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXIX, 1985, pp. 229-273.

¹⁸ *Delle lettere di M. Pietro Bembo*, Venezia 1552, III, pp. 345-346.

¹⁹ Su Genga architetto e pittore la bibliografia è ormai molto nutrita. Mi limiterò a ricordare il libro mio e di O. Rossi (*Genga architetto. Aspetti della cultura urbinata del primo '500*, Roma 1971) e la recente voce del *Dizionario Biografico degli Italiani*, a cura di M. Grasso (vol. 53, Roma 1999, pp.

89-92, con ampia bibliografia precedente). Per un recente intervento su Genga architetto, cfr. F.P. Fiore, *Urbino, Pesaro e Girolamo Genga*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano 2002, pp. 446-455.

²⁰ Apprendiamo la notizia da una lettera di presentazione che Giovan Maria della Porta scrisse al duca Francesco Maria il 4 agosto 1522: cfr. Pinelli, Rossi, *Genga architetto* cit., p. 300.

²¹ Per tutte le notizie di Vasari su Genga, si veda G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (Firenze 1568), edizione a cura di G. Milanesi (d'ora in poi Vasari-Milanesi), Firenze 1906, IV, pp. 496 e 498; V, pp. 99-100; e la vera e propria vita, VI, pp. 315-322.

²² La lettera è riportata per intero in Pinelli, Rossi, *Genga architetto* cit., pp. 305-306.

²³ Il testo per intero delle due lettere è riportato in Pinelli, Rossi, *Genga architetto* cit., pp. 311-313.

²⁴ Vasari-Milanesi, V, pp. 99-100.

²⁵ Si vedano le osservazioni in proposito di P. Dal Poggetto, *La decorazione pittorica dell'«Imperiale»*, in *Lectura di Storia dell'arte*, a cura di R. Varese, Ancona 1991, pp. 25-45. Mentre questo libro era in bozze, è uscito il catalogo della bella mostra forlivese su Francesco Menzocchi (a cura di A. Colombi Ferretti e L. Prati, Forlì 2003) con nuovi contributi nella decorazione pittorica dell'Imperiale (cfr. pp. 42-48 e pp. 71-89).

²⁶ Dal *Diario* di Giovan Battista Belluzzi, genero di Genga, apprendiamo un particolare curioso: giunto all'Imperiale, dove fecero «una brava colatione», Pierluigi l'arnese rifiutò il cibo perché temeva – insinua Belluzzi – di essere avvelenato per le divergenze che vi erano tra il duca e il papa sullo Stato di Camerino. Il passo del *Diario* di Belluzzi è riportato in Pinelli, Rossi, *Genga architetto* cit., p. 325.

²⁷ La lettera di Genga è riportata in Pinelli, Rossi, *Genga architetto* cit., p. 323.

²⁸ La lettera continua ancora a lungo, con altre giustificazioni del proprio operato e chiarimenti su quanto era già stato pagato o era ancora da pagare per completare i lavori all'Imperiale. Per l'intero documento (in una trascrizione più conforme alle norme di quanto non sia questa, in cui ho effettuato qualche modesto aggiustamento per agevolare la lettura moderna del testo) si veda Pinelli, Rossi, *Genga architetto* cit., pp. 326-328.

²⁹ B. Baldi, *Della vita e dei fatti di Guidobaldo I da Montefeltro duca d'Urbino*, [inizi sec. XVII], II, Milano 1821, p. 242.

³⁰ Vasari-Milanesi, IV, p. 498; VI, p. 317.

³¹ Cruciani, *Teatro nel Rinascimento* cit., pp. 341-347.

³² *Ibid.*

³³ Francesco Maria ed Eleonora ebbero quattro figli: Guidobaldo, Elisabetta, Giulio e Giulia.

³⁴ I due più recenti interventi a favore di tale identificazione sono di M. Luchetti (*Le «imprese» dei Della Rovere: immagini simboliche tra politica e vicende familiari*, in *Pesaro nell'età dei Della Rovere*, III, 1, Venezia 1998, pp. 58-60) e M. Massa (*L'arte dei Vivarini nelle Marche e le Marche nell'arte veneta*, in *Pittura nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo 2000, pp. 95-96).

³⁵ Leoni, *Vita di Francesco Maria di Montefeltro della Rovere* cit., p. 132.

³⁶ Cfr. P. Giovio, *Dialogo dell'Imprese Militari et Anorose*, Roma 1555, pp. 72-73; Id., *Ragionamenti con Messer Ludovico Domenichi, sopra i motti, et disegni, et d'arme e d'amore, che comunemente chiamano imprese*, Venezia 1556, p. 93.

³⁷ Per la controversa questione del prologo originale di Bibbiena, si veda in particolare I. Del Lungo, *Florentia. Uomini e cose del Quattrocento*, Firenze 1897 e G.L. Moncalero, *Il cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena umanista e diplomatico*, Firenze 1953. L'edizione della *Calandria* da cui ho tratto il passo riportato del Prologo castiglione è quella a cura di P. Fossati (Torino 1967, pp. 15-16).

³⁸ S. Eiche (*Girolamo Genga the Architect. An Inquiry into his background*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXV, 1991, pp. 317-323) ha avanzato consistenti e argomentati dubbi in proposito, ma pur ribadendo, come ho sempre fatto, che di certezza non si può parlare, ritengo che la candidatura di Girolamo, in assenza di concrete prove contrarie, resti di gran lunga la più plausibile. Per le descrizioni dell'evento e un commento sull'apparato, si veda Pinelli, Rossi, *Genga architetto* cit., pp. 107-117 e 209-218.

³⁹ «BELLA FORIS LUDOSQUE DOMI EXERCEBAT ET IPSE CAESAR ET HAEC NOSTRI EST UTRAQUE CURA DUCIS».

⁴⁰ Per il testo integrale della cronaca, che è conservata nella Biblioteca Vaticana (Cod. Vat. Urb. 490), si veda Pinelli, Rossi, *Genga architetto* cit., pp. 214-218.

⁴¹ Per l'intera orazione, cfr. Leoni, *Vita di Francesco Maria di Montefeltro della Rovere* cit., pp. 198-202.

⁴² Non ho intenzione in questa sede di dilungarmi sul tema, del tutto influente ai fini della presente ricostruzione storica, ma che tanto appassiona molti colleghi che si sono occupati o si occupano di questa decorazione: quello di distinguere le diverse mani degli esecutori degli affreschi. Accertato che l'ideazione e il disegno dell'intera decorazione – salvo eventuali apporti marginali, ad esempio dei paesisti – sono da addebitarsi a Genga, non solo perché asserito da una fonte autorevole come Vasari (le cui notizie risalgono al figlio di Genga, Bartolomeo), ma perché esistono parecchi disegni autografi preparatori per le diverse scene, la mia impressione è che Girolamo non mise mano al pennello, che dei Dossi è la Stanza delle Cariatidi e solo quella, e che la parte del leone dovettero farla Menzocchi e Raffaellino, oltre a Camillo Mantovano e ad altri eventuali paesisti e decoratori di vario livello. Quanto al Bronzino, fece poco o nulla. Un fatto, comunque, va ribadito con forza: i restauri e i pesanti rifacimenti compiuti da Giuseppe Gennari a partire dal 1880 rendono il compito della distinzione delle mani, già di per sé arduo, un esercizio altamente problematico e, tutto sommato, poco produttivo. Sull'argomento, si vedano, comunque, in particolare: G. Marchini, *La Villa Imperiale di Pesaro*, Milano, s.d., pp. 15-29; P. Dal Poggetto, *Precisazioni sull'influsso di Raffaello nelle Marche: l'Imperiale, Raffaellino del Colle e altro*, in *Studi su Raffaello* (Atti del Congresso, Urbino-Firenze 1984), Urbino 1987, pp. 322-323; W. Fontana, *Scoperte e studi sul Genga pittore*, in «Quaderni di 'Notizie da Palazzo Albani'», 8, Urbino 1981, pp. 103-115; Dal Poggetto, *La decorazione pittorica dell'«Imperiale»* cit.

Invece, per una lettura della decorazione dell'Imperiale più interessata all'organizzazione complessiva del ciclo e ai suoi significati allegorici e politici, si vedano: Pinelli, Rossi, *Genga architetto* cit., pp. 121-134; S. Eiche, *Prologue to the Villa Imperiale Frescoes*, in «Notizie da Palazzo Albani», XX, 1991, 1-2, pp. 99-119 e J. Kliemann, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Cinisello Balsamo 1993, pp. 21-28.

⁴³ Come nei precedenti casi di lunghe citazioni da un documento cinquecentesco, mi sono limitato a sciogliere le abbreviazioni e a qualche modestissimo ammodernamento della punteggiatura e della grafia per facilitare la comprensione del testo. La lettera, che è conservata nella Biblioteca Oliveriana di Pesaro (ms. n. 387, t. X, num. IX, p. 52), è comunque stata pubblicata per intero da C. Cinelli, E. Monti, F. Cardinali, A. Pavan, *L'Imperiale castello sul colle di S. Bartolo presso Pesaro già degli Sforza e dei Della Rovere oggi dei principi Albani descritto e illustrato*, Pesaro 1881, pp. 25-26.

⁴⁴ Giovo, *Dialogo dell'Imprese Militari et Amoroze* cit., pp. 72-73.

⁴⁵ Eiche, *Prologue to the Villa Imperiale Frescoes* cit., pp. 116-119.

⁴⁶ Ivi, pp. 116-118.

⁴⁷ Per designare le varie stanze dell'Imperiale, conservo, con minime varianti, le denominazioni tradizionali, che furono introdotte da Pompeo Mancini nell'Ottocento (P. Mancini, *L'Imperiale*, Esercitazioni dell'Accademia Agraria di Pesaro, Pesaro 1844, pp. 41-61).

⁴⁸ Non è impossibile che i fratelli Dossi, e in particolare Dosso Dossi, con la sua personalità di grande spicco, abbiano goduto di una maggiore autonomia, contribuendo in maniera determinante all'ideazione di questa stanza. L'eco di ciò è forse anche di un latente conflitto di competenze che potrebbe essersi concluso con l'anticipata dismissione dei due pittori dal resto della decorazione, sembra affiorare nell'aneddoto vasariano – almeno in parte contraddetto dall'inevitabile autografia dosseca, denunciata da questa Camera delle Cariatidi anche a dispetto degli estesi rifacimenti ottocenteschi di Gennari – sull'insoddisfazione di Francesco Maria per i lavori dei due pittori ferraresi, i quali sarebbero stati costretti a «buttare in terra tutto quello che avevano lavorato e farlo da altri ridipingere con il disegno del Genga» (Vasari-Milanesi, V, pp. 99-100).

