

TAVOLE, PAVIMENTI E COLONNE.  
I MARMI COLORATI DELLA VIGNA DI GIULIO III

GRÉGOIRE EXTERMANN

Il cantiere di Villa Giulia si distingue non solo per il numero e la varietà degli artisti impiegati, le somme cospicue messe a disposizione e il ritmo veloce dei lavori – elementi comuni alla maggior parte delle fabbriche papali –, ma anche per l'assenza di ruoli chiari nel coordinamento<sup>1</sup>. Questa situazione gestionale incerta poteva essere causata dal carattere volitivo e dall'ingombrante personalità del papa, come riferito dalle fonti<sup>2</sup>,

Sono grato a don Ignacio Medina, Duca di Segorbe, Fátima Halcón Álvarez-Osorio, Raffaella Fontanarossa, per l'aiuto e la disponibilità. Ringrazio altresì le curatrici Valentina Balzarotti e Serena Quagliaroli per la squisita premura.

<sup>1</sup> Su Villa Giulia, ci limitiamo ai principali riferimenti: BELLI BARSALI 1970, pp. 164-183; FALK 1971; DAVIS 1978; COFFIN 1979, pp. 150-174; NOVA 1988, pp. 13-204; *JACOPO BAROZZI DA VIGNOLA* 2002, pp. 163-195.

<sup>2</sup> Si fa qui riferimento, per esempio, all'idea di Giulio III di spostare la cappella Del Monte da San Pietro in Montorio a San Giovanni dei Fiorentini nell'estate del 1550 (CONFORTI 1993, p. 135), all'assenza di continuità tra il primo progetto del ninfeo illustrato dal disegno White (cfr. NOVA 1988, pp. 66-69, con attribuzione a Vasari e a Michelangelo) e il progetto successivo di Ammannati (cfr. Ch.L. Frommel, G. Schelbert, in *JACOPO BAROZZI DA VIGNOLA* 2002, pp. 166-167, n. 49), ai mancati pagamenti a quest'ultimo, costretto a chiedere il saldo agli eredi del pontefice ancora nel 1560 (FALK 1971, pp. 165-166, nn. 727-728).

ma era probabilmente determinata anche dalla dimensione ambiziosa e sperimentale del cantiere che sembrava proporsi di superare in ricchezza, dottrina e cultura filologica gli esempi dell'antichità<sup>3</sup>. La pluralità dei ruoli direttivi ha generato un esito formale complesso, che anche nella ricerca ha favorito una varietà di approcci tale da spiegare lo stato frammentario degli studi. In questo contributo si intende portare l'attenzione sui materiali impiegati e in particolar modo sui marmi colorati.

Delle splendide decorazioni in marmo ricordate dalle fonti rimangono oggi pochi elementi: le colonne della loggia, i termini dell'attico del muro occidentale del cortile (fig. 1) e qualche lastra nei medaglioni sottostanti. Si deve pertanto ricorrere ai conti della fabbrica, ad alcuni disegni e alla famosa lettera di Bartolomeo Ammannati a Marco Mantova Benavides, suo committente a Padova nel 1555, per recuperare informazioni circa questo specifico aspetto della decorazione della fabbrica<sup>4</sup>. La missiva, in particolare, offre una descrizione dove è delineato un percorso che procede da ovest verso est attraverso il casino, il cortile, la loggia e si conclude con il ninfeo, «estremo della bellezza di tutta questa fabbrica»<sup>5</sup>, distinguendo le tipologie d'applicazione dei marmi tra architettura, decorazione e arredo, ovvero tra colonne, pavimenti e tavole, e analizzando le diverse fasi di sfruttamento del marmo, dalla fornitura alla lavorazione all'inserimento nel contesto. Si tratta di un processo che vale per ogni fabbrica, ma che assume a Villa Giulia una particolare importanza per le ambizioni del progetto.

