

VILLA GIULIA NEL PANORAMA ARTISTICO ROMANO
DI METÀ CINQUECENTO

VALENTINA BALZAROTTI
SERENA QUAGLIAROLI

1.

Villa Giulia quale importante testimonianza della cultura architettonica e decorativa del pieno Cinquecento è stata al centro di un'iniziativa che abbiamo intrapreso, al suo interno, diversi anni fa¹. Seppur a muoverci fosse stato, nello specifico, il proposito di analizzarne principalmente la decorazione a stucco, immediatamente abbiamo percepito la necessità di affrontare in maniera integrale lo studio della villa e della vigna, tenendo insieme gli aspetti architettonici, scultorei, plastici e pittorici, senza trascurare le articolate vicende storiche e il ruolo giocato dalla committenza.

Il contributo è frutto di una riflessione comune, nella stesura spettano a Valentina Balzarotti i paragrafi 2 e 3, a Serena Quagliaroli i paragrafi 1 e 4, i ringraziamenti sono comuni.

¹ Nell'ambito di un seminario dottorale coordinato da Serena Quagliaroli e Giulia Spoltore, in cui era coinvolta anche Valentina Balzarotti, i cui esiti sono stati presentati in occasione delle giornate di studi *«Quegli ornamenti più ricchi e più begli che si potesse fare nella difficoltà di quell'arte». La decorazione a stucco a Roma tra Cinquecento e Seicento: modelli, influenze, fortuna* e per le quali si veda *«QUEGLI ORNAMENTI»* 2019.

L'imponente quantità di perduto – in parte restituito dalle descrizioni, dalle testimonianze grafiche o dalle incisioni – e le trasformazioni subite nei secoli, l'incuria e il degrado, sino alla conversione a sede museale, hanno per lungo tempo offuscato l'immagine cinquecentesca della villa.

A rendere lo studio di questo complesso meno attrattivo rispetto ad altri cantieri del Tardo Rinascimento ha concorso il fatto stesso che fosse stata 'la villa di papa Giulio': se la denominazione si è mantenuta incorrotta nel tempo, come dimostra anche la documentazione relativa agli anni della sua trasformazione in museo², estendendosi a indicare l'intera area³, è pur vero che sulla figura di Giovanni Maria Ciocchi Del Monte si sono addensate molte nubi sin da quando il pontefice era ancora in vita, facendone, per secoli, l'esempio della decadenza della Chiesa e dell'Urbe alla metà del Cinquecento⁴. Se, addirittura, in uno dei primi articoli dedicati alla villa (1838) e alle sue pertinenze, intitolato significativamente *La vigna di Papa Giulio*, il committente veniva confuso con l'omonimo predecessore di inizio secolo, Giulio II, l'attribuzione dell'architettura a Jacopo Barozzi da Vignola appariva già cosa indiscussa così come l'apprezzamento per la stessa, mentre le pitture all'interno, ritenute «dei Zuccheri», venivano posticipate sino al pontificato di Sisto V⁵. Al di là degli errori di cronologia compiuti dall'autore, la mancata identificazione con Ciocchi Del Monte sembra suggerire che apparisse quasi impossibile pensarlo quale responsabile di un luogo di tale rilievo. Il ritratto libertino e disimpegnato di Giulio III, «uno dei più giulivi pontefici del

² Sulla storia del museo di Villa Giulia si vedano almeno DELPINO 2000; SANTAGATI 2004.

³ Si veda il fascicolo con la «Relazione sulle ragioni di convenienza per il governo di costruire a papa Giulio la galleria d'arte moderna» in Archivio Centrale dello Stato (d'ora in poi ACS), Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione scavi, musei e gallerie (1891-1897), 232, 4003.2: *Roma. Locali di proprietà Cartoni adiacenti al fabbricato Papa Giulio (1893-1896)*.

⁴ Se ne veda, quale esempio, il ritratto dai toni fortemente squalificanti fattone in PAPINI 1949, pp. 479-483 e in particolare p. 481.

⁵ AJELLO 1838.

Cinquecento»⁶, dedito alle scampagnate e che «conserva[va] pratica coi cardinali Poggi e Caetani, ritenuti i più epicurei del sacro collegio»⁷, persistette sino a informare anche il primo saggio che si è addentrato nelle vicende del complesso sulla Flaminia, l'articolo di Raffaele Erculei del 1890. Colpisce constatare la laconica descrizione delle pitture, relegata a poche righe in cui, attingendo alle *Vite* vasariane, Erculei recuperava correttamente i nomi di Stefano Veltroni, Prospero Fontana, Taddeo Zuccaro⁸, senza però entrare nel merito di alcuna di esse, a fronte dell'ampio e compiaciuto dilungarsi sulla descrizione delle architetture, delle sculture o dei pezzi d'arredo.

La difficoltà a leggere le decorazioni pittoriche si coglieva anche nell'annuncio di costituzione del nuovo museo, pubblicato nel «Cracas – Diario di Roma» degli ultimissimi giorni di dicembre 1888: «in Villa di Papa Giulio, nelle sale illustrate dagli splendidi affreschi di Giulio Romano, si è collocata una bella raccolta di monumenti etruschi recentemente scavati nell'antica Faleria»⁹. L'istituzione del museo infatti non segnò il completo recupero del complesso, bensì la nuova realtà espositiva fu costretta a convivere con una lunga serie di interventi di ripristino degli spazi, protrattisi nel tempo a causa degli scarsi finanziamenti: ancora nel 1910, il direttore Giuseppe Angelo Colini lamentava la necessità di intervenire ulteriormente affinché «il Monumento cessi dal presentare l'aspetto di decadenza e abbandono che ha mostrato finora»¹⁰. Camini mal demoliti e travi sovraccaricate da soffitti non coerenti causavano infiltrazioni d'acqua che nel 1913-1914 imposero interventi per porre riparo ai danni «nelle travi

⁶ ERCULEI 1890, p. 3.

⁷ Ivi, p. 6

⁸ Ivi, p. 15.

⁹ «Cracas – Diario di Roma», 34, 23-29 dicembre 1888, citato in DELPINO 2000, p. 35.

¹⁰ ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione scavi, musei e gallerie (1891-1897), 216.4: Pos. 2 Musei - Roma. Museo nazionale di Villa Giulia. Lavori (1908-1914): lettera del 24 giugno 1910.

della facciata che coprono i saloni con pitture degli Zuccari»¹¹. Per il rifacimento dei pavimenti, risalenti «all'epoca della costruzione dell'edificio ed hanno valore artistico», si stabilì che «occorre nelle riparazioni conservare il disegno ed i caratteri originali», rivolgendosi fuori Roma, a una ditta napoletana specializzata¹²; per gli stucchi del ninfeo, genericamente indicati come da riparare, sembrerebbe essere stato coinvolto Salvatore Passini nel 1913¹³, ma fu il più noto Alfredo Casagrande Stano, restauratore molto apprezzato nelle alte sfere ministeriali, a intervenire su intonaci e stucchi nel biennio 1928-1929, meritandosi gli elogi del ministro Giuseppe Bottai e del soprintendente Alberto Terenzio¹⁴; mentre per le pitture, dopo i documentati interventi settecenteschi di ridipintura¹⁵, già nel 1888 sono documentate le suppliche del restauratore Prospero Gentili a Felice Barnabei per essere assunto per lavori di pulitura e restauro dei fregi¹⁶.

Le sfortunate vicende conservative – bisogna attendere sino agli anni Ottanta del secolo scorso per approfonditi interventi di restauro¹⁷–, e la presenza nelle stanze di ingombranti vetrine¹⁸ non possono non aver influito sulla ricezione delle decorazioni da parte della critica, già negativamente suggestionata dal

¹¹ Ivi: lettera senza data.

¹² Ivi: lettere del 2 maggio e del 24 giugno 1910.

¹³ Ivi, 215.7: *Pos. 2 Musei - Roma. Museo nazionale di Villa Giulia. Sistemazione e restauri nella Villa.*

¹⁴ Scheda su Alfredo Casagrande Stano in Archivio Storico Nazionale dei Restauratori italiani:

<https://archivistoricorestauratori.it/restauratori/detail?url=https://www.archivistoricorestauratori.it/api/restauratori/1126.json>

¹⁵ Cfr. GUERRIERI BORSOI 1993.

¹⁶ ACS, Ministero della Pubblica istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione scavi, musei e gallerie (1891-1897), 232, 4003.1: *Roma. Museo di Villa Giulia. Consegna al Ministero dell'Istruzione Pubblica da parte del Genio Militare (1888-1892).*

¹⁷ Cfr. BETTINI 1987.

