

UN PORPORATO ALL'OMBRA DI GIULIO III:
PRIME INDAGINI SULLA COMMITTENZA ARTISTICA DEL
CARDINALE MARCELLO CRESCENZI.
IL CASINO DELLA CRESCENZA E UN'IPOTESI PER
MICHELE GRECHI DA LUCCA

PATRIZIA TOSINI

Sinora la figura del cardinale Marcello Crescenzi come committente di imprese artistiche è stata poco o nulla considerata dalla letteratura. La mancanza di approfondimenti sul suo mecenatismo è dovuta in parte alla sorte poco felice che hanno avuto i suoi interventi edilizi, ma anche alla perdita pressoché completa dei documenti di quel ramo dei Crescenzi detto alla Rotonda, distinto da quello dei Serlupi Crescenzi detto del Seminario, di cui invece ci è pervenuta una sostanziosa documentazione, oggi conservata all'Archivio Storico Capitolino.

Il più completo contributo sul porporato, ponderoso e ricchissimo di informazioni, si deve a Pier Nicola Pagliara e riguarda il primo nucleo della villa Medici, residenza suburbana sulla sommità del Pincio appartenuta in origine proprio al nostro cardinale, per poi passare ad altri due celebri prelati, Giovanni Ricci da Montepulciano e Ferdinando de' Medici¹.

L'autrice ringrazia i proprietari del castello della Crescenza e Fabrizio Orsini per la visita accordata alla proprietà. Si ringraziano inoltre Cristina Falcucci dell'Archivio Storico Capitolino, Susana Garcia del Musée d'Art et d'Histoire di Ginevra, il colonnello Paolo Befera del Comando dei Carabinieri di Piazza

Prima di cercare di capire il ruolo di Crescenzi nell'orizzonte della committenza artistica del tempo di Giulio III, ripercorriamone innanzitutto le vicende biografiche: di antica schiatta romana, Marcello era nato a Roma da Marzio Crescenzi e Maddalena Capodiferro². I suoi genitori appartenevano dunque a quell'aristocrazia capitolina ancora legatissima alle memorie antiche della città, di cui si faceva orgogliosa esponente e custode. Le informazioni che riguardano Marcello Crescenzi, a partire dalla data di nascita che deve cadere intorno al 1504, sono incerte: si hanno vaghe notizie di suoi studi giuridici a Bologna, fino alla prima carica come Auditore di Rota ricevuta da Clemente VII nel 1529³. La sua ascesa politica fu però tutta sotto l'astro di Paolo III Farnese, da cui ricevette la nomina a vescovo dei Marsi il 19 gennaio 1534, quella di referendario *utriusque Signaturae* nel 1539, fino alla berretta cardinalizia nel 1542, prima con il titolo dei Santi Giovanni e Paolo, poi, sempre dal 1542, con quello di San Marcello, vera roccaforte dell'*entourage* farnesiano che negli anni di Paolo III aveva raccolto i giuspatronati di molte famiglie legate alle consorterie farnesiana e capitolina⁴. Sin da questo momento e in linea con gli addentellati politici dei Farnese con i Gesuiti, Crescenzi si avvicinerà anche, con interventi in suo favore, all'Ordine di Sant'Ignazio, al cui fondatore il cardinale sarà legato da una salda amicizia⁵. Non è dunque un caso che l'abitazione del

del Popolo, Sara Bova, Alessandra De Romanis, Daniel Galligani, Beatrice Peria e Chiara Violini. Un ringraziamento speciale a Grégoire Extermann per il generoso aiuto prestato a questa ricerca.

¹ Si veda in merito PAGLIARA 1991.

² Per le notizie biografiche sul cardinale si rimanda a POLVERINI FOSI 1984.

³ Per ulteriori dati biografici si rimanda a PAGLIARA 1991. Pagliara (p. 100) lo dice nato tra il 1503 e 1504.

⁴ La chiesa di San Marcello ospitava infatti i sacelli dei Frangipani, Parisani, Grifoni, tutte famiglie intime dei Farnese e in rapporto diretto con il Gran Cardinale Alessandro.

⁵ VON PASTOR 1959, p. 379, ricorda che Crescenzi, tra l'altro, fu nominato protettore di una confraternita fondata da Sant'Ignazio.

Loyola nel 1537-1538 fosse sita proprio sul Pincio in una casa della famiglia Garzoni, a fianco della futura vigna del porporato⁶. Nel descrivere la personalità di Crescenzi, le fonti offrono un ritratto bifronte, tipico di un grande prelato di metà Cinquecento: da un lato ne magnificano la profonda erudizione e lo spessore culturale (Pietro Crescenzi lo dipinge «di grande ingegno, amava la virtù, e pregiavasi di havere a suoi servigi li primi letterati di quell'età»⁷), e la raffinata preparazione giuridica (Cardella lo menziona come uomo di «gran senno e dottrina»⁸), dall'altro ne sottolineano la spiccata inclinazione mondana. Una pasquinata del 1549 lo definisce difatti come «putanier e pieno d'inganno», fama consolidata dall'aver messo al mondo diversi figli naturali⁹. La non specchiata moralità del cardinale doveva essere conclamata, se – come ricordato da von Pastor – fu la causa di forti contrasti concistoriali al momento della sua nomina alla porpora, nel giugno del 1542¹⁰. Superato lo scoglio dell'investitura, da questo momento Crescenzi divenne uno dei più intimi e ascoltati consiglieri di papa Farnese, insieme ai cardinali Morone, Ardinghella, Sforza di Santa Fiora e, ovviamente, al cardinal nipote Alessandro Farnese¹¹.

Ricevuta la berretta, Marcello si trasferì in un proprio palazzo, non particolarmente sfarzoso, censito dalla pianta del Bufalini, sempre nell'insula dei Crescenzi compresa nel Rione Sant'Eustachio, posto tra palazzo Madama e la chiesa di San Giacomo degli Spagnoli, dunque in corrispondenza dell'attuale corso Rinascimento¹². In esso comparivano, secondo una lettera del 1552 al cardinale da parte dell'arcivescovo di Uppsala

⁶ PAGLIARA 1991, pp. 98-99.

⁷ DE CRESCENZI 1642, p. 66.

⁸ CARDELLA 1793, pp. 236-237.

⁹ Pagliara identifica in Beatrice Paregia, una cortigiana spagnola morta nel 1539 e sepolta a Sant'Agostino, la madre di un figlio del cardinale, Camillo (PAGLIARA 1991, pp. 101-103). Per la pasquinata contro Crescenzi vedi PAGLIARA 1991, p. 103 nota 77.

¹⁰ VON PASTOR 1959, p. 133.

¹¹ Ivi, pp. 582, 585.

¹² PAGLIARA 1991, p. 105.

Stanislao Osio, «super januas eius spectra, faunos, satyras, et nudarum imagines mulierum»¹³, lasciando intendere il gusto di Crescenzi per i temi bacchici e mitologici, non sappiamo se qui rappresentati in forma di rilievi classici integrati all'architettura o di dipinti veri e propri.

