

## PROSPERO FONTANA E IL CANTIERE PITTORICO DI VILLA GIULIA (1553-1555)

*GIULIA DANIELE*

Gli anni romani trascorsi al servizio di papa Giulio III Del Monte (1550-1555) rappresentano senza dubbio uno dei periodi da sempre meglio noti e documentati dell'intera carriera artistica del pittore bolognese Prospero Fontana (1509-1597), chiamato nell'Urbe al servizio del neoeletto pontefice nel 1550, e poi ancora nel 1553, in qualità di scenografo e coordinatore dei cantieri decorativi patrocinati da quest'ultimo al Belvedere Vaticano, prima, nella Villa Giulia e nel palazzo in Campo Marzio oggi noto come 'di Firenze', destinato al fratello Baldovino, poi<sup>1</sup>. Nell'economia del presente contributo ci si soffermerà dunque sul secondo dei due soggiorni nella capitale pontificia, dove l'artista, rientrato a Bologna tra il 1551 e il 1552, fu richiamato nel febbraio 1553 da una lettera dell'amico, concittadino e segretario papale Carlo Serpa, e dove giunse nell'aprile successivo. Come già noto agli studi, la missiva di Serpa era indirizzata al «Magnifico m[esser] Prospero Architetto

<sup>1</sup> Per l'attività romana di Prospero Fontana si rimanda a DANIELE 2021A; DANIELE 2022, pp. 39-46, con bibliografia.

Maggiore super la pittura e stucchi di Nostro Signore»<sup>2</sup>, una qualifica di tutto rispetto che non ha però inciso sulle valutazioni a lungo formulate sul conto del maestro felsineo. Infatti, penalizzato già in antico da una vicenda critica incostante e sommaria e poi da affondi moderni di respiro prettamente locale, in gran parte circoscrivibili agli anni Ottanta e Novanta dello scorso secolo<sup>3</sup>, egli è stato tramandato ai posteri come un pittore per lo più relegato ai margini di fatti e figure maggiori, con l'inevitabile conseguenza che alcuni aspetti del suo operato sono stati oggetto, negli anni, di alcune incomprensioni<sup>4</sup>. Emblematiche a tal riguardo suonano le parole di Giuliano Briganti, che se da un lato pose le basi per rifondare gli studi sul Manierismo italiano, dall'altro rese manifesto il severo pregiudizio gravante su Fontana, che nell'importante volume del 1945 veniva contrapposto a Pellegrino Tibaldi (1527-1596) – appartenente però a una generazione successiva –, e descritto come «sciatto», «ingenuo», «affidato ormai alla sola forza d'inerzia», «mal sicuro e rinunciatario, estremamente svogliato» nella pittura e rappresentativo, a detta dello studioso, del «rilassamento di quei malinconici anni di magra della pittura bolognese»<sup>5</sup>.

L'analisi dell'attività di Prospero a Villa Giulia, un cantiere che lo vide coinvolto in maniera documentata dall'aprile del 1553 fino almeno al marzo 1555, deve dunque ripartire da queste consapevolezze di fondo, essendo stato anch'esso oggetto di letture tarate sulle poche notizie a disposizione e limitate dalla scarsità di raffronti stilistici attendibili, che hanno portato gli studiosi a trarre spesso conclusioni che oggi sembrano, almeno

<sup>2</sup> Imola, Biblioteca Comunale (BIM), *ms. imolese 940*, n. 25. Il documento è stato reso noto da GALLI 1923, p. 206 e poi ripreso dagli studi successivi.

<sup>3</sup> Si vedano in particolare FORTUNATI PIETRANTONIO 1986, che ha rappresentato fino ai tempi recenti l'unico rimando bibliografico di carattere generale disponibile sull'artista, e i successivi studi della stessa.

<sup>4</sup> Un caso significativo è, ad esempio, quello del cantiere decorativo dell'altare di San Ciriaco ad Ancona (1559), su cui si rimanda a DANIELE 2019; DANIELE 2021B.

<sup>5</sup> BRIGANTI 1945, p. 58. Per una breve ma più completa ricostruzione della vicenda critica dell'artista si rimanda a DANIELE 2022, pp. 9-13.

in parte, da rivedere. Un caso specifico riguarda, in questo contesto, il rapporto di Fontana con l'allora ventenne collaboratore Taddeo Zuccaro (1529-1566), che, proprio come Tibaldi nella ricostruzione offerta da Briganti, gli è stato sovente accostato più per rilevarne il distacco, sia qualitativo sia autoriale, che non per riconoscere i debiti oggettivi che invece il giovane pittore certo contrasse nei confronti del più anziano e affermato collega, almeno nell'ambito di un cantiere tanto articolato e di diretta committenza papale.

