



# Castel Sant'Angelo nel Cinquecento

Le decorazioni  
farnesiane

*a cura di*

Barbara Agosti  
Silvia Ginzburg

*con la collaborazione di*

Valentina Balzarotti  
Maria Giulia Cervelli  
Lorenzo D'Amici  
Mattia Giancarli  
Francesca Mari



Edizioni **Efestò**

# Castel Sant'Angelo nel Cinquecento

Le decorazioni farnesiane

*a cura di*

Barbara Agosti e Silvia Ginzburg

*con la collaborazione di*

Valentina Balzarotti, Maria Giulia Cervelli,  
Lorenzo D'Amici, Mattia Giancarli, Francesca Mari



Edizioni **Efestò**



## Castel Sant'Angelo nel Cinquecento

Le decorazioni farnesiane



COPYRIGHT 2024 EDIZIONI EFESTO ©  
Libreria Efestò - Via Corrado Segre, 11 (Roma)  
06.5593548 - info@edizioniefesto.it  
www.edizioniefesto.it

*A norma di legge è vietata la riproduzione,  
anche parziale, del presente volume  
o di parte di esso con qualsiasi mezzo*

### *Collana*

Arte in questione

### *A cura di*

Barbara Agosti e Silvia Ginzburg

### *Progetto grafico e impaginazione*

Francesco Manzo / graframan.com

### *Foto di copertina*

Perino del Vaga, Arcangelo Michele,  
Roma, Castel Sant'Angelo, sala Paolina,  
particolare.

ISBN 978-88-3381-608-1

Settembre 2024

Fondazione  
Deloitte  
**Deloitte.**

 **ROMA  
TRE**  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI

 **TOR VERGATA**  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI

Questo volume è stato finanziato dalla Fondazione Deloitte con il contributo del Dipartimento di Studi umanistici dell'Università di Roma Tre.

Il volume pubblicato è stato sottoposto a previa e positiva valutazione nella modalità di referaggio *double-blind peer review*.

### *Comitato scientifico*

Serena Ammirati

Università degli studi Roma Tre

Antonella Ballardini

Università degli studi Roma Tre

Giulia Bordi

Università degli studi Roma Tre

Maurizio Caperna

Sapienza Università di Roma

Carles Mancho

Universitat de Barcelona

Raimondo Michetti

Università degli studi Roma Tre

Riccardo Santangeli Valenzani

Università degli studi Roma Tre

Andrea Antonio Verardi

University of Helsinki

### *Redazione*

Lorenzo D'Amici

Mattia Giancarli

*Per le immagini contenute nel volume sono stati assolti i diritti di riproduzione o sono state richieste le autorizzazioni relative: è fatto divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo. Gli autori si dichiarano disponibili ad assolvere eventuali ulteriori obblighi nei confronti delle istituzioni o degli enti che detengono i diritti di riproduzione.*

# Sommario

- 9      Introduzione  
*Guido Borsani*
- 11     Nota delle curatrici  
*Barbara Agosti e Silvia Ginzburg*
- 15     **PARTE I – SAGGI**
- 17     Gli affreschi farnesiani di Castel Sant’Angelo  
tra l’Ottocento e la prima metà del Novecento  
*Francesca Mari*
- 33     L’appartamento di Paolo III nella storiografia  
artistica del secondo Novecento  
*Valentina Balzarotti*
- 47     «Ad solidam firmitatem commodam utilitatem  
subtilemque venustatem». Il significato  
dell’architettura nell’appartamento di Paolo III  
*Francesco Benelli*
- 61     L’architettura dipinta nella sala  
Paolina di Castel Sant’Angelo  
*Beatrice Curti*
- 69     Riuso dell’antico nella loggia di  
Paolo III a Castel Sant’Angelo  
*Marco Brunetti*

- 79      Stucchi farnesiani. Castel Sant'Angelo nel  
panorama romano della plastica cinquecentesca  
*Serena Quagliaroli*
- 89      Il restauro settecentesco dell'appartamento di Paolo III  
*Camilla Parisi*
- 97      Le tracce materiali e la tecnica esecutiva del  
fregio di Amore e Psiche di Perino del Vaga  
*Marco Cardinali*
- 109     Le tracce materiali e la tecnica esecutiva  
del fregio della sala di Perseo  
*Maria Beatrice De Ruggieri*
- 119     **PARTE 2 – ITINERARIO TOPOGRAFICO**
- APPARTAMENTO PAPAIE VERSO PRATI**
- 123     I. Loggia di Paolo III  
*Francesca Mari*
- 139     II. Sala dell'Adrianeo  
*Francesca Mari*
- 159     III. Sala dei Festoni  
*Francesca Mari*
- 169     IV. La Cagliostra  
*Maria Giulia Cervelli*

- 179 V. Sala della Biblioteca  
*Valentina Balzarotti*
- 207 VI. Sala del Tesoro  
*Francesca Mari*
- 211 VII. Corridoio pompeiano  
*Maria Giulia Cervelli*