L'elezione al soglio pontificio di Giulio III, nel 1550, nonostante la ben nota opposizione politica di quest'ultimo al suo predecessore, non affievolì il potere e il prestigio di Crescenzi, che contribuì, assieme ai nipoti di Paolo III, all'elezione del cardinale Giovanni Maria Ciochi Del Monte, a cui Marcello era legato da antichi vincoli: insieme, nel 1545, erano stati deputati agli affari del Concilio di Trento in vista della sua apertura e, al tempo della sua legazione a Bologna, Del Monte aveva celebrato il matrimonio della figlia naturale del cardinale Crescenzi con un Ghislieri¹⁴. Pertanto, anche in virtù della sua statura culturale, una volta salito al soglio pontificio, Giulio III elesse subito il porporato romano a suo intimo consigliere, con un ruolo pari a quello del cardinal nipote: le fonti ricordano che «S.S.tà cedendo pochi negocii li remette tutti a Crescentio» e che «non può star senza di lui»¹⁵; di lì a breve, nel 1551, Marcello fu prima nominato inquisitore al tribunale dell'Inquisizione riconfermato da Giulio III, ricevendo poi l'incarico politicamente cruciale di rappresentare direttamente il pontefice in qualità di unico legato *de latere* all'undicesima sessione del Concilio tridentino¹⁶. Egli si recò dunque il 10 marzo di quell'anno a Bologna e nel mese

¹³ HOSIUS 1886, p. 211. Cfr. PAGLIARA 1991, p. 98.

¹⁴ VON PASTOR 1959, pp. 486-487.

¹⁵ Così l'ambasciatore del granduca di Toscana, Benedetto Buonanni: «Di qua va lunghissima ogni espeditione, poiché S.S.tà cedendo pochi negocii gli remette tutti a Crescentio, che per natura et accidente va così tardo nelle espeditioni, ch'è uno stento il cavargliene una dalle mani». E ancora: «S.S.tà non può star senza lui [Crescenzi] et quand'è seco devono trattar d'ogni altra cosa che de negocii, perché di nessun si sentono espeditioni» (VON PASTOR 1963, p. 55).

¹⁶ Ivi, pp. 65, 146. PAGLIARA 1991, p. 103. La salma fu poi riportata a Roma per essere prima sepolta al Pantheon, e poi spostata a Santa Maria Maggiore nel 1587 (cfr. POLVERINI FOSI 1984).

successivo a Trento, da dove non fece più ritorno, trovando infine la morte a Verona il 28 maggio 1552¹⁷.

Un aspetto del mecenatismo di Crescenzi, evidenziato già da Pagliara, è la sua propensione più che a ingrandire e abbellire il proprio palazzo urbano, ad acquistare delle vigne per farne siti di privato diletto: nel 1533 compra da Tommaso Fedra Inghirami la vigna sul Palatino, designata come «Orti di Fedra»¹⁸; nel 1537 il famoso casino dei vescovi di Tuscolo all'inizio della via Appia, detto del cardinal Bessarione – che conserva nella loggia ancora gli stemmi Crescenzi e l'impresa del cardinale –, ingrandito poi nel 1541¹⁹. Dal 1543 si interessa alla vigna collocata in uno dei luoghi extra urbani più prestigiosi e belli della città, il Pincio, che apparteneva a Giacomo Iacovacci, cognato di Marcello, avendone sposato la sorella Marzia²⁰. Proprio questa residenza con giardino, acquistata poi nel 1564 da Giovanni Ricci, secondo una cautissima ipotesi di Pagliara, fu probabilmente iniziata a costruire nel 1550-1551 per volontà del cardinale Crescenzi da Nanni di Baccio Bigio, architetto che ritroveremo poi documentato nella villa del cardinale di Montepulciano²¹. Pagliara ipotizza anche che la «vigna sterile» acquistata da Crescenzi dopo

¹⁷ VON PASTOR 1963, p. 90.

¹⁸ BELLI BARSALI 1970, pp. 19, 88 nota 16, riporta un documento pubblicato da LANCIANI (1902-1912, II, p. 34), secondo cui la villa di Inghirami era situata «intra moenia urbis in contrada que dicitur Palazzo Maiure cui ab uno latere sunt res seu vinea Petri de Mellinis ante et retro sunt viae publicae», ovvero tra l'Arco di Costantino e via di San Gregorio.

¹⁹ CARUNCHIO 1991, pp. 3-4.

²⁰ Non è chiaro in che momento il cardinale sia entrato in possesso dell'edificio sul Pincio dagli Iacovacci, ultimi proprietari a partire dal 1542. La prima testimonianza documentaria dopo quella data riguarda l'acquisto, nel 1564, fattone dal cardinale Ricci da un figlio naturale del cardinale, Camillo: la villa in quel momento è descritta come una vigna «cum duo iardenettis et certa domo». PAGLIARA 1991, p. 99. Cfr. *LA VILLA MÉDICIS* 2010, n. 117.

²¹ La motivazione addotta da PAGLIARA (1991, pp. 107-108) è che nell'atto di vendita di Camillo Crescenzi al cardinale Ricci Nanni di Baccio Bigio compare come l'architetto scelto da Camillo per fornire un modello già approntato per proseguire la fabbrica della villa.

il 1543 fosse stata poi da questi trasformata, entro il 1551, in un «loco bello e da piacere», anche se di ridotte dimensioni²².

In questo significativo numero di piccole residenze suburbane dedicate all'*otium* – ma che possiamo facilmente immaginare create soprattutto allo scopo di sottrarsi alla occhiuta Curia romana – va annoverata anche la cosiddetta tenuta di Tor Crescenza (fig. 1) a nord di Roma, tra la Cassia e la Flaminia, sulla via Due Ponti²³. Abbiamo diverse testimonianze pittoriche di questo sito che per la sua fascinosa posizione lungo la valle del Tevere attrasse da subito i paesaggisti nordici di stanza a Roma nel Seicento, Claude Lorrain e Gaspard Dughet, tanto da guadagnargli il nome di Casale del Pussino²⁴.

Purtroppo, come già lamentato da Enzo Bentivoglio, sono emersi pochissimi documenti connessi alla tenuta – complice, come si diceva, la dispersione dell'archivio Crescenzi – e in particolare un vero e proprio buco nero dalla seconda metà del XV secolo all'inizio del XVII, il che rende difficile qualsiasi ricognizione documentaria a riguardo. L'edificio, secondo il commento di Thomas Ashby alla *Mappa della campagna romana al tempo di Paolo III di Eufrosino della Volpaia*, apparteneva già ai Crescenzi nel 1413 e aveva l'aspetto di un casale fortificato: dobbiamo pertanto ipotizzare che sia spettato al cardinale romano la sua trasformazione nell'ennesima residenza di piacere, già prima del 1547²⁵.

²² PAGLIARA 1991, p. 100; *LA VILLA MÉDICIS* 2010, p. 63. A una più attenta rilettura dei documenti riguardanti la villa al tempo del figlio del cardinale, Camillo, negli anni Sessanta del Cinquecento la tenuta Crescenzi parrebbe in verità constare di una piccola vigna (*vineolam*) con giardino ed edifici poco rilevanti: *LA VILLA MÉDICIS* 2010, p. 59, n. 122, 9 ottobre 1564; le ridotte dimensioni della vigna Crescenzi sono ribadite in Ivi, p. 63, nn. 124, 23 febbraio 1565 («l'articulata vigna è piccula»).

²³ TOMASSETTI 1913; BENTIVOGLIO 1977.

²⁴ DELLA VOLPAIA, ASHBY 1914. Sulla fortuna della Crescenza nel XVII secolo vedi BEAVEN 2014.