⁴⁹ Anche nella successiva Camera dei Semibusti compaiono, con analogo intento encomiastico, la Fama, la Vittoria, Giove, Marte, Mercurio, Amore e le Arti. A tal riguardo, si può considerare significativo un parallelo tra questo «elenco di Virtù ducali» e un sonetto encomiastico di Antonfrancesco Rinieri, dedicato a Francesco Maria e riportato da Paolo Giovo, a chiusura del suo breve profilo biografico del duca d'Urbino (*Gli Elogi, Vite brevi scritte d'huomini illustri di guerra, antichi e moderni*, trad. it. di L. Domenichi, Venezia 1557, pp. 292-295): «Hercol la mazza e la spada ti diede / Marte, e lo scudo da Bellona havesti; / Et Giove ti diè i folgori celesti, / Onde il mondo per te stupir si vede. / De l'eloquenza tua fan chiara fede / Gli animi al tuo voler veloci e prestii: / Et del valor gran testimon facesti / Col nome, di cui sei perpetuo erede. / Tu domi i mostri, e le nemiche schiere / Apri col ferro e con inviti passi / Torni il tuo Regno antico a possedere / Sacro figlio di Giove, il qual ti lassi / Gli antichi a dietro, e di forza e sapere / Tutti i moderni di gran lunga passi». La ver-

sione latina del sonetto (P. Giovio, *Elogia virorum bellica virtute illustrium*, Basilea 1575, p. 323), contiene una significativa variante sul tema allegorico della rovere.

⁵⁰ L'attribuzione a Genga dei due disegni e il collegamento con la decorazione dell'Imperiale risalgono a J. Gere e Ph. Pouncey (cfr. Ph. Pouncey e J. Gere, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Raphael and his Circle*, Plates, London 1962, pl. 253 e *Autour de Raphaël. Dessins et peintures du Musée du Louvre*, Catalogo della mostra a cura di R. Bacou, Paris 1984, pp. 14-15, scheda n. 7).

⁵¹ Si veda nota 49.

⁵² S. Eiche (*Prologue to the Villa Imperiale Frescoes* cit., p. 109) meno plausibilmente interpreta la scena come *Alessandro VI che, nel 1502, nomina Francesco Maria Prefetto di Roma*. Mi sembra più credibile ipotizzare che Francesco Maria abbia preferito, per ovvie ragioni, ambientare in San Pietro e attribuire al proprio zio papa quella consegna del bastone di comando di capitano generale dell'esercito pontificio che invece avvenne, come sappiamo, in San Petronio a Bologna, per mano del cardinal Alidosi.

⁵³ Di questo straordinario *setting*, si sarebbe ricordato qualche anno più tardi Giorgio Vasari, quando affrontò l'impresa di affrescare la Sala dei Cento Giorni nel Palazzo della Cancelleria a Roma.

⁵⁴ Sull'iconografia della Calunnia, si vedano, in particolare, D. Cast, *The Calumny of Apelles. A Study of the Humanistic Tradition*, New Haven-London 1981; M. Massing, *Du texte à l'image, La Calomnie d'Apelle et son iconographie*, Strasbourg 1990; e da ultimo L. Facco, *Ricostruire l'arte greca, rappresentare il mito*, in *I Greci, Storia, cultura, arte e società*, III, a cura di S. Settis, Torino 2001, pp. 1117-1152.

⁵⁵ Sulle accuse, forse non immotivate, di Guicciardini (i Veneziani, di cui Francesco Maria era il capitano generale, non dovettero strapparsi le vesti per i rischi che stava correndo il papa in quei frangenti), si veda, ad esempio, Terzariol, *Les «Discorsi militari» de Francesco Maria Della Rovere, in Les guerres d'Italie. Histoire, pratiques, représentations* cit., pp. 204-208.

⁵⁶ In questo paragrafo ho riutilizzato, in buona parte, il testo di un capitolo del libro, scritto con Orietta Rossi, su *Genga architetto* (cit., pp. 137-155), e anticipato sulla rivista «Storia dell'arte» (A. Pinelli, O. Rossi, *L'Imperiale nuova di Girolamo Genga*, 6, 1970, pp. 101-120).

⁵⁷ La lettera è del 19 dicembre 1543 ed è stata pubblicata per intero in G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura*, Milano 1822, V, lett. LII.

⁵⁸ Cfr. F. de Hollanda, *Dialoghi romani*, a cura di E. Spina Barelli, Milano 1964, p. 42.

⁵⁹ Cfr. F. de Hollanda, *Os desenhos das antigualhas que vio (1539-1540)*, a cura di E. Tormo, Madrid 1940, pp. 158-161.

⁶⁰ Sulle diverse e controverse fasi di costruzione di questo corridoio pensile, si veda Pinelli, Rossi, *Genga architetto* cit., p. 192, n. 47.

⁶¹ Gli storici dell'arte di lingua inglese lo definiscono «sunken court»: cfr. C.H. Smyth, autore di una breve ma acuta analisi dell'Imperiale (*The Sunken Courts of the Villa Giulia and the Villa Imperiale*, in *Essays in Memory of K. Lehmann*, New York 1964, pp. 304-313), nella quale sottolinea l'importanza che acquista nella progettazione genghiana il gusto della sorpresa ottica e avanza, con convincenti argomentazioni, l'ipotesi che il cortile incassato dell'Imperiale abbia potuto suggerire una soluzione analoga a Giorgio Vasari e Bartolomeo Ammannati nel Ninfeo di Villa Giulia a Roma e, ancora ad Ammannati, l'impostazione del rapporto cortile-giardino in Palazzo Pitti.

⁶² Anche all'Imperiale era previsto un Belvedere sulla cima del monte di San Bartolo, la cosiddetta Vedetta, un piccolo edificio, ora non più esistente, che però pare sia stato edificato nella seconda metà del Cinquecento.

⁶³ Per i problemi riguardanti questa specifica tipologia, dedotta da un'errata interpretazione di un passo di Vitruvio (*De Architectura*, VI, cap. III, 3), si veda P.G. Hamberg, *G.B. da Sangallo detto il Gobbo e Vitruvio, con particolare riferimento all'atrio di Palazzo Farnese a Roma e all'antico castello reale di Stoccolma*, in «Palladio», VIII, 1958, pp. 15-21.

⁶⁴ B. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, edizione a cura di G. Preti, Torino 1960, p. 55.

⁶⁵ Sul ruolo del disegno di Francisco de Hollanda e di Filippo Terzi, architetto italiano operante in Portogallo, si veda Pinelli, Rossi, *Genga architetto* cit., p. 195, n. 59.

⁶⁶ Cfr. G. Gronau, *Documenti artistici urbinate*, Firenze 1936, docc. CXL, CXLI, CXLII; e *Delle lettere di M. Pietro Bembo* cit., II, 1552, pp. 345-346; III, 1552, pp. 81-82.

⁶⁷ Ora l'*Idolino* è al Museo Archeologico di Firenze, essendo anch'esso stato portato nella capitale medicea, con l'eredità di Vittoria Della Rovere, dopo la morte di Francesco Maria II nel 1631.

⁶⁸ L'intera lettera in Pinelli, Rossi, *Genga architetto* cit., pp. 317-318.

⁶⁶ L'intera lettera in Pinelli, Rossi, *Genga architetto* cit., pp. 318-319. La genericità e l'errore fattuale di quel riferimento ai lanzichenecchi costituirà l'oggetto di un'altra missiva diretta intercorsa tra Pietro Bembo e il duca (cfr. Pinelli, Rossi, *Genga architetto* cit., p. 319).

Capitolo secondo

¹ G. Della Valle, *Lettere Senesi di un socio dell'Accademia di Fossano sopra le Belle Arti*, Venezia-Roma 1782-1786, III, pp. 225-226.

² L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia* (1795-1796), ed. a cura di M. Capucci, Firenze 1968-1970, I, pp. 235-237.

³ J. Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth 1967 (trad. it. *Il Manierismo*, a cura di M. Collareta, Firenze 1983); C.H. Smyth, *Mannerism and «Maniera»*, Locust Valley (N.Y.), s.d. [ma 1962]; A. Pinelli, *La Bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino 1993.

⁴ A. Angelini, *Il Beccafumi e la volta dipinta della camera di Casa Venturi: l'artista e i suoi committenti*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», XCVI (1989), Siena 1990, pp. 371-383.

⁵ R. Guerrini, *Valerio Massimo e gli affreschi di Domenico Beccafumi nel Palazzo Bindi Sergardi in Siena*, in «Atheneum», LVI, 1978, III-IV, pp. 267-287; Id., *Studi su Valerio Massimo*, Pisa 1981, pp. 83-111; Id., *Dal testo all'immagine. La «pittura di storia» nel Rinascimento*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, I generi e i temi ritrovati, a cura di S. Settis, Torino 1985, pp. 43-93.

⁶ Su tale decorazione si veda in particolare: V. Tatrai, *Gli affreschi del Palazzo Petrucci di Siena*, in «Acta Historiae Artium», XXIV, 1978, 1-2, pp. 177-183; F. Sricchia Santoro, «Ricerche senesi» 2. *Il Palazzo del Magnifico Pandolfo Petrucci*, in «Prospettiva», 29, 1982, pp. 24-31; G. Agosti, *Precisioni su un «Baccanale» perduto del Signorelli*, in «Prospettiva», 30, 1982, pp. 70-77; G. Agosti, V. Farinella, *Interni senesi «all'antica»*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, Catalogo della mostra (Siena 16 giugno - 4 novembre 1990), Milano 1990, pp. 590-594.

⁷ Le identificazioni più attendibili (la vestale Claudia Quinta, la regina Hypsicratea, Pero, Sofonisba, Didone, Esther, Giuditta, Porzia moglie di Bruto, la vestale Tuccia, Penelope e altre che restano del tutto ipotetiche) si trovano in D. Sanminiati, *Domenico Beccafumi*, Milano 1967, p. 198, nota 34. Quanto ai tondi, l'unico a sfuggire a un'identificazione certa è quello (fig. 17) che rappresenta un personaggio coronato d'alloro, con scettro e libro in mano, seduto tra le nuvole, con alle spalle Atena e ai piedi una folla in atteggiamento estatico e un gran numero di libri. È stato variamente interpretato come *Minerva che esce dal cervello di Giove*, come *L'ispirazione del poeta*, o ancora come un'*Allegoria delle Scienze e delle Lettere*, ma nessuna delle proposte appare veramente persuasiva.