La prima fonte di riferimento per avviare una riflessione sul tema è senza dubbio Giorgio Vasari, che trattando della «Vigna di papa Giulio», proprio nella biografia del vadese, ricordava – vago e alquanto confusamente – come «nel dipignervi molte cose Prospero Fontana [...] si servì assai di Taddeo in molte cose, che gli furono occasione di maggiore bene», proseguendo poco oltre con la specifica che «nelle prime camere del palazzo, fece [sempre Taddeo] di colori nel mezzo della volta alcune storie, e particolarmente il monte Parnaso; e nel cortile del medesimo fece due storie di chiaro scuro de' fatti delle Sabine, che mettono in mezzo la porta di mischio principale che entra nella loggia, dove si scende alla fonte de l'acqua Vergine. Le quali tutte opere furono lodate e commendate molto»<sup>6</sup>. Come spesso è avvenuto nella storiografia artistica, le parole dell'aretino, associate in questo caso all'assenza nelle *Vite* di un analogo spazio dedicato a Fontana, sono state alla base dei successivi fraintendimenti in merito all'impegno effettivo dell'esordiente marchigiano, il cui nome comprensibilmente non compare nei documenti di cantiere e la cui attività a Villa Giulia risulta tuttora oggetto di dubbi e opinioni discordanti. Se nel 1932 Adolfo Venturi, tra i primissimi a prendere in considerazione quelle decorazioni, assegnava per intero a Zuccaro e alla sua scuola la paternità degli interventi pittorici nell'edificio<sup>7</sup>, fu John A. Gere, in uno storico, pionieristico, contributo del 1965, a tornare in dettaglio sulla questione, provando a circoscrivere meglio gli interventi di

<sup>6</sup> VASARI [1550-1568] 1966-1987, V, p. 557. Per la vita vasariana di Taddeo Zuccaro si rimanda anche alle riflessioni di AGOSTI 2015.

<sup>7</sup> VENTURI 1901-1940, IX.V, pp. 852-857.

Taddeo in quelle che Vasari aveva descritto come «prime camere del palazzo», identificabili con i due cameroni d'atrio al pianterreno<sup>8</sup>. Non essendovi tuttavia in questi ambienti alcuna pittura avente come chiaro soggetto il *Parnaso*, lo studioso focalizzò la sua attenzione sulla difformità di mani rilevabile tra gli affreschi delle due sale, le cui volte gli apparivano – come già erano in effetti apparse a Venturi, che aveva però attribuito le divergenze esecutive a una crescente sveltezza di Taddeo, presto mutatasi in approssimazione – ben distinte tra loro per qualità, stile pittorico e toni coloristici. La sala sud veniva quindi descritta come «blond, with lilac, rose-pink, straw-yellow, almond-green and pale blue predominating», mentre nella sala nord, proseguiva suggestivamente Gere, «one has the feeling that the sun has gone behind a cloud». L'analisi degli affreschi, che all'epoca non poteva peraltro giovare delle notizie relative alle ingenti ridipinture eseguite nel 1773 dal pittore e restauratore Nicola Lapiccola (1727-1790) per rimediare ai danni provocati da un incendio divampato nel 1749<sup>10</sup>, condusse così lo studioso a ritenere, attraverso una serie di ragionamenti logico-deduttivi supportati dal raffronto con alcuni materiali grafici, che i riquadri sulle volte dei due ambienti fossero da tributare a due personalità diverse, una attiva nella sola sala sud, l'altra nella sola nord. I disegni allora noti<sup>11</sup> erano tutti connessi a quest'ultima e se

<sup>8</sup> GERE 1965.

<sup>9</sup> Ivi, p. 200.

<sup>10</sup> Per questi interventi, che fruttarono a Lapiccola un pagamento di ben seicento scudi, si rimanda all'esauriente studio di GUERRIERI BORSOI 1993.

<sup>11</sup> Si tratta del disegno inv. 2214 del Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques (penna e inchiostro bruno acquerellato su carta azzurra quadrettata, 368x470 mm), collegato su basi stilistiche al foglio inv. 1875,0710.2631 del British Museum di Londra (oggi riconosciuto come preparatorio per un fregio in palazzo Silvestri-Rivaldi a Roma; cfr. DANIELE 2023); di una stampa acquerellata di Francesco Rosaspina (1762-1841), custodita al British Museum di Londra (inv. 1851,0308.800), riprodotte un perduto foglio considerato autografo di Fontana; e di uno studio per la *Fortuna e una Virtù* a stucco che orna il centro della volta (penna, inchiostro bruno acquerellato e matita nera su carta quadrettata, 360x240 mm; Londra, Windsor Castle, inv. RCIN 905990), la cui attribuzione a Prospero è tuttavia meno sicura.

nessuno di essi mostrava caratteristiche comuni agli studi grafici di Taddeo (inclusi quelli, grosso modo coevi, per la cappella Mattei in Santa Maria della Consolazione, esplicitamente citati da Gere), evidente era invece la loro netta componente fontaniana, resa tangibile nell'efficace confronto proposto dallo studioso tra alcuni dettagli di un foglio preparatorio per il *Baccanale* del camerone nord (figg. 1-2) e la firmata *Sacra famiglia con san Girolamo, san Giovannino e una santa martire* della National Gallery of Victoria, Melbourne (1550-1556 ca.)<sup>12</sup>. «If Taddeo Zuccaro was not responsible either for the design of the paintings in the North Room or for their execution – for stylistically the studies and the completed frescoes are inseparable», concludeva quindi Gere, «then the question poses itself: who was? Curiously enough, the obvious alternative possibility, Prospero Fontana, seems never to have been considered». E aggiungeva, infine, lapidario: «The style of the North Room paintings and the related drawings can only be described as that of an inept provincial follower of Vasari. This is exactly what Fontana was». In conseguenza di tale assunto e volendo tener fede alla testimonianza vasariana, l'intervento di Taddeo venne quindi collocato per esclusione nella sala sud, giustificando le componenti stilistiche di quegli affreschi – che avevano «little in common with those which Taddeo executed during the same period in the Mattei Chapel» e si rivelavano invece più simili alle pitture della sala dirimpetto –, con la concreta possibilità che il giovane artista avesse comunque operato sotto la stretta direzione («guidance») del più anziano capocantiere<sup>13</sup>.