²⁵ La tenuta, che nel corso del secolo XV si era accresciuta con altri acquisti dei membri della famiglia, rimase ai Crescenzi fino al 1818, anno in cui passò alla famiglia Giorgi e da questi ai Boncompagni Ludovisi, che la tennero fino

Le prime attente ricerche condotte negli anni Settanta del Novecento risalgono a Bentivoglio per la *facies* architettonica quattrocentesca dell'edificio e a Mauro Natale per quanto sopravvissuto della decorazione cinque e seicentesca che un tempo ne ornava gli ambienti²⁶. I frammenti pittorici furono difatti staccati dal noto estrattore di dipinti murali Pellegrino Succi, probabilmente negli anni Sessanta dell'Ottocento, su incarico del collezionista svizzero Walther Fol (1832-1889), amico del restauratore al tempo del suo soggiorno italiano, il quale li acquistò dai Boncompagni Ludovisi, allora proprietari della villa, per destinarli al museo ginevrino a lui intestato²⁷. Di questi lacerti Grégoire Extermann ha poi redatto nel catalogo del museo del 2019 la scheda più aggiornata e puntuale²⁸.

Si tratta in totale di venticinque affreschi che, a detta dello stesso Fol, appartenevano a un unico ambiente da lui designato come Galleria, che oggi coincide con il salone principale al primo piano della residenza²⁹. Mostro qui una ricostruzione essenziale (fig. 2a) dell'ambiente con le sue aperture e un'immagine rielaborata (fig. 2b) ma utile a rendere l'assetto di insieme della parete³⁰.

al 1896 (GAROFOLINI 1931); fu poi acquistata dal tenore Francesco Marconi, dal quale pervenne al marchese Raffaele Cappelli e nel 1976 ai marchesi Boschi di Bologna. Nel 1986 fu venduta all'asta con i suoi arredi, approdando agli attuali proprietari (*Vendita all'asta del Castello della Crescenza in Roma*, 24 maggio 1986, A. De Crescenzo e C. srl). L'assetto neogotico attuale si deve ai restauri di Ugo Tarchi e Guido Ecket effettuati nel 1928 (GAROFOLINI 1931; BENTIVOGLIO 1977, p. 68).

²⁶ NATALE 1976; BENTIVOGLIO 1977.

²⁷ Sulla presenza degli affreschi nella collezione di Walther Fol, si veda FOL 1876, pp. 350-355; NATALE 1976. Sugli stacchi degli affreschi della Crescenza effettuati da Succi e il procedimento seguito, FOL 1876, pp. 325-332; QUELOZ-IACUITTI 1976. Sull'attività di estrattista di Pellegrino Succi, si veda da ultima GIACOMINI 2007; GIACOMINI 2014 (dove però non è ricordato lo stacco degli affreschi della Crescenza).

²⁸ Sugli affreschi oggi al museo di Ginevra si veda NATALE 1976; NATALE 1979; G. Extermann in *PEINTURES ITALIENNES ET ESPAGNOLES* 2019, pp. 96-99, nn. 53-74.

²⁹ Nella sua relazione FOL 1876, p. 352, dichiarava di aver acquistato soltanto la decorazione della cosiddetta Galleria.

³⁰ Ringrazio per le elaborazioni grafiche Daniel Galligani e Chiara Violini.

In realtà siamo in presenza di una doppia campagna decorativa: ventidue frammenti pittorici (figg. 3-6) risalgono infatti certamente alla metà del XVI secolo e si possono ricollegare alla committenza di Marcello Crescenzi, mentre gli altri tre – una veduta della stessa Crescenza e due festoni di frutta – sono stati giustamente ricondotti da Natale a una fase di primo Seicento legata al cardinale Pietro Paolo Crescenzi e accostati alla mano di Pietro Paolo Bonzi³¹; a questo momento deve probabilmente appartenere anche la *Madonna col Bambino* di Cristoforo Roncalli sull'altare della cappella³².

Al primo inquadramento critico della campagna pittorica cinquecentesca da parte di Mauro Natale, sono poi seguite le ipotesi di Alessandro Nova, Grégoire Extermann e Giovanna Saporì³³. Natale ha per primo fissato l'indiscutibile forchetta temporale di esecuzione del ciclo tra il 1550 e il 1552, cronologia dettata dalla presenza in uno dei fregi con putti degli elementi araldici di papa Del Monte e dallo stemma Crescenzi già sormontato dal cappello cardinalizio (fig. 7) che si ripete in quattro degli affreschi dell'attico, arco temporale che è possibile forse restringere ulteriormente entro il marzo 1551, mese in cui il porporato lasciò Roma alla volta di Bologna e Trento, senza più farvi ritorno³⁴.

³¹ NATALE 1979, p. 113.

³² Per l'affresco di Roncalli, già attribuito da NATALE 1976, si rimanda alla scheda nella tesi di dottorato di VIOLINI 2021-2024.

³³ NATALE 1976; NATALE 1979; NOVA 1988, pp. 292-293; G. Extermann in *PEINTURES ITALIENNES ET ESPAGNOLES* 2019, pp. 96-99, nn. 53-74; SAPORI 2020.

³⁴ Secondo NOVA 1988, p. 292, gli affreschi si collocherebbero tra la fine del 1550 e l'inizio del 1551. A un riscontro in Archivio Apostolico Vaticano, possiamo sapere fino a quando Marcello Crescenzi fu presente in concistoro: *Arch. Conclav., Acta miscellanea*, vol. 19: presente il 31 agosto 1548 (ff. 2r-v); 18 gennaio 1549 (f. 6r); 1° febbraio 1549 (f. 7r); 10 aprile 1549 (f. 10r); 7 giugno 1549 (f. 13v); 21 agosto 1549 (f. 15r); 19 marzo 1550 (f. 24r); 23 maggio 1550 (f. 30v); 30 maggio 1550 (f. 31r); 2 giugno 1550 (f. 32r); 3 ottobre 1550 (f. 42v). Il 4 marzo 1551 (f. 51r) Marcello Crescenzi era designato da parte del concistoro come legato a Bologna per il Concilio.

Volendo procedere a una possibile restituzione virtuale del sistema decorativo della sala, consideriamo un disegno acquerellato della collezione Fol (fig. 8) che ritrae la parete del lato corto che oggi immette nell'anticappella³⁵: il foglio, attribuito nel catalogo ottocentesco del museo a un anonimo artista italiano, è verosimilmente uno schizzo realizzato dallo stesso Succi prima di procedere all'estrazione degli affreschi, come era prassi diffusa in questo genere di operazioni distruttive³⁶.

L'acquerello ci mostra quella che al momento dello stacco doveva già essere una parete palinsesto: in alto si intuisce la presenza di un fregio di putti con gli stemmi del cardinale e due figure poste a sedere sopra la porta, porzioni staccate che considereremo a breve, le quali appartengono certamente alla fase di metà secolo XVI, così come lo zoccolo a monocromo, oggi perduto, che correva lungo tutta la base della parete e che ospitava, a quanto si intuisce dalla riproduzione, un *thiasos* marino, nello stile di quello della sala Paolina di Castel Sant'Angelo. I grandi paesaggi parietali invece, inquadrati da cariatidi bronzee, dovettero con ogni probabilità essere aggiunti o quantomeno aggiornati a inizio Seicento: si tratta difatti di vedute di mare con vascelli pienamente rispondenti allo stile carraccesco di Bonzi e Agostino Tassi, in tutto affini alla veduta della Crescenza già menzionata, le quali non paiono essere in alcun modo compatibili con le pitture cinquecentesche. Ugualmente i termini bronzei, nonostante trovino alcune analogie con decorazioni di metà Cinquecento, come la sala di Alessandro Magno in palazzo Capodiferro, mi paiono piuttosto coerenti anch'essi con la riscrittura di Bonzi, come mostrano i

³⁵ FOL 1876, pp. 350-355.