**APPARTAMENTO PAPAIE VERSO BANCHI**

- 217 VIII. Sala di Perseo  
*Francesca Mari*
- 235 IX. Sala di Amore e Psiche  
*Maria Giulia Cervelli*
- 253 X. Sala Paolina  
*Valentina Balzarotti*
- 329 XI. Sala di Apollo  
*Valentina Balzarotti*
- 347 *Bibliografia*
- 373 *Crediti fotografici*
- 375 *Indice dei nomi*

# Stucchi farnesiani. Castel Sant'Angelo nel panorama romano della plastica cinquecentesca

*Serena Quagliaroli*

Nella vicenda cinquecentesca dello stucco a Roma, Castel Sant'Angelo rappresenta non solo uno dei cantieri chiave per documentare le vette raggiunte da questo *medium* ma anche un caso cruciale per ritessere una trama di episodi altrimenti resa estremamente sfilacciata dalle lacune. Tali perdite sono di per sé piuttosto frequenti quando si parla di plastica a stucco ma divengono decisamente più consistenti quando si affronta la produzione artistica dell'Urbe tra il terzo e il quarto decennio del secolo, periodo tristemente marcato dal Sacco del 1527 che, tuttavia, nella cultura figurativa ha rappresentato una cesura assai meno netta di quanto ritenuto sino a qualche decennio fa<sup>1</sup>. Infatti, in ragione di una messe di studi che, adoperando maglie sempre più fini, hanno passato al setaccio il contesto artistico romano del XVI secolo, e di una crescente attenzione rivolta alla decorazione a stucco nell'età della Maniera<sup>2</sup>, i tanti tasselli sparsi di questo genere della produzione artistica stanno progressivamente ricomponendosi in un quadro che ne chiarisce la ricchezza e le pratiche.

Inanellando frammento dopo frammento, ci si rende conto che quella della decorazione a stucco nel Cinquecento è una vicenda in cui le continuità sono ben più rilevanti delle rotture<sup>3</sup>. Se, guardando in avanti, i nessi tra Castel Sant'Angelo e i cantieri degli anni Cinquanta appaiono ormai evidenti – grazie in special modo agli studi dedicati a Perino del Vaga e all'ampia cerchia di “creati” e collaboratori –<sup>4</sup>, con questo breve contributo ci si propone di guardare indietro e tratteggiare

---

Un ringraziamento a Barbara Agosti, Valentina Balzarotti, Maria Giulia Cervelli, Lorenzo D'Amici, Mattia Giancarli, Silvia Ginzburg, Francesca Mari, Simonetta Prospero Valenti Rodinò. Questo contributo rientra tra i prodotti della ricerca afferenti al progetto Erasmus+ Stucco Decoration Across Europe (STUDEC) (2022-1-CZ01-KA220-HED-000085652), co-finanziato dall'Unione Europea.

- 1 Si intende rispetto alla lettura tradizionalmente costruita sul celebre contributo di André CHASTEL (1983) con il Sacco di Roma letto come elemento di rottura totale; si veda GINZBURG 2020.
- 2 Sullo stucco si vedano *Quegli ornamenti* 2019; *Lo stucco* 2022; sui cantieri si veda *I cantieri* 2024; per le decorazioni parietali nel contesto romano si rimanda inoltre a *Palazzi del Cinquecento* 2016 e SAPORI 2020.
- 3 Si rimanda a QUAGLIAROLI 2019, con bibliografia citata.
- 4 Si rimanda alla sintesi offerta nei saggi di Valentina Balzarotti e Francesca Mari contenuti in questo volume.

i rapporti che il cantiere dell'appartamento farnesiano mantenne allacciati con la stagione antecedente il Sacco.

Di un radicamento in anni precedenti, dominati dal magistero raffaellesco, sono testimoni primi i due maggiori responsabili dell'apparato decorativo di Castel Sant'Angelo, Perino del Vaga e Luzio Luzi, entrambi figure di cerniera tra la Roma dei pontificati medicei e la Roma farnesiana. Prima della comune esperienza nell'appartamento di Castello, Perino e Luzio percorsero traiettorie tangenti in più punti, trovandosi a collaborare in diversi momenti della vita, fatto che è stato tenuto ben presente negli studi che si sono interrogati rispetto ai reciproci ruoli assunti nel cantiere di nostro interesse, traendone conclusioni differenti<sup>5</sup>. Recente è l'individuazione della prima attività nota di Luzio, nel palazzo in Borgo di Francesco Armellini de' Medici, poi Palazzo Cesi, di cui purtroppo non si conserva nulla, un impegno da scalare intorno al 1519<sup>6</sup>. Differentemente, ben più chiara è la carriera di Perino a partire dalla partecipazione ai lavori nelle Logge di Raffaello, attraverso il soggiorno a Genova e la trionfale ascesa dopo il suo rientro nell'Urbe nel 1537, imponendosi come figura egemone nella produzione artistica romana sino alla morte improvvisa nell'ottobre del 1547<sup>7</sup>. L'importante acquisizione in merito alla presenza di Luzio in qualità di garzone nel cantiere di Palazzo Armellini è tanto più significativa in quanto lo mostra attivo in un contesto afferente a una «cultura artistica romana di età leonina altra da quella di Raffaello ma che pure con questa fu a stretto contatto»<sup>8</sup>, ed è possibile altresì che egli abbia conosciuto Perino fin da una fase precoce e che fin da allora siano maturati i suoi interessi di natura antiquaria e la sua sperimentazione nell'ambito dello