⁸ A. Pinelli, *Il «picciol vetro» e il «maggior vaso»*, I due grandi cicli profani di Beccafumi in Palazzo Venturi e nella Sala del Concistoro, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo* cit., pp. 622-651.

⁹ Cfr. la bibliografia citata a nota 5.

¹⁰ M. Jenkins, *The Iconography of the Hall of the Consistory in the Palazzo Pubblico, Siena*, in «The Art Bulletin», LIV, 1972, pp. 430-451.

¹¹ P. Dubus, *Domenico Beccafumi*, Paris 1999, pp. 128-130.

¹² Il discorso è stato pubblicato in G.A. Pecci, *Memorie storico-critiche della città di Siena*, Siena 1755, parte II, pp. 154-161.

¹³ F. Guicciardini, *Storia d'Italia*, Libro XX, cap. I; ed. consultata, Bari 1929, vol. V, p. 292.

¹⁴ *La felice entrata dello Imperatore in la città famosa di Siena co' li superbi apparati, i motti latini in lode di Sua Maestà, 26 aprile 1536* (testo anonimo conservato nella British Library di Londra, 9930 cc. 50).

¹⁵ *Carlo Quinto in Siena nell'aprile del 1536, Relazione di un contemporaneo*, a cura di P. Vigo, Bologna 1884, pp. 46-47.

¹⁶ Anche Giorgio Vasari (*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* [1568], edizione a cura di G. Milanesi, vol. V, Firenze 1906, p. 641) che descrive ad una ad una le scene del fregio, comincia con la descrizione della *Riconciliazione tra Marco Lepido e Fulvio Flacco*.

¹⁷ S. Tizio, *Historiarum Senensium ab initio urbis Senarum usque ad annum MDXXXVIII*, Biblioteca Comunale di Siena, Ms. B.III.5-12.

¹⁸ S.C. Van Orden, *The Ceiling Frescoes in the Sala del Concistoro, Palazzo Pubblico, Siena, by the Beccafumi*, Syracuse University 1972, pp. 139-142.

¹⁹ La bibliografia su Alessandro Piccolomini è sufficientemente ampia. Mi limiterò a citare i testi più importanti per ricostruire la sua biografia e la sua attività intellettuale: *Oratione di Scipione Bargagli nella morte del Rev. mo Mons. Alessandro Piccolomini Arcivescovo di Patrasso et eletto di Siena*, Bologna 1579; G. Fabiani, *Memorie per servire alla vita di Monsignor Alessandro Piccolomini*, Siena 1759; M. Rossi, *Le opere letterarie di Alessandro Piccolomini*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», XVII, 1910, pp. 289-328; XVIII, 1911, pp. 3-53; E. de' Vecchi, *Alessandro Piccolomini*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», XII, 1934, fasc. IV, pp. 421-454; F. Cerreta, *Alessandro Piccolomini letterato e filosofo senese del Cinquecento*, Siena 1960; M. Celse, *Alessandro Piccolomini, l'homme du ralliement*, in AA.VV., *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, Paris 1973, vol. I, pp. 7-76.

²⁰ Nel testo questa parola è ripetutamente scritta con la stessa variante ortografica «benivolentia», che compare nel cartiglio della *Mutua Benevolenza* affrescata nella Sala del Concistoro. Nel già citato Catalogo della mostra *Domenico Beccafumi e il suo tempo* (p. 651, n. 20) avevo ipotizzato che l'insolita ortografia della scritta potesse esser considerata una delle tante errate variazioni involontarie che sono state compiute nel corso del tempo dai restauratori nel trascrivere e ravvivare le scritte della sala, alla luce di quanto son venuto accertando, ritengo la coincidenza con la variante ortografica preferita da Piccolomini un ulteriore, anche se minimo, indizio, della partecipazione del filosofo e letterato senese alla stesura del programma iconografico del ciclo.

²¹ A. Piccolomini, *Della istituzione di tutta la vita de l'huomo nato nobile e in città libera*, Padova 1540, Libro VIII, par. VII, p. 190.

²² Ivi, Libro VII, par. II, III, IV, pp. 154-156.

²³ Non è improbabile che tale data, primo febbraio 1543, vergata da un Senese in un testo indirizzato a Senesi, vada interpretata secondo lo stile di scansione cronologica vigente nella città toscana, e pertanto possa corrispondere al primo febbraio 1544, stile comune.

²⁴ *Discorso Politico di Alessandro Gregorio Piccolomini*, ed. consultata, Siena 1872, p. 36.

²⁵ Ivi, p. 51.

²⁶ Ivi, p. 46.

²⁷ Ivi, pp. 8-10.

²⁸ Cfr. nota 12.

²⁹ *Carlo Quinto in Siena* cit., p. 14.

³⁰ Pecci, *Memorie storico critiche della città di Siena* cit., parte III, p. 29.

³¹ *Carlo Quinto in Siena* cit., pp. 43-44. Per la verità non tutti gli antichi testi affermano che la commedia non poté essere recitata, ma gli storici più attendibili concordano con la testimonianza diretta, e difficilmente oppugnabile, del nostro anonimo.

³² F. Cerreta (*L'Amor costante e le sue edizioni*, in «La Bibliofilia», 1975, p. 108), individuando all'interno della commedia una serie di riscontri cronologici, deduce che la commedia fu composta tra il gennaio e l'aprile 1536.

³³ Naturalmente, è possibile che, per inserire questi e i tanti altri brani in spagnolo nella commedia, il Piccolomini si sia servito di un traduttore. Tuttavia, la sua presenza nella delegazione che andò incontro a Carlo V e lo scortò fino a Siena potrebbe essere spiegata, in tutto o in parte, con la sua conoscenza di quell'idioma. Conoscenza che però, a dire il vero, non ci è testimoniata da alcuna fonte biografica.

³⁴ Cfr., ad esempio, *Commedie del Cinquecento*, a cura di A. Borlenghi, Milano 1959, vol. I.

³⁵ Resa nota nel 1943 da J. Pope-Hennessy, che ne è stato il proprietario, questa splendida veduta di Pisa (mm. 185/186 x 388, penna, acquarellature, inchiostro grigio-marroncino, rosa e azzurro, su carta leggermente preparata, bianco sporco; in basso a sinistra, a penna, in grafia antica «perino del vaga») è stata giustamente restituita a Beccafumi dallo stesso Pope-Hennessy, che a ragione ne coglieva anche il carattere di progetto per un apparato scenico. L'attribuzione e la destinazione scenica sono state poi ribadite da tutta la letteratura successiva. Per una sintesi aggiornata sull'argomento (e una datazione appena un po' posticipata: circa 1540) si veda la scheda compilata da Andrea De Marchi nel Catalogo della mostra *Domenico Beccafumi e il suo tempo* cit., pp. 474-475.

Dopo aver presentato al Convegno «Umanesimo a Siena. Letteratura, arti figurative, musica» la relazione di cui questo saggio è la rielaborazione, appresi da Michele Maccherini che anche lui, del tutto indipendentemente dalle mie ricerche, era giunto ad identificare la veduta come progetto di scenario per *L'Amor costante* del Piccolomini e che si apprestava a pubblicare i risultati del suo lavoro in un articolo che oggi si può leggere nel n. 65 della rivista «Prospettiva», datata gennaio 1992 (*Domenico Beccafumi e «L'Amor costante» di Alessandro Piccolomini*).

³⁶ La veduta trae certamente origine da un disegno dal vero, ma parecchi dettagli risultano ac-

comodati ad arte, per rendere identificabile lo scenario. In particolare, da quel punto di vista centrato sul Ponte di mezzo non dovrebbero risultare visibili il Battistero, il Duomo e la Torre (che in realtà sono ubicati più a ovest, ovvero più a sinistra) e, ai due estremi della veduta, i due ponti – il Ponte nuovo e il Ponte alla Spina (che in realtà sono assai più distanti dal Ponte di mezzo). È però interessante rilevare come tutte le indicazioni topografiche presenti nel testo dell'*Amor costante* trovino riscontro e verosimiglianza nella veduta predisposta come scenario della commedia. I protagonisti, ad esempio, vanno e vengono dalla chiesa di San Martino, che è per l'appunto ubicata non lontano dal Ponte di mezzo (e precisamente a poche centinaia di metri sulla destra rispetto alla testata del ponte rappresentata in primissimo piano), oppure entrano ed escono dalla città per la Porta a Mare (che invece si trova sulla sinistra, ma sempre sulla medesima sponda dell'Arno).

³⁷ Finora si era sempre pensato che fosse la veduta di Beccafumi a dipendere dall'apparato che Aristotele da Sangallo progettò e allestì a Firenze in occasione delle nozze di Cosimo de' Medici con Eleonora di Toledo, scenario che ci è noto solo attraverso descrizioni letterarie. Ma su questo (e su un'altra ambientazione pisana di una commedia cinquecentesca, *Il vecchio amoroso* di Donato Gianotti) si veda in particolare L. Zorzi, *Il teatro e la città*, Torino 1977, pp. 53-54, nota 72 e pp. 194-195, nota 99.

³⁸ Siena, Biblioteca Comunale, Ms. C.IV.4; A. Piccolomini, *Orazione de la Pace agli Intronati Accademici* (copiata da un libro inedito del Sig. Abbate Cinughi).

³⁹ Biblioteca Comunale degli Intronati, Ms. C.VI.13, carte 128-142. Chi fosse interessato, può trovare una trascrizione integrale dell'orazione in appendice al mio articolo *Messaggi in chiaro e messaggi in codice. Arte, unanimità e politica nei cicli profani del Beccafumi*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 53, 1994, pp. 62-65.

⁴⁰ Cfr. Celse, *Alessandro Piccolomini* cit., p. 14, che determina tale data come compresa tra il 23 novembre e il 15 dicembre 1530.

⁴¹ L. Ilari, *Indici per materia della Biblioteca Comunale di Siena*, I, Siena, 1844, p. 60; de' Vecchi, *Alessandro Piccolomini* cit.; Celse, *Alessandro Piccolomini* cit.