Se Gere ebbe dunque senz'altro il merito, in tempi molto precoci per gli studi sull'argomento, di reintrodurre Fontana nel dibattito attributivo sulle decorazioni della villa, fino a quel momento per lo più riferite al solo Taddeo, la sua ricostruzione, cautamente recuperata più tardi anche da Cristina Acidini nella monografia

<sup>12</sup> Per il dipinto (olio su tavola, 102,3x82,8 cm; inv. 839-5) si veda DANIELE 2022, pp. 115, 161-162, n. D39.

<sup>13</sup> GERE 1965, pp. 202, 205. Stessa ricostruzione è offerta anche da GERE 1969, p. 56.

sui fratelli Zuccaro del 1998<sup>14</sup>, e il giudizio poco entusiastico riservato al bolognese si sono sostanzialmente tramandati intatti. La recente messa a punto di un primo catalogo ragionato delle opere di Prospero Fontana<sup>15</sup>, il cui evanescente profilo era difficilmente inquadrabile ai tempi in cui scriveva lo studioso inglese, consente oggi di rileggere le intuizioni di quest'ultimo alla luce delle acquisizioni sull'artista maturate nell'arco degli ultimi sessant'anni e di provare a ridiscuterne alcuni aspetti. Tenendo conto del fatto che in un cantiere tanto articolato i pittori attivi sui ponteggi dei cameroni al pianterreno furono con ogni probabilità ben più di due, l'analisi stilistica delle sale lascerebbe propendere – contrariamente a quanto sostenuto da Gere – per una maggiore presenza autografa di Fontana nella sala sud, dove è proprio il tenore esecutivo più alto e l'aspetto delle figure, che appaiono tipiche della produzione del bolognese, a costituire la prova più chiara del suo diretto coinvolgimento. I volti rotondi, con ampia fronte e tratti aggraziati, resi con pennellate rapide e quasi impressionistiche, si accostano infatti molto bene ad altri esempi coevi, a partire proprio dal già citato quadro australiano, che pur avendo un aspetto più rifinito, essendo dipinto su una tavola di dimensioni ridotte e non avendo subito i danni conservativi a cui andarono invece incontro gli affreschi romani, rende comunque manifesta una medesima concezione delle forme, dei gesti, delle pose, persino delle acconciature, che a parere della scrivente non lascia spazio a dubbi di autografia (fig. 3). Altro raffronto eloquente che qui si propone, tra i molti possibili, vede protagonista la *Disputa delle Muse e delle Pieridi* di palazzo Firenze (fig. 4)<sup>16</sup>, dipinta da Fontana, sempre per Giulio III, negli stessi anni del cantiere della villa. Si tratta ancora una volta di una tavola, che condivide però, in particolare con il riquadro con *Cerere e le ninfe* della sala sud (fig. 5), soluzioni compositive (si vedano le figure femminili sulla sinistra) e

<sup>14</sup> ACIDINI LUCHINAT 1998-1999, I, pp. 31-43.

<sup>15</sup> Il riferimento è al volume di DANIELE 2022, che per la prima volta mette insieme anche le riproduzioni a colori di tutte le opere certe dell'artista.

<sup>16</sup> Per il quadro, che recuperò probabilmente delle idee perinesche, si rimanda a DANIELE 2022, pp. 87, 164-165, n. D45.

tipologie formali (fig. 6). I visi in scorcio, con occhi e bocche accennati con rapide ombreggiature di colore, trovano inoltre stringenti riscontri – stavolta anche nella pennellata più sciolta e sommaria – nei fregi di uno dei saloni del romano palazzo Silvestri-Rivaldi (1549 ca.; fig. 7), da poco aggiunti al catalogo dell'artista e collegabili a uno dei disegni già utilizzati da Gere per dimostrare la pertinenza fontaniana della sala nord<sup>17</sup>. In quest'ultimo ambiente, invece, le pitture, sebbene maggiormente depauperate rispetto a quelle della sala opposta e versanti quindi in peggiore stato conservativo, sembrano stilisticamente per lo più riferibili ad aiuti, attivi – come già immaginato dallo studioso – sotto la diretta supervisione e su disegno di Prospero.

A questa prima serie di confronti, e alla conferma dell'indiscutibile assegnazione a Fontana del disegno preparatorio per il riquadro con *Baccanale* nella sala nord citato da Gere, è ora possibile aggiungere anche un secondo studio fontaniano (fig. 8), connesso proprio alla sala sud, utile a documentare, rispetto all'altro, una distinta procedura esecutiva. Nella consuetudine di Prospero, ai lavori integralmente autografi corrisposero infatti non di rado fogli preparatori solo schizzati o anche ben rifiniti ma non quadrettati, di cui il maestro si serviva per lavorare di getto, come testimoniato del resto anche da Carlo Cesare Malvasia nella tarda biografia dedicatagli nella *Felsina Pittrice* del 1678<sup>18</sup>. I due disegni noti per i cameroni d'atrio di Villa Giulia sono entrambi quadrettati in quanto certamente pensati per un utilizzo di cantiere. Se però il *Baccanale* presenta una quadrettatura completa, con il tipico reticolato stretto utilizzato

<sup>17</sup> Londra, British Museum, inv. 1875,0710.2631 (penna e inchiostro bruno acquerellato su carta azzurra quadrettata, 354x542 mm). Cfr. *supra*, nota 11.

