

APOLLO E LE MUSE
NELLE DIMORE NOBILI ROMANE:
PRIME INDAGINI SUI DISEGNI DI NUOVA IDEAZIONE
DI JACOPO STRADA

CARLA BENOCCI

Gli studi sulle collezioni di antichità condotti negli ultimi decenni, attraverso documenti di archivio e inventari delle collezioni più importanti, hanno offerto sia informazioni sugli scavi, contribuendo alla corretta contestualizzazione degli arredi scultorei nelle sedi originarie, sia indicazioni significative sugli acquisti di antichità attraverso il mercato antiquario, i restauri e i passaggi delle sculture da una collezione all'altra nel corso dei secoli, fino al loro ingresso in un museo. A partire dal XV secolo, la corte romana si anima grazie a una molteplicità di artisti, antiquari e collezionisti, tra cui Jacopo Strada, che svolge la sua attività a Mantova, a Venezia, alla corte imperiale e soprattutto a Roma, dove ha l'occasione di studiare le principali collezioni antiquarie di metà Cinquecento, le pitture, di ambito raffaellesco e non solo, e le celebri antichità, amate e disegnate da molti artisti dell'epoca. Strada stringe infatti rapporti con personalità come Giovanni Antonio Dosio, Pirro Ligorio, Antonio Agustín, Alonso Chacón, Stefanus Venandus Pighius e Jean Jacques Boissard. Studia inoltre le opere di Domenico Ghirlandaio, Martin van Heemskerck, Frans Floris, Francisco de Ollanda, Primaticcio, Girolamo da Carpi, Giambologna (oggi forse identificabile con Jacques de Broecq), Hubertus Goltzius, Melchior

Lorck, Hermannus Posthumus, Pierre Jacques, Enea Vico, Antonio Lafrery, Hyeronimus Koch, Antonio Salamanca e Giambattista De Cavalleriis.

La fortuna di Strada nel mondo europeo, specie di ambito imperiale, è stata accuratamente indagata e approfondita da Dirk Jacob Jansen, al quale si deve un'analisi attenta soprattutto delle opere moderne dell'artista in questo particolare contesto politico e culturale¹.

Lo studio in corso, di cui si offrono qui alcuni risultati che possono aprire ulteriori orizzonti di ricerca, riguarda l'ambiente romano negli anni fecondi in cui Strada opera, in un lungo periodo che inizia prima del 1540 e finisce nel 1566, quando l'artista è ormai stabilmente altrove. L'attenzione si concentra sul contesto e sulla fortuna di alcuni disegni del *Codex Miniatus* tratti dall'Album 21, 2², che si conserva alla Oesterreische National Bibliothek di Vienna, eseguiti tra il 1560 ed il 1570, relativi al tema di Apollo e le Muse, con le derivazioni di Apollo e Marsia, Apollo e i Niobidi, Apollo ed Ercole Musagete, soggetti tra i più apprezzati e fecondi di rilevanti sviluppi. L'esame di tali materiali tiene conto dello sfondo culturale in cui si mosse Strada, i cui disegni dall'antico vengono messi a confronto con quelli prodotti da altri artisti, per evidenziarne le peculiarità interpretative e documentarie.

L'attività di Strada a Roma è più continuativa durante il pontificato di Giulio III (1550-1555), morto il 23 marzo 1555, dopo che il 18 marzo dello stesso anno Strada aveva ricevuto la citta-

¹ JANSEN 2019, con fonti e bibliografia precedente.

² *Codex Miniatus* 21, 2, *Antiquarum Statuarum tam deorum quam dearum, heroum et eorum coniugum, tum etiam imperatorum et eorundem uxorum formae et effigies ex antiquis marmoreis et aeneis statuis quae et Romae et aliis in locis inveniuntur ad vivum depictae atque quam fidelissime repraesentatae, ex Musaeo Jacobi Stradae Mantuani*. Esso è in corso di studio da parte di Beatrice Palma Venetucci, Maria Grazia Piccozzi, Carla Benocci, Anna Maria Riccomini, Beatrice Cacciotti, Raffaella Bucolo, Silvia Orlandi, Maria Mangiafesta e verrà edito dal Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma nella Collana diretta da Maria Luisa Madonna. L'Album 21, 2, i cui disegni sono in gran parte attribuiti a Giovanni Antonio Dosio, fa parte del *Museum chartaceum* di quest'ultimo, precursore del *Museum* di Cassiano dal Pozzo, composto da decine di migliaia di disegni, di soggetti vari, antichi e moderni, conservati in numerosi codici presenti, oltre che a Vienna, in altre biblioteche europee, come Praga, Dresda, Gotha, Parigi, Firenze, perlopiù ancora inediti. Si rinvia a PALMA VENETUCCI 2020.

dinanza romana, per poi rimanere nell'Urbe almeno fino al 1556. Sono anni molto fecondi e ancora profondamente partecipi dei valori e delle libertà dell'eredità classica, mentre si stanno delineando percorsi di conoscenza e di sviluppo che avranno un importante futuro. È noto che Strada è attivo nel cantiere di villa Giulia. Ad Apollo e alle Muse Strada dedica disegni tratti con cura da modelli antichi, sia da sarcofagi che da sculture e medaglie; ma, da vero artista, mercante d'arte e di opere antiche e abile promotore di sé, usa altri disegni tratti dall'antico in funzione di soluzioni moderne, per sculture, pitture e oggetti d'arredo. Non si tratta di copie pedissequae dell'antico, sebbene i disegni che riproducono opere antiche siano attenti e spesso affidabili, anche laddove essi propongono ipotesi interpretative. La destinazione di questi disegni è molteplice: la linea funzionale, molto espressiva anche se semplifica contorni, modellati e panneggi, si presta ad essere tradotta in scultura, pittura, metallo e materiali vari senza eccessive difficoltà, anche per la resa di alcune parti del modello troppo elaborate; le Muse sono concepite come una serie, articolata intorno alla figura centrale di Apollo. L'ambiente di villa Giulia, come è noto, ha come *dominus* artistico l'anziano Michelangelo, che riesce a farsi mediatore tra il pontefice e l'*équipe* di professionisti al suo servizio, non sempre concordi nello sviluppare le idee pontificie, peraltro piuttosto mutevoli. Strada ha già una larga esperienza artistica nella sua città natale, Mantova, e conosce in particolare l'opera di Giulio Romano; ma si apre alle più diverse esperienze del momento, tra cui anche l'osservazione dell'ambito michelangiolesco insieme a ogni opera d'arte presente a Roma, di cui può studiare forme e soluzioni, in architettura, pittura, scultura e collezionismo. D'altronde Strada riesce a entrare in stretto rapporto di conoscenza con diversi personaggi legati al mondo mantovano, trentino e germanico, in particolar modo gravitanti attorno ai cardinali Otto von Truchsess e Cristoforo Madruzzo, insieme al cardinale Alessandro Farnese, prelati ricchissimi e con idee assai diverse ma in continuo confronto ed emulazione; sono altresì attestate relazioni con il cardinale Marcello Cervini, con Achille Maffei e con Onofrio Panvinio, intellettuale di grande rilievo della corte farnesiana.

La Musa o divinità dipinta a villa Giulia nella scena con il *Bagno di ninfe* (tav. I, 1), attribuita a Taddeo Zuccari, nella sala nord del pianterreno, decorata sulla volta con *L'Occasione che afferra la Fortuna per i capelli* (composizione in stucco attribuita a Federico

Brandani), presenta strette analogie con la Musa Urania del disegno di Strada del fol. 58, per la posizione del corpo, delle braccia e della testa, nonché per l'oggetto circolare, forse una sfera, che sostiene con la mano sinistra. La figura del disegno e quella dell'affresco, che rappresentano lo stesso soggetto, sono quasi contemporanee, giacché quelle pitture risultano concluse alla morte del papa nel 1555.

Villa Giulia testimonia però molte altre riprese dell'antico, dovute ad artisti diversi; interessante è la sala dedicata al tema delle Arti e delle Scienze: le figure femminili sono tutte sedute o semisdraiate e con gli strumenti della loro arte, spesso accompagnate da putti. Evidente è il modello tratto dalle pitture raffaellesche di villa Madama, dove, nella cupola centrale della loggia, lo stemma del cardinale Giulio de' Medici è circondato da composizioni su grottesche con l'illustrazione delle quattro stagioni in medaglioni a bassorilievo in stucco, di Giovanni da Udine, e da riquadri dipinti con i quattro elementi, di Giulio Romano⁴; questo programma celebrativo della famiglia pontificia (regnante Leone X, 1513-1521, al secolo Giovanni de' Medici) è sostenuto da una prima fascia con gli emblemi araldici dei Medici e da una seconda fascia, con i segni zodiacali, le divinità planetarie, Diana Efesina e le Muse, anch'esse sedute o semisdraiate, tra cui Calliope con un testo, Clio con una tromba, Euterpe con un flauto, libere interpretazioni delle quattro statue antiche di Muse sedute (Urania, Tersicore, Talia, Clio) conservate nella villa, fonti d'ispirazione, prima ancora di essere collocate nella dimora medicea, per alcune figure di Raffaello (per esempio la Tersicore per la Giustizia in un medaglione della Stanza della Segnatura) e poi modelli per la «Fulguratio» e la «Moderazione» della sala di Costantino in Vaticano⁵. Indubbiamente le Muse sono soggetti ideali per celebrare la rinnovata età dell'oro,

³ Su villa Giulia cfr. *IL MUSEO NAZIONALE ETRUSCO DI VILLA GIULIA* 2010, con ampia bibliografia precedente. Cfr. anche BENOCCI 2010b.

⁴ *VILLA MADAMA* 2007, pp. 19-68.

⁵ Cfr. per queste identificazioni RAUSA 2001, pp. 163, 167; RAUSA 2002, pp. 43-51, ma si veda *infra*, tavv. XIV, XXXIII; si vedano anche FARINELLA 2020, pp. 139-179; FERINO-PAGDEN 2020, pp.181-201; CORNINI 2020, pp. 269-285.

apertasi col pontificato mediceo, preannunciata dalle favorevoli condizioni astrali e sostenuta dalle arti.