stucco<sup>9</sup>. Decisamente più motivata risulta così la presenza del pittore umbro tra le fila dei garzoni di Perino a Palazzo Doria a Genova tra il 1528 e il 1533 circa, attestata non dai documenti ma da Giorgio Vasari nella Vita di Buonaccorsi e ripetuta dalle fonti successive<sup>10</sup>. Stando all'aretino, tutte le decorazioni realizzate nel palazzo genovese furono «guidate da lui [Perino] e fatte condurre da' suoi garzoni, dando loro però i disegni così degli stucchi come delle storie, figure e grottesche, che infinito numero, chi poco e chi assai, vi lavorarono», con la precisazione che Luzio vi realizzò «molte opere di grottesche e di stucchi»<sup>11</sup>. Nonostante la testimonianza vasariana tenda a sussumere nelle mani di Perino l'intera progettazione delle decorazioni delle stanze dei due appartamenti – quello di Andrea Doria e quello della moglie, Peretta Usodimare – la critica si è progressivamente orientata a riconoscere maggiori margini di autonomia a Luzio, che si sarebbe conquistato la fiducia del maestro: tanto che questi gli avrebbe delegato i partimenti delle volte delle sale non preposte alle funzioni ufficiali, ossia quelle (tra loro contigue) dello Zodiaco, dei Sacrifici, di Perseo e in particolare della sala di Cadmo, alla quale è associato un disegno del Codice Resta di Palermo restituito alla sua mano sulla base di confronti con uno studio per la volta della Biblioteca di Castel Sant'Angelo conservato a Windsor e a lui ugualmente assegnato<sup>12</sup>. Tuttavia, il rimpallo tra Perino e Luzio della paternità dei disegni connessi agli ambienti della dimora genovese mantiene scivolosa la questione circa il grado di libertà e indipendenza effettivamente avuto dal pittore umbro. Questo problema e le differenti interpretazioni proposte del ruolo di Luzio durante la comune esperienza genovese si riverberano anche sulla comprensione

dei successivi cantieri romani che li videro implicati<sup>13</sup>.

Infatti, rientrati stabilmente nell'Urbe a breve distanza di circa tre anni (Luzio vi era tornato almeno entro il gennaio 1534 e Perino vi si riaffacciò nel 1537), i due si dovettero ritrovare a lavorare in cantieri contigui stando all'attribuzione – fondata e convincente – a Luzio dei fregi delle stanze al piano nobile di Palazzo Massimo di Pirro, proprietà di Angelo Massimo e da lui fatto edificare dall'architetto Giovanni Mangone a fianco di Palazzo Massimo alle Colonne, già affidato dal fratello Pietro a Baldassarre Peruzzi<sup>14</sup>. Al piano nobile di Palazzo Massimo alle Colonne si trova il salone dedicato alla *gens* Fabia ricordato da Vasari come risalente al primo periodo di collaborazione di Perino con Daniele da Volterra – tra il 1538 e l'inizio del 1539<sup>15</sup> –, oltre a tre sale la cui decorazione va ascritta all'estro di Perino<sup>16</sup>. Nei disegni preparatori riconnessi a quest'impresa, il fiorentino mise a punto soluzioni formali divenute poi correnti nel contesto romano e non solo: ci si riferisce all'organizzazione del fregio con storie narrative racchiuse entro elaborate incorniciature – impreziosite da conchiglie, maschere, teste leonine, nastri, etc. – a cui si alternano cariatidi, figure femminili, ignudi maschili ispirati a quelli michelangioleschi della volta sistina, dalle dimensioni pari o addirittura maggiori a quelle delle scene<sup>17</sup>; un formulario decorativo non limitato alla messa in opera in pittura ma trasferibile con grande libertà allo stucco e ad altri *media*.