<sup>18</sup> MALVASIA 1678, pp. 215-219. L'assenza di quadrettatura si riscontra anche nel disegno (Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 2162) per la porzione destra del fregio con il *Ratto delle Sabine* riemerso in palazzo Silvestri-Rivaldi, che introduce rispetto al foglio alcune varianti e che risulta essere integralmente autografo di Prospero. Diverso è invece il caso di altri due studi preparatori per il medesimo ciclo, parzialmente quadrettati (Londra, British Museum, invv. 1875,0710.2631; 2008,7023.1), che sarà dunque interessante accostare alle relative pitture, purtroppo ancora coperte da scialbo. Sull'argomento si vedano DANIELE 2023; DANIELE in cds.

da Fontana, e corrisponde a un affresco oggi rimaneggiato, ma che si direbbe in gran parte realizzato da aiuti, il disegno per il riquadro con *Venere che disarmo Cupido* nella sala sud presenta invece una variante. Si tratta dell'affresco qualitativamente più debole dei quattro, per il quale il modello cartaceo è stato quadrettato solo a metà, lasciando la parte superiore allo stato di abbozzo. L'analisi del dipinto finale (fig. 9) sembra infatti rivelare l'intervento del maestro nella parte alta della scena, dalla pennellata più fluida e sicura, e un'esecuzione più goffa e corriva, ulteriormente falsata dalle ridipinture successive, nel gruppo di ancelle con la faretra, l'arco e le frecce, a riprova ulteriore di come spettasse comunque a lui l'ideazione, l'intervento e il coordinamento ultimo su entrambi gli ambienti<sup>19</sup>. Doveva infine esistere almeno un terzo foglio di sua mano, di nuovo relativo a un riquadro della sala nord e purtroppo perduto, ma noto a Gere e documentato in controparte da un'incisione settecentesca di Francesco Rosaspina (1762-1841; fig. 10). Dove Vasari collocasse quindi le esecuzioni di Taddeo rimane alquanto dubbio. Tilman Falk ha ipotizzato l'esistenza di un affresco raffigurante il *Parnaso* andato distrutto sulla volta dell'androne d'ingresso della villa<sup>20</sup>, mentre altri hanno ritenuto più realistico pensare a un'imprecisione dell'aretino<sup>21</sup>, sebbene l'accenno a un simile tema si possa rintracciare, in senso più ampio, nella sala nord, le cui decorazioni sono tutte incentrate sul rimando figurato ad alcuni mitologici 'monti', come l'Olimpo e appunto il Parnaso, in una voluta e insistita allusione tematica al casato del pontefice<sup>22</sup>. Che Zuccaro sia dunque intervenuto, sempre su

<sup>19</sup> Che l'ideazione delle scene in entrambi i cameroni spettò a Fontana è testimoniato anche dal riutilizzo di pose e figure di repertorio, replicate in altri lavori.

<sup>20</sup> FALK 1971.

<sup>21</sup> Questa, ad esempio, l'idea di GERE 1965, p. 202; ACIDINI LUCHINAT 1998-1999, I, p. 35.

<sup>22</sup> T. Speranza in *OLTRE RAFFAELLO* 1984, p. 185. Il *Banchetto degli Dei*, che presenta in primissimo piano la riproposizione pittorica dell'antica scultura rappresentante il fiume Nilo, oggi in Vaticano, rievocherebbe ad esempio il monte Olimpo. Il riquadro con *Dioniso che fa scorrere vino* potrebbe riferirsi



disegno di Prospero, proprio in questi ultimi due affreschi pare, alla luce di ciò, quanto meno plausibile. Come dimostrano alcuni disegni<sup>23</sup>, Taddeo rimeditò più volte sui modelli di Villa Giulia, che rivelano una cultura visiva in grado di spaziare con agio dall'antiquaria a Raffaello, da Giulio Romano a Perino del Vaga, tutti riferimenti del resto ben noti a Fontana, artista aggiornato e che a quelle date poteva vantare una salda esperienza in questo ambito. Fu invece proprio nel constatare come alcune porzioni di affreschi al primo piano della villa recuperassero modelli di Baldassarre Peruzzi in villa Farnesina a Roma, che Gere tornò con prudenza a ipotizzare che anche questi ultimi fossero da ricondurre a Taddeo, sia sulla base dell'accostamento tipologico a suo giudizio possibile con la sala sud al pianterreno, già riferita al vadese, sia nella convinzione che una così ampia gamma di modelli e un gusto così sofisticato nella scelta dei riferimenti culturali «in no way suggests Prospero Fontana»<sup>24</sup>.

Gli appartamenti del piano nobile, sulla cui attribuzione a Zuccaro già Cristina Acidini ha in seguito espresso qualche perplessità<sup>25</sup>, sono in realtà ambienti tra loro molto variegati sul piano stilistico ed esecutivo, che rendono manifesto il coinvolgimento di più mani e le cui decorazioni sollevano tuttora non pochi interrogativi, sia in rapporto ai tempi di esecuzione sia, appunto, alle maestranze effettivamente coinvolte. Le prime due sale, denominate rispettivamente sala delle Arti e sala delle Vedute di Roma – l'una di retaggio quasi vasariano, e per questo forse ascrivibile al toscano Stefano Veltroni o al faentino Marco Marchetti, l'altra in effetti più zuccaresca –, per quanto presumibilmente decorate sotto la direzione di Fontana, non presentano parti riconducibili a suoi interventi diretti e

invece al monte greco Citeròne, sacro al dio, mentre la fonte nell'episodio seguente potrebbe essere, come già proposto da GERE 1965, p. 202, la Castalia, sacra a Dioniso e alle ninfe e sgorgante alle pendici del monte Parnaso. Ugualmente, la scena di *Baccanale* potrebbe connettersi alle feste bacchiche che il mito voleva proprio si celebrassero periodicamente nel medesimo luogo.