¹⁸ Per la documentazione fotografica degli allestimenti si rimanda a DELPINO 2000.

consolidato pregiudizio svilente nei riguardi della pittura romana nell'età posteriore al Sacco del 1527, considerata alla radice del declino dell'arte del Cinquecento; tale decadenza, esperibile nella grande decorazione murale, era imputata a uno scadimento tecnico e all'eccessiva aderenza a modelli e stilemi dei grandi maestri dei primi decenni del secolo, che allontanava sempre più dal confronto con la natura. Entro questa cornice si comprende come, nel quinto volume della *Storia dell'Arte* di Adolfo Venturi, edito nel 1932, la decorazione plastico-pittorica di Villa Giulia potesse essere descritta come uno degli ultimi esempi di stanca propaggine delle Logge di Raffaello: una trita riproposizione di un corredo di schemi, targhe, cammei, medaglioni di cui balzava all'evidenza «la materialità della ristampa, l'indecisione e la mollezza dei contorni, il venir meno di quella vitalità delicata e timida» ritenuta tipica dei collaboratori del Sanzio e *in primis* del più celebre dei plasticatori, Giovanni da Udine¹⁹. A parere di Venturi, a Villa Giulia, «qualche figura in stucco esorbita dal giusto effetto di rilievo con le sue forme tondeggianti e molli e il cadere degli abbondanti drappaggi»²⁰, mentre le fanciulle dipinte sulle volte delle sale al piano terra gli apparivano come delle «grasse comari contorte e svenevoli, agghindate con pretesa e discinte»²¹.

Anche in uno degli autori fondativi della riflessione sull'arte della Maniera in Italia, Giuliano Briganti, dominava la lettura secondo cui l'arte del tempo di Giulio III rispecchierebbe un più ampio malessere spirituale, generato dall'atmosfera di crisi che attraversò la Penisola nei decenni centrali del secolo. Perdurava ancora la convinzione che esistesse un'impermeabile incomunicabilità tra la Roma di Leone X e del primo Clemente VII e i pontificati successivi, che concedeva una presenza della lezione del Sanzio nelle istanze del manierismo solo attraverso «accenni isolati, di un raffaellismo antologico, di astratti motivi

¹⁹ VENTURI 1901-1940, IX.5, pp. 851-852.

²⁰ Ivi, p. 851.

²¹ Ivi, p. 852.

formali, di esteriori atteggiamenti»²². Così nel volume del 1945 ma ancora nel 1961, l'atmosfera cupa che si credeva dovesse incombere su Roma anche ad anni di distanza dal Sacco del 1527 rendeva difficile interpretare cantieri come quelli di Villa Giulia o del pressoché contemporaneo palazzo Capodiferro: «nella villa di papa Giulio (in un decoro di stucchi di civilissima elezione) quegli affreschi con baccanali e scene mitologiche, che insieme alla decorazione contemporanea di Palazzo Spada a Capo di Ferro dovuta a Giulio Mazzoni, parrebbero convenire, in quegli anni, più all'ambiente di Fontainebleau che a quello romano»²³.

Il raffronto con la galleria di Francesco I di Valois ha certo ragione di esistere in particolare in relazione allo studio dello stucco, ma questa univoca chiave di lettura, accentuatasi in seguito, ha ostacolato a lungo la comprensione dei caratteri formali delle soluzioni plastiche impiegate a Villa Giulia, che si dimostrano invece dirette discendenti delle esperienze di poco precedenti di Perino del Vaga e di quelle contemporanee di Daniele da Volterra²⁴, dando vita, come invece già compreso da Paola Hoffmann, a «una antologia raffinatissima del repertorio classicheggiante, erudito e colto in cui fiorì e progredì, in una sorta quasi di rievocazione archeologica dell'antico, il Manierismo degli anni Cinquanta»²⁵.

2.

Mentre il panorama degli studi italiani languiva nel pregiudizio di Villa Giulia come luogo di decadenza, contributi cruciali inerenti questo complesso provenivano, invece, dal fronte angloamericano. Un importantissimo articolo di John Coolidge del 1943 inquadrava l'edificio come una delle architetture centrali

²² BRIGANTI 1945, p. 66.

²³ BRIGANTI [1961] 1985, p. 55.

²⁴ Una sintesi su questi cantieri in QUAGLIAROLI 2022A, pp. 43-51.

²⁵ HOFFMANN 1967, p. 48. In questa linea di rilettura e 'bilanciamento' dei rapporti di dare e avere tra Roma e Fontainebleau rientra anche il contributo di PUGLIATTI 1984.

della metà del Cinquecento, un riflesso della personalità del suo committente, Giulio III, ultimo papa del Rinascimento, le cui ambizioni artistiche miravano a rievocare e a porsi in continuità con l'età aurea dei papi dell'inizio del XVI secolo. Coolidge non esitava nell'*incipit* del suo saggio a immaginare che il pontefice «could have retired with a group of convivial cardinals to gorge, to gamble, and to sun-bathe naked amid the pagan splendors of his own suburban villa – living fauns among the marble nymphs»²⁶. Lo studioso americano osservava che l'edificio era sempre stato percepito come «something of a white elephant, too big to be completely ignored, too beautiful to be destroyed, too decorative to be of much use» e questa era stata la sua fortuna dal momento che, dalla morte di papa Del Monte fino all'Ottocento, Villa Giulia – vicende ripercorse qui nel saggio di Luca Mazzocco – non aveva assolto a nessuna funzione nodale e di conseguenza non era stato necessario alterarne in modo sostanziale l'aspetto, facendo giungere fino a noi il nucleo cinquecentesco del casino piuttosto integro, al netto delle perdite e del degrado sopra menzionati²⁷.

Se l'articolo di Coolidge si qualificò come un punto di riferimento imprescindibile per gli studi sull'architettura di Villa Giulia, che da quel momento richiamò copiosamente l'attenzione della critica, per quel che concerne la decorazione, invece, si dovettero attendere più di vent'anni perché fu solo con un capitale contributo di John Gere del 1965 che le pitture entrarono a pieno titolo nel dibattito scientifico grazie a un'accurata analisi dello stile, dei disegni, delle fonti e dei documenti²⁸. Nel lamentare l'assenza di ricerche approfondite sull'aspetto decorativo, lo studioso inglese ripartiva dalla testimonianza di Giorgio Vasari nella *Vita* di Taddeo Zuccaro, non certo esauriente, ma significativamente più utile rispetto ai deludenti risultati emersi

²⁶ COOLIDGE 1943, p. 177.

²⁷ Ivi, pp. 183-184.

²⁸ GERE 1965.

dalle indagini documentarie condotte sui registri di Giulio III²⁹. Dall'analisi dei conti papali affioravano però delle evidenze interessanti: un certo «Pietro pittore» era stato retribuito per lavori al palazzo e alla vigna tra aprile e settembre 1552, in seguito due sporadici pagamenti a lui occorreano prima il 24 dicembre di quell'anno e poi l'8 gennaio successivo e infine tra luglio e dicembre 1553 gli erano retribuiti generici lavori di pittura in luoghi non meglio specificati. La personalità di questo maestro era allora correttamente identificata da Gere con quella dell'artista imolese Pietro Morgardini meglio conosciuto come Venale e noto solo attraverso i documenti, già attivo per papa Giulio III anche nel cantiere del Belvedere tra ottobre 1551 e dicembre 1553, per il quale in questa sede si rimanda al testo di Sara Bova³⁰. Stando però alla ricostruzione delle tappe di edificazione di Villa Giulia fatta da Coolidge, non era possibile che a tali date Venale avesse lavorato nel casino principale del quale erano sì state gettate le fondamenta, ma dove i lavori non erano ancora abbastanza avanzati da permettere l'avvio della campagna decorativa; da ciò Gere concludeva che Morgardini dovesse essere intervenuto in qualche altro edificio della vigna³¹. In relazione al casino principale, il nome che spiccava nella documentazione contabile era invece quello di Prospero Fontana, a conferma dell'attendibilità dello scarno resoconto vasariano, secondo cui il pittore bolognese fu lì attivo con l'aiuto del giovane Taddeo Zuccaro, a cui fino ad allora era stata riferita *in toto* la decorazione e che risultava viceversa assente dai documenti³². La personalità di Fontana era ancora in quegli anni ben lontana dalla messa a fuoco che è stata fatta

²⁹ Ivi, p. 199; Gere in particolare si riferiva a un impreciso articolo di Paolo GIORDANO 1907; per il passo della *Vita* di Taddeo VASARI [1550-1568] 1966-1987, V, p. 557.

³⁰ ACKERMAN 1954, pp. 166-168.

³¹ GERE 1965, pp. 199-200, 205-206.

³² *Ibidem*; per i passi in cui Vasari menziona la presenza di Prospero a Villa Giulia VASARI [1550-1568] 1966-1987, V, p. 557 (Vita di Taddeo Zuccaro), VI, p. 147 (Vita di Francesco Primaticcio). L'attribuzione di tutte le pitture a Taddeo si deve a VENTURI 1901-1940, IX.5, pp. 851-852.

progressivamente dalla critica a partire dagli anni Ottanta e soprattutto in tempi recenti, come spiega Giulia Daniele in questo volume, e Gere aveva meritoriamente reso noto che a partire dal 18 aprile 1553 Prospero aveva iniziato a ricevere uno stipendio mensile di 22 scudi per il lavoro di pittura «nelle stanze della Villa Julia»³³. Egli aveva convincentemente dimostrato la sua presenza nella sala nord del pian terreno, oggi adibita a biglietteria del museo, in particolare nel *Baccanale* per il quale individuava un disegno preparatorio conservato al Louvre (si vedano nel saggio di Giulia Daniele figg. 1-2). Il contrasto compositivo che lo studioso rilevava con la scena di *Cerere e le ninfe* nella sala sud, oggi denominata sala della Fortuna, lo induceva però ad attribuire quest'ultimo episodio nello specifico, e più in generale tutta la sala, a Taddeo, il quale doveva essere intervenuto con un ruolo subordinato a quello di Prospero. Gli interventi di Zuccaro menzionati esplicitamente da Vasari erano, «nelle prime camere del palazzo», alcune storie non meglio identificate e la raffigurazione del monte Parnaso, e due monocromi con le storie delle Sabine, collocati sul muro dell'emiciclo che si affaccia verso il cortile, come effettivamente dimostrano le incisioni di Paul Letarouilly: ma nessuna di queste opere è pervenuta³⁴. Infine Gere individuava la mano di Zuccaro anche in alcuni episodi della loggia affrescata di rimpetto al ninfeo dove sgorgava l'Acqua Vergine, oggi denominata sala dello Zodiaco, un'attribuzione che non esitava a ribadire, nonostante le evidenti e notevoli ridipinture, anche nella monografia sull'artista di qualche anno dopo³⁵.