Di un soffio antecedente a questi cantieri ed esperienza fondamentale per sancire l'avvio del primato artistico di Perino nella Roma farnesiana fu la decorazione in stucco e affresco richiesta da Angelo Massimo per le pareti laterali della cappella di Trinità

dei Monti da lui acquistata nell'ottobre del 1537<sup>18</sup>. Del tutto perduto ma ricostruito dalla critica per mezzo di disegni e testimonianze, il prezioso allestimento doveva essere terminato entro il 1538 e veniva ricordato da Vasari come una delle più fortunate imprese di Perino, realizzata in collaborazione

- 
- 5 Si vedano almeno GAUDIOSO 1976b; GAUDIOSO 1981a; PARMA ARMANI 1986, p. 209; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001, pp. 49-56; SAPORI 2016a, p. 5; SAPORI 2020, pp. 79-80, e in questo volume il saggio di Valentina Balzarotti.
  - 6 CORSO 2008-2009, citato in AGOSTI, CORSO 2018, p. 366. Il dato, inoltre, obbliga a riconsiderare il problema della data di nascita di Luzio, evidentemente da arretrare rispetto al 1510 circa, consolidatosi nella bibliografia: FALABELLA 2006.
  - 7 Si rimanda ad AGOSTI 2021b.
  - 8 AGOSTI, CORSO 2018, p. 371.
  - 9 PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001, pp. 30-41; *I disegni del Codice Resta* 2007, pp. 58-59 n. 6.
  - 10 Sul cantiere perinesco di Palazzo Doria: PARMA ARMANI 1986, pp. 73-152; STAGNO 2004; CAMPIGLI 2012.
  - 11 VASARI [1550-1568] 1966-1987, V, p. 141.
  - 12 Per il disegno del Codice Resta: *I disegni del Codice Resta* 2007, pp. 90-91 n. 32. Per il foglio di Windsor, The Royal Collection, inv. RCIN 906828, si rimanda a *Gli affreschi di Paolo III* 1981, II, pp. 22-23 n. 6 e qui alla nota 47; nel novero dei disegni per le decorazioni genovesi riferiti a Luzio si contano due fogli conservati al castello di Chantilly, se ne veda la riproduzione di uno in PARMA ARMANI 1986, p. 138 fig. 163 e l'altro in *I disegni del Codice Resta* 2007, p. 93 fig. 5.
  - 13 Per Paul Davies e David Hemsoll (*Renaissance and later* 2013, II, p. 447 n. 174) un foglio con prime idee per il soffitto della sala di Perseo di Palazzo Doria conservato nella statunitense Steven and Jean Goldman Collection sarebbe da attribuire a Perino, così come un altro disegno connesso alla sala – conservato al Christ Church di Oxford, inv. JBS 491 – viene da loro considerato una copia della bottega del Buonaccorsi.
  - 14 FROMMEL 1973, II, pp. 233-250. Nel palazzo di Angelo, detto "di Pirro", vi sono tre ambienti decorati con fregi, in uno dei quali è segnalata sul soffitto la data 1537; il riferimento a Luzio avanzato da OBERHUBER 1966, p. 173 è stato ribadito con nuovi argomenti da PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001, pp. 39-48; per la data *ante quem* del ritorno di Luzio a Roma vedi SALVAGNI 2012, p. 88.
  - 15 VASARI [1550-1568] 1966-1987, V, p. 540; PARMA ARMANI 1986, pp. 177-183; *Daniele da Volterra* 2003, p. 176; AGOSTI, ANTONI, BALZAROTTI, QUAGLIAROLI 2021, p. 97.
  - 16 WURM 1965, p. 147; OBERHUBER 1966, p. 172.
  - 17 AGOSTI 2021b, p. 30.
  - 18 GERE 1960; OBERHUBER 1966, p. 173; *Perino del Vaga* 2001, pp. 178-183 nn. 71-73; VANNUGLI 2005; VANNUGLI 2020; AGOSTI, BELTRAMINI 2024.

**Tav. 1** *Perino del Vaga,*  
Mostro marino con  
testa di bue, *Windsor,*  
*The Royal Collection,*  
*inv. RCIN 990502.*



**Tav. 2** *Perino del Vaga e collaboratori,*  
Combattimento di  
due figure a cavallo di  
mostri marini, *Roma,*  
*Castel Sant'Angelo,*  
*sala Paolina, volta.*





**Tav. 3** Perino del Vaga, Studio per mascherone grottesco per le vetrate della sala Regia, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 998 E (a).



**Tav. 4** Perino del Vaga e collaboratori, Mascherone grottesco, Roma, Castel Sant'Angelo, sala Paolina, volta.

con Guglielmo Della Porta, già suo collaboratore a Genova e qui responsabile della «gran parte di quegli stucchi», e Daniele da Volterra<sup>19</sup>. La volta del sacello conservava allora gli stucchi e le pitture risalenti alla fase decorativa condotta da Giulio Romano e Giovan Francesco Penni – sotto il cappello del recentemente scomparso Raffaello – tra la fine del 1520 e il 1521<sup>20</sup>, e si può farsene un'idea grazie ad alcuni disegni *d'après* che ne documentano la familiarità con le Logge leonine e la conoscenza di elementi decorativi presenti nella loggia di Villa Madama<sup>21</sup>. Essi mostrano inoltre che lo schema messo in opera nella cappella di Trinità dei Monti divenne a sua volta un modello da seguire per le successive cappelle allestite nella medesima chiesa, l'Orsini e la Della Rovere, almeno stando a quanto è oggi ricostruibile<sup>22</sup>, e il gioco di cornici e medaglioni della volta della cappella Massimo divenne paradigmatico in contesti religiosi sino almeno alla fine del secolo.