³⁶ Del disegno acquerellato abbiamo anche una trascrizione al tratto, più nitida, inclusa nel catalogo Fol: cfr. FOL 1876, p. 352, n. 3847. La tipologia dell'acquerello è in tutto simile a quella dell'album di tavole acquerellate realizzato dal pittore restauratore Annibale Angelini per il principe Camillo Massimo in vista dei restauri degli affreschi del casino Peretti nel 1871-1872: cfr. TOSINI 2022; P. Tosini in «LE INVENZIONI DI TANTE OPERE» 2022, pp. 71-77.

confronti con gli affreschi di Torre in Pietra dei primi anni Venti del Seicento³⁷.

Da questa ricostruzione si evince dunque che l'attico ospitava un lungo fregio di putti, oggi consistente in nove pezzi conservati al museo (per un totale di 26 m circa), intervallato da clipei con le armi del cardinale e tondi con la sua impresa (fig. 9), per un perimetro di circa 32 m (32,60) complessivi, quindi coincidente più o meno con quello dell'intera sala. Le figure di Marte e Cerere (figg. 10a-10b) dovevano trovarsi rispettivamente a destra e a sinistra della grande nicchia emisferica che ancora oggi sovrasta la porta³⁸. Un'altra figura assisa (fig. 12), con i panni di Diana, poteva verosimilmente situarsi a fianco di una delle altre nicchie emisferiche che si aprono in coincidenza delle due porte sulla parete opposta. La Venere in piedi (fig. 13) appoggiata a uno stipite con festone di frutta poteva invece fiancheggiare la porta o forse il grande camino su uno dei lati lunghi del salone, mentre i lacerti con angeli che sorreggono medaglioni monocromi con teste femminili di profilo (fig. 14), non appartenendo alla parete riprodotta nell'acquerello, sono i più problematici da ricollocare: potevano forse trovarsi sulla parete lunga di fronte al camino, sopra le due finestre oggi modificate, come un po' si intuisce dalla cornice inferiore che scende sotto le figure intorno a una apertura rettangolare.

L'impresa del cardinale (fig. 9) è composta da una palma che sostiene un bacile metallico, illuminata dai raggi della luna, o meglio, dell'eclissi lunare – chiara allusione ai crescenti dello stemma di famiglia – e accompagnata dal motto «Nec Minus»³⁹. L'immagine risulta ben comprensibile nel suo significato generale, se comparata a quella ideata da Paolo Giovio per

³⁷ Per gli affreschi di Bonzi a Torre in Pietra si rimanda al contributo di GRANATA 2006.

³⁸ Cerere è designata come Cibele da G. Extermann in *PEINTURES ITALIENNES ET ESPAGNOLES* 2019, p. 96, n. 53, ma mi sembra sia piuttosto una divinità dell'abbondanza, con cornucopia e spighe di grano.

³⁹ L'impresa apparteneva a Marcello Crescenzi già prima del suo cardinalato, poiché è già visibile nella loggia del casino Bessarione, dove lo stemma dei Crescenzi non è ancora corredato dal cappello cardinalizio.

Francesco Maria della Rovere, con il motto «Inclinata resurgit» (fig. 10)⁴⁰. Girolamo Ruscelli, evocando Aulo Gellio, notava infatti come il legno della palma «faccia renitentia ai pesi che se gli pongan sopra»⁴¹: quindi, non diminuisce sotto il peso, ma anzi si rafforza, in questo caso grazie all'esposizione ai raggi lunari.

Venendo all'attribuzione del ciclo cinquecentesco e ai suoi possibili modelli, già Natale, seguito da Extermann, aveva credibilmente individuato l'ambito di esecuzione degli affreschi in uno dei grandi *ateliers* romani di Perino del Vaga, ipotesi che mi sembra ancora quella in assoluto da preferire, rispetto alle proposte di Alessandro Nova in favore di Daniele da Volterra sulla base di alcuni documenti della fabbrica di Belvedere, e di Giovanna Saponi che ha avanzato un cauto riferimento su base stilistica all'ambito di Prospero Fontana⁴².

Indubbiamente il fregio della Crescenza con i suoi putti giocosi scaturisce da un modello iconografico assai frequentato nelle botteghe tardoraffaellesche di Polidoro e Perino, la cui vastità dell'argomento e i troppi esempi da citare ci porterebbero lontano dai confini di questo contributo. Mi pare utile però sottolineare come questo tema sia stato un vero *tòpos* del pontificato Del Monte, riprodotto in più occasioni e contesti, dagli appartamenti papali in Vaticano, alla stessa Villa Giulia.

Il riscontro più puntuale, anche se solo tipologico, con gli affreschi della Crescenza, è l'analogo nastro con fanciulli (fig. 15) che scherzano con le lettere del nome di papa Del Monte dipinto in una delle stanze nell'appartamento di Belvedere nei palazzi Vaticani, un'opera che il cardinale prediletto di Giulio III doveva

⁴⁰ Per l'impresa di Francesco Maria della Rovere si veda GIOVIO 1559, pp. 72-74.

⁴¹ RUSCELLI 1566, pp. 257-258.

⁴² Mi sembra si possa senz'altro concordare con Mauro NATALE (1976, p. 332; 1979, p. 111), Alessandro NOVA (1988, p. 292) e Grégoire Extermann (in *PEINTURES ITALIENNES ET ESPAGNOLES* 2019, p. 96, n. 53) sul fatto che tutti i pezzi cinquecenteschi appartengano a una medesima fase esecutiva, da situarsi tra 1550 e 1551 (cfr. qui a nota 34). Per le diverse proposte di attribuzione a Ricciarelli, cfr. NOVA 1988, pp. 292-293, e all'ambiente di Prospero Fontana, SAPORI 2020, pp. 121-123.

non solo avere ben presente, ma anche avere tenuto a mente come modello, tanto più che è possibile datarlo proprio al biennio di realizzazione del fregio della Crescenza, cioè 1550-1552⁴³. Peraltro, quest'ultimo doveva assomigliare ben più di ora all'esempio vaticano, poiché i fondi si presentavano in origine dipinti a tempera blu e non con l'attuale colore brunastro apposto da Succi nel suo intervento di restauro a seguito dello stacco⁴⁴. Taja (1750) ricorda inoltre che nella sala del Belvedere con il fregio di Giulio III il soffitto ligneo era decorato da un artista identificato all'epoca con Perino, con «alcuni scherzi di putti, di maschere, di bacchanali, e di altre poetiche fantasie»⁴⁵, motivi rievocati anche in un disegno anonimo a Berlino con emblemi Del Monte pubblicato da Nova, non distante a sua volta dai temi degli affreschi Crescenzi⁴⁶.