Gere procedeva poi ad analizzare i fregi delle stanze superiori ed escludeva la diretta paternità sia di Prospero sia di Taddeo, ma

³³ GERE 1965, p. 199. Tra i primi studi che, a seguito del contributo di Gere hanno condotto più propriamente l'attenzione sul pittore bolognese si ricordano FORTUNATI 1982 e FORTUNATI 1986, mentre i più recenti studi si devono ai numerosi contributi di Giulia Daniele, che ne ha di recente licenziato il catalogo dei dipinti: DANIELE 2022.

³⁴ VASARI [1550-1568] 1966-1987, V, p. 557; DANIELE 2021; DANIELE 2022, pp. 39-46.

³⁵ GERE 1965, pp. 202, 204, figg. 48-50; GERE 1969, p. 56, figg. 36-37.

osservava che la sala dei Paesaggi con la raffigurazione dei sette colli e di Villa Giulia era strettamente connessa per tema e invenzione a una piccola stanza del Belvedere, riferita nei documenti a Venale, mentre nella sala delle Stagioni da un lato sottolineava il debito con le invenzioni di Baldassarre Peruzzi alla Farnesina, dall'altro leggeva nelle figure di ignudi reggicornice il riflesso di quelle in stucco concepite da Daniele da Volterra per il cornicione della sala Regia³⁶.

Infine, un'altra fondamentale precisazione dell'articolo di Gere riguardava la corretta interpretazione di un passo di Vasari, che dava conto dell'impresa raffigurante *l'Occasione che afferra la Fortuna* dipinta da Taddeo nella villa di Giovanni Poggi, nella quale furono operativi dapprima Pellegrino Tibaldi e in seguito il cugino di Vasari, Stefano Veltroni³⁷. L'impresa del pontefice, sulla quale riflette in questo volume Francesco Guidi, non è più esistente e non è identificabile, per ragioni topografiche e cronologiche, con il rilievo in stucco di medesimo soggetto al centro della camera del piano terreno di Villa Giulia, oggi adibita a biglietteria, come appunto chiariva Gere e come invece spesso è stato inteso anche in seguito.

Dopo questi primi imprescindibili puntelli messi dal fronte degli studi angloamericani, l'insuperato articolo licenziato nel 1971 dallo studioso tedesco Tilman Falk sulla topografia e la storia della villa ha certamente rappresentato il volano per una meticolosa riconsiderazione critica, documenti alla mano, delle vicende costruttive e delle campagne decorative che hanno interessato l'intero appezzamento della vigna, portando alla luce tanto i nomi degli artisti di primo piano quanto, soprattutto, una miriade di personalità pressoché ignote che animavano il cantiere a ridosso della via Flaminia³⁸.

Dalla ricca appendice documentaria offerta da Falk in coda al suo articolo emergeva con chiarezza un quadro complesso che andava a integrare le considerazioni di Gere. L'intervento di

³⁶ GERE 1965, p. 206.

³⁷ Ivi, p. 201.

³⁸ FALK 1971.

Veltroni e della sua squadra di lavoro, nella quale Falk includeva anche Taddeo Zuccaro, si circoscriveva tra l'11 aprile e il 13 giugno 1551, confermando la datazione indicata da Vasari e collocando l'esecuzione delle grottesche nelle varie stanze dell'edificio appartenuto a Giovanni Poggi, identificato con l'attuale villa Balestra, a seguito della vendita a Giulio III avvenuta nel febbraio 1551³⁹. Anche l'apporto di Pietro Venale databile tra il 1552 e il 1553 non poteva essere definito con certezza dal momento che i pagamenti per la vigna menzionavano contestualmente anche i suoi lavori in Vaticano, ma Falk proponeva di riferire a Mongardini la decorazione del pergolato dell'emiciclo che doveva essere stato già eretto. Secondo la ricostruzione dello studioso tedesco, dall'aprile 1553 Prospero Fontana sostituiva il pittore imolese e iniziava a essere remunerato mensilmente per i lavori all'edificio principale della tenuta di Giulio III con uno stipendio superiore a quello di Vignola, che doveva coprire anche i costi dei suoi collaboratori. Rispetto alla suddivisione di responsabilità tra Prospero e Taddeo proposta da Gere, Falk riteneva che l'apporto di Zuccaro fosse sopravvalutato perché il *Parnaso* e gli altri affreschi menzionati da Vasari al piano terreno dovevano trovarsi in origine sulla volta del vestibolo di accesso alla villa ed erano quindi andati perduti⁴⁰. Stando alla testimonianza di Giovanni Baglione, Taddeo aveva dipinto su commissione di Giulio III nella facciata di rimpetto alla fontana pubblica di Ammannati (trasformata sotto Pio IV da Pirro Ligorio in un palazzetto), in fondo al viale che conduceva alla villa, anche «alcune Virtù, che in quel muro basso della strada di color giallo furono finte», ma anche di queste nulla è sopravvissuto⁴¹.

Infine, seguendo la descrizione di Bartolomeo Ammannati nella lettera a Marco Mantova Benavides del 1555, lo studioso non dimenticava di mettere a sistema nel brulicante cantiere della

³⁹ Ivi, pp. 114, 139-140, nn. 55, 73, 82.

⁴⁰ Ivi, p. 128.

⁴¹ *Ibidem*; BAGLIONE [1642] 2023, I, pp. 28-29. Riguardo a tale decorazione si conosce però un'incisione tarda che dà conto della composizione elaborata da Taddeo pubblicata da FALK 1971, p. 127, fig. 16.

vigna anche la chiesetta di Sant'Andrea sulla via Flaminia edificata da Vignola tra il 1551 e il 1553, nella quale la pala d'altare perduta spettava a Girolamo Siciolante da Sermoneta mentre le pitture nelle nicchie laterali raffiguranti a sinistra i santi Pietro e Andrea e a destra Bartolomeo e Paolo, recentemente riemerse, erano state dipinte da Pellegrino Tibaldi nel 1553⁴².

3.

Nonostante i contributi appena citati costituiscano dei capisaldi nello studio della villa e della vigna le imprese promosse da papa Ciochi del Monte furono poco considerate almeno sino alla tesi di dottorato di Alessandro Nova, il quale, significativamente, osservava l'ascendente esercitato dalle soluzioni elaborate a Villa Giulia su cantieri successivi, come il casino di Pio IV in Vaticano. Da questa e dalle molte altre indicazioni fornite da Nova si è cercato di ripartire con le ricerche pubblicate in questo volume, nello studio del cantiere cinquecentesco di Villa Giulia, per inserirla in una rete di relazioni che la proietti nel panorama artistico della metà Cinquecento e la metta in dialogo con esperienze precedenti e successive, dentro e fuori dall'Urbe. Nova constatava che la difficoltà di giungere a un'attribuzione per fregi e soffitti era causata per un verso dalle evidenze documentarie, certo utili ma non sufficientemente parlanti, e per un altro dal fatto che il racconto di Vasari si fa vago e omissivo proprio sulla personalità cruciale a capo della campagna decorativa, Prospero Fontana – suo collaboratore prima e dopo il pontificato Del Monte, un'elusività determinata dal grande apprezzamento riscosso da Prospero presso Giulio III e per converso dal frustrante rapporto di Vasari stesso con il pontefice,

⁴² Per la chiesa di Sant'Andrea si veda R.J. Tuttle in *JACOPO BAROZZI DA VIGNOLA* 2002, pp. 148-149 con bibliografia precedente. Per i pagamenti ai due artisti e la descrizione di Ammannati si vedano FALK 1971, pp. 158, n. 542, p. 159, nn. 560, 571, p. 171, *Appendice* III. Per la pala di Siciolante: HUNTER 1996, pp. 146-148, 297, n. III; ULISSE 2019, pp. 60-61; per gli affreschi di Tibaldi: BALZAROTTI 2020.

che comportò sì l'affidamento a lui (in subordine a Michelangelo) della regia della cappella Del Monte in San Pietro in Montorio ma al contempo il suo allontanamento dal cantiere di Villa Giulia, nel quale furono di fatto favoriti altri protagonisti, dapprima Vignola e Ammannati, e poi il collega bolognese⁴³.