Sempre il papa Leone X si serve di un casale medioevale, la Magliana, dove il papa Innocenzo VIII (1484-92) aveva costruito un palazzetto, trasformando la proprietà in villa, ulteriormente ingrandita nel 1505-1511 da Giuliano da Sangallo su committenza di Francesco Alidosi, d'intesa con Giulio II, suo grande amico, che fa dipingere la Sala delle Muse con tali soggetti per celebrare l'auspicio di un rinnovato Parnaso⁶, spesso riferito invece al papa Medici; queste pitture, datate intorno al 1511 e attribuite a diversi autori e infine a Gerino da Pistoia, traggono ispirazione dagli stessi soggetti raffigurati nei cosiddetti *Tarocchi* di Mantegna, del 1460-65 (tav. VIII, 12-17, tav. IX, 18-21), che presentano perlopiù libere interpretazioni dei modelli antichi, probabilmente sull'esempio delle miniature del *De Gentiliis* di Ludovico Lazzarelli. Esempio è in questo senso il confronto tra la Musa Polimnia della Magliana (tav. II, 4), quella del disegno sul fol. 46 di Strada e quella del *Parnaso* di Raffaello nella Stanza della Segnatura, risalente al 1510-11. Il prototipo antico, descritto anche da Pirro Ligorio, esalta con la sua classica monumentalità l'espressione della Retorica ed è ripreso con maggiore libertà dalla Musa della Magliana, che testimonia inoltre la conoscenza della Polimnia di Raffaello⁷. Leone X contribuisce comunque ad affermare anche nella Magliana la continuità di valori e di immagini del mondo antico, facendo affrescare la cappella nel 1513 da artisti della cerchia raffaellesca. Nel *Martirio di santa Cecilia* è stata giustamente riconosciuta la derivazione della grande statua assisa dal Giove Ciampolini, che sarà collocato a villa Madama (tav. I, 2)⁸.

⁶ Per questa interpretazione della villa cfr. GRUNER 1847; *DE L'AUTHENTICITÉ DES FRESQUES* 1873; GRUYER 1873; CONTI 1878; BIANCHI 1947; LEFEVRE 1967, pp. 400-414; GUIDI 1985, pp. 11-27; BROISE 1986, pp. 289-290; LEFEVRE 1990, pp. 269-284; VENDITTI 1994; RAVAGLIOLI 2000, pp. 361-365; ALBERS 2002-2003, pp. 30-41; D'AMBROSIO 2004, pp. 195-208; CIANFARINI 2005, pp. 330-331; CAVALLARO 2005; LOBSTEIN 2008, pp. 52-55; CAVALLARO 2016, pp. 477-500; BURNS 2017, pp. 87-120; FROMMEL 2017, pp. 151-166; CONFORTI, D'AMELIO 2017, pp. 354-391; BENOCCI 2019, pp. 54-81.

⁷ Per i disegni di altre Muse del Parnaso cfr. MOHR 2020, pp. 386-387, 414; BERTOLINI-DI TEODORO 2020, pp. 287-293.

⁸ RAUSA 2001, p. 166.

Pur in continuità con l'ambito raffaellesco, i pittori al servizio di Giulio III a villa Giulia provvedono a rendere ben più moderni i soggetti classici rappresentati: ad esempio, la Musa Tersicore o Erato, tradotta nell'allegoria della *Musica* (tav. II, 3), attribuita a Prospero Fontana, esibisce due strumenti a corda, che non sono strumenti antichi come la lira o la cetra, bensì moderni, come la viola, sostenuta da un putto, e il clavicordo, che la Musa sta suonando. L'insegnamento di Raffaello è quindi sempre vivo nella mente dei suoi allievi, soprattutto per gli interessi antiquariali e per la visione di un nuovo mondo: ma gli artisti di Giulio III si concedono non poche libertà interpretative, dimostrando quella creatività che si ritrova anche nei disegni di Strada. Come è noto, i disegni di architettura e di antichità di Perin del Vaga, tra i più originali e fantasiosi discepoli di Raffaello, vengono venduti a Strada dalla vedova dell'artista a Roma e dal figlio nel 1575 a Mantova⁹.

Le Muse disegnate da Strada si riferiscono almeno a tre serie; alcuni soggetti sono ripetuti, come Erato, in tre versioni diverse, due delle quali presentano maggiori affinità (foll. 54 e 57), anche se liberamente tratte da modelli antichi, mentre il disegno del fol. 107 si ispira alle Muse danzanti di Mantegna nel *Parnaso* di Mantova, ben note a Strada; la Musa del fol. 107 è assai più seducente, caratterizzata dalla sinuosità del tratto e dal dinamismo della postura, che ricordano la maniera di Girolamo da Carpi (attivo negli stessi anni nel cantiere decorativo di villa Giulia), non raggiungendo però la libertà interpretativa di Gerino da Pistoia alla Magliana, testimoniata dalla morbida figura danzante in un paesaggio ameno (tav. II, 3). Le tre versioni di Strada sono abbastanza rispondenti ai canoni dei contemporanei trattati iconografici, come nel caso de *Le immagini degli dei degli antichi* di Vincenzo Cartari, edite per la prima volta nel 1556 e più volte ristampate. Una derivazione dai cosiddetti *Tarocchi* di Mantegna, del 1460-65 (tav. II, 5, tav. VIII, 13), è osservabile nel disegno di Strada del fol. 58 raffigurante la Musa Urania: le due figure si distinguono per la diversa posizione del braccio destro, che in entrambi i casi solleva la veste della Musa, per l'opposta direzione verso cui è voltata la testa, per la presenza o assenza del

⁹ GOLZIO 1936, p. 176; GIULIO ROMANO 1989; FERRANTI, GRAZIADIO 2013, pp. 153-175.

mantello e per alcune particolarità della veste, ma la comune fonte d'ispirazione è indubbiamente un modello antico, non reinterpretato con licenze, come ad esempio nel caso della Musa negli affreschi della Magliana. Anche di Polimnia Strada offre un'altra versione nel disegno del fol. 55, riconducibile a una tipologia all'antica sobria e austera, analoga a quella della Thalia del fol. 56.

È lecito chiedersi se i disegni di Strada fossero noti ai contemporanei e adottati come fonti d'ispirazione; in attesa che un'approfondita documentazione chiarisca dubbi e percorsi di idee e modelli, si possono osservare certe opere d'arte contemporanee o successive di pochi decenni, che presentano affinità con i disegni di Strada, da cui forse in qualche modo derivano. La filiazione più diretta di villa Giulia è certamente villa Medici al Pincio, già del cardinale più vicino al pontefice Ciocchi del Monte, Giovanni Ricci da Montepulciano; divenuta di proprietà del cardinale Ferdinando de' Medici, avrebbe evocato il Parnaso grazie alle diverse statue di Apollo nelle sale del palazzo e nei giardini, accompagnate dalle figure pertinenti ai miti apollinei, oltre a quelle della sorella Diana, di Niobe e dei suoi figli. Una camera, riccamente decorata con soggetti ispirati all'antico, ma interpretati assai liberamente, è perfino dedicata alle Muse, che qui sono anche espressione dei pianeti e dei segni zodiacali¹⁰. Il Parnaso, reso in diverse varianti ma sempre popolato dalle Muse, è uno dei temi ricorrenti nelle collezioni e nelle decorazioni romane cinque-seicentesche. Esempio è la scelta dei soggetti tratti dal sarcofago delle Muse del Belvedere Vaticano effettuata da Pirro Ligorio per le decorazioni in stucco della facciata della Loggetta nel cortile del Casino di Pio IV nei giardini vaticani, dove la fedele interpretazione "all'antica" del tema del Parnaso rappresenta una precisa chiave di lettura del programma iconografico e definisce un modello per molte facciate di casini, ville e palazzi romani¹¹.

Un precedente *Parnaso*, dipinto nel 1523-1527 sulla facciata del Casino Del Bufalo da Polidoro e Maturino per Angelo Colocci, testimonia l'importanza di questo *topos*, soggetto a diverse inter-

¹⁰ MOREL 1991; HOCHMANN 1999.

¹¹ Sul casino di Pio IV cfr. LOSITO 2000, pp. 99-100, per il sarcofago del Belvedere si veda *infra*, tav. CXI, 37.

pretazioni. Il tema viene riproposto nel 1558-1559 per Stefano Del Bufalo da Taddeo Zuccari, che introduce la figura di Minerva e altre varianti tratte da più fonti d'ispirazione, tra cui il *Parnaso* raffaellesco e i correggeschi *Amori di Giove*, allora nel palazzo ducale di Mantova. La statua di Apollo citaredo nella collezione Del Bufalo, conservata al pianterreno del Casino, assume un ruolo centrale, tanto da ispirare la figura dell'*Apollo musicante* di Zuccari¹².

Anche il cardinale Alessandro Farnese interpreta il tema di Apollo e le Muse in modo assai originale nel programma del palazzo di Caprarola, ambizioso dominio farnesiano, molto frequentato da artisti della corte pontificia: la figura allegorica di Hermatena, dipinta da Federico Zuccari nell'omonimo gabinetto (1566-69), cuore della dimora, rappresenta sia l'unione di eloquenza (Hermes-Mercurio) e saggezza (Atena-Minerva), secondo due lettere di Cicerone ad Attico, sia la velocità mercuriale e la virtuosa fermezza, secondo l'interpretazione datane dall'Accademia Bocchiana bolognese. Questa nuova armonia è sottolineata nella decorazione non solo da strumenti di misurazione e da una sfera armillare, ma anche dagli strumenti musicali apollinei (cetra da braccio) e bacchici (flauto), dipinti alla base della volta. L'antico è qui soprattutto un riferimento letterario¹³, come suggerisce anche l'epigramma riferito ad Apollo e alle Muse ne *La Caprarola* di Ameto Orti:

In cubiculum Musis, et bonis artibus sacrum.
 Sacra domus Musis, et Phoebo gratior, illa,
 Quam placide lambens Castalis unda rigat:
 Cum domini pendes immota loquentis ab ore,
 Editaque e sacro pectore senza legis;
 Non tibi Cecropiae sese aemula conferat arcis
 Fama; nec eloqui nomine clara Rhodos.
 Discis ab hoc uno divino Principe, discis,
 Quidquid tot magni vix docuere sophi¹⁴.

¹² Sul Casino Del Bufalo, le sue decorazioni e le sue collezioni cfr. *DAL GIARDINO AL MUSEO* 2013; NEGRO 2016, pp. 293-303; GINZBURG 2017, pp. 407-419. Si veda *infra*. tavv. XXVII, 40-42; XXVIII, 43

¹³ BENOCCI 2008, pp. 71-75.

¹⁴ BAUMGART 1935, pp. 126-127; cfr. BENOCCI 2008.