<sup>23</sup> Si vedano in particolare i fogli pubblicati da GERE 1995, pp. 258, 307.

<sup>24</sup> GERE 1965, p. 206.

<sup>25</sup> ACIDINI LUCHINAT 1998-1999, I, pp. 31, 35.

ripropongono in alcuni casi porzioni dei fregi già realizzati entro il 1551 dalla sua *équipe* di lavoranti negli appartamenti di Giulio III in Belvedere<sup>26</sup>. La terza sala invece, nota come sala delle Stagioni, o ‘delle Colonne’ per gli sfondati architettonici in *trompe l’œil* che ne compongono il fregio, è quella che qualitativamente più si avvicina alla sala sud ed è infatti l’unica in cui è possibile, a parere della scrivente, isolare porzioni autografe di Fontana. Tra le storie principali, contornate da specchiature in marmo dipinto, appaiono senz’altro riconducibili a lui almeno i quattro putti disposti sulla sommità del cartiglio che incornicia la rappresentazione dell’*Inverno* e le cariatidi sui lati, rispondenti ancora una volta a tipologie figurative piuttosto tipiche del nostro, con le gote carnose e rosate, i nasi rotondi e i tratti somatici quasi bambineschi, confrontabili ad esempio con dettagli coevi negli affreschi della bolognese palazzina della Viola (1552-1553 ca.) e, di nuovo, di palazzo Silvestri-Rivaldi (figg. 11-12)<sup>27</sup>. Di mano del maestro felsineo dovrebbe poi essere anche l’episodio con la *Toiletta di Venere* (fig. 13), che recupera, come aveva notato Gere, l’analoga scena affrescata da Baldassarre Peruzzi nella sala delle Prospettive di villa Farnesina (fig. 14), un modello probabilmente riecheggiato anche negli inserti quadraturistici che completano la decorazione dell’ambiente. Da un diverso segmento del fregio peruzziano deriva anche un disegno di area perinesca con *Corteo bacchico* custodito al Louvre, possibile studio dal vivo di Prospero Fontana dall’affresco originale (figg. 15-16)<sup>28</sup>. Al di là delle componenti stilistiche che sembrano suffragarne l’attribuzione, la presenza sulla sinistra dell’annotazione «più basso» riferita al piede della figura che sorregge Bacco ebbro sulla schiena dell’asino sembra infatti

<sup>26</sup> Per le immagini a colori dei fregi vaticani, assai poco riprodotti, si rimanda a ENEA 2010. Nella sala delle Vedute di Roma la figura di guerriero stante, presumibilmente un dio Marte, manifesta rispetto alle altre un più forte retaggio stilistico fontaniano.

<sup>27</sup> Per i putti si vedano in particolare, in DANIELE 2022, le somiglianze con analoghi soggetti nei dipinti nn. D20, D21, D22, D26, D40, D54 (riquadri con la *Vergine annunciata* e la *Vergine assunta*), D69.

<sup>28</sup> Penna e inchiostro bruno su carta, 120x195 mm (inv. RF 592). Per l’attribuzione del foglio al bolognese si veda DANIELE 2022, p. 211.

confermare l'utilizzo del foglio come schizzo *d'après* e certo non vi è dubbio che Fontana conoscesse bene quella composizione, visto che ne estrapolò il medesimo gruppo di personaggi per inserirli nel *Baccanale* sulla volta della sala nord di Villa Giulia<sup>29</sup>. Quest'ultimo riquadro figurato combina in sé anche una seconda citazione, nel piccolo satiro a cavallo di un leone disposto in primissimo piano, che nel disegno preparatorio corrispondente replica quello dipinto da Giulio Romano insieme a due fiere su una delle pareti della sala di Amore e Psiche in palazzo Te a Mantova<sup>30</sup>.

Di pertinenza fontaniana parrebbe stilisticamente anche la saletta adiacente a quella delle Stagioni, e sembrano inoltre riferibili al suo intervento diretto alcune delle guaste pitture sulle pareti dell'emiciclo d'atrio, come ad esempio il riquadro con l'*Ebrezza di Bacco*. Un'ultima notazione riguarda infine la cosiddetta sala dello Zodiaco nel ninfeo, le cui decorazioni sono state pesantemente ritoccate ma dove pare tuttora possibile assegnare a Prospero almeno le due vele affrontate con *Giunone e Venere* e l'ottagono con *Diana ed Endimione*<sup>31</sup>.

Quanto a Taddeo, tentare di isolare con coerenza la sua mano in quel che rimane delle pitture della villa risulta operazione, se non impossibile, almeno molto complessa, e di per sé forse anche

<sup>29</sup> La composizione era stata recuperata anche da Daniele da Volterra nella sala del Cardinale in palazzo Farnese a Roma (1547 ca.). Sulle sfaccettate doti inventive di Fontana e sulla sua completa autonomia di capocantiere si è espressa anche M. Faietti in *IL CINQUECENTO A BOLOGNA* 2002, pp. 224-226, n. 57.