La predilezione del pontefice per Fontana affondava le sue radici in un rapporto di lungo corso avviato alla metà degli anni Trenta, quando Giovanni Maria Ciocchi Del Monte ricopriva la carica di vicelegato a Bologna, e poi in seguito quella di legato di Romagna e in ultimo di cardinale legato di nuovo nella città felsinea, nella quale si era instaurato d'altronde anche il rapporto con Vignola⁴⁴. Entrambi sono stati infatti i protagonisti delle sue imprese artistiche fin dal principio del pontificato. Nova richiamava l'attenzione sulla presenza di Fontana nell'agosto del 1550 a Roma, dove aveva licenziato un ritratto del papa⁴⁵, e poi di nuovo dal dicembre del 1550 al settembre del 1551 per la decorazione del corridoio di Belvedere, coadiuvato da Stefano Veltroni e altri collaboratori⁴⁶.

La propensione a scegliere maestranze provenienti dall'ambito emiliano si confermava poi, in assenza di Prospero, anche con l'impiego di Venale, che per Nova, tuttavia, non poteva essere il

⁴³ NOVA 1988, pp. 136-137; si veda su questo punto il saggio di Giulia Daniele qui pubblicato, con bibliografia precedente. Questa è probabilmente la ragione per la quale le menzioni di Villa Giulia nel testo delle *Vite* sono desultorie e si ritrovano ad esempio anche nella vita di Iacopo Sansovino in cui non solo egli ricorda che fu lui stesso a impiegare Ammannati nella cappella Del Monte e introdurlo al servizio di Giulio III ma anche di come il ninfeo di Villa Giulia fosse stato poi preso a modello da Andrea Palladio per villa Barbaro a Maser, cfr. VASARI [1550-1568] 1966-1987, VI, pp. 192, 197.

⁴⁴ Per una sintesi su questo punto di veda il passo e il commento di M. Ricci in BAGLIONE [1642] 2023, I, p. 28 note 10-11 con bibliografia precedente.

⁴⁵ L'informazione si trova in una lettera di Benedetto Buonanni, segretario dell'ambasciatore fiorentino a Roma, resa nota da VON PASTOR 1927, p. 36 nota 6; NOVA 1988, p. 141; in merito a questo e altri ritratti di Giulio III eseguiti da Fontana si veda DANIELE 2022, pp. 139, tavv. 111-112, p. 158, n. D30, fig. 51, p. 160, n. D35, p. 186, n. N4.

⁴⁶ NOVA 1988, pp. 141-142; si veda anche DANIELE 2022, pp. 41-46, 220-221, nn. 12-13, p. 241.

responsabile del pergolato affrescato dell'emiciclo, come proponeva Falk, dal momento che dei sei pagamenti a lui intestati tra 1552 e 1553 inerenti la vigna, solo l'ultimo, che si datava a inizio aprile 1553, era esplicitamente riferito alla villa⁴⁷.

Proprio il 18 aprile di quell'anno, infatti, Fontana era ritornato a Roma, come testimoniava il «most exceptional document known to us concerning Prospero», che Nova metteva giustamente in valore, una lettera scritta il 28 febbraio precedente per conto del papa dal suo «camerarius secretus», il bolognese Carlo Serpa, il quale diceva di attenderlo nell'Urbe insieme a Giulio III e a Pier Giovanni Aleotti, vescovo di Forlì e tesoriere pontificio, un'indiscutibile attestazione della prossimità dell'artista con l'*entourage* papale così strettamente connesso al territorio emiliano romagnolo⁴⁸. Analizzando più dettagliatamente le pitture della villa, Nova individuava l'intervento diretto di Prospero solo nella sala a sud del piano terreno, mentre per la restante decorazione l'artista si sarebbe attenuto a un ruolo progettuale che confaceva al capo cantiere, fornendo i disegni a una squadra di collaboratori, che in ragione dello «strong Bolognese accent» di quelle pitture, egli riteneva essere composta prevalentemente da «many young Emilian painters»⁴⁹. La difficoltà di distinguere la mano di Fontana come di altri dipendeva chiaramente dal fatto che, soprattutto i fregi del piano nobile, fossero un'opera di collaborazione tra più artisti. Nella sala delle Stagioni, ad esempio, Nova rilevava la presenza di uno specialista che si sarebbe occupato dei paesaggi sia di questa stanza sia di quella dei sette colli. Le scene figurate e gli elementi decorativi come i festoni, i termini e le figure reggicornice appartenevano a una mano diversa che doveva essere quella di Fontana al massimo delle sue possibilità o, in alternativa, la prima opera individuabile

⁴⁷ NOVA 1988, p. 143.

⁴⁸ Ivi, p. 145; cfr. DANIELE 2022, p. 221 e si veda anche il saggio di Daniele in questo volume.

⁴⁹ NOVA 1988, pp. 157-158.

di Taddeo⁵⁰. Conseguentemente le figure della sala adiacente con la raffigurazione dei sette colli spettavano ad aiuti, mentre nella sala oggi denominata delle Arti, nel fregio, nettamente differente dalle altre sale, Nova distingueva due mani, una affine allo stile emiliano di Tibaldi nei mascheroni e nelle figure dell'Astronomia e della Musica, l'altra invece potenzialmente prossima a Marco da Faenza, la cui presenza in uno dei fregi di Villa Giulia era stata genericamente suggerita da Alessandro Cecchi, e che veniva ripresa e sostenuta dallo studioso mettendo a confronto le figure con alcuni putti in posizione angolari di palazzo Vecchio a Firenze⁵¹.

A tracciare un filo rosso con l'ultimo grande cantiere farnesiano affidato a Perino del Vaga sono le personalità di Girolamo Siciolante e Pellegrino Tibaldi, che dopo aver condiviso fino agli ultimi giorni di vita del maestro l'impresa della sala Paolina in Castel Sant'Angelo, erano poi passati insieme ad affrescare la cappella Dupré in San Luigi dei Francesi e a qualche anno di distanza si ritrovavano a condividere la decorazione del cantiere vignolesco di Sant'Andrea in via Flaminia. Nell'area della vigna poi di Giulio III peraltro Tibaldi aveva già lavorato, nella facciata e nella loggia situate nell'appezzamento di Giovanni Poggi, acquisito dal pontefice nel febbraio 1551, anno in cui il prelado bolognese, principale committente di Pellegrino, verrà creato

⁵⁰ Ivi, p. 155; che le parti di più elevata qualità spettassero al giovane Taddeo sotto la supervisione di Fontana era stato accennato anche da DUMONT 1973, p. 74. In tal caso Nova rilevava che si sarebbe dovuta ammettere l'influenza esercitata da Prospero su Taddeo, confermata inoltre dall'affresco staccato dal casino del Bufalo di mano di Taddeo e raffigurante il monte Parnaso che si conserva oggi a palazzo Barberini rinvenuto, allora da PERICOLI RIDOLFINI 1967; cfr. NOVA 1988, p. 136.

⁵¹ CECCHI 1977, pp. 32-33; NOVA 1988, pp. 156-157. In particolar modo Cecchi legava una prima attività giovanile dell'artista faentino a Roma alla figura dell'imolese Pietro Venale, la cui unica opera sicura è il soffitto di una delle sale dell'appartamento del cardinale Giovanni Ricci in Belvedere pagato tra il 1552 e il 1553 e nel quale Cecchi vedeva notevoli affinità con le grottesche di Marchetti, che dunque sarebbe stato in contatto con alcuni degli ultimi collaboratori di Perino del Vaga come appunto Mongardini. Un'altra personalità che avrebbe influenzato lo stile di Marco da Faenza era quella di un artista bolognese di adozione quale Pellegrino Tibaldi.

cardinale. Il talento di questo giovane pittore non doveva essere passato inosservato agli occhi del papa perché, prima che Poggi lo traghettasse a Bologna nella seconda metà del 1550 per affrescare il suo palazzo in strada san Donato e la sua cappella in San Giacomo Maggiore – impresa condivisa con Prospero Fontana – Tibaldi aveva dipinto due giganteschi angeli che reggono lo stemma pontificio all'estremità del Belvedere inaugurando alcune stanze del rinnovato palazzetto di Innocenzo VIII in cui egli aveva affrescato un fregio con armi Del Monte purtroppo perduto ma attestato da un disegno a Windsor⁵².

La provenienza dal *milieu* di Perino sembra essere stato il comune denominatore per altre personalità coinvolte a Villa Giulia, come Fontana, che del Vaga era stato collaboratore della prima ora a Genova nella villa di Andrea Doria, dove doveva avere appreso e sperimentato le logiche e la prassi organizzative di una campagna decorativa plastico-pittorica destinate a tornargli utili per gestire le varieghe squadre di aiuti con diverse specializzazioni dapprima nel corridore di Belvedere, poi a Villa Giulia e a palazzo Firenze.

Allo stesso modo anche Venale, in anni più tardi, aveva preso parte ai cantieri perineschi di Paolo III, lavorando agli stucchi e alle pitture della quinta campata delle Logge di Raffaello nell'autunno del 1546 e guadagnandosi poi un posto al sole nelle commissioni vaticane proprio sotto papa Ciocchi Del Monte, che si profila senza dubbio come il suo più munifico committente⁵³.

Fu, infatti, a partire dal 1550 e per circa trentacinque anni che Venale lavorò per il capitolo di San Pietro con svariate mansioni⁵⁴; nella primavera del 1550 intervenne nella cappella del papa nel palazzo apostolico, negli anni seguenti nell'appartamento di Giulio III in Belvedere e contestualmente anche in quello del cardinale Giovanni Ricci da Montepulciano, dove la volta della seconda camera costituisce l'unica

⁵² BAROLSKY 1969; per il disegno conservato nella Royal Collection, inv. RCIN 910908, si veda il saggio di Francesco Guidi e la fig. 5.