### *Loggia*

Nella descrizione stesa dallo scultore, la loggia assume un ruolo di perno tra il cortile e il ninfeo ed è caratterizzata da un rivestimento marmoreo notevole<sup>6</sup>. Inoltre, «nella faccia di fronte

<sup>3</sup> Cfr. NOVA 1988, pp. 80-83.

<sup>4</sup> I conti e la lettera di Ammannati sono pubblicati in FALK 1971, pp. 135-173.

<sup>5</sup> Ivi, p. 173.

<sup>6</sup> Ivi, p. 172.

dove si può dire che incomincia la ricchezza», vale a dire il lato orientale del cortile che comunicava all'origine con la loggia tramite un portale aperto nella campata centrale<sup>7</sup>, Ammannati descrive le «quattro colonne di misti, doi nere e doi di verde mischiate d'altri colori, tanto belle quando si possi vedere», i medaglioni con figure allegoriche «di misti di varie sorti come camei», gli stipiti del portale centrale «tanto lucidi e belli che parano di fino metallo» e le erme dell'attico raffiguranti dei prigionieri orientali di un «mistio verdone con alcuni mischi simili agli abiti turcheschi» (fig. 1)<sup>8</sup>. Oltre alle suadenti qualità ecfrastiche, l'autore si mostra consapevole della prassi antica di impiegare marmi colorati esotici per rappresentare le popolazioni barbare o vinte<sup>9</sup>. La maggiore complessità decorativa della loggia appare tuttavia nel pavimento «di mischi di tutte le sorti che è stato possibile trovare», con la presenza di «rilegature ovvero guide [...] di marmi venati». Questo dettaglio è ben riconoscibile in una pianta del ninfeo dove il pavimento è diviso in tre campate circoscritte da una bordura a rombi e cerchi delimitati da un'esile riga che rappresenta precisamente la «guida» (fig. 2). L'uso di un segmento divisorio deriva dalla tecnica dell'intarsio, dove la lastra viene scavata in superficie per accogliere le pietre sagomate, lasciando affiorare una linea di partizione che rende meglio percepibile la trama del disegno<sup>10</sup>. Proprio a quelle date, l'intarsio si stava sviluppando nei tavoli marmorei d'arredo con dei risultati di estrema eleganza formale. Documentati, ma non conservati *in loco*, sono i tavoli descritti da Ammannati nella villa, due nelle

<sup>7</sup> Le tre campate centrali del muro ovest del cortile furono aperte negli anni Trenta del secolo scorso. Lo stato originario del muro est è illustrato da un disegno attribuito a Gille-Marie Oppenord, conservato a Villa Giulia (G. Bonnacorso, V. Zanchettin, in *JACOPO BAROZZI DA VIGNOLA* 2002, pp. 190-191, n. 74c) e pubblicato da LETAROUILLY 1859-1866, II, tavv. 211, 213, 219.

<sup>8</sup> FALK 1971, p. 172.

<sup>9</sup> Cfr. SCHNEIDER 2002, con l'esempio dei *Barbari* in pavonazzetto acquistati dai Farnese negli anni Sessanta del XVI secolo e disposti sui terrazzamenti del Palatino. Ammannati si ispira agli attici degli archi trionfali ornati con prigionieri in marmi colorati.

<sup>10</sup> Jestaz paragona la tecnica dell'intarsio agli smalti *champlevé* perché la linea di demarcazione tra campi cromatici fa corpo con il supporto stesso (JESTAZ 2010, pp. 300-301; JESTAZ 2012, pp. 275-276).

stanze adiacenti alla loggia, «di mistio verde, con un fregio di marmo bianco, pieno di vari misti», e altri due di ampie dimensioni (395x180 cm) esposti nei cameroni del piano terra del casino, «con fregi intorno di vari mischi».