L'interpretazione ironica e indiavolata che viene offerta del tema dei putti giocosi nella tenuta suburbana del cardinale Marcello si

⁴³ Per questa decorazione si veda CORNINI, DE STROBEL, SERLUPI CRESCENZI 1992, pp. 139-142. NOVA 1988, p. 293, collega questi affreschi dell'appartamento di Belvedere nei palazzi Vaticani al documento pubblicato in ACKERMAN 1954, p. 164, n. 70b, datandoli all'ottobre 1550, ma non c'è in verità un riscontro puntuale. Sara Bova, che qui ringrazio per il confronto, mi conferma comunque la datazione di questa porzione dell'appartamento di Giulio III in Belvedere al 1550-1552. Un documento già reso noto da ACKERMAN (1954, p. 171, n. 115) con pagamenti in Belvedere a Pietro Venale è stato erroneamente connesso a questo fregio da BERTINI 2019, p. 158, ma si riferisce sicuramente a un'altra stanza, poiché la descrizione delle pitture non coincide («figure colorite in campo azzurro con varie figure, parte sopra un carro trionfante e parte innanzi con putti che buttano fiori e nelle cantonate del detto fregio due figure in abito di termini di chiaro oscuro con l'ornamento di dette cantonate di chiaro e scuro con un tondo finito di bronzo con dentro una figura per ciascheduno tondo [...]»).

⁴⁴ QUELOZ-IACUITTI 1976, p. 339. Il fondo blu era già attestato da CHATTARD 1766, p. 194: «segue il fregio in altezza di palmi sei in campo turchino, in cui vi sono lettere grandi dorate che compongono il nome di Giulio III, con molti putti scherzanti in ciascheduna lettera, con cornice sotto e modiglioni dipinti in chiaroscuro».

⁴⁵ TAJA 1750, p. 203.

⁴⁶ Per il foglio di Berlino, Kupferstichkabinett, KdZ 23290, penna, inchiostro bruno, 285x435 mm, vedi NOVA 1988, fig. 133 (senza collocazione).

distacca però notevolmente da quella più decorativa ed encomiastica messa in scena in Vaticano, marcando una differenza di accenti dovuta di certo al contesto rustico, ma anche forse alla personalità di un committente più mondano, perlomeno quando al riparo dalla Curia pontificia, come il cardinale Marcello. Alcuni dei putti impegnati con cestini di fiori, grappoli d'uva, o a suonare zupfeli (figg. 4-6) evocano inoltre i soggetti bucolici e stagionali collegati alle figure di Venere, Cerere e Diana presenti nel salone.

Come annotato già da Natale, le teorie di putti della Crescenza appartengono evidentemente a mani molto diverse, seppure in una coerente unitarietà ideativa, a partire da idee perinesche messe a punto nel *melting pot* degli ultimi cantieri farnesiani⁴⁷.

Tra i lavori più significativi del tempo di Paolo III, condotti se non da Perino in persona, almeno sotto la sua egida, la Torre in Campidoglio e l'appartamento di Castel Sant'Angelo sembrano offrire maggiori sponde per identificare l'*équipe* attiva alla Crescenza.

Anche nel caso del palazzo-torre farnesiano un tempo sull'arce capitolina sopravvivono solo frammenti staccati, studiati da Marianna Brancia di Apricena e Paola Picardi⁴⁸. La decorazione originale rimonta al 1542-1543, con successivi risarcimenti condotti nel 1560 da Taddeo Zuccaro e bottega, e le indicazioni dei documenti di età farnesiana sembrerebbero convergere sul nome di Michele Grechi da Lucca quantomeno come principale responsabile dell'organizzazione del cantiere pittorico⁴⁹.

⁴⁷ Si veda, a titolo puramente esemplificativo, un foglio di Budapest (Sepmuveszeti Museum, inv. 1864) con putti e satiri, problematico ma di sicuro ambito perinesco, che rivela un approccio al tema simile all'elaborazione del fregio Crescenzi. Si segnala inoltre un disegno a Chicago, Art Institute (inv. 1922.4019), copia da un originale polidoresco, con un corteo di putti di impostazione molto simile a quelli della Crescenza.

⁴⁸ BRANCIA DI APRICENA 2000; BRANCIA DI APRICENA 2002; PICARDI 2004; PICARDI 2012.

⁴⁹ Sulla figura di Grechi si vedano soprattutto DAVIDSON 1964; CALZONA 1996; PICARDI 2012; TADDEO 2017. Su Grechi incisore ALBERTI 2015. I documenti della Torre di Paolo III riportano pagamenti a Michele da Lucca

Il secondo ciclo affrescato, quello di Castel Sant'Angelo, fu eseguito immediatamente dopo, tra 1544 e 1547, con una coda a seguito della morte di Perino, nel 1548. In questo caso il nome di Michele Grechi compare a più riprese tra il 1541 e il 1547 come pittore di vessilli insieme a Bonaccorsi in alcuni documenti già segnalati da Bernice Davidson, la quale ne ipotizzava la presenza nelle sale di Perseo e di Amore e Psiche⁵⁰. Grechi si profila pertanto come uno strettissimo sodale di Perino, già molto ben inserito nei cantieri romani di Paolo III. Purtroppo al momento le peculiarità stilistiche del lucchese rimangono sfuggenti, stante la sua documentata presenza solo nella deterioratissima cappella Guidiccioni in Santo Spirito in Sassia, e in cantieri collettivi che, per motivi conservativi e di organizzazione dei lavori, ci impongono grande cautela sulle ipotesi attributive⁵¹.

Un indizio storico di un certo peso in favore di una partecipazione di Grechi agli affreschi della Crescenza è che l'artista sia ricordato come familiare e pittore di corte del

pittore nel 1543 «a bon conto dei fregi», insieme a un «Battista pittore»: BRANCIA DI APRICENA 2000, pp. 134, 183; BRANCIA DI APRICENA 2002, p. 433; PICARDI 2012, pp. 24-25, 169. Segnalo qui che SAPORI (2020, pp. 91-95) ha ultimamente respinto, sulla base del confronto con gli affreschi di Grechi nella cappella Guidiccioni in Santo Spirito in Sassia, il nome del lucchese per la decorazione della Torre di Paolo III in Campidoglio, accostando gli affreschi a un anonimo collaboratore di Perino a Castel Sant'Angelo, già attivo nella sala di Perseo.

⁵⁰ Per una possibile partecipazione di Grechi all'appartamento paolino di Castel Sant'Angelo, vedi DAVIDSON 1964, p. 550; *GLI AFFRESCHI DI PAOLO III* 1981, II, pp. 78-79. Grechi è inoltre ricordato al lavoro a Castel Sant'Angelo sin dal 1533, in un atto che vede già Perino come suo testimone: cfr. *GLI AFFRESCHI DI PAOLO III* 1981, I, p. 57.

⁵¹ Gli unici affreschi sicuramente riferibili alla mano di Grechi sono quelli della cappella di Alessandro Guidiccioni in Santo Spirito in Sassia, documentati al 1550 (si veda il contratto pubblicato da REDIN MICHAUS 2007, pp. 77, 335-336; inoltre TADDEO 2017, pp. 78-83). La pala d'altare (un dipinto e non un rilievo, stando al contratto), dovette essere sostituita dall'attuale Crocifisso ligneo e risulta dunque perduta (cfr. TADDEO 2017, p. 93 nota 51); gli affreschi sono in pessimo stato di conservazione e quindi di assai arduo giudizio.

cardinale Guido Ascanio Sforza di Santaflora⁵², nipote di Paolo III, ma soprattutto uno dei più intimi amici politici di Crescenzi dai tempi del cardinalato.