⁵³ Cfr. DAVIDSON 1979, p. 395.

⁵⁴ Cfr. HERMANIN in cds.

testimonianza certa della sua produzione⁵⁵. Che il pittore imolese non fosse un maestro talentuoso quanto piuttosto un *journeyman* – come lo definiva Gere – capace di lavorare sodo e presto sui ponteggi di grandi fabbriche sembrano confermarlo implicitamente il silenzio delle fonti e l'assenza di ulteriori testimonianze pittoriche a fronte della grande mole di pagamenti a lui intestati, che comprovano la sue prestezza e la sua versatilità, qualità che dovevano essere assai apprezzate in questi contesti⁵⁶. Nel cantiere dell'appartamento vaticano, che si innestò su quello della vigna di papa Giulio, lavorava d'altronde anche Stefano Veltroni, cugino di Vasari e collaboratore dell'aretino a Camaldoli e a Bologna in San Michele in Bosco, una personalità ancora sfuggente e non certo di primo piano, ma evidentemente in grado di coordinare una sua squadra dal momento che è citato nel pagamento insieme a un «Horatio suo alevò», riconosciuto nel bolognese Orazio Samacchini⁵⁷. Vi erano presenti peraltro anche altri artisti di origine felsinea quali «Hieronimo Laroni da Bologna» che si è recentemente proposto di identificare in Girolamo Mirola⁵⁸, ed Ercole Procaccini il Vecchio, evidentemente reclutato da Fontana e menzionato tra febbraio e marzo 1551 in Belvedere, una figura che Giovanni Cirillo e Giuseppe Godi hanno candidato tra le maestranze attive a Villa Giulia⁵⁹.

Tali pittori, che erano già stati impiegati nei lavori in Vaticano e che, insieme ad altri, quali Marco da Faenza, vantavano una provenienza o un legame con l'area emiliana, possono verosimilmente essere stati reclutati da Fontana anche per la decorazione dell'edificio principale della vigna sulla Flaminia, che dal 1553 doveva avere catalizzato le forze disponibili sulla piazza romana. Certo lo sforzo compiuto da tali maestranze impegnate

⁵⁵ ACKERMAN 1954, pp. 166-168; CORNINI, DE STROBEL, SERLUPI CRESCENZI 1992; ENEA 2010, pp. 24-25; BERTINI 2019; HERMANIN in cds.

⁵⁶ Si veda in questo senso il riepilogo in BERTINI 2019.

⁵⁷ BERTOLOTTI 1885, p. 41; MARTIN 1974, pp. 259-266, 273-274, nn. 1-2; DANIELI 2021, p. 145.

⁵⁸ ACKERMAN 1954, p. 168, n. 100; QUAGLIAROLI 2022B, p. 25.

⁵⁹ KALLAB 1908, p. 86; CIRILLO, GODI 1982, p. 19.

a lavorare gomito a gomito per uniformare lo stile ai disegni forniti dal maestro rende spesso frustrante e sterile uno studio della divisione delle mani, ma si auspica che grazie alla qualità elevata della recente campagna fotografica condotta dalla fototeca Hertziana sia possibile spingere oltre l'analisi e individuare nuove evidenze.

Infine tra le personalità di maggior rilievo attive a più riprese nel campo della pittura nella Roma di Giulio III spicca Taddeo Zuccaro, figura che offre in questa sede qualche precisazione di ordine cronologico⁶⁰. Dopo il successo della facciata per Iacopo Mattei licenziata nel 1548, in occasione dell'incoronazione di papa Ciochi Del Monte avvenuta il 22 febbraio 1550, all'artista furono commissionate alcune storie a monocromo su tela in occasione dell'incoronazione del pontefice, eseguite «con tanta presteza e grazia che fece restare tuti li altri pitori adietro che vi lavorarono, tra quali vi fu anche il Vasari»⁶¹. Come attesta Vasari stesso, Taddeo rimase a Roma fino alla primavera del 1551, lavorando sotto Veltroni nell'edificio fuori dalla porta del Popolo che, come si è detto, era appartenuto a Poggi e che da poco era stato acquisito da Giulio III⁶². A Zuccaro dovette essere riservato un ruolo ben distinto rispetto alla semplice esecuzione di grottesche riservata a Stefano e agli altri collaboratori, dal momento che gli spettò la porzione figurativa più importante, cioè l'impresa del papa con l'*Occasione che afferra la Fortuna*.

L'informazione trasmessa da Vasari è confermata non solo dai pagamenti a Veltroni tra aprile e giugno 1551, ma anche dalla seconda rata versata da Taddeo alla Compagnia di San Luca il 17 maggio dello stesso anno⁶³. Questa data diventa dunque il *terminus post quem* sia per la trasferta di Taddeo a Urbino convocato da

⁶⁰ Ringrazio Barbara Agosti e Francesco Guidi per avere ragionato insieme su questo punto sul quale si veda anche il saggio di Guidi in questo volume.

⁶¹ La citazione è tratta dalle note manoscritte di Federico Zuccaro alla sua copia delle *Vite* di Vasari riportata da Gaetano Milanesi in VASARI [1568] 1906, VIII, p. 79 nota 1.

⁶² VASARI [1550-1568] 1966-1987, V, p. 557.

⁶³ Per i pagamenti si veda FALK 1971, pp. 114, 139-140, nn. 55, 73, 82; SALVAGNI 2012, pp. 119-120, 358; SPAGNOLO 2020.

Guidubaldo della Rovere per proseguire la decorazione del coro del duomo rimasta interrotta cinque anni prima, quando Battista Franco abbandonò il ducato, sia per il viaggio a Verona al seguito del duca compiuto nel 1552⁶⁴.

L'assenza di Taddeo da Roma si può dunque collocare tra la primavera del 1551 e quella del 1553, quando Prospero avviava la campagna decorativa a Villa Giulia e lo reclutava tra i suoi collaboratori; nell'ottobre 1553 Taddeo versava una terza rata al sodalizio di San Luca⁶⁵. A questo punto i lavori nella villa papale erano ormai andati molto avanti, come attesta Ascanio Condivi in uno dei brani che contraddistinguono la seconda redazione della *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, entro quel medesimo anno, rispetto alla prima, pubblicata alla metà di luglio. Condivi celebrava il mecenatismo di Giulio III e l'impresa della villa ricordandone la profusione «di tante statue antiche e moderne e di sì gran varietà di bellissime pietre e di preziose colonne, di stucchi, di pitture e d'ogni altra sorte d'ornamenti», un allestimento che «ancora non ha la sua perfezione» e al quale il biografo di Michelangelo meditava di dedicare un apposito testo⁶⁶.

Non si ha testimonianza di quale fosse lo stile del giovane Zuccaro all'altezza dell'intervento nella ex vigna Poggi, ma in tale circostanza poté studiare da vicino le pitture che poco prima vi aveva eseguito Tibaldi: senza dubbio uno spunto di riflessione importante per capire come un artista della sua generazione potesse confrontarsi con la lezione di Michelangelo, con esiti salienti nella grande tela con la *Conversione di Saulo* dipinta durante la stagione urbinata e oggi nella Galleria Nazionale delle Marche. A Villa Giulia Prospero Fontana, come in precedenza Stefano Veltroni, dovette lasciare a Taddeo, in ragione delle sue particolari doti, un ruolo di riguardo e di maggiore autonomia rispetto agli altri collaboratori, ma degli affreschi attribuiti da Vasari e Baglione alla mano di Zuccaro nell'area della vigna nulla

⁶⁴ GERE 1969, p. 19; SPAGNOLO 2020.

⁶⁵ SALVAGNI 2012, p. 358.

⁶⁶ CONDIVI 1553, p. XLII (pagine aggiunte); QUAGLIAROLI in cds.

è pervenuto. L'impegno di Taddeo nel cantiere, inoltre, fu evidentemente discontinuo, dal momento che, come racconta ancora l'aretino, nello stesso momento egli eseguì una facciata per Mattiolo dalle Poste e «due quadretti di pittura non molto grandi» per il cardinale Innocenzo Ciochi Del Monte⁶⁷. Uno di questi potrebbe forse essere identificato, come ipotizza Barbara Agosti, con l'*Adorazione dei Pastori* a palazzo Pitti, che per dimensioni e datazione suggerita dalla critica potrebbe in effetti corrispondere proprio a questa congiuntura nella carriera del pittore⁶⁸.

I suoi interventi a Villa Giulia dovettero comunque essere molto apprezzati dal pontefice che poco dopo lo incaricò di due decorazioni nel Belvedere Vaticano, ovvero alcune figure nei fregi delle stanze del corridore e alcune Fatiche di Ercole di chiaroscuro sul muro di una loggia scoperta⁶⁹.

4.

Come dimostra anche il saggio di Livia Nocchi in questo volume, non minori difficoltà pone lo studio delle maestranze che gestirono il cantiere di Villa Giulia, e, all'interno di questo, in particolare i lavori di scalpello e stucco, ma, ugualmente, anche per questi lavoranti si possono evidenziare strategie di collaborazione portate avanti con continuità tra un pontificato e l'altro. Vale anzitutto la figura di Bartolomeo Baronino, architetto di palazzo Capodiferro e assiduo frequentatore del cantiere di palazzo Farnese⁷⁰. Si trattava di uno degli uomini di fiducia di Antonio da Sangallo il Giovane, che alla morte ne raccolse l'eredità. A Villa Giulia fu il capomastro responsabile per tutta la durata dei lavori e con lui collaborò Girolamo Fabricis da

⁶⁷ VASARI [1550-1568] 1966-1987, V, p. 586.