Questa tecnica non poteva essere trasferita dalla superficie di un tavolo a un pavimento continuamente sollecitato dal calpestio dei visitatori ed è allora probabile che Ammannati avesse accostato i marmi a mo' di mosaico, imitando la tecnica a intarsio senza seguirla pedissequamente. L'artista poteva avere in mente alcuni pavimenti veneziani conosciuti mentre lavorava per Mantova Benavides, come la pedana dell'altare Pesaro a Santa Maria dei Frari (1518 ca.), il vestibolo della cappella Emiliani a Santa Maria in Isola (dal 1528) e soprattutto il coro di San Zaccaria (1500-1520 ca.), dove una guida fine – forse di metallo – separa le forme geometriche<sup>11</sup>. È del resto probabile che l'insistenza riscontrabile nella lettera sui marmi della villa servisse a destare l'interesse del committente veneto, abituato a un impiego continuo dei marmi colorati nell'architettura e nella decorazione<sup>12</sup>.

Il secondo pavimento di lusso della villa, quello del ninfeo, «assai più ricco degli altri»<sup>13</sup>, era composto invece da lastre senza 'guide': anche questo è andato perso, ma se ne trova forse un riflesso semplificato in quello dalla parte scoperta del portico della vicina villa Medici, concepito da Ammannati sul finire degli anni Settanta e caratterizzato da lastre di africano, portasanta e verde antico (fig. 3)<sup>14</sup>.

La loggia si apriva sul ninfeo attraverso tre archi sostenuti da quattro colonne di verde antico collegate da balaustri in giallo

<sup>11</sup> Cfr. LAZZARINI 2010, pp. 62-63, figg. 6, 23-25, 70. Su San Zaccaria, cfr. WOLTERS 2007, pp. 235-236.

<sup>12</sup> Sulla policromia dei marmi a Venezia, cfr. WOLTERS 2000; *PAVIMENTI LAPIDEI DEL RINASCIMENTO* 2010; HOCHMANN 2016.

<sup>13</sup> FALK 1971, p. 173.

<sup>14</sup> HOCHMANN 2016, p. 176: l'autore confronta il pavimento della loggia di villa Medici con quelli della cappella Del Monte a San Pietro in Montorio e della sala Regia. Si veda ultimamente VARELA BRAGA 2024.

antico<sup>15</sup>. Tale palco fronteggiava un padiglione con serliana sul lato opposto che affacciava su un secondo cortile più esteso del primo (50x15 palmi ovvero circa 112x34 m), mai portato a compimento ma concepito per accogliere un gruppo colossale di Dioscuri in peperino posti ai lati di una monumentale vasca in porfido<sup>16</sup>. Si definivano così tre corpi di fabbrica – il casino, la loggia e il padiglione a serliana – presentati in sequenza in una medaglia coniata nel 1553<sup>17</sup> e recante una dedica alla *Fons Virginis villae iuliae*, cioè all'acqua Vergine, che sgorga a Salone di Roma e che tramite un antico acquedotto alimentava il ninfeo della villa. Questo spazio era definito da Ammannati «il punto della prospettiva», da intendere in senso concettuale, mentre l'asse visivo era appunto quello suggerito dalla medaglia.

#### *Fornitura e lavorazione*

Il reperimento e la segatura dei blocchi lapidei erano operazioni cruciali nella tempistica del cantiere<sup>18</sup> ma, purtroppo, i conti forniscono informazioni casuali e incomplete in merito alla provenienza dei materiali. Si legge, ad esempio, che i piombatori apostolici Giovan Giacomo Bonzagni e Guglielmo Della Porta portarono una barca di mischi «da Porto a Ripa» nel giugno del 1553<sup>19</sup>. Il carico proveniva dall'antico emporio di Roma, Porto, dove l'impianto esagonale costruito sotto Traiano offriva uno spazio per lo stoccaggio dei marmi più capiente rispetto alla riva

<sup>15</sup> Che le colonne delle tre arcate della loggia fossero originariamente in verde antico è confermato da Ammannati (FALK 1971, p. 172), mentre i balaustri sono citati come «di marmo mistio». Che si trattasse di giallo antico è plausibile per coerenza cromatica con le colonne verdi e per specularità con i balaustri della cappella Del Monte (vedi *infra*).