<sup>30</sup> Cfr. *KUNSTKABINETT* 2002, n. 4. La figura del putto con leone era peraltro già stata adottata nel fregio di palazzo Silvestri (cfr. DANIELE 2023; DANIELE in cds). Tra i riferimenti di Prospero spicca poi anche l'onnipresente Vasari, come si vede ad esempio nella figura femminile che, nel *Baccanale* della sala nord, porge la coppa affinché venga riempita, che si ritrova in lavori vasariani degli anni Quaranta come la *Cena di san Gregorio Magno* di San Michele in Bosco a Bologna (1540), l'*Ultima Cena* fiorentina di Santa Croce (1546) e il *Banchetto nuziale di Ester e Assuero* per la Badia delle Sante Flora e Lucilla ad Arezzo (1548).

<sup>31</sup> Per tutti questi raffronti si rimanda a DANIELE 2022, pp. 41-45. GERE 1965, p. 202, sosteneva invece in questo caso che «Taddeo was no doubt responsible for the decoration of the entire loggia».

priva di senso, visto che, come già opportunamente osservato sia da Gere che da Acidini, egli dovette comunque assoggettarsi a quanto pianificato da Fontana<sup>32</sup>. Come già anticipato e noto, negli anni del cantiere il vadese fu impegnato anche nella decorazione della cappella Mattei nella chiesa di Santa Maria della Consolazione (1553-1556), eccellente sintesi di lunghe meditazioni sui modelli della maniera tosco-romana, nonché ciclo ormai maturo, che consacrò definitivamente la fama professionale del suo autore aprendogli la strada alla carriera autonoma<sup>33</sup>. Nell'impossibilità di proporre oggi raffronti chiari, si può solo concludere che la presenza di Zuccaro sui ponteggi di Villa Giulia sia stata episodica, sebbene non vi siano appigli per determinare con certezza se si sia concentrata nelle sole fasi iniziali o se si sia invece prolungata negli anni. Purtroppo, null'altro soccorre per il momento a far luce sulla questione, visto che anche le «due storie di chiaro scuro de' fatti delle Sabine» ricordate da Vasari nell'emiciclo del cortile, così come le *Virtù* a monocromo descritte nel 1642 da Giovanni Baglione sull'esterno del fabbricato, forse addirittura pertinenti a una fase dei lavori anteriore all'arrivo di Fontana, sono andate perdute<sup>34</sup>.

Se, insomma, vari nodi di questo importante cantiere cinquecentesco sfuggono ancora oggi alle nostre capacità di comprensione, si auspica almeno che le ricostruzioni qui proposte concorrano a dimostrare l'opportunità di restituire progressivamente a Prospero Fontana – non solo in rapporto alle responsabilità assunte a Villa Giulia – un ruolo storico meno condizionato da obsolete sovrastrutture. A quasi un secolo di

<sup>32</sup> GERE 1965, p. 205; GERE 1969, p. 56; ACIDINI LUCHINAT 1998-1999, I, p. 31.

<sup>33</sup> Per la cappella Mattei si vedano GERE 1969, pp. 56-62; ACIDINI LUCHINAT 1998-1999, I, pp. 44-58. La stessa studiosa (ivi, p. 26) ipotizza che il primo coinvolgimento di Taddeo nel cantiere della villa, inteso come l'insieme delle fabbriche site in origine all'interno della vigna papale, possa collocarsi in un momento anteriore alla partenza per Urbino nel 1551, per riprendere poi dopo il rientro nell'Urbe, a partire dal 1553.

<sup>34</sup> Per le perdute storie dell'emiciclo si rimanda a DANIELE 2021A, p. 190; DANIELE 2022, p. 45. Per le *Virtù* si veda invece BAGLIONE [1642] 2023, I, pp. 28-29; ACIDINI LUCHINAT 1998-1999, I, p. 25.

distanza dalla scomparsa del pittore nel 1597, il bolognese Malvasia, acceso fautore del classicismo carraccesco, pur ponendosi in chiara e inevitabile polemica nei confronti della precedente generazione di artisti, dedicò, come si è detto, a Fontana una prima biografia completa, non mancando di sottolinearne proprio le doti di «ferace inventore, [...] intelligentissimo di favole, e di storie, [...] de' piani, del bel posare e della prospettiva» e di «gran pratico così nel fresco, che nell'a olio», aggiungendo infine che «se la Natura fosse stata più tardi a produrlo, e n'avesse riserbata la nascita al susseguente secolo migliore», la «gran stima, e riputazione» di cui egli aveva sempre goduto in vita ne avrebbero consacrato ai posteri la fama di pittore universale<sup>35</sup>.

Questo finora non è successo, e la definizione di «pittore universale» appare sicuramente iperbolica per Prospero, ma le novità emerse negli ultimi anni di ricerche e la ridefinizione di alcune cruciali tappe della longeva carriera di questo personaggio credo abbiano in ogni caso posto le premesse per rileggerne con nuovi occhi il profilo artistico e il peso storico, si spera senza più esitazioni e ritorni al passato.

### *Bibliografia*

- ACIDINI LUCHINAT 1998-1999 = C. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento*, 2 voll., Milano 1998-1999.
- AGOSTI 2015 = B. AGOSTI, *Sulla biografia vasariana di Taddeo Zuccaro*, in «Prospettiva», 153-154, (2014) 2015, pp. 136-157.
- BAGLIONE [1642] 2023 = G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti (Roma 1642)*, a cura di B. Agosti, P. Tosini, 2 voll., Roma 2023.
- BRIGANTI 1945 = G. BRIGANTI, *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma 1945.
- IL CINQUECENTO A BOLOGNA 2002 = *Il Cinquecento a Bologna. Disegni dal Louvre e dipinti a confronto*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 18 maggio-18 agosto 2002), a cura di M. Faietti, con la collaborazione di D. Cordellier, Milano 2002.