⁴² L. Kosuta, *Aonio Paleario et son groupe humaniste et réformateur à Sienne (1530-1546)*, in «Lias», VII, 1980, pp. 3-59 (in particolare, pp. 27-28); Id., *L'Académie siennoise: une académie oubliée du XVI^e siècle*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», LXXXVII, 1980 (1981), pp. 123-157 (in particolare, p. 153 e figg. 2-7). Debbo la preziosa segnalazione degli scritti di Léo Kosuta, che erano sfuggiti al mio censimento bibliografico, all'amichevole cortesia di Michele Maccherini.

⁴³ Si tratta del cosiddetto *Parlamento à la plebe*, che risale quasi certamente all'inizio del 1531 e che già lo storico senese Giugurta Tommasi assegnava al Carli (cfr. Kosuta, *Aonio Paleario* cit., p. 54), dell'*Oratione al Sr Marchese del Vasto per la pace di Siena*, del marzo 1531, e di un'epistola di diverso argomento, indirizzata a Onorata Pecci e scritta come prefazione a un *Libro de le amoroze attioni*; tutti questi scritti sono rilegati assieme nel già menzionato codicetto della Biblioteca Comunale degli Intronati (Ms. C.VI.13, carte 128-176).

⁴⁴ R. Belladonna, *Bartolomeo Carli, Nobile Senese, imitatore di Juan de Valdés*, in «Critica storica», X, 1973, 3, pp. 514-528; Id., *Cenni biografici su Bartolomeo Carli Piccolomini*, in «Critica storica», XI, 1974, 3, pp. 507-516. Cfr. anche la voce, redatta da V. Marchetti e R. Belladonna, nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (vol. XX, Roma 1977, pp. 194-196).

⁴⁵ Su questo argomento, si veda l'eccellente sintesi di G. Miccoli nella *Storia d'Italia Einaudi*, vol. II, Torino 1978 (*La storia religiosa*, in particolare i paragrafi *Evangelismo e repressione: lo scontro di due tendenze*, pp. 984-1013, e *La crisi dell'evangelismo*, pp. 1013-1051).

⁴⁶ Sul *Beneficio di Cristo* si veda, quanto meno, l'appassionante indagine storico-filologica di C. Ginzburg e A. Prosperi, *Giochi di pazienza. Un seminario sul «Beneficio di Cristo»*, Torino 1975.

⁴⁷ Ediz. Venezia, 1542, foll. 44v-45r.

⁴⁸ *Carlo Quinto in Siena* cit., p. 14.

⁴⁹ Ivi, pp. 20-21.

Capitolo terzo

¹ Introduzione a R. Rosenblum, *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile fra Neoclassicismo e Romanticismo*, Roma 1984, pp. 29-36.

² [J. Cox-Rearick], *An Important Painting by Pontormo from the Collection of Chauncey D. Stillman*, Sale Catalogue Christie's, New York, Wednesday, 31 May 1989.

³ L. Berti, *L'Alabardiere del Pontorno*, in «Critica d'arte», LV, 1990, pp. 39-49.

⁴ E. Cropper, *Pontorno. Portrait of a Halberdier*, Los Angeles 1997.

⁵ Ivi, pp. 2-3, e nota 4 a p. 112. Lo storico dell'arte cui si riferisce la Cropper è F.J. Mather (*The Halberdier by Pontorno*, in «Art in America», 10, 1922, pp. 66-69; in part. p. 66).

⁶ Cropper, *Pontorno. Portrait of a Halberdier* cit., p. 9.

⁷ Sullo sperimentalismo del Pontorno, rimando al mio *La Bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino 1993; in particolare i capitoli primo (pp. 5-32) e quinto (pp. 51-70). Uno dei cavalli di battaglia di questa linea interpretativa che tende a far coincidere le scelte stilistiche dell'artista con committenze caratterizzate da scelte ideologiche ritenute di analogo segno è il collegamento tra l'adesione alla «maniera tedesca» da parte del Pontorno e l'appartenenza dell'artista ad ambienti attratti dalla Riforma protestante. Tema suggestivo e che sembra trovar conferma nelle particolarità iconografiche degli affreschi che Pontorno dipinse nel coro di San Lorenzo, convincentemente collegate a testi valdesiani e filoriformati (si veda da ultimo M. Firpo, *Gli affreschi di Pontorno a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino 1997), ma che deve necessariamente fare i conti con i seguenti problemi, troppo spesso sottovalutati: 1) all'epoca del coro di San Lorenzo il Pontorno era ormai molto lontano dalla sua fase stilistica più propriamente «tedesca»; 2) il coro di San Lorenzo – ovvero il coro della chiesa palatina di casa Medici – fu una delle committenze più «istituzionali» del Pontorno; 3) l'adesione a tematiche valdesiane e filoriformate in quella fase specifica non si configurava a Firenze come particolarmente eterodossa; 4) l'identità di vedute ideologico-politiche tra artista e committente non può essere data come provata a priori, né va dimenticato che di fatto era quasi sempre il committente (o un suo incaricato) e non l'artista a determinare il programma iconografico di un'opera (mentre in genere era minore il condizionamento dell'artista per quel che riguardava le scelte di carattere stilistico). Se è vero che Berti può a giusto titolo essere indicato come uno dei maggiori promotori di questa interpretazione di un Pontorno eterodosso e libertario sia nelle scelte artistiche che in quelle religiose e politiche, è altrettanto vero che questa posizione negli ultimi anni è stata non solo sostanzialmente condivisa, ma portata a estreme e, a mio giudizio, sconcertanti conseguenze, in testi quali la monografia sul Pontorno di Philippe Costamagna (*Il Pontorno*, Milano 1994) e il saggio di P. Simoncelli, *Pontorno e la cultura fiorentina*, in «Archivio storico italiano», 565, 1995, pp. 487-527, caratterizzati da una sorta di accanimento «diatologico» che si autoalimenta di indizi spesso presunti, scambiati per prove indubitabili. Per un fermo (e finora, a quanto mi consta, isolato e inascoltato) richiamo a una più corretta metodologia storiografica, che non dia per scontato a priori ciò che dimostrato non è, e cioè che si sforzi di provare caso per caso le eventuali tangenze tra scelte stilistiche e scelte ideologico-politiche di un artista, e che sappia rileggere il Pontorno anche e soprattutto in chiave di scelte formali non necessariamente connotate da particolari indirizzi politici antimedicci o genericamente «libertari», si veda il mio intervento «*Pensando a nuove cose*». *Spuiti per un'analisi formale del linguaggio pontornesco*, in *Pontorno e Rosso*, Atti del convegno di Empoli e Volterra (22-24 settembre 1994), Venezia 1996, pp. 52-61 (in part. pp. 52-53).

⁸ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (Firenze 1568), edizione a cura di G. Milanesi (d'ora in poi Vasari-Milanesi), VI, Firenze 1906, p. 275.

⁹ La circostanza è stata segnalata alla Cropper da Muriel Vervat (cfr. Cropper, *Pontorno. Portrait of a Halberdier* cit., p. 9 e nota 13 a p. 112).

¹⁰ Si veda, in proposito, proprio quanto documenta la Cropper, in *Pontorno. Portrait of a Halberdier* cit., pp. 92-94 e nota 129 a p. 119.

¹¹ H. Keutner, *Zu einigen Bildnissen des frühen Florentiner Manierismus*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», VII, 1959, pp. 139-154. L'inventario è in ASF (Archivio di Stato fiorentino), Carte Riccardi, filza 258, ff. 21r e 23r.

¹² Il Casinò di Valfonda oggi non esiste più, essendo stato sacrificato alla costruzione della stazione ferroviaria di Santa Maria Novella. All'inizio del XVI secolo proprietari della villa erano i Bartolini Salimbeni, che nel 1558 la vendettero a Chiappino Vielli. Esattamente quarant'anni dopo l'acquisto Riccardo Romolo Riccardi. Costui era di origine pisana e aveva salito rapidamente i gradini della scala sociale grazie al favore dei Medici. Nel 1596 era stato eletto senatore e nel 1606 la sua famiglia era stata ammessa nei ranghi dell'aristocrazia. Grazie a una transazione fuori dell'ordinario, nel 1659 i Riccardi entrarono in possesso del Palazzo Medici di via Larga, l'edificio costruito da Michelozzo per Cosimo il Vecchio.

¹³ Nella collezione Le Brun, il quadro era erroneamente attribuito a Giovan Francesco Penni detto il Fattore (cfr. Cropper, *Pontorno. Portrait of a Halberdier* cit., p. 2 e fig. 2). La Cropper (nota 7 a p. 112) ha rilevato un'incongruenza tra le misure che l'inventario Riccardi attribuisce al *Ritratto del*

giovane duca Cosimo che impugna una picea e quelle del nostro *Alabardiere*. Nell'inventario infatti le misure del quadro sono espresse con una formula di tipo comparativo, in cui si afferma che il ritratto è «della stessa grandezza» del dipinto appeso nella lunetta precedente, l'ottava. Di quest'ultimo, a sua volta, l'estensore dell'inventario non dichiara con precisione le dimensioni, ma si limita a definirlo «di simile altezza» al ritratto che lo precede nella settima lunetta. Secondo l'inventario, questo terzo dipinto misura «braccia 1 e 1/4». Poiché il braccio fiorentino equivale a circa cm 58,36, le dimensioni del *Ritratto del giovane Cosimo* ricavate da questa catena di equiparazioni comporterebbero un'altezza di circa 20 cm inferiore a quella dell'*Alabardiere*. Da tutto ciò deriverebbe un serio problema a identificare il quadro di cui parla l'inventario con il *Ritratto* del Getty Museum. La stessa Cropper, tuttavia, concede che le misure degli inventari risultano spesso approssimative, quando addirittura non sono manifestamente errate. Ma al di là di questo, ci sembra opportuno sottolineare una circostanza che mette in serio dubbio l'attendibilità delle misure dell'inventario, o comunque la catena di deduzioni che ha portato la Cropper a rilevare una contraddizione tra le misure attribuite al *Ritratto del giovane Cosimo* e quelle dell'*Alabardiere*. Infatti il ritratto appeso nell'ottava lunetta, che l'inventario definisce delle stesse misure del dipinto che ci interessa, è stato identificato con certezza con quello splendido *Ritratto di dama con cagnolino sul grembo*, che si conserva allo Städtisches Kunstinstitut di Francoforte, ed è ora quasi unanimemente attribuito al Bronzino anziché al Pontormo. Ebbene, questo ritratto misura esattamente cm 89,7 x 70,5, ed è pertanto di dimensioni pressoché identiche a quelle dell'*Alabardiere* Getty (il che conferma la definizione data dall'inventario).