<sup>16</sup> NOVA 1988, p. 92.

<sup>17</sup> Cfr. Ch.L. Frommel, G. Schelbert, in *JACOPO BAROZZI DA VIGNOLA* 2002, pp. 167-168, n. 50a-b.

<sup>18</sup> Si veda a tal proposito il caso della cappella Gregoriana (LAMOUCHE 2019).

<sup>19</sup> FALK 1971, p. 155, n. 459. Il prezzo del carico ammonta a 116 scudi e 15 baiocchi, versati il 25 giugno 1553.

della Marmorata ai piedi dell'Aventino<sup>20</sup>. La zona di Porto fu perlustrata durante il Cinquecento ed è possibile che altri marmi provenissero da lì<sup>21</sup>. Gli acquisti più impegnativi per costo e peso riguardano le colonne, ma la provenienza è raramente dichiarata; sappiamo solo che due di esse provenivano dalla vigna di Bindo Altoviti, un acquisto forse mediato da Giorgio Vasari che aveva lavorato per il banchiere in parallelo al suo impiego per il pontefice<sup>22</sup>. Quattro altre colonne in verde antico furono estratte a Bagni di Tivoli e sono da identificarsi con quelle che in origine sostenevano gli archi della loggia prospiciente il cortile inferiore<sup>23</sup>. Le colonne del portico circolare del casino furono invece prelevate da un cortile costruito, sotto Clemente VII, da Antonio da Sangallo ai piedi delle logge di Raffaello in Vaticano<sup>24</sup> e possiamo immaginare che fossero di grande valore se Paolo IV, per reimpiegarle, le fece sostituire con quelle attuali in granito grigio<sup>25</sup>. Spesso i conti si limitano a dichiarare il nome del

<sup>20</sup> PENSABENE 2002, pp. 27-32.

<sup>21</sup> È da Porto che verranno prelevati 10 anni più tardi i marmi per i basamenti e per il pavimento della sala Regia (EXTERMANN 2024, pp. 113, 122 note 36, 39) e 15 anni più tardi per la basilica di Santa Croce a Bosco Marengo (EXTERMANN 2016, pp. 70-71). La quantità di marmo depositata nel bacino esagonale e nel canale d'accesso era reputata tale da bastare, secondo Fabio Biondo, a fondare una nuova città (PENSABENE 2002, p. 31).

<sup>22</sup> FALK 1971, p. 145, n. 220 (29 maggio 1552). Vasari fu ospite di Bindo Altoviti nel 1550 e dipinse la loggia del suo palazzo da luglio a novembre 1553 (PEGAZZANO 2004, p. 187).

<sup>23</sup> FALK 1971, p. 146, nn. 244 (estrazione delle colonne da parte di Domenico Rosselli, 26 giugno 1552), 245 (trasporto da Bagni di Tivoli alla villa da parte di Gian Giacomo Garone, fine giugno). Sul valore di queste colonne, vedi LANCIANI 1902-1912, II, pp. 109-110; NOVA 1988, pp. 89, 125 nota 136.

<sup>24</sup> NOVA 1988, p. 72.