La raffinata trama decorativa creata per rivestire le pareti della cappella Massimo, calligrafica e minuta come un ricamo, fu l'occasione per tradurre in atto le riflessioni condotte da Perino sulla componente dell'ornato entro l'orizzonte formale di Michelangelo, con il quale, all'indomani del *Giudizio*, iniziava una rinnovata fase di confronto<sup>23</sup>.

Proprio nella nuova cappella papale del Palazzo Apostolico per la quale Paolo III commissionò a Michelangelo i due celeberrimi affreschi parietali e nella contigua immensa aula denominata sala Regia, Perino fu chiamato a operare in questo torno d'anni<sup>24</sup>. Degli stucchi previsti per la volta della cappella nulla è dato sapere mentre la decorazione del soffitto della sala Regia è una delle massime vette raggiunte dalla de-

corazione plastica nel Cinquecento. Perino si applicò nel cantiere architettonico guidato da Antonio da Sangallo trasfigurando con una rigogliosa ornamentazione in stucco la rigorosa partitura geometrica della volta, lavorando a partire dal mese di marzo del 1542 e procedendo per porzioni: la conclusione di ciascuna delle tre fasi era sancita dalla doratura, affidata ai battiloro Battista e Niccolò, attestati anche nel cantiere di Castel Sant'Angelo<sup>25</sup>. In qualità di direttore dei lavori Perino orchestrava un'*équipe* che resta di difficile definizione dal punto di vista sia della consistenza numerica – arrivò almeno a tredici lavoranti<sup>26</sup> – sia delle identificazioni delle mani<sup>27</sup>. Garantiscono la sua salda regia alcune testimonianze grafiche, autografe e copie (a riprova della fortuna di tali soluzioni), poi divenute modelli di un repertorio che duttilmente veniva declinato su ampia scala o in forme miniaturistiche, assoggettato a materiali e tecniche diverse. Il disegno con *Lotta di due tritoni* di Oxford (inv. 1382), parzialmente studiato in un foglio degli Uffizi (inv. 1596 E), è stato ricollegato a uno dei motivi posti a ornare la maggiore delle fasce degli ottagoni della volta, dove si ritrova anche il mostro marino con la testa di bue esplorato in un disegno di Windsor (inv. RCIN 990502; Tav. 1): motivi intrisi di sapore antico, variamente rielaborati e reimpiegati anche negli ovali che simulano preziosi cammei nella volta della sala Paolina in Castel Sant'Angelo (Tav. 2)<sup>28</sup>.

Di particolare interesse sono i cartonetti degli Uffizi – una coppia di cariatidi alate, inv. 999 E (a) e inv. 999 E (b), e due mascheroni, inv. 998 E (a) (Tav. 3) e inv. 998 E (b), tipologicamente affini anche ad alcuni elementi della volta della sala Paolina di Castel Sant'Angelo (Tav. 4)<sup>29</sup> –, un disegno a Francoforte (inv. 554) e uno all'Ashmolean



Museum (inv. 476), tutti associati a un foglio in collezione privata parigina – un *d'après* oppure una copia di bottega<sup>30</sup>. Quest'ultimo presenta sul *verso* una porzione della partitura e dell'ornamentazione della volta della sala Regia e sul *recto* una traccia grafica assai probabilmente pensata per la decorazione della finestra della medesima aula<sup>31</sup>, indagando soluzioni di dettaglio poi però effettivamente eseguite negli stucchi della cappella del Pallio nel Palazzo della Cancelleria, un ambiente decorato dopo la sua morte ma in cui ancora l'influenza di Perino è saliente<sup>32</sup>.

A quanto sinora sinteticamente ripercorso conseguono due ordini di considerazioni. Primo, la dinamica circolazione del formulario decorativo approntato da Perino, che, declinabile tanto in pittura quanto in stucco, era divenuto materiale condiviso dai collaboratori impiegati nei diversi cantieri: maestranze variamente composte da garzoni e giovani allievi, ma anche da maestri autonomi già affermati sulla scena artistica romana, spesso vicini a Buonaccorsi perché conoscenze di vecchia data. Sarebbe questo il caso di Giovanni Battista Ippoliti da Tor di Nona, il quale, all'inizio del 1520, era così in stretto

contatto con il maestro di Perino, Raffaello, da poterlo eleggere quale testimone in occa-