⁶⁸ CHIARINI 2016.

⁶⁹ VASARI [1550-1568] 1966-1987, V, p. 558.

⁷⁰ Su Baronino e in particolare per la sua attività a palazzo Capodiferro si vedano HUNTER 1984; NOCCHI 2019.

Milano, muratore e mastro specializzato nella fattura di pavimenti intagliati di mattoni e di marmo e nel montaggio di elementi lapidei⁷¹, impiegato anche per il mattonato della Cappella Del Monte in San Pietro in Montorio, sacello affidata da Giulio III a Vasari, il quale si avvale di Bartolomeo Ammannati, poi, come ben noto, attivo con ruoli di primaria responsabilità a Villa Giulia⁷².

A fronte di alcune personalità che trovarono in Villa Giulia il punto più alto della propria carriera nell'Urbe, per numerose altre si deve invece pensare a un percorso molto più lungo e articolato e alla presenza nella vigna del pontefice come a una scelta tattica per mantenersi nel giro delle commissioni capitoline. Per quanto attiene alla prima categoria, si segnala inoltre un'evidente gerarchia, testimoniata dalla differente retribuzione, tra gli scultori-modellatori, quali l'esordiente Federico Brandani⁷³, lo sfuggente Romolo Fiammingo, il futuro architetto Francisco del Castillo⁷⁴, il 'vasariano' Giovan Matteo Veneziano, che percepivano una somma maggiore, e gli stuccatori Andrea, Jacopo e Marcantonio – registrati senza ulteriori elementi di identificazione, variamente indicati come stuccatori o scultori ma più probabilmente degli scalpellini – preposti a interventi in stucco di minor complessità, come la definizione di elementi architettonici quali cornici e capitelli⁷⁵. Nella seconda categoria, invece, rientra, per esempio, la coppia di scalpellini composta da Domenico Rosselli (o Roscelli) e Paolo Pianetti: il primo, reduce dalla fabbrica di palazzo Farnese⁷⁶ e dal cantiere della sala Regia,

⁷¹ FALK 1971, p. 150, n. 345, p. 156, nn. 476-478, 490, p. 157, nn. 501, 518, 522.

⁷² Sulla cappella Del Monte si veda qui il saggio di Grégoire Extermann. Per Ammannati nella cappella e a Villa Giulia, cfr. DAVIS 1976.

⁷³ Per Brandani a Villa Giulia si rimanda a HOFFMANN 1967; PROCACCINI 2019.

⁷⁴ Su Francisco del Castillo si veda MORENO MENDOZA 1984, anche se manca ancora un'analisi della sua attività romana come stuccatore.

⁷⁵ FALK 1971, p. 147 n. 260, p. 153 nn. 408, 410-412, p. 154 nn. 429-431.

⁷⁶ BERTOLOTTI 1878, p. 212.

per la quale procurò dei marmi⁷⁷, il secondo, futuro detentore della cosiddetta ‘calcara dell’Agosta’, una cava di marmi e pietre nei pressi del Mausoleo di Augusto⁷⁸; insieme i due sono attestati, prima di Villa Giulia, nella Torre Paolina all’Ara Coeli⁷⁹ e ricompariranno nel cantiere del casino di Pio IV in Vaticano⁸⁰, dove alle decorazioni pittoriche attese il già citato Pietro Venale. Per questo edificio, papa Medici da Marignano ricorse a Pirro Ligorio e alle sue conoscenze in campo antiquario⁸¹; compiuto tra il 1558 e il 1562, interamente coperto di stucchi, in esso si trovò a operare Tommaso Boscoli da Montepulciano, insieme al figlio Giovanni⁸². Probabilmente è quello stesso Tommaso Bosco che nel 1550 aveva sottoscritto, in tandem con Leonardo Sormani – figura di primaria importanza nella villa sulla Flaminia⁸³ –, il contratto per l’esecuzione degli stucchi di tre delle quattro pareti del cortile di palazzo Capodiferro⁸⁴. Giovanni Boscoli nel 1556 sarà agli ordini di Vasari a palazzo Vecchio⁸⁵, insieme a uno degli stuccatori più attivi a Villa Giulia, il sopracitato Giovan Matteo Veneziano, al quale si è voluta attribuire anche la decorazione plastica di palazzo Altoviti – altro cantiere guidato dall’aretino – oggi testimoniata solo da tre rilievi in stucco conservati a palazzo Venezia⁸⁶. Nell’*équipe* di palazzo Vecchio lavorò anche Dante di Tommaso, molto probabilmente il Dante Parentino poi responsabile, insieme al fratello Orlando,

⁷⁷ LANCIANI 1902-1912, II, pp. 132-134.

⁷⁸ Ivi, I, p. 25.

⁷⁹ BERTOLOTI 1892, p. 284; per la Torre di Paolo III si veda PICARDI 2012.

⁸⁰ Per Rosselli e Pianetti nel casino di Pio IV: FRIEDLÄNDER 1912, p. 123; LOSITO 2000, p. 142; FAGIOLO, MADONNA 1972, p. 237.

⁸¹ Per il casino di Pio IV si vedano almeno FAGIOLO, MADONNA 1972; *LA CASINA DI PIO IV* 2010.

⁸² cfr. FRIEDLÄNDER 1912, p. 127; BERTOLOTI 1881, p. 22.

⁸³ Si veda qui il contributo di Livia Nocchi.

⁸⁴ Cfr. CANNATÀ 1991; QUAGLIAROLI 2022C, p. 90.

⁸⁵ Cfr. GIANNOTTI 2022.

⁸⁶ Cfr. D. Pegazzano, in *RITRATTO DI UN BANCHIERE* 2004, pp. 435-436, nn. 35-37

di alcuni interventi nell'appartamento di Pio IV in Belvedere⁸⁷. Al rapporto privilegiato con Vasari va probabilmente ricondotta la presenza a Villa Giulia di Francesco da Sangallo, che con Giorgio aveva collaborato durante il soggiorno napoletano del 1544-1545⁸⁸. Delle numerosissime realizzazioni in stucco compiute da Giamberti a Napoli purtroppo rimane solo la volta della sagrestia di Santa Maria di Monteoliveto, che Vasari esaltava come epifania della Maniera moderna nella capitale del Vicereame anche per il risalto riconosciuto allo stucco in quell'aggiornato partito decorativo⁸⁹.

La fitta circolazione delle maestranze qui accennata contribuisce a rinsaldare la relazione di Vasari con Villa Giulia (un tema complesso, qui indagato nel contributo di Eliana Carrara ed Emanuela Ferretti), dall'aretino orgogliosamente rivendicata affermando di essere stato «il primo che disegnasse e facesse tutta l'invenzione della vigna Iulia»⁹⁰.

Questo volume è nato con il proposito di accogliere nuove riflessioni e ricerche su e intorno a Villa Giulia, senza intenti di sistematicità né tanto meno con la convinzione di esaurire le molte piste di studio percorribili, ma semmai di stimolare nuove e più compiute indagini su un episodio nodale della cultura architettonica e decorativa della metà del Cinquecento. Tracciare la complessa vicenda della villa e della vigna e le relazioni con il suo contesto storico e artistico ripartendo dai dati documentari e dalle fonti, e dall'analisi stilistica, significa, infatti, anche raccontare la macrostoria della produzione artistica a Roma alla metà del XVI secolo.

Le ricerche contenute nel presente fascicolo di *Horti Hesperidum* prendono le mosse dal seminario internazionale di studi «*Vigna*

⁸⁷ Cfr. FALK 1971, p. 150, nn. 334-336; QUAGLIAROLI 2022A, pp. 110-111, 135 nota 53; si veda inoltre TOSINI 2022.

⁸⁸ Cfr. QUAGLIAROLI 2022A, pp. 26, 37 note 88-89 con bibliografia citata.

⁸⁹ Cfr. AGOSTI 2021, pp. 66-67.

⁹⁰ VASARI [1550-1568] 1966-1987, VI, p. 397.

Iulia, che egli fece fare con spese incredibili». Nuove ricerche sul cantiere architettonico e decorativo di Villa Giulia e le sue trasformazioni nei secoli, svoltosi presso il Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia il 21 e il 22 dicembre 2021. L'iniziativa, curata dalle scriventi e da Giulia Spoltore, fu organizzata grazie al contributo concesso dalla Direzione Generale Educazione, Ricerca e Istituti Culturali e in virtù dell'Accordo Quadro stipulato fra il Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, il Dipartimento di Studi Letterari, Filosofici e di Storia dell'Arte dell'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Roma Tre e la Bibliotheca Hertziana – Max-Planck Institut für Kunstgeschichte, avvalendosi di un nutrito comitato scientifico internazionale.

Il seminario non sarebbe stato possibile senza l'appoggio fondamentale del Comitato per Bologna Storica e Artistica, fondato da Alfonso Rubbiani nel 1899, un ente nato con lo scopo di conservare e far conoscere l'arte e la cultura bolognese, promuovendo le ricerche sul patrimonio storico-artistico felsineo e sostenendo iniziative scientifiche di studio dedicate agli artisti bolognesi. Siamo perciò grate ad Antonio Buitoni, Carlo De Angelis e Francesca Sinigaglia per aver accolto la nostra proposta di collaborazione e per il fattivo supporto.