Apollo-Sole, che suona la cetra ed emana la sua luce, circondato anche dalle Muse, domina dall'alto la seconda Stanza Tiburtina di villa d'Este a Tivoli¹⁵, progettata da Pirro Ligorio su incarico di Ippolito d'Este, certamente ben noto a Strada. Il cardinale, tra i personaggi più discussi della corte pontificia, è celebre per essere uno straordinario collezionista di antichità e un grande committente d'arte e d'architettura, come dimostra anche la sua villa romana al Quirinale, dove una suggestiva fontana è dedicata ad Apollo e alle Muse. Nella sua villa tirburtina, le rappresentazioni pittoriche di questo soggetto si ispirano all'antico, ma esprimono una libertà interpretativa molto diversa dai disegni di Strada. La figura di Euterpe della seconda Stanza Tiburtina, nell'atto di suonare due chitarre (tav. III, 6), indossa una tunica fermata da due cinture sopra la vita e sui fianchi, come quella nel disegno di Strada del fol. 59, ma la veste è aperta su una gamba e il corpo è avvolto da un mantello svolazzante. La Musa è accompagnata da un putto che sta suonando, a conferma della libertà con la quale si ripropone il soggetto, declinato in soluzioni più originali rispetto al disegno di Strada. Ancora più innovativa è la celebrazione della musica nella fontana dell'Organo¹⁶, dove un universo musicale, animato da effetti meccanici e idraulici di gusto francese, circonda Apollo e Diana, la cui figura è stata in seguito sostituita con quella di Orfeo; mentre sono Pegaso e la Sibilla Tiburtina a dominare la fontana dell'Ovato¹⁷.

Questi motivi godono di grande fortuna nei cicli pittorici e scultorei cinquecenteschi, che celebrano le virtù o i principi etici a cui si ispirano i committenti: le Muse e Pegaso compaiono, ad esempio, nelle decorazioni pittoriche della villa dei Simoncelli (famiglia orvietana bene inserita nella corte pontificia) a Torre San Severo e nella grande peschiera della villa Lante a Bagnaia, secondo il progetto cinquecentesco del cardinale Giovanni Francesco Gambara, realizzato in parte dal cardinale Federico Corner, a cui risalgono anche le erme delle Muse nell'emiciclo, che però seguono un modello seriale e sono prive di attributi iconografici. Questo complesso è completato dal cardinal Ales-

¹⁵ BARISI, FAGIOLO, MADONNA 2003; IPPOLITO II D'ESTE 2013.

¹⁶ BARBIERI 2019; si veda *infra* tav. XIX, 12

¹⁷ BENOCCI 2016.

sandro Peretti Montalto, in possesso della villa dopo la morte del cardinale Corner, avvenuta il 4 ottobre 1590. Alessandro completa la villa con la costruzione del Casino Montalto, decorato nel primo Seicento dal Cavalier d'Arpino, da Agostino Tassi e dalle loro scuole, che però non rappresentano il tema di Apollo e le Muse, a cui era stato dedicato il ciclo del Casino Gambara nella stessa villa.

Pegaso in bilico sulla fontana del cinquecentesco Sacro Bosco di Bomarzo esprime l'incertezza della vita e l'auspicio del riscatto tramite le arti. Largamente diffuso è il motivo di Apollo e Marsia come monito della punizione per il grave peccato della superbia, introdotto in un contesto musicale, ma di valore morale molto più ampio: anche Strada o un suo collaboratore disegna la scena della contesa musicale di Apollo e Marsia (*Codex Miniatus* 21, 3, f. 8)¹⁸. Lo stesso tema è rappresentato anche da Giovanni da Udine in un bassorilievo in stucco sull'arco che divide la cupola centrale dalla campata destra della loggia di villa Madama¹⁹, che conferma ancora l'importanza della scuola raffaellesca nell'affermazione di modelli destinati a durevole fortuna nell'arte dei secoli successivi. Cronologicamente vicina a questo stucco è la pittura dello stesso soggetto nella cinquecentesca villa di Baldassarre Turini al Gianicolo, Datario nel 1518 e familiare di Leone X e di Clemente VII, legato perciò ai Medici, alla cui committenza risale anche villa Madama presso Monte Mario. Peraltro, nella sala degli uomini illustri della villa gianicolense è dipinto anche un ritratto di Raffaello²⁰.

Se Ippolito d'Este è noto per la sua grande libertà nell'interpretare i doveri di un cardinale, riaffermati dal Concilio di Trento, un maggiore rispetto per i dettami tridentini è dimostrato dall'inquisitore Giovanni Francesco Gambara, a cui risale il programma decorativo, a carattere essenzialmente religioso e politico, della sua villa a Bagnaia, poi nota come villa Lante. Questo raffinato e severo prelato viene eletto vescovo di Viterbo nel 1568, prima di iniziare a progettare la sua villa²¹, alla cui decorazione poi si dedica prediligendo nel Casino un repertorio

¹⁸ JANSEN 1989, fig. 10.

¹⁹ *VILLA MADAMA* 2007, p. 70.

²⁰ CARUNCHIO, ÖRMÄ 2005, pp. 110, 124.

²¹ BENOCCI 2010a.

di stretta derivazione classica, che rivela affinità con alcuni disegni di Strada. Nello “Studio dipinto” o stanza della Poesia sono rappresentati Apollo e le Muse, attribuiti a Raffaellino da Reggio. La Musa Urania (tav. IV, 7), stante ma col corpo in torsione, protende in avanti il braccio sinistro per sostenere un triangolo; la testa è leggermente volta all’indietro, fino a incontrare lo sguardo del visitatore; il panneggio, dai risvolti quasi metallici, anima la figura: sembra quasi una reinterpretazione della stessa Musa disegnata da Strada sul fol. 107. In questa sala compare anche Talia (tav. IV, 8), con la spalla destra nuda e il mantello sostenuto da un fermaglio sulla spalla sinistra: sembra quasi una contaminazione tra la Musa del fol. 107 di Strada e la sua Talia al fol. 56, a cui si ispira la posizione delle braccia e la postura del corpo, sebbene la Musa di Bagnaia stringa con la mano destra l’attributo della maschera comica. Sempre nella sala della villa di Bagnaia è introdotta la figura stante di Apollo con la cetra, la gamba destra leggermente avanzata, un lembo del mantello sollevato con la mano destra, la testa leggermente volta a sinistra (tav. V, 9): si ispira ai tratti generali dell’Apollo del fol. 158 di Strada, privo però della cetra.

Apollo sul carro del sole domina il centro della volta della Galleria Rucellai a palazzo Ruspoli²², affrescata da Jacopo Zucchi alla fine del XVI secolo con un complesso ciclo decorativo, caratterizzato da temi astrologici, storici, allegorico-morali e mitologici. L’evidente funzione encomiastica del programma, finalizzato a celebrare la famiglia dei committenti, è enfatizzata dalla serie di antichi busti di imperatori che ornano le pareti. La decorazione riconduce anche alla tradizione delle Muse, rielaborate come arti liberali nella coeva sala da pranzo: ormai prevale la libertà nell’interpretare soggetti classici, pure ispirati a modelli antichi.

A partire dalla fine del XVI secolo si osserva negli arredi scultorei delle ville della corte pontificia la coesistenza di opere antiche e opere moderne, che talvolta copiano prototipi antiquari per completare alcune serie. Un esempio significativo di questa tendenza è rappresentato dalla villa della famiglia Peretti Montalto a Termini. Già alla committenza di Felice Peretti si deve il progetto architettonico, l’assetto urbanistico e la configurazione

²² PALAZZO RUSPOLI 1992.

generale del verde della villa, che si arricchisce di sculture antiche e moderne per iniziativa del nipote, il cardinale Alessandro Peretti Montalto. Per la villa quest'ultimo incarica Gian Lorenzo Bernini di realizzare capolavori come il *Nettuno e Tritone*, il *David*, passato poi al cardinale Scipione Borghese, e il ritratto del cardinale stesso²³. A partire dal 1587 si occupa della villa anche Camilla, sorella del papa, la quale non apporta sostanziali modifiche, mentre il cardinale Alessandro vi trasferisce strumenti musicali (un cembalo e una spinetta), ai quali nel 1607 aggiunge un organo restaurato da Alessandro Fabri, secondo i “Mandati di pagamento”. Dal 1606 fino alla morte vengono acquisiti molti pezzi antichi, sia sculture integre che reperti frammentari o mutili, venuti alla luce nel corso di scavi oppure acquistati da celebri collezionisti, come Camillo Crescenzi, Marc'Antonio Vitelleschi, i Ceuli, i Cenci, Alessandro del Nero ed Emilio de' Cavalieri, legato quest'ultimo anche al granduca Ferdinando I de' Medici, che da cardinale aveva realizzato la villa pinciana²⁴. Il cardinale Alessandro acquista pezzi antichi anche da scultori-restauratori, quali Andrea, Pietro, Michele e Agostino Naldini, Giovanni Antonio Bonvicino, Cristoforo Stati, Alberghetto Alberghetti, Andrea Laldini, Alessandro Rondoni, Stefano Madero, Giovanni Antonio Valsoldo, Domenico de' Marchese e altri personaggi, come Guglielmo Crosta, Angelo Gagliardi, “Lione hebreo”, Orazio Altieri, “Zenobia Ursini de' Velli”, Pompeo Piccolomini, Alessandro Fiamme, Santi de' Santi, Giovanni Antonio Mantovano, Pier Francesco Vanelli, Domenico Mezzalana e molti altri. Tra queste opere antiche e moderne, che non vengono distinte nei mandati e nei “registri dei mandati”, spiccano quelle raffiguranti Apollo e alle Muse: il 21 aprile 1608 il cardinale paga 28 scudi ad Andrea Naldini per una statua della Musa Clio (“Chio”), il 17 dicembre dello stesso anno sempre Alessandro compra per 50 scudi da “Domenico scultore a S. Maria in Via” «una Venere, una Musa et una Provincia»; il 4

²³ BENOCCI 1989, pp. 83-86; LAVIN 2019, pp. 11-21; sulla villa cfr. CULATTI 2009, con bibliografia precedente; SEIDEL 2013-2014, pp. 393-424; SEIDEL 2017-2018, pp. 181-217.

²⁴ Sugli acquisti, i restauri e la sistemazione della villa da parte del cardinale Peretti Montalto cfr. BENOCCI 1995, pp. 261-283; BENOCCI 1996, pp. 117-132; BENOCCI 2000, pp. 153-157. Sulla collezione antiquaria della villa cfr. RAUSA 2005, pp. 97-132; RAUSA 2013, pp. 45-73; *infra*. tavv. XXIX-XXX.

febbraio 1613 acquista per 80 scudi da Vincenzo Bragadino «due statue di marmo di una Venere et un Appollo grande del naturale». Come hanno rilevato studi recenti, tra le molte figure (sculture intere, torsi, statue acefale) citate genericamente nei documenti, alcune rappresentano Muse, mentre altre sono state variamente restaurate come Apollo o come personaggi dei miti apollinei. Questi restauri si devono ad artisti dell'*équipe* del cardinale, tra cui in particolare il Rondoni, Ippolito Buzi, i Naldini, Stefano Longo, Domenico Loro, Pietro Tammi e Alberghetti, tutti attivi negli stessi anni, anche alle dipendenze del cardinale Pietro Aldobrandini, specializzati nelle integrazioni scultoree dei marmi sulla base di un'accurata conoscenza delle iconografie antiche, benché i loro non fossero veri e propri restauri filologici. Lo studio dei disegni del seicentesco Album Montalto ha permesso di identificare una statua restaurata come Apollo liricino, una serie di Muse, repliche di piccole dimensioni del gruppo delle cosiddette *Thespiades*, una Musa con *barbyton* ora ai Musei Vaticani, una Musa che completava il ciclo e una statua di Iside restaurata come Calliope e poi come Fortuna con timone. L'interesse per Apollo e le Muse è ampiamente condiviso da molti collezionisti della Roma del Seicento, come i Giustiniani, noti per celebri raccolte di antichità, che tra l'altro possedevano una lastra di sarcofago con questo tema, murata nel cortile di palazzo Giustiniani²⁵.