¹⁴ Si veda la scheda che gli dedica Ph. Costamagna (*Il Pontormo* cit., scheda 79, pp. 242-244), in cui invece si opta decisamente per la paternità pontormesca del quadro. Ad ulteriore conforto della tesi che identifica l'*Alabardiere* con il giovane Cosimo va comunque registrata la presenza di questa replica con varianti, cui se ne deve aggiungere una terza, purtroppo perduta, ma a noi nota attraverso un'incisione settecentesca che la dichiara appartenente alla collezione del marchese fiorentino Giovanni Gerini. In questa terza variante il giovane Cosimo si mostrava con un diverso berretto sulla testa e ostentava una lettera nella mano destra (cfr. Costamagna, *Il Pontormo* cit., scheda 79, pp. 244-245). Va da sé che se appare del tutto normale che esistano parecchie varianti di un ritratto in cui l'effigiato è il giovane duca Cosimo, è viceversa assai più arduo giustificare tale fitta presenza di repliche se l'*Alabardiere* fosse da identificare con un personaggio di ben più modesta condizione qual era il giovane Francesco Guardi.

¹⁵ Vasari-Milanesi, VI, p. 282. Al fine di avvalorare la propria tesi basata sull'identificazione dell'*Alabardiere* con Francesco Guardi, la Cropper (*Pontormo. Portrait of a Halberdier* cit., pp. 21-22) propone di interpretare questa testimonianza vasariana come relativa a due ritratti andati perduti, che il Pontormo avrebbe affrescato nella Loggia di Castello. In questa chiave, le parole vasariane «nel principio di quel lavoro» non andrebbero interpretate come una precisazione di ordine cronologico, ma topografico, con riferimento alla parte iniziale del ciclo decorativo della Loggia. Ma la speciosità di tale argomento appare chiara se si presta la dovuta attenzione all'intero contesto in cui la frase si colloca. Vasari, infatti, con le sue parole lascia chiaramente intendere che il Pontormo, potendo contare su uno stipendio mensile, si guardò bene dall'accelerare i lavori alla Loggia, prendendosi molto comoda. Di qui la necessità, da parte del biografo, di precisare che quei due ritratti, uno dei quali rappresentava il duca ancora giovane, furono eseguiti non quando la decorazione della Loggia era in fase avanzata o vicina al suo compimento, ma «nel principio di quel lavoro».

¹⁶ Cropper, *Pontormo. Portrait of a Halberdier* cit., p. 42 e nota 46, p. 114. Va anche detto che un decreto del Consiglio Maggiore proibiva di portare ornamenti d'oro o d'argento (come la collana indossata dal nostro *Alabardiere*), ad eccezione delle medaglie da berretto che erano invece consentite (Cropper, *Pontormo. Portrait of a Halberdier* cit., p. 82 e nota 110, p. 117).

¹⁷ Ivi, pp. 94-98 e nota 136, p. 119.

¹⁸ Cfr. J. Cavallucci, *Notizie storiche intorno alla R. Accademia delle Arti del Disegno in Firenze*, Firenze 1873.

¹⁹ Cropper, *Pontormo. Portrait of a Halberdier* cit., pp. 18-20. La consuetudine di far presenziare gli antenati agli eventi principali della vita familiare affondava le sue radici al tempo della repubblica romana, quando gli atri delle *domus* dell'aristocrazia senatoria erano popolati da ritratti in pittura e scultura e anche da maschere di cera degli avi più illustri (si veda M.L. Gualandri, *Le fonti per la Storia dell'arte*, I, *L'antichità classica*, Roma 2001, pp. 79-81).

²⁰ Cropper, *Pontormo. Portrait of a Halberdier* cit., pp. 21-22.

²¹ Il foglio è conservato nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (n. 6503 F recto). Il ritratto di Baltimora è stato di recente esibito nella mostra fiorentina *L'ombra del genio, Michelangelo e l'arte a Firenze 1537-1631*. La scheda in catalogo (Milano 2002, n. 33, pp. 174-175) è stata re-

datta da Ph. Costamagna ed elenca tutte le diverse ipotesi interpretative, relative sia all'identificazione della presunta «puttina» che alla controversa cronologia del dipinto.

²² K. Langedijk, *The portraits of the Medici, 15th-18th Century*, Firenze 1981, vol. I, p. 82.

²³ Vasari-Milanesi, VIII, *Ragionamento Quinto*, p. 187. Il corsivo è mio.

²⁴ M.G. Trenti Antonelli, *La Visitazione di Carmignano*, in *La Maniera moderna in Toscana. Il Pontorno, le opere di Empoli, Carmignano e Poggio a Caiano*, Venezia 1994, pp. 31-49.

²⁵ K.W. Forster, *Probleme um Pontornos Porträtmalerei* (I), in «Panthéon», 22, 1964, pp. 380-381.

²⁶ B. Cellini, *La vita*, ed. consultata, Torino 1954, I, XXXI, pp. 62-63.

²⁷ Si veda, tra l'altro, J. Cox-Rearick, *Dynasty and Destiny in Medici Art: Pontorno, Leo X and two Cosimos*, Princeton 1984, pp. 253-254, 268-269. È probabile che anche la bella catena d'oro che spicca sul corpetto dell'*Alabardiere* abbia un suo preciso significato. Costamagna (*Il Pontorno* cit., p. 235) ha ipotizzato che si trattasse di un dono di papa Clemente VII. Di diverso parere Simoncelli (*Pontorno e la cultura fiorentina* cit., p. 506).

²⁸ J. Spicer, *The Renaissance Elbow*, in *A Cultural History of Gesture from Antiquity to the Present Day*, a cura di J. Bremner, H. Roodenburg, Cambridge 1991, pp. 84-128; e in particolare sul *Ritratto d'alabardiere*, pp. 93-95. Sull'argomento, con pertinenti osservazioni sul ritratto pontornesco, si veda anche il bel libretto di G. Dalli Regoli, *Il gesto e la mano. Convenzione e invenzione nel linguaggio figurativo fra Medioevo e Rinascimento*, Firenze 2000, in part. pp. 65-67.

²⁹ F. Caglioti, *Donatello e i Medici. Storia del «David» e della «Giuditta»*, Firenze 2000, I, in part. i capp. IV e V.

³⁰ Cfr. [Cox-Rearick], *An Important Painting by Pontorno* cit., pp. 26-27, dove è ricordato un episodio riportato da molti biografi di Cosimo. Nel 1532-1533, quando il giovanissimo figlio di Giovanni dalle Bande Nere viaggiava nel Nord Italia al seguito del cugino Alessandro, papa Clemente VII venne a sapere che il giovinetto amava vestire «alla soldatesca» e secondo «usanze forestiere». Alessandro, su istanza del papa, fu costretto a imporre a Cosimo «il lucco fiorentino», ingiunzione che fu presto attenuata per l'ostentata riluttanza del giovane cugino, che aveva smesso di apparire in pubblico.

³¹ Simoncelli, *Pontorno e la cultura fiorentina* cit., p. 506.

Capitolo quarto

¹ Tra i più probabili candidati ad essere identificati come l'anonimo autore del poemetto (che è stato pubblicato a cura di R. Ferri in *La Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano*, a cura di L. Gambi e A. Pinelli, Modena 1994, *Testi*, pp. 76-81) vi è Lorenzo Frizzoli, detto Frizzolio, che Egnazio Danti indica come colui che revisionò e corresse le iscrizioni latine disseminate nella Galleria, assieme ad altri due doti umanisti, Marco Antonio Muret, detto Moreto, e Pietro degli Angeli da Barga, detto Bargeo. Frizzoli è infatti l'autore di un altro poemetto encomiastico in esametri latini, *Sacellum gregorianum*, che esalta un'altra impresa artistica commissionata dal papa Boncompagni, la Cappella Gregoriana nella basilica di San Pietro.

² Va sottolineato che, contrariamente alle altre tavole geografiche del ciclo, nelle quali i restauri succedutisi nel tempo sono stati relativamente contenuti, quelle dell'*Italia antiqua* e dell'*Italia nova* sono state interamente ridipinte, con la supervisione dell'erudito Luca Holstenio, durante il restauro barberiniano della Galleria, compiuto negli anni '30 del XVII secolo sotto il pontificato di Urbano VIII.

³ Ricordo, ad esempio, quello della Guardaroba Nuova di Palazzo Vecchio a Firenze, anch'esso realizzato da Egnazio Danti, quello della Sala del Mappamondo di Palazzo Farnese a Caprarola, o quello, anch'esso in Vaticano, della Terza Loggia sul Cortile di San Damaso, detta anche Loggia della Cosmografia.

⁴ Cfr. J. Ackerman, *The Cortile del Belvedere*, Città del Vaticano 1954, p. 102.

⁵ La sola eccezione fu il porticato a un solo ordine che cingeva il lato ovest della Corte superiore. La sua costruzione si svolse infatti poco dopo, dal 1582 al 1585. Nella pianta di A. Tempesta (fig. 15) è ben leggibile anche questa parte del braccio di ponente, che completava il doppio collegamento, al coperto e allo scoperto, tra la Villa del Belvedere e il Sacro Palazzo.

⁶ *Anemographia F. Egnatii Dantis O. S. D. in Anemoscopium Vaticanum Horizontale ac Verticale*

instrumentum ostensore ventorum ad Sanctiss. ac Beatiss. Patrem D.N. Gregorium XIII P. O. M., Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Lat. 5647.

⁷ Traggio la traduzione del brano latino di Egnazio Danti da L. Stein, *La Sala della Meridiana nella Torre dei Venti in Vaticano*, in «L'Illustrazione Vaticana», IX, 1938, p. 408.

⁸ Su questo e sugli altri indizi che mi hanno indotto ad attribuire a Danti la paternità del programma iconografico della volta della Galleria delle Carte Geografiche, in alternativa ad altre ipotesi formulate da M. Schütte nel suo libro *Die Galleria delle Carte Geografiche in Vatikan. Eine ikonologische Betrachtung des Gewölbesprogramms*, Hildesheim 1993, si veda il mio saggio *Sopra la terra, il cielo. Geografia, storia e teologia: il programma iconografico della volta*, in *La Galleria delle Carte Geografiche* cit., in part. alle pp. 150-154.