Un grande ringraziamento va all'ex Direttore del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Valentino Nizzo, e all'attuale Direttrice dell'istituzione, Luana Toniolo, per la grande disponibilità e per avere sostenuto con continuità lo sforzo da noi condotto nello studio di Villa Giulia; un ringraziamento che si estende a tutto il personale e in particolare a Miriam Lamonaca, Vittoria Lecce, Antonietta Simonelli, Anna Tanzanella.

Siamo inoltre profondamente grate alla Bibliotheca Hertziana, a Tanja Michalsky e alla Fototeca dell'istituto, con un sentito ringraziamento a Johannes Röhl, che ha dimostrato sin da subito e senza esitazione il suo interesse ad avviare una nuova, intensa, campagna fotografica del complesso; con lui, anche Tatjana Bartsch e Marga Sanchez. Un ringraziamento speciale lo riserviamo a Enrico Fontolan, che con pazienza e abilità infinite ha soddisfatto, con i suoi scatti, le nostre richieste, oltre ogni

aspettativa.

Siamo profondamente grate ad Alessandro Nova per avere animato il seminario del 2021 e per l'attenzione e l'entusiasmo che ha riservato alle nostre ricerche, non risparmiando spunti e suggerimenti anche in fase di costruzione e finalizzazione di questo volume.

Un sentito riconoscimento è dovuto a Carmelo Occhipinti, che ha accolto nella collana di Horti Hesperidum i risultati di queste ricerche.

Ringraziamo Giulia Spoltore con la quale abbiamo curato il seminario del 2021, al quale avevano partecipato anche Alessia Argento, Orfeo Cellura, Viviana Costagliola, Laura D'Erme, Maria Paola Guidobaldi, Romina Laurito, e, oltre agli autori e alle autrici dei singoli saggi, ringraziamo Barbara Agosti, Ilaria Benci, Francesco Benelli, Luca Esposito, Tancredi Farina, Silvia Ginzburg, Francesco Grisolia, Fernando Loffredo, Yuri Strozzi, Letizia Tedeschi, Vitale Zanchettin.

Infine, un grazie affettuoso ad Alessandra Cosmi per il suo paziente e meticoloso lavoro di revisione.

Bibliografia

ACKERMAN 1954 = J.S. ACKERMAN, *The Cortile del Belvedere*, Città del Vaticano 1954.

AGOSTI 2021 = B. AGOSTI, *Giorgio Vasari: luoghi e tempi delle Vite*. Nuova edizione rivista e con l'aggiunta di una bibliografia vasariana, Milano 2021.

AJELLO 1838 = G.B. AJELLO, *La vigna di papa Giulio*, in «L'omnibus pittoresco», 1, 1838, pp. 433-434.

BAGLIONE [1642] 2023 = G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti (Roma 1642) con commento e apparati critici*, a cura di B. Agosti, P. Tosini, 2 voll., Roma 2023.

BALZAROTTI 2020 = V. BALZAROTTI, *Pellegrino Tibaldi in Sant'Andrea in via Flaminia*, in «Prospettiva», 169-171, 2020, pp. 226-232.

BAROLSKY 1969 = P. BAROLSKY, *A Fresco Decoration Pellegrino Tibaldi*, in «Paragone», 20, 237, 1969, pp. 54-59.

BERTINI 2019 = F. BERTINI, *Ricognizione su Pietro Venale stuccatore e decoratore dall'età farnesiana al pontificato di Paolo IV Carafa*, in «Quegli ornamenti più ricchi e più begli che si potesse fare nella difficoltà di quell'arte».

- La decorazione a stucco a Roma tra Cinquecento e Seicento: modelli, influenze, fortuna*, atti del convegno (Roma, 13-14 marzo 2018), a cura di S. Quagliaroli, G. Spoltore, in «Horti Hesperidum», 9, 1, 2019, pp. 137-159.
- BERTOLOTI 1878 = A. BERTOLOTI, *Speserie segrete e pubbliche di papa Paolo III*, in «Atti e memorie delle Regie Deputazioni di Storia Patria per le province dell'Emilia», 3, 1, 1878, pp. 169-212.
- BERTOLOTI 1881 = A. BERTOLOTI, *Artisti urbinati in Roma prima del secolo XVIII: notizie e documenti raccolti negli archivi romani*, Urbino 1881.
- BERTOLOTI 1885 = A. BERTOLOTI, *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Studi e ricerche negli archivi romani*, Bologna 1885.
- BERTOLOTI 1892 = A. BERTOLOTI, *Nuovi documenti intorno all'architetto Antonio da Sangallo (il Giovane) ed alla sua famiglia*, in *Il Buonarroti di Benvenuti Gasparoni, continuato per cura di Enrico Narducci*, 4, 1892, pp. 278-285.
- BETTINI 1987 = C. BETTINI, *Gli interventi di restauro sulle decorazioni della Villa di Papa Giulio III*, in «Bollettino d'Arte», 6 s., 69, 27, 1984, pp. 127-134.
- BRIGANTI 1945 = G. BRIGANTI, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma 1945.
- BRIGANTI [1961] 1985 = G. BRIGANTI, *La Maniera italiana* [1961], Firenze 1985.
- CANNATÀ 1991 = R. CANNATÀ, *Novità su Giulio Mazzoni, Leonardo Sormani, Tommaso Del Bosco e Siciolante da Sermoneta*, «Bollettino d'Arte», 6 s., 71, 70, 1991, pp. 87-104.
- LA CASINA DI PIO IV 2010 = *La casina di Pio IV in Vaticano*, a cura di D. Borghese, Torino 2010.
- CECCHI 1977 = A. CECCHI, *Pratica, fierezza e terribilità nelle grottesche di Marco da Faenza in Palazzo Vecchio a Firenze: I*, in «Paragone», 28, 1977, pp. 24-54.
- CHIARINI 2016 = M. CHIARINI, *An Adoration of the Shepherds by Taddeo Zuccari at Palazzo Pitti, Florence*, in «The Burlington Magazine», 158, 1356, 2016, pp. 178-181.
- CIRILLO, GODI 1982 = G. CIRILLO, G. GODI, *Di Orazio Samacchini e altri bolognesi a Parma*, in «Parma nell'Arte», 14, 1, 1982, pp. 7-46.
- CONDIVI 1553 = A. CONDIVI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi*, appresso Antonio Blado, Roma 1553.
- COOLIDGE 1943 = J. COOLIDGE, *The Villa Giulia. A Study of Central Italian Architecture in the Mid-Sixteenth Century*, in «The Art Bulletin», 25, 3, 1943, pp. 177-225.

- CORNINI, DE STROBEL, SERLUPI CRESCENZI 1992 = G. CORNINI, A.M. DE STROBEL, M. SERLUPI CRESCENZI, *Gli appartamenti del tempo di Giulio III*, in *Il Palazzo Apostolico Vaticano*, a cura di C. Pietrangeli, Firenze 1992, pp. 139-142.
- DANIELE 2021 = G. DANIELE, *Prospero Fontana pittore di Giulio III del Monte: addenda agli anni romani (1550-1555)*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 3 s., 44, 76, 2021, pp. 185-196.
- DANIELE 2022 = G. DANIELE, *Prospero Fontana «pictor bononiensis» (1509-1597). Catalogo ragionato dei dipinti*, Roma 2022.
- DANIELI 2021 = M. DANIELI, *Orazio Samacchini tra Bologna e Roma*, in *Tra patria particolare e patria comune: l'architettura e le arti a Bologna 1534-1584*, a cura di M. Ricci, Roma 2021, pp. 143-154.
- DAVIS 1976 = CH. DAVIS, *Ammannati, Michelangelo and the Tomb of Francesco del Nero*, in «The Burlington Magazine», 118, 1976, pp. 472-484.
- DAVIDSON 1979 = B.F. DAVIDSON, *Pope Paul III's Additions to Raphael's Logge: His Imprese in the Logge*, in «The Art Bulletin», 61, 3, 1979, pp. 385-404.
- DELPINO 2000 = F. DELPINO, *Il Museo di Villa Giulia: una storia di oltre cent'anni*, in *Villa Giulia dalle origini al 2000: guida breve*, a cura di A.M. Moretti Sgubini, Roma 2000, pp. 35-60.
- DUMONT 1973 = C. DUMONT, *Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et la décoration murale italienne*, Roma 1973.
- ENEA 2010 = F. ENEA, *L'appartamento di Giulio III*, in *Le «stanze nuove» del Belvedere nel Palazzo Apostolico Vaticano. Architettura e iconografia di un'abitazione pontificia*, a cura di V. Francia, Città del Vaticano 2010, pp. 9-52.
- ERCULEI 1890 = R. ERCULEI, *La villa di Giulio III. Suoi usi e destinazioni*, in «Nuova Antologia», 3 s., 26, 1890, pp. 83-107.
- FALK 1971 = T. FALK, *Studien zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia in Rom*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 13, 1971, pp. 101-178.
- FORTUNATI 1982 = V. FORTUNATI, *L'immaginario degli artisti bolognesi tra Maniera e Controriforma: Prospero Fontana (1512-1597)*, in *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, atti del convegno internazionale (Bologna 1979), a cura di A. Emiliani, Bologna 1982, pp. 97-111.
- FORTUNATI 1986 = V. FORTUNATI, *Prospero Fontana (Bologna, 1512-1597)*, in *Pittura bolognese del '500*, a cura di V. Fortunati, 2 voll., Bologna 1986, I, pp. 339-414.