<sup>25</sup> Ivi, pp. 116-117 nota 54. L'autore cita quattro colonne, ma sembra che tutte le colonne, otto in totale, furono recuperate sotto Paolo IV. Non si sa se erano di granito o di marmo come nella loggia. Tale sostituzione era una pratica frequente, applicata ad esempio per la fornitura di marmo della cappella Gregoriana, con il prelevamento nel 1580 di tre monoliti in verde antico da Santo Stefano Rotondo (LAMOUCHE 2019, pp. 30-31, 40 nota 42), o per la cappella del Presepe, dove quattro colonne, sempre di verde antico, furono condotte dalla chiesa di San Pietro a Tivoli nel 1587 (LANCIANI 1902-1912, II, p. 109). Nei due casi, le operazioni furono condotte da marmorari del

fornitore senza precisare l'origine dei marmi, estratti a ogni modo a Roma o nelle vicinanze più immediate, trattandosi sempre di materiali antichi di recupero<sup>26</sup>. Le provenienze sono dunque eterogenee e dipendono dalle opportunità di scavo o dalle offerte dei fornitori che raramente corrispondono a un profilo professionale determinato<sup>27</sup>. Differentemente, per il marmo di cava moderna, quello bianco di Carrara, le pratiche di gestione erano consolidate e coordinate da gruppi perlopiù radicati in Liguria. Così i 150 balaustri e i 18 pezzi di cornice in marmo di Carrara «per servizio della fontana» vennero consegnati nel 1553 da un certo Niccolò da Lavagna<sup>28</sup>, abitante della cittadina della Riviera di Levante dove si era sviluppata, grazie al commercio dell'ardesia, una rete di trasporto dei materiali lapidei estesa sul Tirreno e oltre<sup>29</sup>. Tali balaustri servivano probabilmente per il parapetto aperto sulla «fontana da basso», creando una gerarchia dei materiali con quelli in giallo antico della loggia soprastante che fungeva da palco d'onore. Si nota poi che la forma bipiriforme di questi balaustri era quella in uso nell'edilizia genovese e che essi venivano prodotti in serie per l'edilizia locale ed esportati per residenze impregiate con elementi in marmo di Carrara, principalmente in Andalusia<sup>30</sup>. Questa tipologia si

Mendrisiotto (rispettivamente Badino da Stabio e Martorino da Castel San Pietro). Curiosamente nelle incisioni di LETAROUILLY 1859-1866, II, tav. 213), le colonne del portico di Villa Giulia sono venate, quindi evidentemente in marmo e non in granito.

<sup>26</sup> Così, quattro colonne sono vendute da un certo Gaspare Amodei senza indicazione più precisa di provenienza (FALK 1971, p. 150, n. 344, 11 dicembre 1552).

<sup>27</sup> L'eterogeneità sociale dei fornitori perdura nei grandi cantieri di fine Cinquecento (EXTERMANN 2023, p. 123 nota 69).

<sup>28</sup> FALK 1971, p. 153, n. 402 (135 scudi per il marmo e il suo trasporto).

<sup>29</sup> Su questo tema è in corso di stampa un contributo di Roberto Santamaria (SANTAMARIA in cds) che sta portando avanti un progetto finanziato dall'Università per gli stranieri di Siena dal titolo "Il colore dell'architettura e della scultura: percorsi e strategie nell'uso delle pietre policrome nei cantieri religiosi europei tra Cinque e Seicento".

<sup>30</sup> Ci si riferisce ai balaustri del castello della Calahorra in Sierra Nevada, ai 300 balaustri ordinati per il palazzo di Alvaro de Bazán a Granada nel 1536 (ALIZERI 1877, pp. 228-231 nota 1) e passati poi al castello di Viso del

diffonde anche in edifici collocati in luoghi dove il marmo di Carrara è indisponibile ma dove sono presenti maestranze genovesi, come il palazzo del Belvedere a Praga o quello di Gabriel da Salamanca a Spittal an der Drau in Carinzia<sup>31</sup>. Un altro significativo quantitativo di marmo di Carrara nella villa consiste nelle 50.000 quadrette portate da un certo Castellino Doria – evidentemente ligure e di stirpe nobile – e acquistate per 113 ducati<sup>32</sup>. Le stanze della villa erano coperte con mattoni ma il cortile, ornato con motivo geometrico, era forse lastricato almeno in parte di questi materiali<sup>33</sup>. Più in generale, tali consegne confermano il progetto di creare una villa interamente coperta di pietre lucide sull'esempio della cappella Del Monte a San Pietro in Montorio, prima commissione significativa di Giulio III alla quale collaborarono Vasari e Ammannati.