Inoltre, l'esistenza di due incisioni con il monogramma «ML» (Michele Lucchese) (figg. 16-17) sin qui poco considerate dalla letteratura sull'artista⁵³, di cui una ripropone similmente in controparte idee e motivi del fregio della Crescenza con gli eroti alati trasportati su una lettiga e recanti il trimonzio Del Monte (fig. 3), rami d'ulivo, strumenti musicali e anfore, potrebbe corroborare l'ipotesi di un ruolo del pittore lucchese nella vigna del cardinale. Anche i raffronti stilistici tra alcune porzioni degli affreschi Crescenzi, in particolare la *Venere* (fig. 13) e le coppie di putti che sostengono i medaglioni bronzei di profilo (fig. 14), messi a fianco ai fanciulli carnosì e dalle occhiaie scavate della Torre Paolina (fig. 18) e alle figure di vergini e putti della sala di Perseo di Castel Sant'Angelo (fig. 19), mi pare denotino precise consanguineità, offrendo ulteriori prove indiziarie a favore di Grechi come principale impresario del ciclo della Crescenza⁵⁴.

In conclusione, più che dai maestri e dalle botteghe di Giulio III attivi contemporaneamente in Belvedere e poi nella villa sulla Flaminia, la decorazione della residenza suburbana del cardinale Marcello Crescenzi sembra piuttosto germinare dai più antichi cantieri pittorici farnesiani, in particolare quelli varati negli anni Quaranta da Perino e affidati in massima parte ai suoi più stretti

⁵² Grechi era già un familiare di Guido Ascanio nel 1546, per poi diventarne pittore di casa nel 1549 ed esserlo ancora nel 1557: cfr. CALZONA 1996, p. 57; PICARDI 2012, pp. 86-89; TADDEO 2017, pp. 82-83.

⁵³ Le incisioni esistono in due esemplari al British Museum, invv. V. 6, 59 e 1869,0410.2359 (queste ultime citate fuggacemente e senza riferimenti puntuali da PICARDI 2012, p. 105 nota 211) e nella collezione dell'Escorial (vol. 28-I-13): si vedano le schede di ALBERTI 2015, pp. 50, 66, nn. 32-33, fig. 11.

⁵⁴ Mi pare dunque si indeboliscano a questo punto sia l'ipotesi di un intervento di Ricciarelli – che peraltro nel cantiere del Belvedere sembra essersi dedicato in prima persona solo agli stucchi, fungendo invece da mero impresario per le maestranze pittoriche –, sia quella relativa a Prospero Fontana, alla luce di quanto ha approfondito DANIELE 2022, pp. 41-46, riguardo al suo ruolo nel cantiere pressoché coevo di Villa Giulia, con cui non vedo rapporti stilistici con la Crescenza.

sodali, come Michele Grechi: la cosa non ci deve sorprendere, considerando il contatto diretto che il porporato doveva avere da tempo con l'*entourage* delle botteghe artistiche di Paolo III, a cui si dovette verosimilmente rivolgere per una garanzia di buona riuscita dell'opera. Infine, questo piccolo tassello di pittura del tempo di Giulio III conferma ancora una volta la grande vitalità imprenditoriale e l'onda lunga delle *équipes* legate a Perino, con una ininterrotta capacità trasmigratoria di maestranze da un cantiere a un altro, vera cinghia di trasmissione di modelli e temi cruciali per tutto il pieno Cinquecento romano.

Bibliografia

- ACKERMAN 1954 = J. ACKERMAN, *The Cortile del Belvedere*, Città del Vaticano 1954.
- GLI AFFRESCHI DI PAOLO III 1981 = *Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo 1543-1548. Progetto ed esecuzione*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 16 novembre 1981-31 gennaio 1982), a cura di F.M. Aliberti Gaudio, E. Gaudio, 2 voll., Roma 1981.
- ALBERTI 2015 = A. ALBERTI, *Contributi per Michele Grechi lucchese incisore*, in «Rassegna di studi e notizie», 41, 37, 2015, pp. 35-77.
- BEAVEN 2014 = L. BEAVEN, *Claude Lorrain and La Crescenza. The Tiber Valley in the Seventeenth Century*, in *The Site of Rome. Studies in the Art and Topography of Rome 1400-1750*, a cura di D.R. Mashall, in «Melbourne Art Journal», 13, 2014, pp. 108-139.
- BELLI BARSALI 1970 = I. BELLI BARSALI, *Ville di Roma. Lazio I*, Milano 1970.
- BENTIVOGLIO 1977 = E. BENTIVOGLIO, *La Crescenza. Una dimora borghese del XV secolo*, in «Studi Romani», 25, 1, 1977, pp. 66-70.
- 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.
- BRANCIA DI APRICENA 2000 = M. BRANCIA DI APRICENA, *Il complesso dell'Aracoeli sul colle Capitolino (IX-XIX secolo)*, Roma 2000.

- BRANCIA DI APRICENA 2002 = M. BRANCIA DI APRICENA, *La committenza edilizia di Paolo III Farnese sul Campidoglio*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 32 (1997-1998) 2002, pp. 409-478.
- CALZONA 1996 = L. CALZONA, «*La Gloria de' Principi*». *Gli Sforza di Santafiora da Proceno a Segni*, Roma 1996.
- CARDELLA 1793 = L. CARDELLA, *Memorie storiche de' cardinali di Santa Romana Chiesa*, nella Stamperia Pagliarini, Roma 1793, vol. IV.
- CARUNCHIO 1991 = T. CARUNCHIO, *La Casina del Cardinale Bessarione*, Città di Castello 1991.
- CHATTARD 1766 = G.P. CHATTARD, *Nuova descrizione del Vaticano, o sia del Palazzo Apostolico di San Pietro*, dalle stampe del Mainardi, Roma 1766, vol. II.
- 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.
- DE CRESCENZI 1642 = G.P. DE CRESCENZI, *Corona della nobiltà d'Italia overo compendio delle istorie delle Famiglie Illustri*, per Nicolò Tebaldini, Bologna 1642.
- DANIELE 2022 = G. DANIELE, *Prospero Fontana «pictor bononiensis» (1509-1597). Catalogo ragionato dei dipinti*, Roma 2022.
- DAVIDSON 1964 = B. DAVIDSON, *Introducing Michele Grechi Lucchese*, in «The Art Bulletin», 46, 4, 1964, pp. 550-552.
- DELLA VOLPAIA, ASHBY 1914 = E. della Volpaia, *La Campagna romana al tempo di Paolo III. Mappa della Campagna romana al tempo di Paolo III del 1547 di Eufrosino della Volpaia riprodotta dall'unico esemplare esistente nella Biblioteca Vaticana*, con il commento di T. Ashby, Roma 1914.
- FOL 1876 = W. FOL, *Catalogue du Musée Fol. Troisième partie. Peinture artistique et industrielle*, Genève-Paris 1876.
- GAROFOLINI 1931 = G. GAROFOLINI, *Il castello della Crescenza*, in «Le vie d'Italia», 37, 1, 1931, pp. 307-311.
- GIACOMINI 2007 = F. GIACOMINI, «*Questo distaccare le pitture dal muro è una indegna cosa*». *Il trasporto dei dipinti murali nell'Ottocento e l'attività di Pellegrino Succi*, in *Restauro pittorici e allestimenti museali a Roma tra Settecento e Ottocento*, a cura di S. Rinaldi, Firenze 2007, pp. 71-97.
- GIACOMINI 2014 = F. GIACOMINI, *Il distacco a Roma dal Cinquecento all'Unità d'Italia*, in *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati da Pompei a Giotto, da Correggio a Tiepolo*, catalogo della mostra (Ravenna, Loggetta Lombardesca, 16 febbraio-15 giugno 2014), a cura di L. Ciancabilla, C. Spadoni, 2 voll., Ravenna, 2014, II, pp. 39-47.