- FRIEDLÄENDER 1912 = W. FRIEDLÄNDER, *Das Kasino Pius des Vierten*, Leipzig 1912.
- GERE 1965 = J.A. GERE, *The Decoration of the Villa Giulia*, in «The Burlington Magazine», 107, 745, 1965, pp. 199-207.
- GERE 1969 = J.A. GERE, *Taddeo Zuccaro. His Development Studied in His Drawings*, London 1969.
- GIANNOTTI 2022 = A. GIANNOTTI, “Fogliami et figure di stucco”: le imprese di Giorgio Vasari per il cortile di Michelozzo a Palazzo Vecchio, in *Lo stucco nell'età della Maniera. Cantieri, maestranze e modelli*, a cura di A. Giannotti, S. Quagliaroli, G. Spoltore, P. Tosini, in «Bollettino d'Arte», N. S., 2022, pp. 175-190.
- GIORDANO 1907 = P. GIORDANO, *Ricerche intorno alla villa di Papa Giulio*, in «L'Arte», 10, 1907, pp. 133-138.
- GUERRIERI BORSOI 1993 = M.B. GUERRIERI BORSOI, *Un protagonista della transizione tra tardo barocco e Neoclassicismo romano: Nicola La Piccola*, in *Alessandro Albani patrono delle arti. Architettura, pittura e collezionismo nella Roma del '700*, a cura di E. Debenedetti, Roma 1993, pp. 141-183.
- HERMANIN in cds = B. HERMANIN, *Pietro Mongardini detto Pietro Venale*, in *Pittori e mosaicisti nella fabbrica di San Pietro. Un repertorio dagli archivi della basilica vaticana*, a cura di A. Di Sante con la collaborazione di V. Balzarotti, A. Gauvain, vol. I, *Da Giulio II ad Alessandro VII*, in corso di stampa.
- HOFFMANN 1967 = P. HOFFMANN, *Scultori e stuccatori a Villa Giulia: inediti di Federico Brandani*, in «Commentari», 18, 1967, pp. 48-66.
- HUNTER 1984 = J. HUNTER, *The Architectus Celeberrimus of the Palazzo Capodiferro at Rome*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 21, 1984, pp. 397-403.
- HUNTER 1996 = J. HUNTER, *Girolamo Siciolante pittore da Sermoneta (1521-1575)*, Roma 1996.
- JACOPO BAROZZI DA VIGNOLA 2002 = JACOPO BAROZZI DA VIGNOLA, catalogo della mostra (Vignola, Palazzo Contrari-Boncompagni, 30 marzo-7 luglio 2002), a cura di R.J. Tuttle, B. Adorni, Ch.L. Frommel, Ch. Thoenes, Milano 2002.
- KALLAB 1908 = W. KALLAB, *Vasaristudien*, Vienna 1908.
- LANCIANI 1902-1912 = R. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, 4 voll., Roma 1902-1912.
- LOSITO 2000 = M. LOSITO, *Regesto documentario*, in *La Casina di Pio IV in Vaticano*, a cura di D. Borghese, Torino 2010, pp. 195-224.

- MARTIN 1974 = J.M. MARTIN, *Un grand bâtisseur de la Renaissance : le cardinal Giovanni Ricci de Montepulciano (1497-1574)*, in «Mélanges de l'École Française de Rome», 86, 1, 1974, pp. 251-275.
- MORENO MENDOZA 1984 = A. MORENO MENDOZA, *Francisco del Castillo y la arquitectura manierista andaluza*, Jaén 1984.
- NOCCHI 2019 = L. NOCCHI, *Artisti e maestranze nel cortile e nella facciata di palazzo Capodiferro*, in «*Quegli ornamenti più ricchi e più begli che si potesse fare nella difficoltà di quell'arte*». *La decorazione a stucco a Roma tra Cinquecento e Seicento: modelli, influenze, fortuna*, atti del convegno (Roma, 13-14 marzo 2018), a cura di S. Quagliaroli, G. Spoltore, in «Horti Hesperidum», 9, 1, 2019, pp. 89-104.
- NOVA 1988 = A. NOVA, *The Artistic Patronage of Pope Julius III (1550-1555). Profane Imagery and Buildings for the De Monte Family in Rome*, New York 1988.
- PAPINI 1949 = G. PAPINI, *Vita di Michelangiolo nella vita del suo tempo*, Cernusco sul Naviglio 1949.
- VON PASTOR 1927 = L. VON PASTOR, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, ed. it. *Storia dei papi dalla fine del Medio Evo*, 6. *Storia dei papi nel periodo della Riforma e restaurazione cattolica: Giulio III, Marcello II e Paolo IV (1550-1559)*, Roma 1927.
- PERICOLI RIDOLFINI 1967 = C. PERICOLI RIDOLFINI, *Il Parnaso di Taddeo Zuccari nel giardino di Palazzo Bufalo*, in «Studi Romani», 15, 1967, pp. 328-330.
- PICARDI 2012 = P. PICARDI, *Perino del Vaga, Michele Lucchese e il palazzo di Paolo III al Campidoglio. Circolazione e uso dei modelli dall'antico nelle decorazioni farnesiane a Roma*, Roma 2012.
- PROCACCINI 2019 = M. PROCACCINI, *Federico Brandani «eccellentissimo plastificatore»: tra l'Urbe, la Marca e il Ducato di Savoia*, in «*Quegli ornamenti più ricchi e più begli che si potesse fare nella difficoltà di quell'arte*». *La decorazione a stucco a Roma tra Cinquecento e Seicento: modelli, influenze, fortuna*, atti del convegno (Roma, 13-14 marzo 2018), a cura di S. Quagliaroli, G. Spoltore, in «Horti Hesperidum», IX, 2019, 1, pp. 193-214.
- PUGLIATTI 1984 = T. PUGLIATTI, *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, Roma 1984.
- QUAGLIAROLI 2022A = S. QUAGLIAROLI, *Colore, stucco, marmo. Il percorso di Giulio Mazzoni*, Roma 2022.
- QUAGLIAROLI 2022B = S. QUAGLIAROLI, *Da un episodio poco noto una nuova traccia biografica per il bolognese Girolamo Mirola alias Baroni*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 64, 1, 2022, pp. 2-29.

- QUAGLIAROLI 2022C = S. QUAGLIAROLI, *Ornare il Ducato. Decorazioni a stucco e plasticatori a Piacenza e Parma nel secondo Cinquecento*, in *Lo stucco nell'età della Maniera. Cantieri, maestranze e modelli*, a cura di A. Giannotti, S. Quagliaroli, G. Spoltore, P. Tosini, in «Bollettino d'Arte», N. S., 2022, pp. 75-94.
- QUAGLIAROLI in cds = S. QUAGLIAROLI, *Ascanio Condivi biografo: fortuna e contesto della Vita di Michelagnolo Buonarroti*, in *L'Epifania in Casa Buonarroti. Dal cartone di Michelangelo alla tavola dipinta da Ascanio Condivi*, a cura di C. Acidini, A. Cecchi, Roma in c.d.s.
- «QUEGLI ORNAMENTI» 2019 = «*Quegli ornamenti più ricchi e più begli che si potesse fare nella difficoltà di quell'arte*». *La decorazione a stucco a Roma tra Cinquecento e Seicento: modelli, influenze, fortuna*, atti del convegno (Roma, 13-14 marzo 2018), a cura di S. Quagliaroli, G. Spoltore, in «Horti Hesperidum», 9, 1, 2019.
- RITRATTO DI UN BANCHIERE 2004 = *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, catalogo della mostra (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 8 ottobre 2003 – 12 gennaio 2004; Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 1° marzo – 15 giugno 2004), Milano 2004.
- SALVAGNI 2012 = I. SALVAGNI, *Da Universitas ad Academia. La corporazione dei Pittori nella chiesa di San Luca a Roma. 1478-1588*, Roma 2012.
- SANTAGATI 2004 = F.M.C. SANTAGATI, *Il Museo nazionale etrusco di Villa Giulia: origine e metamorfosi di un'istituzione museale del XIX secolo*, Roma 2004.
- TOSINI 2022 = P. TOSINI, *Stuccatori fiorentini a Roma nel secondo Cinquecento: indagini sui fratelli Parentino, Ferrando Fancelli e Giovanni Antonio Dosio*, in *Lo stucco nell'età della Maniera. Cantieri, maestranze e modelli*, a cura di A. Giannotti, S. Quagliaroli, G. Spoltore, P. Tosini, in «Bollettino d'Arte», N. S., 2022, pp. 191-210.
- ULISSE 2019 = A. ULISSE, *Girolamo Siciolante da Sermoneta nella cultura artistica della Maniera moderna: opere, committenza e cronologia*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, 2019.
- VASARI [1568] 1906 = G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, 9 voll., Firenze 1906.
- VASARI [1550-1568] 1966-1987 = G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987.
- VENTURI 1901-1940 = A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, 11 voll., Milano 1901-1940.