Anche nell'ambito del restauro, Jacopo Strada occupa una posizione di assoluto rilievo in quanto promosse un'attenta conoscenza del modello antico, contribuendo così a formare quel gusto classicistico che conoscerà importanti sviluppi nel XVII secolo. Si pensi a un letterato come Francesco Angeloni, al servizio degli Aldobrandini, poi di Camillo Pamphilj, autore della celebre *Historia Augusta*, che offre un ricco repertorio di motivi decorativi all'antico; oppure si pensi ad artisti come Orfeo Boselli e Alessandro Algardi, a cui si devono restauri di pezzi antichi più rigorosi rispetto alle libere interpretazioni berniniane. Il soggetto delle sculture è spesso segnalato da Strada sul basamento di ciascuna statua affinché i rispettivi temi e le iconogra-

²⁵ BENOCCI 2008, p. 177. Della vasta bibliografia sulla collezione antiquaria dei Giustiniani cfr. GALLOTTINI 1998; FUSCONI 2001; DANESI SQUARZINA 2003; CAPODURO 2005; BOCCARDO 2005; WAŻBIŃSKI 2009; DOWNEY 2017: si veda *infra* tavv. CVIII, 24-25; CX, 33.

fie possano essere facilmente riconosciuti e adottati nella elaborazione dei moderni programmi decorativi.

Apollo e le Muse sono al centro degli interessi del cardinale Alessandro Montalto Pererri, che nel 1621-1622 incarica Baldassarre Croce di decorare nel suo Casino alle Terme la libreria, trasformata così nella galleria delle Muse, a cui si aggiungono Apollo e quattro filosofi greci (Pitagora, Socrate, Platone, Aristotele)²⁶. Le figure assise delle Muse e del dio del sole rispondono liberamente all'iconografia antica, mostrando qualche innovazione legata soprattutto agli strumenti musicali: Polimnia con una viola da gamba, Tersicore con una viola, Erato con un organo, Urania con la sfera del mondo ma anche con un triangolo. La diffusione di questo tema e la sua parziale modernizzazione sono probabilmente favorite anche da trattati cinquecenteschi, come il testo di Cartari più volte ricordato, l'opera *Della forma delle Muse* di Giovanni Paolo Lomazzo, stampata a Milano nel 1591²⁷, e l'*Iconologia* di Cesare Ripa, pubblicata per la prima volta a Roma nel 1593 e poi nuovamente a Roma nel 1603 in edizione illustrata²⁸. Tuttavia, l'esempio raffaellesco rappresenta sempre il modello per eccellenza. Il cardinale Alessandro dovrebbe altresì aver conosciuto, secondo quanto ritenuto dalla critica, le tele con le nove Muse e Apollo dipinte a Roma nel 1620 da Giovanni Baglione per il cardinale Ferdinando Gonzaga e inviate da questi nel 1623 in dono a Maria de Medici²⁹.

Che Apollo e le Muse assumessero un'assoluta centralità a villa Peretti Montalto è dimostrato anche dagli inventari, come quello del 3 maggio-25 giugno 1655³⁰, quello redatto nel 1680-1685³¹ e quello del 15 gennaio 1696³², dove si documentano la «statua di Musa con un volume di carta in mano palmi 9» posta nel teatro, la «statua di Appollo appoggiato sopra l'arpa palmi 7» sulla

²⁶ TOSINI 2015.

²⁷ LOMAZZO 1591.

²⁸ Per le variazioni negli elementi iconografici di questo tema cfr. FERRANTI, GRAZIADIO 2013.

²⁹ MARINIG 2002.

³⁰ *DOCUMENTI INEDITI* 1878-1880, VI, 4.

³¹ BARBERINI 1991, pp. 15-90.

³² Roma, Archivio di Stato, notai A.C., Marco Giuseppe Pelosi, vol. 5616, 15 gennaio 1696.

balaustrata della peschiera e le altre statue di Apollo «nel nicchio a man destra» e nel «palazzo Felice», oltre a un «testa di Apollo con la ghirlanda con petto e peduccio».

Sempre nella galleria delle Muse compaiono piccoli cammei a monocromo in cui sono affiancate storie di Apollo e di Ercole, in particolare le sue leggendarie fatiche, che completano il quadro dei riferimenti mitologici. Nell'*Antiquarium* di Monaco, Jacopo Strada accosta la figura di Ercole, appoggiato a una colonna, a quella di una Musa³³. Anche Ligorio unisce Ercole e le Muse in un foglio conservato presso l'Archivio di Stato di Modena, in cui è illustrato un soffitto con *Ercole circondato dalle Pleiadi musicanti*, ideato per una sala da musica di Alfonso II d'Este³⁴ (tav. VI, 10), secondo un'iconografia adottata anche da Strada nel fol. 126 (tav. VII, 11) e da Vincenzo De Rossi in un disegno di Ercole con leontè e clava. Questo ruolo di Ercole, ritenuto detentore della "forza dell'eloquenza", è illustrato da Vincenzo Cartari nell'edizione del 1571 de *Le imagini degli dei degli antichi*, dove si legge: «gli Atheniesi che haveano nella loro Academia altari delle Muse, di Minerva e di Mercurio, vollero haverne uno parimente di Hercole, come che il Nume di costui non meno che de gli altri potesse giovare a chi quivi si esercitava»³⁵. Ligorio sintetizza questo tema, grazie a una raffinata rielaborazione di motivi e modelli antichi, arricchiti di molteplici significati: la composizione del disegno si sviluppa a partire da un ottagono centrale con un motivo circolare a otto raggi. L'ottagono è una forma simbolica ricorrente, soprattutto nei giardini, dove evoca il primo giorno dell'uomo nel mondo appena creato: la ricchezza dei racemi di gusto classicheggiante, che invadono la volta, serve a rappresentare una dimensione paradisiaca nella sala, allietata dalla musica e dalle virtù di Ercole, in un'esplicita cele-

³³ Cfr. JANSEN 2019, figg. 8, 45. Si veda *infra* tav. CVII, 16-18.

³⁴ CAVICCHI 1987, p. 148. Il disegno è conservato nell'Archivio di Stato di Modena; la descrizione autografa di Pirro Ligorio è a Ferrara: *Le sette o vero, sei sorelle chiamate Pleiadi figliuole di Athlante che con strumenti musicali cantando accompagnano in cielo Hercole... vincitore delli Giganti liguri [...]*; si tratta di un progetto di decorazione per una sala da musica della reggia estense di Ferrara (PIRRO LIGORIO 1998, n. 19, pp. 116, 126, nota 90).

³⁵ VOLPI 1996, p. 382.

brazione degli Este e del nuovo mondo che il casato intende ricreare nei suoi domini.

La rete internazionale di rapporti politici e culturali della corte pontificia si conferma complessa e stimolante, in grado di offrire forme e interpretazioni che si sviluppano per decenni in soluzioni originali ed esprimono i tempi mutevoli, memori però dei modelli antichi e moderni: Strada svolse in questo contesto un ruolo di assoluto rilievo.

Catalogo

APOLLO

1. Jacopo Strada, *Figura virile con panneggio, forse Apollo*, fol. 115, penna, inchiostro marrone, matita e acquerello su carta (tav. X, 1).

La figura nuda, stante, presenta una composizione chiastica, con la gamba destra dritta e il braccio sinistro lungo il corpo, mentre afferra il panneggio, la gamba sinistra leggermente piegata all'indietro e il braccio destro piegato e volto verso l'alto, con l'indice teso. Il torso è attraversato da una cintura in diagonale, che sembra sorreggere una faretra, appena accennata dietro alla spalla destra; dietro alla figura fluttua un movimentato drappo. È noto un altro disegno del Codex Miniatus 21.2, fol. 13 (JANSEN 1991, pp. 65, 71), raffigurante Apollo con la cetra, in gran parte nudo e con un panneggio avvolgente le gambe (tav. XXVI, 38); pur se la trattazione del modellato del corpo presenta indubbie affinità con il disegno in esame, la linea semplice ed espressiva è ben diversa dagli effetti chiaroscurali dell'Apollo di Vienna, tratto dall'Apollo Farnese. La figura è in questo caso più giovane e sinuosa, leggermente sbilanciata all'indietro, in posizione e caratterizzazione analoga al Bacco giovanile di Michelangelo Buonarroti, del 1496-1497, eseguita per il romano Jacopo Galli e ora al Bargello di Firenze (LODICO, PIRAS 2007, pp. 125-142). Quest'ultima figura è ugualmente sbilanciata all'indietro, con le gambe in posizione analoga ma in controparte, mentre il braccio piegato in avanti sorregge la coppa di vino, il braccio sinistro scende lungo il fianco e tiene il panneggio in modo analogo; anche la testa giovane e leggermente piegata a destra, con tratti penserosi e capigliatura riccia tondeggiante, sembra una ripresa puntuale dal volto del Bacco michelangiotesco, quasi assorto in un mondo proprio.

Bibliografia

ARGAN 1974, p. 12; JANSEN 1991, pp. 65, 71; LODICO, PIRAS 2007, pp. 125-142.