- GIOVIO 1559 = P. GIOVIO, *Dialogo dell'Imprese militari et amorose*, appresso Guglielmo Rovigli, Lione 1559.
- GRANATA 2006 = B. GRANATA, *Mito e natura nella galleria di Torre in Pietra: gli affreschi di Pietro Paolo Bonzi per il principe Michele Peretti*, in «Storia dell'arte», 13-14 n.s., 113-114, 2006, pp. 173-186.
- HOSIUS 1886 = S. HOSIUS, *Acta historica Res gestas Poloniae illustrantia ab anno 1507 usque ad annum 1795*, Cracovia 1886, vol. IX.
- «LE INVENZIONI DI TANTE OPERE» 2022 = «*Le invenzioni di tante opere. Domenico Fontana (1543-1607) e i suoi cantieri*», catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Zürst, 27 novembre 2022-19 febbraio 2023), a cura di N. Navone, L. Tedeschi, P. Tosini, Roma 2022.
- LANCIANI 1902-1912 = R. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, 4 voll., Roma 1902-1912.
- NATALE 1976 = M. NATALE, *L'Histoire*, in M. NATALE, D. QUELOZ-IACUITTI, A. RINUY, F. SCHWEIZER, *Le Fresques de la Villa La Crescenza: histoire et restauration*, in «Genava», 24, 1976, pp. 323-338.
- NATALE 1979 = M. NATALE, *Musée d'art et histoire. Catalogue raisonné des peintures. Peintures italiennes du XIV^e au XVIII^e siècle*, Genève 1979.
- 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.
- PAGLIARA 1991 = P.N. PAGLIARA, *Le Pincio du XV^e au XVI^e siècle et la vigna de Marcello Crescenzi*, in *La Villa Médicis*, 2. *Études*, a cura di A. Chastel, Ph. Morel, Rome 1991, pp. 98-106.
- VON PASTOR 1959 = L. VON PASTOR, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, ed. it., *Storia dei Papi dalla fine del Medioevo*, V. Paolo III (1534-1549), Roma 1959.
- VON PASTOR 1963 = L. VON PASTOR, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, ed. it. *Storia dei papi dalla fine del Medioevo*, VI. *Storia dei papi nel periodo della Riforma e restaurazione cattolica. Giulio III, Marcello II e Paolo IV (1550-1559)*, Roma 1963.
- PEINTURES ITALIENNES ET ESPAGNOLES 2019 = *Peintures Italiennes et Espagnoles XIV^e-XVIII^e siècles. Musées d'art et histoire de Genève*, a cura di F. Elsig, M. Natale, Genève 2019.
- PICARDI 2004 = P. PICARDI, *Gli affreschi del palazzo di Paolo III in Campidoglio: un salvataggio anomalo*, in «Paragone», 3 s., 55, 54 (649), 2004, pp. 3-26.
- 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.

- POLVERINI FOSI 1984 = I. POLVERINI FOSI, ad vocem *Crescenzi, Marcello*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1984, vol. XXX, pp. 641-645.
- QUELOZ-IACUITTI 1976 = D. QUELOZ-IACUITTI, *Restauration*, in M. NATALE, D. QUELOZ-IACUITTI, A. RINUY, F. SCHWEIZER, *Le Fresques de la Villa La Crescenza: histoire et restauration*, in «Genava», 24, 1976, pp. 338-346.
- REDÌN MICHAUS 2007 = G. REDÌN MICHAUS, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*, Madrid 2007.
- RUSCELLI 1556 = G. RUSCELLI, *Le imprese illustri*, appresso Francesco Rampazetto, Venezia 1566.
- SAPORI 2020 = G. SAPORI, *Decorare i palazzetti da Raffaello a Zuccari*, con un censimento tratto dai documenti di archivio (1540-1570) a cura di P. Di Benedetti, A. Giammaria, Roma 2020.
- TADDEO 2017 = I. TADDEO, *Some Observations on "Michele Grechi lucchese" Painter and Engraver*, in «Predella», 41-42, 2017, pp. 73-97.
- TAJA 1750 = A. TAJA, *Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano*, appresso Niccolò e Marco Pagliarini, Roma 1750.
- TOMASSETTI 1913 = G. TOMASSETTI, *Vie Cassia e Clodia, Flaminia e Tiberina, Labicana e Prenestina, 3. La Campagna romana antica, medioevale e moderna*, Roma 1913.
- TOSINI 2022 = P. TOSINI, *Progettualità e modelli per la pittura nei cantieri romani di Domenico Fontana: nuove acquisizioni* in «Le invenzioni di tante opere». *Domenico Fontana (1543-1607) e i suoi cantieri*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 27 novembre 2022-19 febbraio 2023), a cura di N. Navone, L. Tedeschi, P. Tosini, Roma 2022, pp. 49-70.
- LA VILLAMÉDICIS 2010 = *La Villa Médicis. 5. Fonti documentarie*, a cura di A. Chastel, M. Bayard, E. Fumagalli, Ph. Morel, Roma 2010.
- VIOLINI 2021-2024 = C. VIOLINI, *Cristoforo Roncalli (1552-1626) pittore e capocantiere tra due secoli*, tesi di dottorato, XXXVI ciclo, Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli, 2021-2024.

Didascalie

Fig. 1. Claude Lorrain, *Veduta della Crescenza*, 1648-1650, New York, Metropolitan Museum of Art.

Figg. 2a-2b. Ricostruzione del salone della Crescenza (Elaborazione: Daniel Galligani, Chiara Violini).