⁹ Pubblicate nel 1559-1574 da un gruppo di storici riformati coordinati da Facio Illirico, le *Centurie di Magdeburgo* espongono con un'ottica protestante la storia della Chiesa primitiva e medievale, scandendola per secoli. La risposta cattolica alle *Centurie* fu affidata da Gregorio XIII allo storico oratoriano Cesare Baronio, che in un arco di tempo non breve, ma in realtà sbalorditivamente ristretto se si considera la gigantesca mole del lavoro compiuto, compilò i dodici volumi degli *Annales Ecclesiastici*, vero e proprio caposaldo della storiografia cattolica, scandito per anni (Roma 1588-1607).

¹⁰ I. Cheney, *The Galleria delle Carte Geografiche at the Vatican and the Roman Church's View of the History of Christianity*, in «Renaissance Papers», 1989, p. 23.

¹¹ G. Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti*, Roma 1642, pp. 16-18, 22, 41, 44, 47, 51, 57, 87, 99, 116, 183, 188, 196, 196-197, 214, 220. Baglione menziona i seguenti artisti: Gerolamo Muziano, Cesare Nebbia, Ottaviano Mascarino, Donato da Formello, Jacopo Sementa, Lorenzo Sabatini, Marco da Faenza, Niccolò Circignani, Matteo da Siena, Giovan Battista Lombardelli, Paris Nogari, Giacomo Palma, Cristofano Roncalli, Matthijs e Paul Bril, Baldassarre Croce, Antonio Tempesta, Giacomo Stella. Ma è lecito dubitare della sua esattezza, poiché in molti casi il biografo dà l'impressione di coinvolgere artisti che hanno effettivamente lavorato in Vaticano, ma in altre sale e ambienti, o in epoca, sia pure di poco, diversa. Il dubbio diventa ad esempio certezza nel caso di Lorenzo Sabatini, che all'epoca della realizzazione della Galleria delle Carte Geografiche era già morto. Ma anche altri, come Donato da Formello, Giacomo Palma, Jacopo Sementa e Marco da Faenza furono impossibilitati, per varie ragioni, a svolgere un qualsiasi ruolo nella Galleria. Ottaviano Mascarino, invece, per la malattia agli occhi da cui era stato colpito, dovette limitare a svolgere il ruolo, peraltro oneroso e tutt'altro che secondario, di architetto. Dei Bril abbiamo già detto che lavorarono sia nella Torre dei Venti che nelle tavole geografiche, ma non è escluso che possano aver eseguito qualche paesaggio anche nella volta della Galleria. Lo stesso dicasi di Matteo da Siena, specialista in paesaggi ed abituale collaboratore del Circignani, che affiancò certamente negli affreschi della Torre dei Venti. Di Circignani sappiamo che era contemporaneamente impegnato nel dirigere ed eseguire i lavori ad affresco nella Torre dei Venti, ma non è escluso che possa essersi prestato anche a dare una mano nella Galleria.

¹² Il ruolo di Muziano e Nebbia nella volta della Galleria è precisato, oltre che da Baglione, da una fonte incontrovertibile: la cosiddetta *Memoria Boncompagni*, un manoscritto redatto durante il pontificato di Gregorio XIII o immediatamente dopo e che menziona sinteticamente tutti i principali artisti al servizio del papa Boncompagni e le loro più importanti realizzazioni (*Memorie sulle pitture et fabbriche*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Boncompagni, D5, cc. 240r-241v, pubblicata in *La Galleria delle Carte geografiche* cit., pp. 70-71).

¹³ È quanto ho cercato di fare in *La Galleria delle Carte geografiche* cit., dedicandovi buona parte del saggio intitolato *Sopra la terra, il cielo. Geografia, storia e teologia: il programma iconografico della volta* (pp. 129-150) e 236 schede (pp. 408-504) consacrate ad ogni singola scena o personificazione allegorica dei tre cicli principali.

¹⁴ Su questo si veda in particolare la scheda da me dedicata al *Pasce oves meas* in *La Galleria delle Carte Geografiche* cit., pp. 455-457.

¹⁵ A. Taja, *Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma 1750; G.P. Chartard, *Nuova descrizione del Vaticano o sia del Palazzo Apostolico di San Pietro*, Roma 1766.

¹⁶ Schütte, *Die Galleria delle Carte Geografiche* cit., p. 153.

¹⁷ E. Danti, *Le due regole della prospettiva pratica di M. Jacopo Barozzi da Vignola*, Roma 1583, p. 81.

¹⁸ Debbo all'amico Vincenzo Farinella, che ha menzionato la questione in un articolo in corso di pubblicazione, intitolato *La Stanza della Segnatura di Raffaello: una nuova prospettiva*, la preziosa segnalazione di questa importante ma non troppo nota circostanza. In una lettera del 3 dicembre 1507,

Giulio II in persona chiedeva al notaio Agapito Geraldini da Amelia il prestito temporaneo di una certa «tabella in qua Italiae situs descriptus est», affinché il proprio architetto Bramante potesse trarne una copia da collocare «in quodam cubiculo nostro». La lettera (Archivio segreto pontificio, Arm. 39, t. 28, c. 573) è pubblicata in B. Feliciangeli, *Un probabile indizio del nazionalismo di Giulio II*, in «Arte e Storia», s. VI, XXXV, 1916, n. 8, pp. 225-231). Feliciangeli suggeriva come possibile destinazione della carta di Bramante la Villa del Belvedere, dove già Pinturicchio aveva dipinto un ciclo di affreschi con le principali città italiane. Più probabile, invece, che la stanza di cui parlava Giulio II nella lettera fosse nel nuovo Appartamento che il papa si stava facendo allestire nel Sacro Palazzo. Sulla questione, oltre all'articolo sopra menzionato di Farinella, si veda anche: J. Shearman, *Gli appartamenti di Giulio II e Leone X*, in *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, Milano 1993, p. 16. Al tema dell'Italia liberata da Giulio II, oltre a varie iscrizioni onorifiche dell'epoca, furono dedicati specifici carmi encomiastici e uno spettacolare carro trionfale, allestito in occasione della splendida processione carnevalesca del febbraio 1513, che precedette di poco la morte del papa Della Rovere (sull'argomento si veda il bel libro di F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento, Roma 1450-1550*, Roma 1983).

¹⁹ Debbo l'individuazione di questo importante nesso ideologico tra il papato Boncompagni e quello Aldobrandini alle conversazioni con Silvia Ginzburg, che lo ha messo in luce in una sua eccellente tesi di dottorato su Giovan Battista Agucchi, di cui sono stato *tutor*. La Ginzburg, che approfittò dell'occasione per ringraziare, si è resa conto di questo nesso nel mettere a fuoco la formazione culturale di Agucchi, maturata in ambiente bolognese.

Referenze iconografiche

Premessa

Su gentile concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

- Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna: fig. 1;

- Firenze, Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino: fig. 6.

Comune di Roma. Sovrintendenza ai Beni Culturali: figg. 4, 5.

Comune di Firenze. Musei Comunali: fig. 7.

Bruxelles, Musées des Beaux-Arts de Belgique: fig. 10.

Parigi, Musée du Louvre: figg. 11, 12, 13.

Documentazione redazionale: figg. 2, 3, 8, 9.

Capitolo primo

Città del Vaticano, Monumenti Musei e Gallerie Pontificie: figg. 1, 19.

Su gentile concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

- Firenze, Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino: figg. 2, 3, 16, 17, 18, 25; tavv. I, II;

- Firenze, Archivio di Stato (atto di concessione del 24 novembre 2003): tavv. XIV, XV.

Pesaro, Museo Oliveriano: fig. 4.

Parigi, Musée du Louvre: figg. 23, 29.

Londra, © Copyright The British Museum: fig. 30.

Città del Vaticano, © Biblioteca Apostolica Vaticana: fig. 56.

Madrid, Copyright © Museo Thyssen-Bornemisza: tav. V.

Documentazione redazionale: figg. 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 20, 21, 22, 24, 26, 27, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55; tavv. III, IV, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII.

Capitolo secondo

Su gentile concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

- Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico, e Demotnoantropologico

- per le Province di Siena e Grosseto: figg. 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20; tavv. I, II, III;
 - Firenze, Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino: fig. 36.
 Siena, Comune di Siena
 - Siena, Palazzo Pubblico: figg. 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35;
 tavv. IV, V, VI, VII, VIII;
 - su autorizzazione della Biblioteca Comunale Intronati, Siena 24.11.03: fig. 38.
 Documentazione redazionale: figg. 2, 21, 22, 35, 37; tav. IX.

Capitolo terzo

- Los Angeles, © The J. Paul Getty Museum: figg. 1, 11; tavv. I, VI, IX.
 Princeton, Barbara Piasecka Johnson Foundation: fig. 2.
 Baltimora, Walters Art Gallery: fig. 3.
 Su gentile concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali
 - Firenze, Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino: figg. 5, 6, 8, 9, 12, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23; tavv. II, X.
 Washington DC, The National Gallery of Art: fig. 10; tav. VIII.
 Filadelfia, Philadelphia Museum of Art: tav. III.
 Documentazione redazionale: figg. 4, 7, 13, 14, 15, 16; tavv. IV, V, VII.

Capitolo quarto

- Brest, Communauté urbaine: fig. 1.
 Su gentile concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali
 - Firenze, Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino: fig. 10;
 - Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'arte: fig. 11.
 Roma, Accademia Nazionale di San Luca: fig. 14.
 Città del Vaticano, © Biblioteca Apostolica Vaticana: fig. 17.
 Documentazione redazionale: figg. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 13, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32; tavv. I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII.