**Tav. 5** Luzzio Luzzi, Schizzo con decorazioni, Windsor, The Royal Collection, inv. RCIN 970347.

- 19 VASARI [1550-1568] 1966-1987, V, p. 540.
- 20 AGOSTI, BELTRAMINI 2024.
- 21 QUAGLIAROLI 2019, pp. 32-35; QUAGLIAROLI 2021, pp. 322-323.
- 22 Per la cappella Orsini si veda il foglio della Kunstbibliothek di Berlino inv. OZ 109, c. 77 *verso* e DAVIDSON 1967, p. 555 fig. 2; ROMANI 2003, pp. 28-33; CIARDI, MORESCHINI 2004, pp. 112-147 n. 10; JOANNIDES, VACCARO 2018. Per la cappella Della Rovere si osservi in loco la conformazione dei partimenti pittorici: M. Marongiu e B. Agosti, in *Daniele da Volterra* 2003, pp. 80-87 nn. 13-15; CIARDI, MORESCHINI 2004, pp. 188-219 n. 18.
- 23 ROMANI 2013, pp. 324-328; BALLARIN 2019, pp. 146-180; GINZBURG 2021, p. 17. Per la Spalliera: *Perino del Vaga* 2021, in particolare AGOSTI 2021b, p. 31; si veda anche ROMANI 2003, p. 25.
- 24 Per uno studio approfondito della sala e per tutte le registrazioni d'archivio si rimanda a DAVIDSON 1976.
- 25 Vedi GAUDIOSO 1976a, p. 230 n. 30, p. 232 nn. 111, 115, p. 234 nn. 159-160, 164, 172, 176, 179, 182, p. 235 n. 189, p. 237 n. 273, p. 241 nn. 384, 392, p. 245 nn. 536, 539, 547, p. 248 n. 676 («Betino genovese» potrebbe essere lo stesso Battista?). Si veda la sezione topografica in questo volume.
- 26 DAVIDSON 1976, p. 403.
- 27 QUAGLIAROLI 2022, p. 55 nota 30.
- 28 DAVIDSON 1976, pp. 403-404; i due disegni inglesi sono riprodotti e analizzati anche in *Perino del Vaga* 2001, pp. 284-285 nn. 154-155.
- 29 DAVIDSON 1976, pp. 408-411; *Perino del Vaga* 2001, pp. 286-289 nn. 156-158; e in questo volume la sezione topografica.
- 30 DAVIDSON 1976, p. 408 note 72-74.
- 31 DAVIDSON 1976, pp. 408-411; il foglio in collezione privata è riprodotto a p. 409 figg. 22-23.
- 32 Per la cappella del Pallio si vedano RUBIN 1987; PERROTTA, TADDEO 2019. Per il confronto con il foglio parigino QUAGLIAROLI 2018, pp. 36-37.



**Tav. 6** *Luzio Luzi e collaboratori, Roma, Castel Sant'Angelo, sala della Biblioteca, fregio in stucco, particolare.*

**Tav. 7** *Luzio Luzi e collaboratori, Roma, Castel Sant'Angelo, sala della Biblioteca, fregio in stucco, particolare.*

sione delle proprie nozze: il matrimonio si svolse in una cornice tutt'altro che scontata, la chiesa di San Lorenzo in Piscibus che era stata allora già assorbita all'interno del palazzo del cardinale Francesco Armellini de' Medici, il cantiere in cui Luzio aveva da poco fatto il suo debutto e forse ancora si trovava a lavorare<sup>33</sup>. È stato proposto di identificare Ippoliti nel «maestro Battista» retribuito nell'estate del 1542 per «pittura e stucchi» nel palazzo di Paolo III in Ara Coeli<sup>34</sup>; a lui e, l'anno successivo, al pittore lucchese Michele Grechi sono intestati i pagamenti per la decorazione dei fregi delle stanze

del piano nobile, di cui si conservano pochi frammenti staccati prima della distruzione dell'edificio<sup>35</sup>. Evidenti rimandi a prototipi perineschi – tra cui i citati cartonetti con arpie degli Uffizi – hanno convinto dell'opportunità di riconoscere un'orchestrazione da parte di Buonaccorsi, a quelle date già dominatore della scena artistica romana<sup>36</sup>.

La presenza di Michele Grechi a Castel Sant'Angelo nella fase farnesiana è sì attestata dai documenti ma relativamente solo alla dipintura di vessilli; nonostante ciò, la critica ha ipotizzato un suo contributo anche nei fregi ad affresco<sup>37</sup>, mentre non vi è alcuna esplicita menzione di un Battista pittore e plastificatore. Diversamente, Guglielmo Della Porta, già sperimentato come stuccatore da Perino nella cappella Massimo, era sicuramente presente a Castel Sant'Angelo tra l'agosto del 1546 e l'anno seguente quando ricevette retribuzioni per interventi di natura scultorea<sup>38</sup>, e dunque potrebbe aver concorso alla realizzazione degli apparati plastici.