- Fig. 3. Bottega di Michele Grechi da Lucca (?), *Fregio con giochi di putti*, 1550-1551, Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire (Foto di Yves Siza).
- Fig. 4. Bottega di Michele Grechi da Lucca (?), *Fregio con giochi di putti*, 1550-1551, Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire (Foto di Yves Siza).
- Fig. 5. Bottega di Michele Grechi da Lucca (?), *Fregio con giochi di putti*, 1550-1551, Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire (Foto di Yves Siza).
- Fig. 6. Bottega di Michele Grechi da Lucca (?) *Fregio con giochi di putti*, 1550-1551, Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire (Foto di Yves Siza).
- Fig. 7. Bottega di Michele Grechi da Lucca (?), *Stemma del cardinale Marcello Crescenzi*, 1550-1551, Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire (Foto di Yves Siza).
- Fig. 8. Pellegrino Succi (?), acquerello con la decorazione originale del salone della Crescenza, Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire, inv. MF 3847.
- Fig. 9. Bottega di Michele Grechi da Lucca (?), *Impresa del cardinale Marcello Crescenzi («Nec Minus»)*, 1550-1551, Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire (Foto di Yves Siza).
- Fig. 10 *Impresa di Francesco Maria della Rovere («Inclinata Resurgit»)* (da GIOVIO 1559)
- Fig. 11a-11b. Bottega di Michele Grechi da Lucca (?), *Marte e Cerere*, 1550-1551, Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire (Foto di Yves Siza).
- Fig. 12. Bottega di Michele Grechi da Lucca (?), *Diana*, 1550-1551, Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire (Foto di Yves Siza).
- Fig. 13. Bottega di Michele Grechi da Lucca (?), *Venere*, 1550-1551, Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire (Foto di Yves Siza).
- Fig. 14. Bottega di Michele Grechi da Lucca (?), *Angeli che sostengono medaglioni-ritratto*, 1550-1551, Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire (Foto di Yves Siza).
- Fig. 15. Anonimo artista di Giulio III, *Giochi di putti*, Città del Vaticano, Palazzi Vaticani, Appartamento di Giulio III in Belvedere (Archivio Fotografico Musei Vaticani).
- Fig. 16. Michele Grechi da Lucca, *Giochi di putti con gli elementi araldici del Monte*, Londra, British Museum, inv. V.6.59 (© The Trustees of the British Museum).
- Fig. 17. Michele Grechi da Lucca, *Giochi di putti con gli elementi araldici del Monte*, Londra, British Museum, inv. 1869,0410.2359 (© The Trustees of the British Museum).
- Fig. 18. Bottega di Michele Grechi da Lucca, *Giochi di putti*, Roma, Caserma Giacomo Acqua (Foto di Mauro Coen, per gentile concessione della Accademia di Belle Arti di Roma e del Comando dei Carabinieri Caserma Giacomo Acqua).

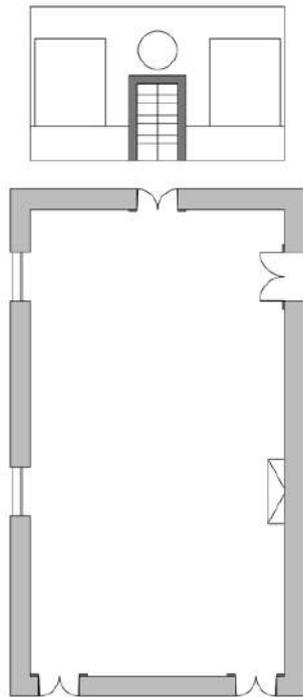
Fig. 19. Bottega di Perino del Vaga (Michele Grechi da Lucca?), *Veneri con l'unicorno e putti*, 1545-1546, Roma, Castel Sant'Angelo, sala di Perseo (per gentile concessione del Ministero della Cultura).

UN PORPORATO ALL'OMBRA DI GIULIO III



1

PATRIZIA TOSINI



2a



2b

UN PORPORATO ALL'OMBRA DI GIULIO III



3



4



5



6

PATRIZIA TOSINI



7



8

UN PORPORATO ALL'OMBRA DI GIULIO III



9



10

PATRIZIA TOSINI

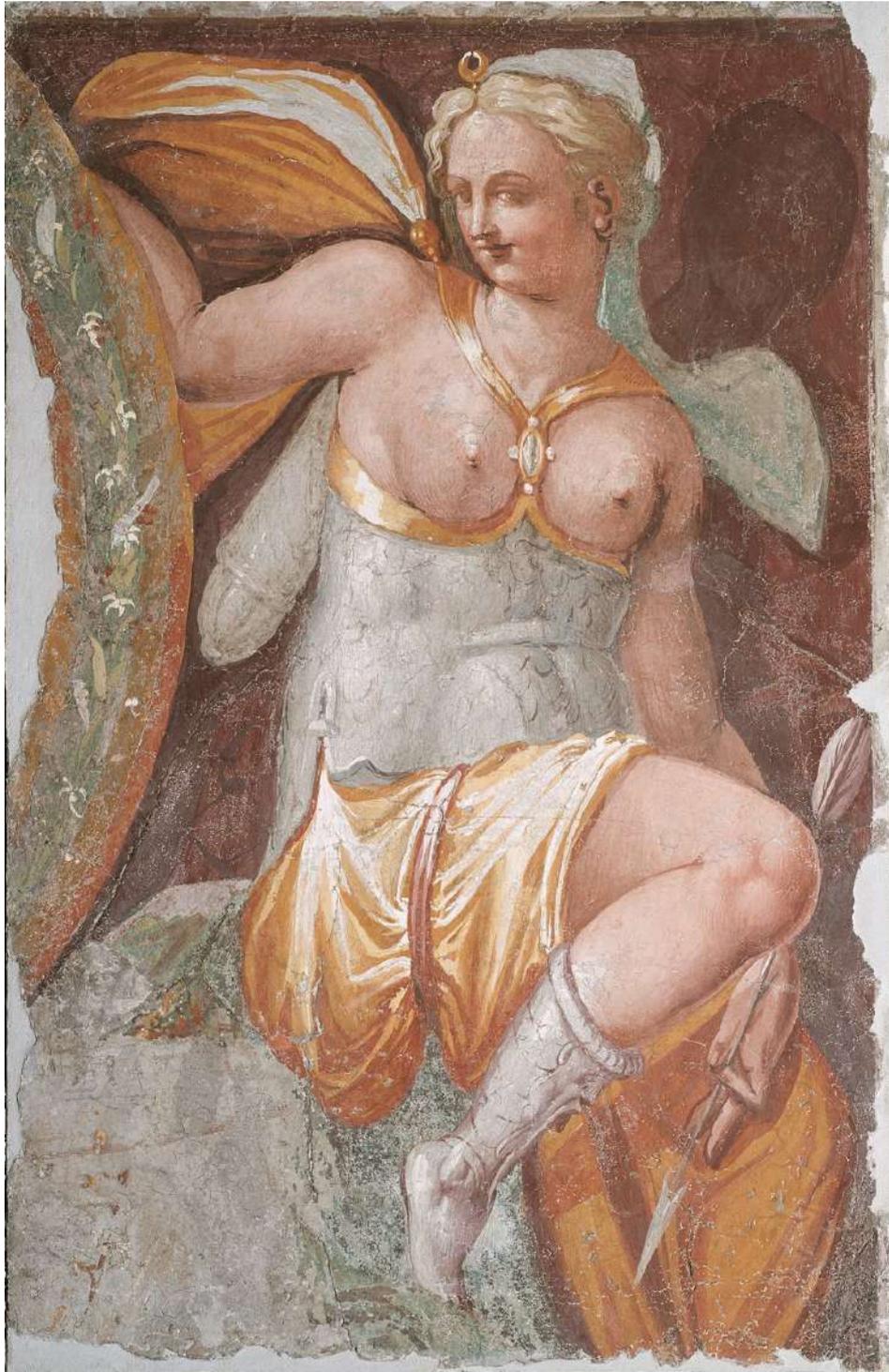


11a



11b

PATRIZIA TOSINI



12

UN PORPORATO ALL'OMBRA DI GIULIO III



13



14



15

UN PORPORATO ALL'OMBRA DI GIULIO III



16



17



18



19