### *Peperino e porfido*

Le pietre giungevano a Villa Giulia anche sotto forma di dono, come nell'offerta fatta da Ascanio Colonna, duca di Paliano, di alcuni blocchi di peperino presi dal tempio di Serapide adiacente

Marques, e ai 200 balaustri ordinati da Pedro de Guzmán y Zúñiga per il palazzo di Olivares lo stesso anno (cfr. EXTERMANN 2023, pp. 187-190).

<sup>31</sup> Sul Belvedere di Praga, avviato nel 1539 sotto la direzione di Paolo Stella, si vedano MARKHAM SCHULZ 2022; EXTERMANN, ZAPLETALOVÁ in cds. Sul palazzo di Spittal an der Drau in Carinzia, singolare caso di architettura ispano-genovese avviato due anni prima, si veda WAGNER 1962; EXTERMANN in cdsA.

<sup>32</sup> FALK 1971, p. 145, n. 199, marzo 1552. A fare da intermediari per le esportazioni cospicue di marmo all'estero sono solitamente nobili genovesi, come ad esempio Adamo Centurione per le colonne del patio de las doncellas all'Alcázar di Siviglia nel 1532 (KLAPISCH-ZUBER 1969, pp. 289-291, n. 38) o Gregorio Pallavicino per le sculture del castello di Boussu in Fiandra nel 1533 (ALIZERI 1877, pp. 165-166 note 1).

<sup>33</sup> NOVA 1988, p. 86 figg. 20, 25; LETAROUILLY 1859-1866, II, figg. 205-206, 212-214.

al suo palazzo ai Santi Apostoli<sup>34</sup>. Tale pietra vulcanica «nericcia e spugnosa»<sup>35</sup>, che aveva proprietà opposte a quelle del marmo, lucido e compatto, vantava nello specifico la provenienza da un monumento antico e più in generale un'origine dai territori dell'antica Etruria, dato rilevante per un papa toscano. Ammannati si servì di tali blocchi per la fontana all'angolo tra la via Flaminia e la strada della villa, per le statue fluviali del Tevere e dell'Arno nel ninfeo e avrebbe voluto usarli per i Dioscuri del secondo cortile<sup>36</sup>. Le divinità fluviali vennero poi ricoperte di stucco bianco per farle apparire in marmo – un esperimento che risulterà fallimentare a causa dell'umidità della pietra che provocherà delle screpolature – ed è possibile che per Ammannati l'associazione del peperino etrusco con lo stucco romano fosse un modo di esprimere simbolicamente l'identità delle due culture antiche, etrusca e romana, evocata dai rispettivi fiumi.

L'altro dono di Colonna riguarda la grande vasca in porfido egiziano, ora nella rotonda del Museo Pio Clementino in Vaticano (fig. 4)<sup>37</sup>. Il monolite giunse incompleto e i lavori di integrazione, lenti e costosi, furono abbandonati perché «andava con grandissima spesa e tempo e morte ne ha interrotti questi e altri disegni»<sup>38</sup>. Diversamente, secondo Vasari l'operazione fu abbandonata perché non si era più capaci di scolpire il porfido come nell'antichità: «dopo molta lunghezza di tempo fu disperata l'impresa, massimamente non si potendo in modo nessuno salvare alcuni canti vivi, come il bisogno richiedeva. E

<sup>34</sup> FALK 1971, p. 146, n. 236: «A m.ro Stefano cav.re a buon conto delli peperini et marmi havuti dallui cio e fattili cavare li quali sono dell'Ill.S.r Asc.o Collonna et si paga a costui sop.to il terzo sc. 45».

<sup>35</sup> VASARI [1550-1568] 1966-1987, I, p. 50.