Con Ippoliti siamo di fronte a un artista autonomo e ben affermato nel panorama capitolino – lo attesta il ruolo da lui ricoperto all'interno della corporazione dei pittori di San Luca a partire dal 1534<sup>39</sup> – così come nel caso di Michele Grechi, altrettanto ben inserito e già pittore di casa Sforza di Santa Fiora negli anni Quaranta<sup>40</sup>, eppure entrambi accettarono, in almeno un'occasione, di lavorare sotto la direzione di Perino.

Secondo ordine di considerazioni: nella sala Regia l'ultimo intervento di doratura relativo alla volta venne pagato tra l'aprile e il giugno del 1545 e già il mese successivo fu erogata una retribuzione parziale per le impalcature necessarie alla realizzazione dell'imponente fregio che corre lungo le quattro pareti, a cui seguirono, il 22 agosto, nuovi compensi per «opere comminciate

nel freso della sala deli Re»<sup>41</sup>. A questo punto, dunque, tra la primavera e l'estate del 1545, Perino doveva essersi sufficientemente sgravato degli oneri imposti dalla progettazione dell'apparato dell'aula vaticana e poteva dedicarsi in modo più diretto al cantiere "gemello" di Castel Sant'Angelo, come infatti suggerisce la comparsa del suo nome nei conti relativi all'appartamento farnesiano<sup>42</sup>. A dimostrare la contiguità ideativa delle due imprese valgono i disegni già evocati e l'impiego di medesime soluzioni in stucco: miniaturizzati rispetto ai corrispettivi del fregio della sala Regia sono i protagonisti della volta della sala Paolina, tanto le coppie di angeli affrontati che reggono il giglio quanto le figure dai mantelli svolazzanti elegantemente distese<sup>43</sup>.

In merito al ruolo assunto da Luzio a Castel Sant'Angelo, è possibile che, anche in questo caso, Perino, oberato dalle commissioni che accumulava senza respiro e assorbito dall'elaborazione e dalla gestione dell'enorme macchina decorativa richiesta dalle estese superfici della volta della sala Regia<sup>44</sup>, avesse optato per una prassi ormai a lui consueta: appaltare i lavori – in parte o in toto – ad artisti già maturi e nei quali riponeva grande fiducia in ragione di una conoscenza decennale. Pur lasciando a tali selezionatissimi *partners* spazi di autonomia, questa soluzione doveva comunque permettere a Buonaccorsi di mantenere il controllo, soprattutto nel rapporto con l'illustre committenza.

Che Luzio a Castel Sant'Angelo abbia avuto ampi margini di manovra lo testimonia l'esistenza di disegni preparatori per affreschi e stucchi<sup>45</sup>. Tra quelli già ricondotti alla mano del tudertino si propone qui di associare alla decorazione in stucco del fregio della sala della Biblioteca il foglio RCIN

970347 di Windsor (Tav. 5)<sup>46</sup>. Il piccolo frammento sembrerebbe uno studio preliminare in quanto non si può istituire un confronto palmare con nessuna delle scene poi effettivamente eseguite, e non di meno esso restituisce bene l'idea progettuale che informa l'organizzazione del fregio, articolato in scene ambientate entro campiture chiuse da archi. D'altronde, anche in un altro foglio ugualmente conservato a Windsor e indubbiamente collegato alla progettazione della decorazione della volta della Biblioteca<sup>47</sup>, la

33 Vedi *supra* nota 6.

34 AGOSTI, CORSO 2018, pp. 374-375.

35 Per il palazzo di Paolo III in Ara Coeli si rimanda a BRANCIA DI APRICENA 1997-1998; per la decorazione si veda PICARDI 2012; e qui la sezione topografica.

36 PICARDI 2012, pp. 25-31.

37 DAVIDSON 1964, p. 550; *Gli affreschi di Paolo III* 1981, II, pp. 78-79 e in questo volume il saggio di Valentina Balzarotti.

38 GAUDIOSO 1976a, p. 230, nn. 47, 50-52, p. 231, n. 56, p. 252, pp. 256-257 note 22-27; GAUDIOSO 1976b, pp. 25-26; D'ONOFRIO, 1978, pp. 316-317.

39 SALVAGNI 2012, pp. 54, 66, 68-69, 76-77, 86, 93, 104, 118, 120-121, 123.

40 DAVIDSON 1964, pp. 550-551. Si vedano il saggio di Valentina Balzarotti e la sezione topografica presenti in questo volume.

41 DAVIDSON 1976, p. 403.

42 DAVIDSON 1976, p. 258 nota 68; HARPRATH 1978, p. 107 doc. 20; AGOSTI, ANTONI, BALZAROTTI, QUAGLIAROLI 2021, p. 123.

43 QUAGLIAROLI 2022, pp. 46-47 figg. 19-20.

44 Per avere un'idea dell'enorme quantità di commissioni prese in carico da Perino nell'ultimo decennio di vita – già evidente a VASARI [1550-1568] 1966-1987, V, pp. 158-159 – si veda AGOSTI, ANTONI, BALZAROTTI, QUAGLIAROLI 2021.