Indici

Indice dei nomi*

- Adriano VI (Adriano Florisz Boeyens di Utrecht),
papa, 43.
Agostini, famiglia, 77.
Agostini, Marcello, 75, 78.
Agostini, Paolo, 78.
Alberti, Leon Battista, 27.
Alessandro VI (Rodrigo Borgia), papa, 28.
Alidosi, Francesco, 28, 33-34, 37.
Ambrogio, santo, 191, 197.
Ammannati, Bartolomeo, 144, 146.
Andronico Cirreste, 174.
Angelini, Alberto, 77, 79.
Ardinghelli, Niccolò, canonico di Santa Maria
del Fiore, 142.
Aretino, Pietro, 9-10, 66, 108, 112.
Aristotele, 108.
Asburgo, dinastia, 115.
Attilio Regolo, 83.
Augusto, Gaio Giulio Cesare Ottaviano, impe-
ratore, XIII, 3, 7-8.
- Badio Ascensio, 80, 97.
Baglione, Giovanni, 183.
Bandinelli, Baccio, 137, 138, 146, 147.
Bandini, Francesco, 109.
Bandini, Mario, 100-1, 105.
Bargeo (Pietro Angeli da Barga, *detto il*), 202.
Baronio, Cesare, 180, 202, 206.
Beccafumi, Domenico, *detto Mecherino*, XXI,
73, 74, 75-79, 84, 85, 87, 88, 90-91, 94, 95,
98, 99, 104-6, 106, 107, 110, 114-16, 121.
Belladonna, Rita, 118, 120.
Bembo, Pietro, 17, 22, 35, 55, 61, 69-71, 108.
Benassai, Pietro, 109.
Berti, Luciano, 126, 132, 134.
Bibbiena (*pseud.* di Bernardo Dovizi), 40, 112.
Bichi, Alessandro, 100-1.
Bindi, famiglia, 75.
Bonamici, Giovan Francesco, 68.
- Boncompagni, Giacomo, 174.
Borgia, famiglia, 28.
Borgia, Cesare, 28.
Borromini, Francesco, 67.
Boselli, Antonio, 22.
Bozio, Tommaso, 205-6.
Brahe, Tycho, 180.
Bramante (Donato di Pascuccio d'Antonio,
detto), 6, 67, 166, 170, 205.
Bril, Matthijs, 170, 170, 173, 175, 183.
Bril, Paul, 170, 170, 173, 175, 183.
Bronzino (Agnolo di Cosimo, *detto il*), 22, 23,
49, 127-28, 134, 137, 138.
Bruto, Lucio Giunio, 100.
Bruto, Marco Giunio, XX, 90.
Buoninsegni, Bernardino, 111, 120-22.
- Caglioti, Francesco, XII-XIII, XXII, 151.
Canova, Antonio, V-VI, VII, VIII.
Carafa, Gian Pietro, 4.
Caraffi, Ligdonio, 112.
Carli Piccolomini, Bartolomeo, 118, 120-22.
Carlo Magno, imperatore romano, 182.
Carlo V, imperatore, XX-XXI, 24, 43, 91, 101,
104-6, 109-12, 114, 116-17, 121-22, 124,
154.
Carneade di Cirea, XI.
Caronda di Thurii, 100.
Carpaccio, Vittore, 31.
Castiglione, Baldassarre, 10, 20, 28, 34-36, 67.
Catone Uticense, Marco Porcio, 83, 90.
Cecchi, Alessandro, 132.
Celestino V (Pietro da Morrone), papa, 197.
Cellini, Benvenuto, 142.
Cesare, Gaio Giulio, 8, 35, 179.
Chattard, Giovan Pietro, 202.
Cheney, Iris, 182.
Chigi, Agostino, 30, 45, 80.
Cicerone, Marco Tullio, 120.

* I numeri in corsivo si riferiscono alle pagine con didascalia.

- Circignani, Niccolò, 175, 176, 178, 181.
 Claudio Tiberio Druso, imperatore, 162.
 Clemente VII (Giulio de' Medici), papa, 20, 78, 91, 104, 120.
 Clemente VIII (Ippolito Aldobrandini), papa, 205-6.
 Commynes, Philippe de, 90.
 Contarini, Gasparo, 114.
 Correggio (Antonio Allegri, detto il), 47.
 Cortesi, Paolo, 4.
 Costantino, imperatore, 187, 191, 202.
 Cox-Rearick, Janet, 125-26.
 Cropper, Elisabeth, 126, 132-33, 133, 134-36, 142.
 Damone, 100.
 Danti, Egnazio, XXII, 155, 158, 165, 174-75, 175, 178-79, 181-83, 187, 193, 200, 202, 204-5.
 David, Jacques-Louis, XIV-XVI, XVII, XVIII-XIX, XIX, XX.
 della Casa, Giovanni, 142.
 Della Rovere, famiglia, 21, 33.
 Della Rovere, Bianca, 4.
 Della Rovere, Francesco Maria, XXI, 9-10, 11, 12-13, 17, 20-22, 25, 27-28, 30-31, 33-34, 34, 35-38, 40-41, 42, 43, 47-50, 55, 69-70.
 Della Rovere, Giovanni, 7, 27.
 Della Rovere, Giuliano, 6-7, 9, 28.
 Della Rovere, Guidobaldo, 22, 36-37, 41, 43, 55.
 Della Valle, Guglielmo, 75-76.
 Domenico, santo, 191.
 Domenico di Polo, 142, 144.
 Donatello (Donato de' Bardi, detto), XII, XII, 147, 147, 151, 152.
 Dossi, Battista, 22, 46, 47.
 Dossi, Dosso, 22, 46, 47.
 Dovizi, Bernardo, 35.
 Dubus, Pascale, 100.
 Eiche, Sabine, 43-44.
 Eleonora d'Aragona, 4.
 Eleonora di Toledo, 135.
 Elio pretore, 100.
 Enrico IV di Borbone, re di Francia, 135.
 Ersilia, XVI.
 Esiodo, 80.
 Este, famiglia, 12.
 Este, Ercole d', 4.
 Este, Isabella d', XXI, 10, 30.
 Fabio Massimo Quinto, 100.
 Farinella, Vincenzo, XXII.
 Farnese, Pierluigi, 22.
 Federico III d'Asburgo, re di Germania e imperatore, 13.
 Fest, Joachim, v.
 Filippo II, re di Spagna, 115-16.
 Fontana, Domenico, 170.
 Forster, Kurt W., 142.
 Francesco, santo, 191.
 Francesco I di Valois, re di Francia, 36, 141.
 Francesco di Paola, santo, 197.
 Francisco de Hollanda, 56, 57, 69.
 Franklin, David, 142.
 Freedberg, David, XIII.
 Frizzolio (Lorenzo Frizzoli, detto), 202.
 Gambara, Veronica, 9.
 Genga, Bartolomeo, 21.
 Genga, Girolamo, XXI-XXII, 20-22, 24-25, 30, 35, 38, 39, 42, 43-47, 49, 50, 56, 61, 65-71, 79.
 Gennari, Giuseppe, 49.
 Genuzio Cipo, 100.
 Ghirlandaio, David (David Bigordi, detto), 151.
 Ghirlandaio, Domenico (Domenico Bigordi, detto), 151.
 Ghirlandaio, Ridolfo (Ridolfo Bigordi, detto), 139, 140, 141.
 Ginzburg, Carlo, XXII.
 Gioberti, Vincenzo, 206.
 Gioli, Antonella, XXII.
 Giovanni, santo, 193.
 Giovanni dalle Bande Nere (Giovanni de' Medici, detto), 124, 129, 136-37, 139, 141.
 Giovo, Paolo, 34, 43.
 Giulio Romano (Giulio Pippi, detto), 20, 65-67, 202.
 Giulio II (Giuliano Della Rovere), papa, XXII, 6, 28, 30, 33, 36, 166, 205-6.
 Giulio III (Giovanni Maria de' Ciocchi del Monte), papa, 167, 169.
 Gonzaga, famiglia, 12, 37.
 Gonzaga, Eleonora, XXI, 10, 12-13, 17, 21-22, 24, 28, 30-31, 35, 37-38, 40-41, 43-44, 55, 69-70.
 Gonzaga, Elisabetta, 27-28, 30, 36-37, 41, 43.
 Gonzaga, Francesco, 28, 37.
 Gonzaga di Bozzole, Federico, 37, 47.
 Gregorio XIII (Ugo Boncompagni), papa, XXII, 155, 164-65, 167, 169-70, 173-74, 179-80, 182-83, 183, 193, 203-6.
 Griffoli, Bartolomeo, 111, 122.
 Guardi, famiglia, 132, 132, 134.
 Guardi, Diamante, 133.
 Guardi, Gherardo, 133.
 Guardi, Giovanni, 132-33.
 Guardi del Cane, Francesco Battista, 132.
 Guardi del Monte, Francesco, 124, 126-27, 132-35, 139, 146.
 Guérin, Pierre-Narcysse, XVIII-XIX, XIX, XX.
 Guerrini, Roberto, 78, 80, 83, 97.