<sup>36</sup> NOVA 1988, pp. 94-95, 100.

<sup>37</sup> LANCIANI 1902-1912, II, p. 190; DELBRÜCK 1932, pp. 188-190; BUTTERS 1996, pp. 113-114; GONZÁLEZ-PALACIOS 2016, pp. 348-349. Il diametro della vasca è di 485 cm e la sua provenienza dalla proprietà di Ascanio Colonna è dichiarata in VASARI [1550-1568] 1966-1987, I, p. 35.

<sup>38</sup> FALK 1971, p. 173.

Michelagnolo, pur avvezzo alla durezza dei sassi, insieme con gli altri se ne tolse giù, né si fece altro»<sup>39</sup>.

Il richiamo a Michelangelo serve qui a Vasari per esemplificare la proverbiale difficoltà di lavorazione del porfido, mentre sappiamo che l'artista non era affatto abituato a pietre di grande durezza, ma al marmo di Carrara, materiale più omogeneo e tenero. Si può ritenere che Vasari si soffermasse su questo punto volendo celebrare Cosimo I che, attorno al 1555, avrebbe trovato un metodo per rendere gli strumenti abbastanza duri e resistenti da scolpire la pietra egizia<sup>40</sup>.

Tuttavia, il porfido e le pietre dure non erano sottoposti solitamente a un processo di intaglio per «forza di levare», ma di limatura per abrasione, in modo da ottenere forme lisce, regolari e brillanti che esaltassero le qualità cromatiche della pietra. Una tale tecnica è descritta da Vasari nel summenzionato brano dedicato al porfido e alla vasca Colonna<sup>41</sup>: l'operazione necessitava di una sostanza abrasiva, lo smeriglio, un conduttore per tale sostanza, il rame, un elemento refrigerante, l'acqua, e una fonte motrice, le braccia del segatore o un'altra forza meccanica. Ed è con questi elementi che Leonardo Sormani inventò una sega tirata da un cavallo, la cui menzione si rintraccia a più riprese nei conti di Villa Giulia: «Al detto [Leonardo scultore] sc[udi] 35 a buon conto di sc[udi] 43 et b.- che monta l'istrumento fatto da segare i marmi con la ruota del cavallo»<sup>42</sup>.

### *Sala Regia*

Nel 1560 la sega di Sormani, che doveva essere rimasta a quanto pare nella villa, fu smontata e portata nel Belvedere vaticano<sup>43</sup>,

<sup>39</sup> VASARI [1550-1568] 1966-1987, I, p. 35.

<sup>40</sup> BUTTERS 1996, p. 144. L'argomento è approfondito in EXTERMANN in cdsB.

<sup>41</sup> Vedi note 37 e 39.

<sup>42</sup> FALK 1971, p. 148, n. 279; vedi anche p. 149, nn. 309, 323. Sul contributo di Sormani si veda in questo volume il saggio di Livia Nocchi.

<sup>43</sup> LANCIANI 1902-1912, III, p. 29.

dove, fra i molti cantieri in corso<sup>44</sup>, dovette servire per la più grande operazione di foderatura di marmi colorati avviata a Roma sotto il pontificato di Pio IV: la copertura del basamento e la pavimentazione della sala Regia (1563-1565). I registri camerali menzionano in effetti una sega a trazione animale riconoscibile in quella di Sormani e manovrata da un certo Giovanone per uno stipendio mensile di 8 ducati<sup>45</sup>.