2. Jacopo Strada, *Apollo*, fol. 158, penna, inchiostro marrone, matita e acquerello su carta (tav. X, 2).

Il disegno raffigura una statua virile stante, con la gamba destra leggermente avanzata; è nuda ma con un leggero manto panneggiato sulla spalla sinistra, attraversante il petto con un lembo annodato davanti. Poggia su un piedistallo circolare e alla sua destra ha un frammento

di roccia e un contenitore cilindrico per scritte in rotolo, disegni o altro. L'acconciatura con i due nodi rimanda all'iconografia di Apollo. In relazione all'attento studio delle opere di Giulio Romano da parte di Strada, nonché della produzione artistica della scuola di Raffaello, l'artista conosce probabilmente la figura di Mercurio nel salone della casa di Giulio Romano a Mantova, dove il dio, dipinto in una nicchia come parte di un contesto celebrante le antichità, deriva – con una notevole libertà interpretativa – da una statua di Mercurio a Palazzo Pitti, già nota in epoca rinascimentale, come dimostra un foglio di Amico Aspertini riferibile a questa scultura, presente nella collezione romana Della Valle, passata poi a villa Medici (London, British Museum, codice London I, ff. 4v, 5r, BOBER 1957, figg. 16, 18; VINTI 1995, p. 13, figg. 4-5; PAOLUZZI 2007, pp. 165-167). Il disegno in esame mostra una maggiore fedeltà di Strada al modello antico: la figura è più eretta rispetto alla statua, accennando solo a un passo avanti; il braccio destro è disteso sul fianco e il sinistro piegato in avanti, con la mano chiusa, probabilmente destinata a sostenere un oggetto o un lembo del panneggio, come nella statua antica. Strada movimentava l'insieme con un diverso uso del panneggio del manto, pendente dalla spalla sinistra senza arrivare a terra, ma con il drappo sul petto già ricordato. L'affresco di Giulio Romano è ben più innovatore rispetto al modello antico; certamente il disegno di Strada, artista definito nel 1587 “mercante mantovano” da Giovanni Battista Armenini, è finalizzato a proporre un'opera più spendibile sul mercato artistico, in quanto utilizzabile come modello per varie soluzioni senza eccessive difficoltà, ben presenti invece nelle torsioni, negli scorci e nei panneggi di Giulio Romano nel Mercurio affrescato a casa sua. Favorisce ogni traduzione artistica la linea che definisce il corpo e il panneggio, funzionale ed espressiva, secondo i modi stilistici dell'artista.

Bibliografia

BOBER 1957, figg. 16, 18; VINTI 1995, p. 13, figg. 4-5; PAOLUZZI 2007, pp. 165-167.

ERATO

3. Jacopo Strada, *La Musa Erato*, fol. 54, penna, inchiostro marrone, matita e acquerello su carta (tav. XI, 3).

Questa figura femminile, indicata dalla scritta sul basamento come “Erato”, Musa della poesia cerimoniale, ha una doppia fonte d’ispirazione. La posizione morbida e bilanciata del corpo leggermente arcuato, poggiante sulla gamba sinistra e con la destra piegata, e la tunica stretta da due cinture, sotto il petto e sui fianchi, derivano dalle Muse danzanti dipinte da Andrea Mantegna nel 1497 in una tela per lo studiolo di Isabella d’Este nel castello di San Giorgio a Mantova, trasferito nel 1523 nei nuovi appartamenti della marchesa, analogamente alla Musa Urania (fol. 58) e alla Musa Euterpe (fol. 59), disegnate da Strada. Il mantello, tenuto dal fermaglio sulla spalla destra, è però sviluppato in sapienti panneggi diversi in ogni disegno di Strada raffigurante le Muse; il braccio coperto dalla elaborata manica (riferibile al chitone manicato della tradizione classica) e la posizione del braccio sinistro sorreggente la cetra e del braccio destro, che si avvicina allo strumento musicale con il plettro, richiamano modelli antichi (PANELLA 1967, pp. 11-39, tav. X). La testa volta a sinistra verso la cetra, analogamente alle Muse dei foll. 58 e 59, ritratte mentre osservano i rispettivi strumenti o attributi iconografici, mentre le Muse dei foll. 55 e 56 sono volte a destra, fanno pensare che tutti questi disegni si riferiscano a una composizione unitaria, disponendo le figure a destra e a sinistra di una figura centrale, forse di Apollo. Le Muse Erato del fol. 57 e del fol. 107, sempre di Strada, invece, con differenze nell’iconografia, sono pertinenti ad altre composizioni, sempre di analogo soggetto. Come per il disegno della Musa Urania (si veda la scheda del fol. 58), anche in questo caso questa raffigurazione rimanda all’iconografia descritta da Vincenzo Cartari nel 1556 e in particolare a quella di Virgilio, secondo cui Erato ha la «lira [perché] fa che da Calliope vengono i componimenti heroici» (VOLPI 1996, p. 72). Questo soggetto è sviluppato nel 1603 da Cesare Ripa nell’*Iconologia*: «Erato. Con la lire, & capelli lunghi, come datrice dell’Elegia», secondo «certe Medaglie antiche» di «Vincenzio della Porta, eccellentissimo nell’Antichità» ([1603] 1992, p. 310).

Bibliografia

PANELLA 1967, pp. 11-39, tav. X; JANSEN 1991, pp. 70, 71; RIPA [1603] 1992, p. 310; VOLPI 1996, p. 72.

4. Jacopo Strada, *La Musa Erato*, fol. 57, penna marrone, matita e acquerello su carta (tav. XI, 4).

Il disegno mostra la Musa Erato, definita da un'iscrizione sul basamento quadrangolare, in posizione frontale, stante, morbidamente poggianti sulla gamba destra e la sinistra piegata in avanti, con chitone manicato e altocinto, valorizzato da un fermaglio sul petto, avvolta da un mantello che copre la parte posteriore della figura ed è sostenuto davanti dal braccio sinistro, sorreggente la cetra, e dal braccio destro piegato, con la mano indicante la cetra stessa; la testa con capigliatura raccolta e riccioli sulle spalle, volge a sinistra. Questa tipologia presenta differenze sostanziali rispetto ai due disegni della stessa Musa dei foll. 54 e 107 di Strada, pur se riprende il tipo ammantato del primo disegno e quello con il corpo più mosso del secondo; la postura delle gambe del disegno in esame richiama quella del rilievo della stessa Musa in una composizione con Apollo e Minerva di un sarcofago, raffigurato in un disegno (Milano, Biblioteca Ambrosiana), opera presente nel XVI secolo a Santa Maria Maggiore a Roma e poi nel XVII a villa Giustiniani, raffigurato anche in incisioni di Marcantonio Raimondi (VINTI, 2002, p. 86), ora a Vienna (Kunsthistorisches Museum) (WEGNER 1966, p. 81) (tavv. CVIII-CIX). Questa tipologia è qui interpretata con una certa libertà, così come il modello della Musa di analogo soggetto nel sarcofago di Parigi (Louvre MA 75, WEGNER 1966, p. 75; PANELLA 1967, tav. X). Cesare Ripa nel 1603 indica un'altra iconografia per questa Musa, raffigurata «con uno squadro» in una pittura di Francesco Bonaventura (RIPA [1603] 1992, p. 310).

Bibliografia

WEGNER 1966, pp. 75, 81; PANELLA 1967, tav. X; RIPA [1603] 1992, p. 310; VINTI 1995, p. 86. *MUSA PENSOSA* 2006, pp. 151-157, fig. 2: M. Centanni.

5. Jacopo Strada, *La Musa Erato*, fol. 107, penna marrone, matita e acquerello su carta (tav. XI, 5).

Il disegno mostra una figura femminile vista di tre quarti, con il corpo verso sinistra e la testa volta a destra; la tunica accompagna il movimento del corpo, con pieghe centrali rettilinee, scivolando sulla spalla destra e lasciandola nuda, secondo modalità descritte da Pirro Ligorio anche per altre statue. La Musa è in atto di suonare la cetra, sorretta dal braccio sinistro, con la mano destra protesa. Il modello sembra essere il disegno di Girolamo da Carpi dell'album conservato nella Biblioteca Reale di Torino (CANEDY 1976, p. 81, T 24), datato 1549-1553 circa, periodo in cui lo stesso artista lavora a villa Giulia a Roma

(1552-1555). Strada introduce comunque delle varianti, accentuando il movimento della figura in avanti, ben diverso dalla posizione stante della figura di Girolamo, il disegno della testa, di profilo, e rendendo più leggero e seducente il modellato nudo della spalla e del braccio destro. Pur mantenendo la consueta linea espressiva, accenna anche al chiaroscuro dei panneggi, evidentemente ripreso dal modello. La matrice di questa rappresentazione è antica, come mostra il disegno (Milano, Biblioteca Ambrosiana) del sarcofago presente nel XVI secolo a Santa Maria Maggiore, poi a villa Giustiniani, ora a Vienna (Kunsthistorisches Museum) (WEGNER 1966, p. 81), interpretata con una certa libertà, così come il modello della Musa di analogo soggetto nel sarcofago di Parigi (Louvre MA 75, WEGNER 1966, 75; PANELLA 1967, tav. X).

Bibliografia

WEGNER 1966, p. 81, n. 75; PANELLA 1967, tav. X; CANEDY 1976, p. 81, T 24.

EUTERPE

6. Jacopo Strada, *La Musa Euterpe*, fol. 59, penna, inchiostro marrone, matita e acquerello su carta (tav. XII, 6).

Questa figura femminile, identificata dalla scritta sul basamento come “Euterpe”, Musa della danza e dei cori tragici, è caratterizzata dai flauti, come nei *Tarocchi* di Andrea Mantegna (Tav. IX, 19), nel disegno trasformati in due “chiarine” o trombe rinascimentali, arricchite con campanelli, sorrette in basso dal braccio sinistro disteso e in alto dalla mano destra, con il braccio piegato. Questa Musa deriva dal modello antico con varianti (PANELLA 1967, pp. 11-39, tav. X), non solo per i moderni strumenti musicali ma anche per il chitone altocinto caratterizzato da una seconda cintura sui fianchi, come nei disegni di Strada delle Muse dei foll. 54 e 58, derivanti dall’iconografia delle Muse danzanti dipinte da Andrea Mantegna nel 1497 in una tela per lo studiolo di Isabella d’Este nel castello di San Giorgio a Mantova, trasferita nel 1523 nei nuovi appartamenti della marchesa. Il panneggio del mantello, fermato sulla spalla sinistra, sottolinea l’austerità della figura, stante e in una posizione bilanciata del corpo leggermente arcuato, poggiante sulla gamba destra e con la sinistra piegata in avanti. La testa, con i capelli raccolti da un nastro, volge a destra, come le Muse dei foll. 54 e 58, appartenendo quindi alla stessa serie e composizione. Come per i disegni di queste due Muse, anche la raffigurazione di Euterpe rimanda all’iconografia descritta da Vincenzo Cartari nel 1556, secondo cui Virgilio dà «ad Euterpe gli strumenti da fiato» (VOLPI 1996, p. 72). Nel 1603 Cesare Ripa nell’*Iconologia* riferisce che nelle medaglie di Vincenzo Della Porta è raffigurata questa musa «con due tibie» e nelle pitture di Francesco Bonaventura «Gentilhuomo fiorentino» essa è «con un flauto in mano, & con molti altri stromenti da fiato alli piedi» (RIPA [1603] 1992, pp. 309-310).