- Guglielmi, Gerolamo, 120.
 Guicciardini, Francesco, XX, 50, 104.
- Hoefnagel, Joris (Hoefnaglius, Georgius), 14.
 Hysicratea, moglie di Mitridate, 90.
- Ilari, Michele, X, XI.
 Innocenzo VIII (Giovanni Battista Cybo),
 papa, 6.
- Jenkins, Marianne, 100-1.
- Keplero, Giovanni, 180.
 Keutner, Herbert, 125, 128-29, 132.
 Kosuta, Léo, 118, 120.
- Lafréry, Antonio, 168.
 Landi, Antonio, 115.
 Langedijk, Karla, 141.
 Lanzi, Luigi, 75-76.
 Laterza, Giuseppe, XXII.
 la Tour d'Auvergne, Madeleine de, 135.
 Le Corbusier (*pseud.* di Charles-Edouard Jeanneret), XXII.
 Ledoux, Claude-Nicolas, XIV, XV.
 Leonardi, Giovan Jacopo, 10, 21-22, 69-70.
 Leonardo da Vinci, 46, 107.
 Leone X (Giovanni de' Medici), papa, 36, 41,
 50, 70.
 Leoni, Giovanni Battista, 8-9, 27-28.
 Ligorio, Pirro, 166-67, 168, 169-71.
 Lombardelli, Giovan Battista, 183.
 Lope de Soria, governatore spagnolo, 118.
 Lorenzetti, Ambrogio, 91.
 Luigi XVI, re di Francia, XV.
 Luti, Bartolomea, 79.
- Machiavelli, Niccolò, XX, 27, 205.
 Maldonato, colonnello spagnolo, 37.
 Mancini, Pompeo, 50.
 Mantegna, Andrea, 3.
 Mantovano, Camillo, 22.
 Marco Manlio, 100.
 Marco Sesto, XVIII, XX.
 Margherita d'Austria, 135.
 Mariscotti, Orlando, 109.
 Marsili, Anastasia, 80.
 Martini, Francesco di Giorgio, 67-68.
 Martini, Simone, 90.
 Mascarino, Ottaviano, 170-71, 172, 174.
 Massaini, Carlo, 111, 122.
 Massenzio, Marco Aurelio Valerio, 25, 56.
 Massimiliano I d'Asburgo, imperatore, 37.
 Mather, F.J., 127.
 Matilde di Canossa, 197, 200.
 Mazzuoli, Francesco, 76.
 Mecherino, *v.* Beccafumi, Domenico.
- Medici, famiglia, XII-XIII, 36, 41, 70, 128.
 Medici, Alessandro de', 124, 135, 146.
 Medici, Cosimo de', *detto* il Vecchio, XIII, 151.
 Medici, Cosimo de', *detto* il Grande, XXI, 115-
 16, 124-26, 128-29, 132, 134-37, 139, 141-
 42, 144, 146, 151, 154.
 Medici, Ferdinando de', 135.
 Medici, Giovanni di Pierfrancesco de', 141.
 Medici, Giuliano de', 36.
 Medici, Lorenzino de', *detto* Lorenzaccio, 124.
 Medici, Lorenzo de', *detto* il Magnifico, 36-38,
 41, 135, 151.
 Medici, Lorenzo de', duca di Urbino, 135.
 Medici, Maria de', 129, 135.
 Medici, Piero de', *detto* il Gottoso, 151.
 Melozzo da Forlì (Melozzo degli Ambrosi, *det-*
to), 3, 5, 6-9.
 Menzocchi, Francesco, 21-22, 38, 50.
 Metroloro di Laodicea, XI.
 Michelangelo Buonarroti, 6, 56, 107, 162.
 Michele Arcangelo, santo, 197.
 Mingucci, Francesco, 71, 72.
 Mitridate, 90.
 Moncada, Ugo, 41.
 Montefeltro, famiglia, 10, 12, 31, 33, 68.
 Montefeltro, Federico da, duca di Urbino, 27,
 33, 41.
 Montefeltro, Giovanna da, 27.
 Montefeltro, Guidobaldo da, 27-28, 30, 36, 41,
 43.
 Moreto (Marco Antonio Muret, *detto*), 202.
 Münster, Sebastian, 182.
 Muziano, Gerolamo, 183-84.
- Napoleone Bonaparte, imperatore, XV-XVI.
 Nebbia, Cesare, 183-84.
 Neri, Filippo, 206.
 Neroni, Bartolomeo, *detto* il Riccio, 115.
 Niccolò della Casa, 146, 147.
 Niccolò V (Tommaso Parentucelli), papa, 3, 7.
 Nogari, Paris, 183.
- Oliverius, 80, 97.
 Orazio Flacco, Quinto, XI.
 Orsini, Clarice, 135.
 Ortelio, Abramo, 164, 202.
 Ovidio Nasone, Publio, 80.
- Palcario, Aonio, 118, 120.
 Pannilini, Marc'Antonio, 109.
 Paolo, santo, 187, 191, 196.
 Paolo, Lucio Emilio, VIII, IX.
 Paolo III (Alessandro Farnese), papa, 167.
 Passerotti, Bartolomeo, 156, 157.
 Pecci, Giovanni Antonio, 111, 117.
 Penelope, 90.
 Perseo, re di Macedonia, VIII.

- Peruzzi, Baldassarre, 45, 67.
 Petrucci, famiglia, 108.
 Petrucci, Borghese, 79.
 Petrucci, Fabio di Pandolfo, 78.
 Petrucci, Francesco di Camillo, 78-79.
 Petrucci, Pandolfo, *detto* il Magnifico, 78-79, 90, 100, 107.
 Petrucci, Raffaele, 78.
 Piasecka Johnson, Barbara, 129.
 Piccolomini, famiglia, 108, 118.
 Piccolomini, Alessandro (Stordito Intronato), 108-12, 113, 114-18, 120-22.
 Piccolomini, Giovan Battista, 108.
 Piccolomini, Girolamo, 109.
 Piccolomini, Pomponio, 122.
 Piccolomini, Vittoria, 79.
 Pier Francesco da Viterbo, 12, 21.
 Pietro, santo, 191, 194, 196.
 Pietro da Morrone, *v.* Celestino V.
 Pinadori, famiglia, 142.
 Pinadori, Bartolomea, 142.
 Pinadori, Piero, 142.
 Pinelli Gualandì, Letizia, XXII.
 Pinturicchio (Bernardino di Betto, *detto* il), 79.
 Pio IV (Giovanni Angelo Medici), papa, 166-67.
 Pio V (Antonio Michele Ghislieri), papa, 167, 169, 171.
 Platina, *v.* Sacchi, Bartolomeo.
 Plauto, Tito Maccio, 35, 112.
 Plutarco, VIII, XVI.
 Polibio, 12.
 Pontormo (Jacopo Carucci, *detto* il), XXI, 123-25, 125, 126-29, 130, 131, 132-34, 136-37, 137, 138, 139, 142, 143, 144, 146-47, 151, 152.
 Porzia, figlia di Catone Uticense, 90.
 Publio Muzio, 100, 187.

 Quintiliano, Marco Fabio, 61.

 Raffaellino del Colle, 22, 38, 50.
 Raffaello Sanzio, 6, 20, 26, 29, 31, 32, 67, 107, 162, 166-67, 169, 202.
 Renzo da Ceri, 40.
 Riario, Girolamo, 6.
 Riario, Pietro, 4, 6.
 Riccardi, Riccardo Romolo, 128, 134-36.
 Riefenstahl, Leni, *v.*
 Robespierre, Maximilien-François-Marie-Isidore de, XVIII.
 Romanelli, Giovan Francesco, 192, 193.
 Romolo, XVI.
 Rossi, Orietta, XXII.

 Sacchi, Bartolomeo, *detto* il Platina, 3-4, 7-8.
 Salviati, Jacopo, 141.
 Salviati, Maria, 129, 135-36, 141.
 Sangallo, Antonio da, 167.
 Sangallo, Aristotele da, 115.
 Sanmichele, Michele, 12.
 Sanseverino, Francesco, cardinale, 30.
 Savoldo, Girolamo, 22.
 Senofonte, 108.
 Sergardi, Lodovico, 120.
 Sforza, Alessandro, 13, 14, 16.
 Sforza, Caterina, 6.
 Sforza, Costanzo II, 13.
 Sforza, Galeazzo, 13.
 Shearman, John, 76.
 Signorelli, Luca, 79.
 Silla, Lucio Cornelio, XVIII.
 Silvestro I, papa, 191.
 Simoncelli, Paolo, 154.
 Sisto IV (Francesco Della Rovere), papa, 3-4, 6-8, 27.
 Sisto V (Felice Peretti), papa, 170, 174.
 Smyth, Craig H., 76.
 Sofri, Adriano, XXII.
 Sogliani, Giovanni Antonio, 134.
 Spicer, Joaneath, 146.
 Spurio Cassio, 83, 100.
 Spurio Melio, 100.
 Stasippo, 100.
 Stella, Giacomo, 183.
 Stillman, famiglia, 126.
 Stordito Intronato, *v.* Piccolomini, Alessandro.
 Strozzi, Filippo, 124, 154.

 Taddeo di Bartolo, 91.
 Taja, Agostino Maria, 202.
 Tazio, Tito, XVI.
 Tempesta, Antonio, 171, 172, 183.
 Teodorico, re degli Ostrogoti, 197.
 Teodosio, imperatore romano, 197.
 Terenzio Afro, Publio, 112.
 Theophilus, 80, 97.
 Tito Livio, XVI.
 Tiziano Vecellio, 9-10, 11, 31.
 Tizio, Sigismondo, 108.
 Torlonia, Giovanni, VI.
 Trasibulo, 100.
 Trenti Antonelli, Maria Grazia, 141-42.
 Tribolo, (Niccolò di Raffaello de' Pericoli, *detto* il), 146.
 Tuberto Postumio, 100.
 Tuccia, vestale, 90.

 Urbano VIII (Maffeo Vincenzo Barberini), papa, 173, 193.

 Valdés, Juan de, 118, 120.
 Valerio Massimo, 78, 80, 83, 89, 97, 100, 105, 107, 109.

- Valla, Lorenzo, 202.
Valois, dinastia, 115.
Van Orden, S.C., 108, 116.
Vasari, Giorgio, 21-22, 30, 73, 77-78, 91, 127-28, 132, 136, 139, 141.
Venturi, famiglia, 77, 77, 78-79, 90.
Venturi, Alessandro, 79.
Venturi, Jacopo, 79.
Verrocchio (Andrea del Francesco di Cione, detto il), 147, 147.
- Vitelli, Vitello, 40.
Viti, Timoteo, 30.
Vitruvio Pollione, 61.
Voss, Hermann, 127.
- Winckelmann, Johann Joachim, XVIII.
- Zalcuco, 100.
Zanker, Paul, XIII.

Indice del volume

| | |
|--|-----|
| L'attrazione fatale | |
| Una premessa sui rapporti tra arte e politica | v |
| I. Il riposo del guerriero | 3 |
| Genealogia del potere roveresco: le radici della quercia, p. 3 - FM-LE: un armonico sodalizio, p. 8 - Un artista poliedrico alla corte roveresca, p. 20 - La ferocia del leone, la forza e la tenacia della rovere, la vittoriosa flessibilità della palma, p. 27 - La decorazione dell'Imperiale vecchia, p. 43 - L'Imperiale nuova, p. 55 - L'arco interrotto, p. 69 | |
| II. Una repubblica a sovranità limitata | 73 |
| Il «picciol vetro» e il «maggior vaso», p. 73 - Il soffitto Casini Casuccini, p. 77 - La volta della Sala del Concistoro, p. 90 - L'ideatore del programma iconografico, p. 107 - Una commedia per Carlo V, p. 112 - Tre orazioni in favore della pace, p. 115 | |
| III. Tiranno o difensore della libertà? L'enigma dell'«Alabardiere» | 123 |
| Due tesi a confronto, p. 123 - Un inventario del 1612, p. 128 - Gli argomenti della Cropper, p. 132 - L'«Alabardiere» come ritratto di Cosimo, p. 134 | |
| IV. Governo del tempo e dominio dello spazio: l'Italia della Controriforma unificata sulla carta | 155 |
| Lo «spasseggio» di papa Gregorio, p. 155 - Una Galleria, ma non solo, p. 165 - La Torre dei Venti e la riforma del calendario, p. 174 - Sopra la terra, il cielo, p. 182 - L'Italia unificata sulla carta, p. 205 | |
| <i>Note</i> | 207 |
| <i>Referenze iconografiche</i> | 221 |
| <i>Indice dei nomi</i> | 225 |