45 Si rimanda alla sezione topografica di questo volume. Tra i disegni connessi a decorazioni a stucco: Windsor, The Royal Collection, inv. RCIN 906828, *Gli affreschi di Paolo III* 1981, II, pp. 22-27 nn. 6-9; San Francisco, Achenbach Foundation for Graphic Art, inv. 1963-24-33, *Gli affreschi di Paolo III* 1981, II, pp. 32-33 n. 13.

46 Windsor, The Royal Collection, inv. RCIN 970347, BLUNT 1971, p. 125; *The Paper Museum* 2001-2013, 10.II, p. 401 n. 147: si tratta di un foglio contenuto dell'album *Nettuno* del *Museo Cartaceo* di Cassiano dal Pozzo.

47 Windsor, The Royal Collection, inv. RCIN 906828; vedi *supra* nota 12. Altrettanto libera è la reinterpretazione del tema iconografico del sacrificio di un toro rappresentato in uno degli stucchi della Biblioteca ma studiato in un disegno del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, inv. 80 O: PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001, pp. 49-51 fig. 15.

porzione in cui è studiato il fregio presenta soluzioni che, a livello compositivo, sono accostabili a quelle poi effettivamente eseguite benché non risultino corrispondenti nei dettagli. Ciò suggerisce la possibilità di rintracciare ulteriori studi in cui i singoli motivi vengano maggiormente messi a fuoco, ma anche lascia intendere che una certa libertà veniva concessa alle maestranze in sede di messa in opera, prassi frequente nell'ambito della plastica a muro. Nel già menzionato foglio di Windsor RCIN 970347 – e poi nel fregio a stucco della stanza – le singole rappresentazioni, ispirate al tema delle offerte e dei sacrifici, scorrono in orizzontale e sono composte con un criterio paratattico: un vero e proprio campionario di elementi – che ritorna ossessivamente – composto da vasi, erme, are, tavoli, piedistalli, sculture (Tavv. 6-7)<sup>48</sup>, ma è la figura dell'arpia collocata al punto di giunzione delle due arcate che aggancia lo studio grafico alla decorazione plastica (Fig. V.16). Scene di sacrifici a stucco sono presenti anche nel ricco apparato plastico della sala dei Giganti di Palazzo Doria a Genova, attribuite in ragione delle loro caratteristiche iconografiche e stilistiche proprio a Luzio<sup>49</sup>. Queste scene condividono con quelle della Biblioteca farnesiana un trattamento dello sfondo orientato a evocare un fondo dorato a effetto mosaico: le genovesi contraddistinte da un trattamento *pointillé*, le romane da una lavorazione geometrica che crea un effetto mattonato, una miniaturizzazione del fondo del fregio della sala Regia.

Benché il suo nome sparisca dalla documentazione di Castel Sant'Angelo dopo la fine del 1545, nulla vieta di pensare che Luzio fosse stato riassorbito nelle silenziose maestranze che continuarono ad affollare il cantiere ancora per un paio d'anni, restan-

do così nell'orbita farnesiana e mantenendo vive le relazioni con i due castellani, Tiberio Crispo e Mario Ruffini, alla committenza dei quali si legherebbero le ipotetiche imprese successive del tudertino<sup>50</sup>.

Come è stato sottolineato, l'intelligenza di Michelangelo che Perino poté vantare è una caratteristica peculiare che ne contraddistinse il linguaggio e alla quale guardò più di una generazione di artisti. Questa specificità emerge anche nella decorazione a stucco e nel confronto con Luzio, che pure fu un eccellente plastificatore ma che dello stucco portò avanti una visione di gusto più accentuatamente antiquario, tutta giocata sul confronto con il mondo antico, mentre Perino, da acuto allievo di Raffaello, su tale tradizione riuscì a innestare il corpo a corpo con la lezione di Michelangelo e ad approdare a una concezione dello stucco più sensibile alla dimensione scultorea e architettonica, ma in dialogo con la pittura. Proprio le differenti declinazioni dello stucco nell'opera di Luzio e di Perino dimostrano le grandi potenzialità e la versatilità di questa tecnica.

---

48 Proprio per la ricca presenza degli elementi di questo repertorio così come per i caratteri stilistici (se ne veda un confronto anche con il disegno di San Francisco citato *supra* alla nota 45), sembra inoltre avvicicabile a questo il foglio RCIN 910857, ugualmente conservato a Windsor, che sarebbe conseguentemente da attribuirsi anch'esso Luzio e non a un generico collaboratore di Perino; già *Gli affreschi di Paolo III* 1981, II, p. 45, n. 25 proponeva la mano di Luzio ma connetteva il foglio alla Cagliostro. Si veda la sezione topografica di questo volume.

49 DACOS 1996, p. 270.

50 NEGRO 1980, pp. 90-91; DE ROMANIS 1995, pp. 16-19, 36-41; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001, p. 59; GUERRIERI BORSOI 2008, pp. 85-87.