Bibliografia

PANELLA 1967, pp. 11-39; JANSEN 1991, pp. 70, 71; RIPA [1603] 1992, pp. 309-310; VOLPI 1996, p. 72.

POLIMNIA

7. Jacopo Strada, *La musa Polimnia*, fol. 46, penna, inchiostro marrone, matita e acquerello su carta (tav. XII, 7).

L'iconografia cinquecentesca di Polimnia e di Mnemosine presenta sostanziali affinità e le due figure sono spesso confuse, perché Polimnia non ha attributi specifici e indossa spesso una veste che la avvolge completamente, coprendo anche le mani, esattamente come Mnemosine. Il disegno di Strada mostra una figura seria e pensosa, che indossa un lungo chitone fermato in vita da una cinta sottile, con maniche al gomito fermate da bottoncini; sopra questa veste ha un mantello che ricade sul braccio destro piegato e con la mano protesa in alto, in atto di numerare, mentre il braccio sinistro piegato sul davanti regge le pieghe. Oltre che dal preciso gesto della mano destra, il soggetto è indentificato dalla scritta sulla base, POLYHYMNIA, analogamente al disegno del fol. 55, di diversa iconografia. L'immagine è priva di attributi. Pirro Ligorio (*Taur.* 21, fol. 120 r, v, *Appendice* 21) descrive il significato della Musa in esame, con un maggior numero di attributi: «La nona Musa fu Polyhymnia, che alcuni scrivono Polymnia / dala moltitudine dele cose che la memoria include... Costei trovò il numerare et comporre i corpi insieme dela multiplicatione, il congregare et porre nel libro et perciò costei ha la mano disposta sulla tavola con atto di numerare. Trovò il numero del nove et li caratteri da moltiplicare: tiene, dunque, la tavola, il calamo et la tibia». Le monete documentano l'abbinamento di Polimnia e Minerva (Pirro Ligorio, *Taur.* 19, fol. XXI, n. XVI, *Appendice* 20).

Nel *Parnaso* della Stanza della Segnatura, del 1510-1511, Raffaello raffigura Polimnia in atto di indicare con la mano destra protesa in avanti, ispirandosi quindi al modello antico, pur re-interpretato.

8. Jacopo Strada, *La Musa Polimnia*, fol. 55, penna marrone, matita e acquerello su carta (tav. XII, 8).

Questa figura femminile, indicata dalla scritta sul basamento come POLYHYMNIA, dotata di un rotolo nella mano sinistra, presenta un'iconografia ben più sobria e severa rispetto ad altre più note, come quella in cui è raffigurata appoggiata di profilo su una roccia o un pilastro, con la testa sostenuta dalla mano destra e il braccio corrispondente piegato sul piano di appoggio (PANELLA 1967, pp. 11-39). La maggiore analogia è data dall'essere avvolta nel manto, sostenuto dal braccio sinistro piegato; veste un chitone manicato con uno scollo rettangolare, è stante, con la gamba destra piegata leggermente in

avanti e la testa, elegantemente acconciata e con due riccioli sulla spalla destra, è volta a destra. L'iconografia è simile alla Musa del fol. 56 ma diversa da quella delle Muse dei foll. 54, 58 e 59; tutte queste Muse potrebbero essere pertinenti a una sola composizione, disposte su due lati rispetto a un elemento centrale, forse Apollo, verso il quale guardano rispettivamente le figure, tutte composte e formali, anche se morbidamente modellate. Il panneggio avvolgente richiama quello di una statua della collezione Della Valle, ora nella Loggia dei Lanzi, anche se quest'ultima presenta le braccia in posizione speculare, con il braccio sinistro disteso sul corpo e il braccio destro piegato a sostenere il manto, e la testa di Polimnia è scoperta anziché velata. La statua Della Valle è comunque ben nota in età rinascimentale, riprodotta in un disegno di Amico Aspertini (London, British Museum, London I, fol. 4v-5, BOBER 1957, fig. 9) e potrebbe aver ispirato Strada, pur con significative varianti. Le Muse Erato del fol. 57 e del fol. 107, sempre di Strada, invece, con differenze nell'iconografia, sono pertinenti ad altre composizioni, sempre di analogo soggetto. Come per il disegno della Musa Urania (si veda la scheda del fol. 58), anche in questo caso la raffigurazione rimanda all'iconografia descritta da Vincenzo Cartari nel 1556 secondo Virgilio, che afferma «da Polimnia [viene] la Retorica, e dice alla fine che tutta la virtù loro viene da Apollo, e che stando Febo in mezzo di loro abbraccia tutto» (VOLPI 1996, p. 72). Cesare Ripa nell'*Iconologia* del 1603 descrive «Polinnia con il barbitto in mano, & la penna dall'altro», secondo «certe Medaglie antiche» di «Vincenzio della Porta, eccellentissimo nell'Antichit», e ricorda un'iconografia ancora diversa per questa Musa secondo la pittura di Francesco Bonaventura, dove è rappresentata «con un'aria presso alla bocca in segno della voce, & una mano alzata per li gesti, de' quali si serve l'Oratore» (RIPA [1603] 1992, p. 310). Diversa è l'iconografia dell'altra figura moderna dello stesso soggetto del fol. 46, predisposta per un altro ciclo della serie di Muse.

Bibliografia

BOBER 1957, fig. 9; PANELLA 1967, pp. 11-39; JANSEN 1991, pp. 70, 71; RIPA [1603] 1992, p. 310; VOLPI 1996, p. 72.

TALIA

9. Jacopo Strada, *La Musa Talia*, fol. 56, penna, inchiostro marrone, matita e acquerello su carta (tav. XIII, 9).

Questa figura femminile, indicata dalla scritta sul basamento come “Thalia”, Musa della poesia comica, riprende il modello iconografico di Polimnia (fol. 55), con analoga posizione del corpo, delle braccia e della testa, presenta limitate varianti nella tipologia del chitone, sempre «altocinto, con un manto che parte dal braccio e spalla sinistra, avvolge la parte posteriore del corpo, passa sull'anca destra, per poi terminare sulla spalla o sul braccio sinistro (manto trasverso)» (PANELLA 1967, p. 20), quindi rispondente a un tipo antico, di cui esempio importante è una statua della collezione Della Valle, ora nella Loggia dei Lanzi, anche se quest'ultima presenta le braccia in posizione speculare e la testa velata, statua disegnata da Amico Aspertini (London, British Museum, London I, fol. 4v-5, BOBER 1957, fig. 9). Manca la maschera comica, attributo quasi sempre presente nei modelli antichi, e l'identificazione è data prevalentemente dall'iscrizione sul basamento. Questo disegno, insieme a quelli di Strada dei foll. 54, 55, 58 e 59, fa parte di una serie destinata ad una composizione unitaria di Muse, formali e composte, probabilmente con una figura centrale di Apollo, utilizzabile per rilievi, sculture e pitture. Come per i disegni delle Muse citate, anche in questo caso la raffigurazione rimanda all'iconografia descritta da Vincenzo Cartari nel 1556 tratta da Virgilio, «il quale in certi suoi versi fa che [...] la Comedia [sia] di Thalia» (VOLPI 1996, p. 72). Cesare Ripa nell'*Iconologia* del 1603 descrive «Talia con una maschera, perciocché a detta Musa vogliono, che fosse la Comedia dedicata, ha nei i piedi i socchi», secondo «certe Medaglie antiche» di «Vincenzio della Porta, eccellentissimo nell'Antichità», e ricorda un'iconografia ancora diversa per questa Musa secondo la pittura di Francesco Bonaventura, «Gentilhuomo fiorentino», dove è raffigurata «con un volume» (RIPA [1603] 1992, p. 310).

Bibliografia

BOBER 1957, fig. 9; PANELLA 1967, pp. 11-39; JANSEN 1991, pp. 70, 71; RIPA [1603] 1992, p. 310; VOLPI 1996, p. 72.

URANIA

10. Jacopo Strada, *La Musa Urania*, fol. 58, penna, inchiostro marrone, matita e acquerello su carta (tav. XIII, 10).

Il disegno mostra una figura femminile con tunica stretta da due cinture, sotto il petto e sui fianchi, avvolta parzialmente da un mantello, fermato da una chiusura circolare sulla spalla destra e sorretto dalla mano destra, con braccio disteso lungo il fianco; il braccio sinistro è piegato in avanti a sorreggere una sfera, alla quale si rivolge il volto, piegato verso sinistra. Le Muse, stanti e con tuniche simili a quelle del disegno ma in atto di danzare in cerchio tenendosi per mano, sono dipinte da Andrea Mantegna nel 1497 in una tela per lo studiolo di Isabella d'Este nel castello di San Giorgio a Mantova, trasferito nel 1523 nei nuovi appartamenti della marchesa, facendo ridipingere la tela. L'iconografia della Musa con la sfera, presente nei *Tarocchi* di Mantegna (tav. VIII, 13), è riconducibile al modello descritto da Vincenzo Cartari nel 1556: «le Muse, fatte da gli antichi giovani di faccia, e molto belle, vestite a guisa di vaghe ninfe con diversi stromenti in mano, come si legge havere fatto Virgilio, il quale in certi suoi versi fa che...la Astrologia [sia rappresentata] da Urania» (VOLPI 1996, p. 72). Cesare Ripa nel 1603 precisa ancora che questa Musa sia tratta «da certe Medaglie antiche, del sig. Vincentio della Porta, eccellentissimo nell'Antichità»: «Urania. Con la sesta facendo un cerchio: ma molto meglio che tenghi una sfera poiché a lei si attribuisce l'Astrologia», tipologia confermata nelle «Muse dipinte con grandissima diligenza, et le pitture di esse le ha il Signor Francesco Bonaventura, Gentilhuomo Fiorentino, amatore, et molto intelligente di belle lettere. Urania. Con un globo celeste» (RIPA [1603] 1992, p. 310).

La figura è in posizione di riposo, con la gamba destra leggermente piegata in avanti e i piedi affioranti dal pannello; poggia su un piedistallo quadrangolare, dove è l'epigrafe VRANIE. Questo disegno fa parte di una serie di raffigurazioni di Muse moderne, disegnate dallo stesso Strada (foll. 54-57, 59), dove l'artista rielabora questo modello, con analogo tunica, nei disegni dei foll. 54 e 59, apportando comunque sempre delle varianti, in modo diverso dalle tipologie antiche (PANELLA 1967, p. 11-39). Jansen individua una diversa versione di questo tipo femminile in un disegno della bottega di Strada conservato a Vienna, raffigurante Cibele o Asia (Codex Miniatus 21, 2, fol. 34, JANSEN 1991, p. 66), facendo derivare il modello dalla statua antica di Cibele conservata a Monaco (Residenzmuseum, Antiquarium, inv. Nr. Res. MU. P. I 320, JANSEN 1991, p. 67), che però risulta più rigida e frontale, senza il mantello avvolgente e con il leone ai piedi. Il disegno della bottega di Strada è più fedele all'opera antica, senza le

varianti manieristiche del disegno in esame, per il quale Strada elabora il progetto di un'elegante scultura, con capigliatura richiamante particolarità apollinee per il nodo sulla fronte, adatta a una riproduzione destinata a ornare una prestigiosa dimora, insieme alle altre della stessa serie. La capacità evocativa della linea, fluida e accompagnata da sapienti chiaroscuri che accentuano la volumetria, mostra l'abilità interpretativa dell'antico da parte dell'artista, raggiungendo risultati raffinati e utilizzabili in varie soluzioni.