<sup>35</sup> MALVASIA 1678, I, p. 217.

- DANIELE 2019 = G. DANIELE, *Prospero Fontana pittore, scenografo e plasticatore*, 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. 161-172.
- DANIELE 2021A = 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 2021B = G. DANIELE, *Pellegrino Tibaldi e Prospero Fontana ad Ancona: circuiti di committenza tra Bologna e la Marca*, in «*Di somma aspettazione e di bellissimo ingegno*». *Pellegrino Tibaldi e le Marche*, atti del convegno (Ancona, 11-12 aprile 2019), a cura di A.M. Ambrosini Massari, V. Balzarotti, V. Romani, Ancona 2021, pp. 42-49.
- DANIELE 2022 = G. DANIELE, *Prospero Fontana Pictor Bononiensis' (1509-1597). Catalogo ragionato dei dipinti*, Roma 2022.
- DANIELE 2023 = G. DANIELE, *Three Drawings by Prospero Fontana for a Newly Discovered Fresco Cycle in Rome*, in «*Master Drawings*», 61, 3, 2023, pp. 299-308.
- DANIELE in cds = G. DANIELE, *Sul cantiere decorativo della Sala delle Divinità: l'autore del fregio e i disegni preparatori*, in «*Una fiorita e vaga primavera*»: *studi e ricerche su Palazzo Silvestri-Rivaldi*, a cura di G. Pittiglio, M.A. Ricciardi, Roma in cds.
- ENEA 2010 = F. ENEA, *L'Appartamento di Giulio III*, in *Le Stanze Nuove del Belvedere nel Palazzo Apostolico Vaticano*, a cura di V. Francia, Città del Vaticano 2010, pp. 9-52.
- 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 PIETRANTONIO 1986 = V. FORTUNATI PIETRANTONIO, *Prospero Fontana (Bologna, 1512 – Bologna, 1597)*, in *Pittura bolognese del'500*, a cura di V. Fortunati Pietrantonio, 2 voll., Casalecchio di Reno 1986, I, pp. 339-414.
- GALLI 1923 = R. GALLI, *Alcuni documenti sul pittore Prospero Fontana*, in «*L'Archiginnasio*», 18, 4-6, 1923, pp. 199-206.
- 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.

- GERE 1995 = J.A. GERE, *Taddeo Zuccaro: Addenda and Corrigenda*, in «Master Drawings», 33, 3, 1995, pp. 223-323.
- 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.
- KUNSTKABINETT 2002 = *Kunstkabinett, Monroe Warsaw. Old master drawings*, New York 2002.
- MALVASIA 1678 = C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, 2 voll., Per l'Erede di Domenico Barbieri, Bologna 1678.
- OLTRE RAFFAELLO 1984 = *Oltre Raffaello. Aspetti della cultura figurativa del Cinquecento romano*, catalogo della mostra (Roma, varie sedi, maggio-luglio 1984), a cura di L. Cassanelli, S. Rossi, Roma 1984.
- 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.

*Didascalie*

- Fig. 1. Prospero Fontana, *Baccanale*, 1553-1555, Roma, Villa Giulia, sala nord (Foto Bibliotheca Hertziana, Enrico Fontolan).
- Fig. 2. Prospero Fontana, *Baccanale*, 1553-1555, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 2214 (©RMN-Grand Palais-musée du Louvre/Michel Urtado).
- Fig. 3. Prospero Fontana, collage di dettagli a confronto. Da sx: *Callisto e le ninfe*, Roma, Villa Giulia, sala sud (Foto Bibliotheca Hertziana, Enrico Fontolan); *Sacra famiglia con san Girolamo, san Giovannino e una santa martire*, Melbourne, National Gallery of Victoria; *Cerere e le ninfe*, Villa Giulia, sala sud (Foto Bibliotheca Hertziana, Enrico Fontolan).
- Fig. 4. Prospero Fontana, *Disputa delle Muse e delle Pieridi*, 1553-1555, Roma, palazzo Firenze (Archivio dell'autrice).
- Fig. 5. Prospero Fontana, *Cerere e le ninfe*, 1553-1555, Roma, Villa Giulia, sala sud (Foto Bibliotheca Hertziana, Enrico Fontolan).
- Fig. 6. Prospero Fontana, collage di dettagli a confronto. A sx e a dx: *Disputa delle Muse e delle Pieridi*, Roma, palazzo Firenze; al centro: *Danza di ninfe*, Roma, Villa Giulia, sala sud (Foto Bibliotheca Hertziana, Enrico Fontolan).