Bibliografia

PANELLA 1967, p. 11-39; JANSEN 1991, pp. 66, 67; RIPA [1603] 1992, p. 310; VOLPI 1996, p. 72.

Bibliografia

- ALBERS 2002-2003 = G. ALBERS, *L'art de la dépose: mémoires des lieux, voyage des oeuvres détachées de la "Magliana" de Rome*, in «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», 9, 2002-2003, pp. 30-41.
- ARGAN 1974 = G.C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana*, vol. III, Firenze 1974.
- BARBERINI 1991 = M.G. BARBERINI, *Villa Peretti Montalto-Negrone-Massimo alle Terme Diocleziane: la collezione di sculture*, in *Collezionismo e ideologia. Mecenate, artisti e teorici dal classico al neoclassico*, a cura di E. Debenedetti, collana Studi sul Settecento Romano, 7, Roma 1991, pp. 15-90.
- BARBIERI 2019 = P. BARBIERI, *Hydraulic Musical Automata in Italian Villas and Other Ingenia 1400-2000*, Roma 2019.
- BARISI, FAGIOLO, MADONNA 2003 = I. BARISI, M. FAGIOLO, M. L. MADONNA, *Villa d'Este*, Roma 2003.
- BAUMGART 1935 = F. BAUMGART, *La Caprarola di Ameto Orti*, Roma 1935.
- BENOCCI 1989 = C. BENOCCI, *Documenti inediti sul Nettuno e Tritone di G. L. Bernini per la peschiera della villa Peretti Montalto*, in «Storia della città», 14, 1989, pp. 83-86.
- BENOCCI 1995 = C. BENOCCI, *Il giardino della villa Peretti Montalto e gli interventi nelle altre ville familiari del cardinale Alessandro Peretti Montalto (Parte prima: 1606-1614)*, in «L'Urbe», 55, 3, 6, 1995, pp. 261-283.
- BENOCCI 1996 = C. BENOCCI, *Il giardino della villa Peretti Montalto e gli interventi nelle altre ville familiari del cardinale Alessandro Peretti Montalto (Parte seconda: 1615-fine sec. XVII)*, in «L'Urbe», 56, 3, 3, 1996, pp. 117-132.
- BENOCCI 2000 = C. BENOCCI, *L'eredità culturale del cardinale Alessandro Peretti Montalto (1623-1625)*, in *Roma dei Giubilei. Storie e curiosità tra sacro e profano*, a cura di W. Pocino, Roma 2000, pp. 153-157.
- BENOCCI 2008 = C. BENOCCI, *Nel tempio di Salomone. Le pitture con temi proto-massonici nelle residenze romane cinque-secentesche*, Firenze 2008.
- BENOCCI 2010A = C. BENOCCI, *Villa Lante a Bagnaia tra Cinquecento e Seicento. La Chiesa in forma di Villa*, Vetralla 2010.
- BENOCCI 2010B = C. BENOCCI, *Villa Tre Madonne. L'Ambasciata del Belgio presso la Santa Sede e l'eredità spirituale di Giulio III, papa toscano*, Roma 2010.
- BENOCCI 2016 = C. BENOCCI, *Johann Wilhelm Baur (1607-1642), La fontana dell'Ovato o della Sibilla Tiburtina a Tivoli, Villa d'Este*, Roma 2016.
- BENOCCI 2019 = C. BENOCCI, *La cura del corpo e dell'anima in luoghi confinati: dai Benedetini ai Minimi e all'ospedale dell'Ordine di Malta nella villa*

- della Magliana a Roma, rifugio di Leone X, in *Il tesoro delle città. Strenna 2019*, Wuppertal 2019, pp. 54-81.
- BERTOLINI, DI TEODORO 2020 = L. BERTOLINI, F. P. DI TEODORO, *Al mio gran foco: Raffaello poeta tra passato prossimo, Petrarca e l'“antico”*, in *Raffaello 1520-1483*, catalogo della mostra (Scuderie del Quirinale, Roma, 5 marzo - 7 giugno 2020), a cura di M. Faietti, M. Lanfranconi, con la collaborazione di F. T. Di Teodoro, V. Farinella, Milano 2020, pp. 287-293.
- BIANCHI 1942 = L. BIANCHI, *La villa papale della Magliana*, Roma 1942.
- BOBER 1957 = P. P. BOBER, *Drawings after the antique by Amico Asertini. Sketchbooks in the British Museum*, London 1957.
- BOCCARDO 2005 = P. BOCCARDO, *Marmi antichi e “moderni” sulle rotte fra Genova e Chio*, in *Genova e l'Europa mediterranea*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Genova 2005, pp. 167-181.
- BROISE 1986 = H. BROISE, *La Magliana: soglia di Roma*, in *Tevere, un'antica via per il Mediterraneo*, catalogo della mostra (San Michele a Ripa, Roma, 21 aprile - 29 giugno 1986), Roma 1986, pp. 289-290.
- BRUMMER 1970 = H. H. BRUMMER, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970.
- BURNS 2017 = H. BURNS, *Giuliano da Sangallo and the renewal of residential architecture*, in *Giuliano da Sangallo*, a cura di A. Belluzzi, C. Elam, F.P. Fiore, Milano 2017, pp. 87-120.
- CANEDY 1976 = N. W. CANEDY, *The Roman sketchbook of Girolamo da Carpi*, London 1976.
- CAPODURO 2005 = L. CAPODURO, *Contributi per la storia del collezionismo di antichità a Roma tra Cinquecento e Seicento*, Roma 2005.
- CARUNCHIO, ÖRMÄ 2005 = T. CARUNCHIO, S. ÖRMÄ, *Villa Lante al Gianicolo. Storia della Fabrica e cronaca degli abitanti*, Roma 2005.
- CAVALLARO 2005 = A. CAVALLARO, *La Villa dei Papi alla Magliana*, Roma 2005.
- CAVALLARO 2016 = A. CAVALLARO, *Il luogo delle Muse di Leone X: la villa della Magliana e le sue decorazioni*, in *Leone X: finanza, mecenatismo, cultura*, a cura di F. Cantatore, t. II, Roma 2016, pp. 477-500.
- CAVICCHI 1987 = A. CAVICCHI, *Appunti su Ligorio a Ferrara*, in *L'impresa di Alfonso II. Saggi e documenti sulla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquecento*, a cura di J. Bentini, L. Spezzaferro, Bologna 1987, pp. 137-150.
- CIANFARINI 2005 = A. CIANFARINI, *La villa dei papi alla Magliana*, in «Lazio ieri e oggi», 41, 492, 2005, pp. 330-331.
- DAL GIARDINO AL MUSEO 2013 = *Dal giardino al Museo. Polidoro da Caravaggio nel Casino del Bufalo*, a cura di I. Colucci, P. Masini, P. Miracola, Roma 2013
- CONFORTI, D'AMELIO 2017 = C. CONFORTI, M.G. D'AMELIO, *Cammini dei palazzini romani*, in *Palazzini del Cinquecento a Roma*, a cura di C.

- Conforti, M. G. D'Amelio, in «Bollettino d'arte», volume speciale, 2016, Roma 2017, pp. 354-391.
- CONTI 1878 = O. P. CONTI, *Giovanni Spagnuolo e i suoi freschi della Magliana*, Roma 1878.
- CORNINI 2020 = G. CORNINI, *Il maestro e la bottega. Gli affreschi della Sala di Costantino alla luce dell'ultimo restauro*, in *Raffaello 1520-1483*, catalogo della mostra (Scuderie del Quirinale, Roma, 5 marzo - 7 giugno 2020), a cura di M. Faietti, M. Lanfranconi, con la collaborazione di F. T. Di Teodoro, V. Farinella, Milano 2020, pp. 269-281.
- CULATTI 2009 = M. CULATTI, *Villa Montalto Negroni. Fortuna iconografica di un luogo perduto di Roma*, Venezia 2009.
- DAL GIARDINO AL MUSEO 2013 = *Dal giardino al Museo. Polidoro da Caravaggio nel Casino del Bufalo*, a cura di I. Colucci, P. Masini, P. Miracola, Roma 2013.
- D'AMBROSIO 2004 = A. D'AMBROSIO, *L'ospedale romano San Giovanni Battista dello SMOM: l'antico castello della Magliana, dal Parnaso alla cura dei malati*, in «Strenna dei Romanisti», 65, 2004, pp. 195-208.
- DANESI SQUARZINA 2003 = S. DANESI SQUARZINA, *La Collezione Giustiniani*, Milano 2003.
- DE L'AUTHENTICITE DES FRESQUES 1873 = *De l'authenticité des fresques de Raphaël provenant de la Magliana et de leur acquisition*, Paris 1873.
- DOCUMENTI INEDITI 1878-1880 = *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia*, VI, 4, Firenze-Roma 1878-1880.
- DOWNEY 2017 = E. DOWNEY, *Sculptures in print. The «Galleria Giustiniana» as exemplar and agent of taste*, in *Idols and museum pieces*, a cura di C. van Eck, Boston 2017, pp. 19-34.
- FARINELLA 2020 = V. FARINELLA, *Raffaello (modernamente) antico: un viaggio nel tempo*, in *Raffaello 1520-1483*, catalogo della mostra (Scuderie del Quirinale, Roma, 5 marzo - 7 giugno 2020), a cura di M. Faietti, M. Lanfranconi, con la collaborazione di F. T. Di Teodoro, V. Farinella, Milano 2020, pp. 139-151.
- FERINO-PAGDEN 2020 = S. FERINO-PAGDEN, *Raffaello, Leone X e la sontuosità della pittura*, in *Raffaello 1520-1483*, catalogo della mostra (Scuderie del Quirinale, Roma, 5 marzo - 7 giugno 2020), a cura di M. Faietti, M. Lanfranconi, con la collaborazione di F. T. Di Teodoro, V. Farinella, Milano 2020, pp. 181-201.
- FERRANTI, GRAZIADIO 2013 = A. FERRANTI, F. GRAZIADIO, *Fonti d'ispirazione: esegesi classica delle Muse nell'Iconologia di Cesare Ripa*, in *L'Iconologia di Cesare Ripa*, a cura di M. Gabriele, C. Galassi, R. Guerrieri, Firenze 2013, pp. 153-175.
- FROMMEL 2017 = S. FROMMEL, *Giuliano da Sangallo tra Firenze e la Roma di Giulio II: persistenze e aggiornamenti*, in *Giuliano da Sangallo*, a cura di A. Belluzzi, C. Elam, F. P. Fiore, Milano 2017, pp. 151-166.
- FUSCONI 2001 = G. FUSCONI, *I Giustiniani e l'antico*, Roma 2001.