- Fig. 7. Prospero Fontana, collage di dettagli a confronto. Da sx: *Cerere e le ninfe (putti)*, Villa Giulia, sala sud (Foto Bibliotheca Hertziana, Enrico Fontolan); *Ratto delle Sabine*, Roma, palazzo Silvestri-Rivaldi; *Danza di ninfe*, Roma, Villa Giulia, sala sud (Foto Bibliotheca Hertziana, Enrico Fontolan).
- Fig. 8. Prospero Fontana, *La punizione di Cupido*, 1553-1555, Tours, Musée des Beaux-Arts, inv. RF41181 (©Musée des Beaux-Arts de Tours, cliché D. Couineau).
- Fig. 9. Prospero Fontana, *La punizione di Cupido*, 1553-1555, Roma, Villa Giulia, sala sud (Foto Bibliotheca Hertziana, Enrico Fontolan).
- Fig. 10. Francesco Rosaspina (da Prospero Fontana), *La fonte Castalia* (?), 1788, Londra, British Museum, inv. 1851,0308.800 (©Trustees of the British Museum).
- Fig. 11. Prospero Fontana, *Inverno*, 1553-1555, Roma, Villa Giulia, sala delle Stagioni (Foto Bibliotheca Hertziana, Enrico Fontolan).
- Fig. 12. Prospero Fontana, collage di dettagli a confronto. Da sx: *Cariatide*, Roma, Villa Giulia, sala delle Stagioni (Foto Bibliotheca Hertziana, Enrico Fontolan); *Costantino ordina il massacro dei bambini (gruppo di donne)*, Bologna, palazzina della Viola; *Cariatide*, Roma, palazzo Silvestri-Rivaldi.
- Fig. 13. Prospero Fontana, *Toiletta di Venere*, 1553-1555, Roma, Villa Giulia, sala delle Stagioni (Foto Bibliotheca Hertziana, Enrico Fontolan).
- Fig. 14. Baldassarre Peruzzi, *Toiletta di Venere*, 1518-1519, Roma, villa Farnesina, sala delle Prospettive, particolare.
- Fig. 15. Prospero Fontana, *Corteo bacchico*, 1550-1555 ca., Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. RF592 (©RMN-Grand Palais-Musée du Louvre/Tony Querrec).
- Fig. 16. Baldassarre Peruzzi, *Corteo bacchico*, 1518-1518, Roma, villa Farnesina, sala delle Prospettive, particolare.





1





3





5

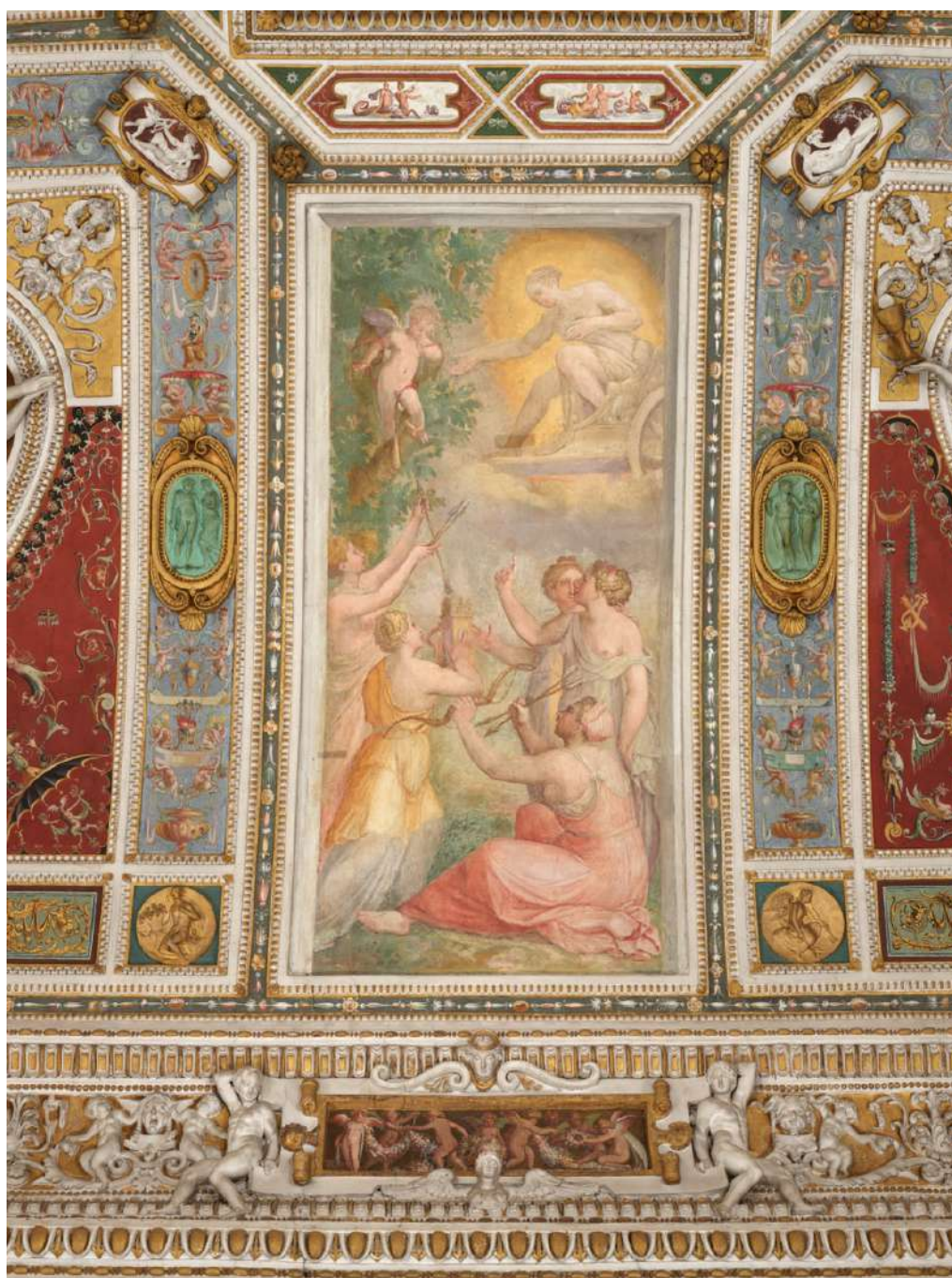


6



7











11



12



13



14



15



16