- GALLOTTINI 1998 = A. GALLOTTINI, *Le sculture della collezione Giustiniani*, Roma 1998.
- GASPARRI 1999 = C. GASPARRI, *I marmi antichi di Ferdinando. Modelli e scelte di un grande collezionista*, in *Villa Medici Il sogno di un cardinale. Collezioni e artisti di Ferdinando de' Medici*, a cura di M. Hochmann, Roma 1999, pp. 47-58.
- GINZBURG 2017 = S. GINZBURG, *Rinascenza dell'antico e lingua moderna negli affreschi del Casino Del Bufalo: Polidoro e Maturino per Angelo Colocci*, in *Survivals, revivals, rinascenze*, a cura di N. Bock, I. Foletti, M. Tomasi, Roma 2017, pp. 407-419.
- GIULIO ROMANO 1989 = *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te – Palazzo Ducale, 1° settembre – 12 novembre 1989), a cura di E.H. Gombrich *et al.*, Milano 1989.
- GOLZIO 1936 = V. GOLZIO, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano 1936.
- GRUNER 1847 = L. GRUNER, *I freschi nella cappella della Villa Magliana fuori di Porta Portese di Roma, inventati da Raffaello Sanzio d'Urbino*, Roma 1847.
- GRUYER 1873 = F. A. GRUYER, *Les fresques de Raphael provenant de la Magliana*, Paris 1873.
- GUIDI 1985 = S. GUIDI, *La villa dei papi alla Magliana: storia attraverso il rilievo ed il confronto con le fonti e i documenti*, in «Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura», 32, 1985, pp. 11-27.
- HOCHMANN 1999 = M. HOCHMANN, *Villa Medici: il sogno di un cardinale. Collezionisti e artisti di Ferdinando de' Medici*, Roma 1999.
- IL MUSEO NAZIONALE ETRUSCO DI VILLA GIULIA 2010 = *Il Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Guida breve*, a cura di A. M. Moretti Sgubini, Roma 2010.
- IPPOLITO II D'ESTE 2013 = *Ippolito II d'Este. Cardinale, principe, mecenate*, a cura di M. Cogotti, F.P. Fiore, atti del convegno (Tivoli, 13 – 15 maggio 2010), Roma 2013.
- JANSEN 1991 = D. J. JANSEN, *Jacopo Strada's Antiquarian Interest: A Survey of his Musaeum and its Purpose*, in «Xenia», 21, 1991, pp. 59-76.
- JANSEN 2019 = D. J. JANSEN, *Jacopo Strada and Cultural Patronage at the Imperial Court*, Boston 2019.
- LAVIN 2019 = I. LAVIN, *The silence of Bernini's David*, in «Artibus et historiae», 79, 2019, pp. 11-21.
- LEFEVRE 1967 = R. LEFEVRE, *Al quinto miglio della antica Porta Portuense la villa papale della Magliana attende di risorgere a nuova vita*, in «Capitolium», 42, 1967, pp. 400-414.
- LEFEVRE 1990 = R. LEFEVRE, *Gli «Umiliati», la Magliana e papa Leone X*, in «Strenna dei Romanisti», 51, 1990, pp. 269-284.
- LOBSTEIN 2008 = F. VON LOBSTEIN, *La villa della Magliana*, in «Le dimore storiche», 24, 1, 2008, pp. 52-55.

- LODICO, PIRAS 2007 = D. LODICO, A. M. PIRAS, *La collezione romana della famiglia Galli*, in *Collezioni di antichità a Roma tra '400 e '500*, a cura di A. Cavallaro, Roma 2007, pp. 125-142.
- LOMAZZO 1591 = G. P. LOMAZZO, *Della forma delle Muse*, Milano 1591.
- LOSITO 2000 = M. LOSITO, *Pirro Ligorio e il Casino di Paolo IV in Vaticano l'«esempio» delle «cose passate»*, Roma 2000.
- MARINIG 2002 = L. MARINIG, *Appartamento di Vincenzo I, Camerino delle Muse (?)*, in *I Gonzaga. La Celeste Galeria. Le raccolte*, a cura di R. Morselli, Milano 2002, pp. 218-221.
- MOHR 2020 = L. MOHR, *Raffaello, Testa di Musa*, in *Raffaello 1520-1483*, catalogo della mostra (Scuderie del Quirinale, Roma, 5 marzo - 7 giugno 2020), a cura di M. Faietti, M. Lanfranconi, con la collaborazione di F. T. Di Teodoro, V. Farinella, Milano 2020, p. 414, cat. IX.8 e cat. IX.9.
- MOREL 1991 = P. L. MOREL, *Le Parnasse astrologique. Les décors peints pour le cardinal Ferdinand de Médicis. Etude iconologique*, Roma 1991.
- MUSA PENSOSA 2006 = *Musa pensosa, l'immagine dell'intellettuale nell'antichità*, catalogo mostra (Roma 19 febbraio - 20 agosto 2006), a cura di A. Bottini, Milano 2006.
- NEGRO 2016 = A. NEGRO, *Il Parnaso di Taddeo Zuccari dal giardino Del Bufalo alla Galleria Nazionale di Palazzo Barberini*, in «Strenna dei Romanisti», 77, 2016, pp. 293-303.
- PALAZZO RUSPOLI 1992 = *Palazzo Ruspoli*, a cura di C. Pietrangeli, Roma 1992.
- PALMA VENETUCCI 2020 = B. PALMA VENETUCCI, *I disegni dell'Album di Jacopo Strada tra mercato antiquario e collezionismo*, in *Satyrica signaestudios de arqueología clásica en homenaje al profesor Pedro Rodríguez Oliva*, a cura di J.M. Noguera Celdrán, I. López García, L. Baena del Alcázar, Granada 2020, pp. 335-349.
- PANELLA 1967 = C. PANELLA, *Iconografia delle muse sui sarcofagi romani*, in «Studi miscellanei», 12, 1967, pp. 11-39.
- PAOLUZZI 2007 = M. C. PAOLUZZI, *La famiglia Della Valle e l'origine della collezione di antichità*, in *Collezioni di antichità a Roma tra '400 e '500*, a cura di A. Cavallaro, Roma 2007, pp. 147-170.
- PIRRO LIGORIO 1998 = *Pirro Ligorio e le erme di Roma*, a cura di B. Palma Venetucci, Roma 1998.
- RAUSA 2001 = F. RAUSA, *I marmi antichi di Villa Madama. Storia e fortuna*, in «Xenia», X, 2001, pp. 155-206.
- RAUSA 2002 = F. RAUSA, *Un gruppo statuario dimenticato: il ciclo delle Muse c.d. Thespiades da Villa Adriana*, in *Villa Adriana. Paesaggio antico e ambiente moderno: elementi di novità e ricerche in corso*, a cura di A.M. Reggiani, atti del convegno (Roma, 23 - 24 giugno 2000), Milano 2002, pp. 43-51.

- RAUSA 2005 = F. RAUSA, *L'album Montalto e la collezione di sculture antiche di Villa Peretti Montalto*, in «Pegasus», 7, 2005, pp. 97-132.
- RAUSA 2013 = F. RAUSA, *Acquisti e organizzazione delle sculture antiche della villa Peretti Montalto nel primo Seicento*, in *Le componenti del Classicismo secentesco: lo statuto della scultura antica*, a cura di L. Di Cosmo, L. Faticcioni, Roma, 2013, pp. 45-73.
- RAVAGLIOLI 2000 = A. RAVAGLIOLI, *Il castello papale della Magliana e l'ospedale dei cavalieri di Malta*, in «Lazio ieri e oggi», 36, 2000, pp. 361-365.
- RIPA [1603] 1992 = C. RIPA, *Iconologia*, a cura di P. Buscaroli, Milano 1992.
- SEIDEL 2013-2014 = A. SEIDEL, «...che rappresenta Il Card.e Alessandro». *Gianlorenzo Bernini Büste Kardinal Alessandro Perettis aus der Villa Montalto*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 41, 2013-2014, pp. 393-424.
- SEIDEL 2016 = A. SEIDEL, *Der Codex Montalto, Präsentation und Rezeption der Antikensammlung Peretti Montalto*, Mainz 2016.
- SEIDEL 2017-2018 = A. SEIDEL, *The Peretti Montalto Collection of 16th- and 17th-Century Sculpture – Bernini, Giambologna and Beyond*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 43, 2017-2018, pp. 181-217.
- TOSINI 2015 = P. TOSINI, *Immagini ritrovate. Decorazione a Villa Peretti Montalto tra Cinque e Seicento*, Roma 2015
- VENDITTI 1994 = E. VENDITTI, *Il Castello della Magliana: sintesi storico-artistica della rinascimentale residenza campestre papale*, Roma 1994.
- VILLA MADAMA 2007 = *Villa Madama. Il sogno di Raffaello*, a cura di C. Napoleone, Torino 2007.
- VINTI 1995 = F. VINTI, *Giulio Romano pittore e l'antico*, Firenze 1995.
- VOLPI 1996 = C. VOLPI, *Le immagini degli dei di Vincenzo Cartari*, Roma 1996.
- WAŻBIŃSKI 2009 = Z. WAŻBIŃSKI, *La Galleria Giustiniana del marchese Vincenzo Giustiniani (1564-1637), esperimento museale del collezionista romano di antichità*, in «Material rzeźby», 2009, pp. 33-55.
- WEGNER 1966 = M. WEGNER, *Die Muse Sarckophage*, Berlin 1966.

Codici

- Amico Aspertini = Amico Aspertini, London, British Museum, I
 Jacopo Strada *Codex Miniatus* 21, 2, Oesterreiche National Bibliothek
 di Vienna, Hand-schriftensammlung
 Jacopo Strada *Codex Miniatus* 21, 3, Oesterreiche National Bibliothek
 di Vienna, Hand-schriftensammlung
 Pirro Ligorio, Taur. 19 = cod. a.II. 6.J.19, (libro XIV, *delle Medaglie delle famiglie romane*)
 Pirro Ligorio, Taur. 21 = cod. a.II.8.J. 21, (libri XXVII-XXX, *Delle Medaglie da Cesare a Marco Aurelio Commodo*)