Il basamento della sala Regia è diviso da finte paraste bianche in campate che offrono un rivestimento in marmi commessi nei lati est, sud e ovest e in marmi intarsiati nel lato nord, dove una guida bianca ben riconoscibile si staglia nelle campate che affiancano il trono papale, concepito quasi fosse un tavolo d'arredo (fig. 5)<sup>46</sup>. Non si conosce l'artista o il gruppo di artisti all'origine di un cambio così radicale nell'economia cromatica e materiale della sala, ma si può prendere in considerazione la figura di Jacopo Barozzi da Vignola, impegnato negli allestimenti policromi di palazzo Farnese e di Villa Giulia e autore forse dei disegni dei tavoli intarsiati lì descritti da Ammannati<sup>47</sup>. Dal canto suo, Pio IV era sensibile ai marmi antichi e commissionò ad esempio un curioso altare eucaristico eseguito esclusivamente con questi materiali per la cattedrale di Milano su disegno di Pirro Ligorio<sup>48</sup>. Nei conti della sala Regia compare anche Jean Ménard, uno dei marmorari più apprezzati per i suoi lavori d'intarsio, richiesto dal cardinale Giovanni Ricci da Montepulciano, dal viceré di Napoli Perafán de Ribera e dal granduca Francesco de' Medici<sup>49</sup>. Forse, proprio questo artista è da identificarsi nel «Giovanni Francese» citato nei conti di Villa Giulia per alcuni lavori d'intaglio<sup>50</sup>. Bertrand Jestaz ha recentemente attribuito a Ménard il disegno e

<sup>44</sup> La sega potrebbe essere servita anche nei primi anni di Pio IV per la pavimentazione del suo casino, cfr. OCCHIPINTI 2010.

<sup>45</sup> EXTERMANN 2024, p. 113.

<sup>46</sup> Ivi, pp. 110-113.

<sup>47</sup> Ivi, p. 121 nota 28.

<sup>48</sup> PAVESI 2010.

<sup>49</sup> EXTERMANN 2024, p. 113. Su Jean Ménard, cfr. TUENA 1988; JESTAZ 2012; LEPROUX 2016, pp. 8-9.

<sup>50</sup> TUENA 1988, p. 54; GONZÁLEZ-PALACIOS 2022, pp. 90-91. Riferimenti in FALK 1971, pp. 146-147, nn. 248, 261.

l'esecuzione del Tavolo Farnese (fig. 6), osservando che è registrato un importo cospicuo di 250 scudi a lui dovuto nel 1569 dal cardinale Alessandro Farnese, e che i motivi della bordura del tavolo sono simili a quelli di un altro mobile eseguito da Ménard per il viceré Perfán nel 1565 e inviato nel suo palazzo a Siviglia detto casa de Pilatos<sup>51</sup>.

La lastra è priva dei suoi inserti di marmi colorati, ma la guida in superficie permette comunque di leggere il disegno del manufatto (fig. 7). Tuttavia, se le fonti sono unanimi nell'informare che Ménard sapeva commettere e intarsiare, esse tacciono su una sua eventuale capacità di elaborare disegni, una competenza posseduta di solito dagli architetti<sup>52</sup>. È il caso della triade implicata a Villa Giulia, Vasari, Ammannati e Vignola<sup>53</sup>, o una generazione più tardi di Giovanni Battista Casale, Giovanni Antonio Dosio e Bernardo Buontalenti<sup>54</sup>. Non sappiamo però come erano concepite le bordure dei tavoli intarsiati di Villa Giulia, se simili a quelle relativamente semplici del pavimento della loggia o se tendenti verso un repertorio più complesso analogo a quello del Tavolo Farnese, con *peltae*, e rettangoli smerlati.

La seconda operazione di rivestimento marmoreo della sala Regia riguardò il pavimento, affidato nel 1564 a un certo Girolamo da Como. Potrebbe trattarsi dello stesso «Hieronimus murator»<sup>55</sup> o «Gerolamo da Milano»<sup>56</sup>, pagato per i pavimenti della loggia di Villa Giulia e degli spazi prospicienti sul cortile inferiore. Anche se il nome è decisamente generico, i legami tra i due cantieri sul piano delle risorse umane, materiali e tecniche rendono la

<sup>51</sup> JESTAZ 2010, pp. 297, 300-304; JESTAZ 2012, pp. 273-282; JESTAZ 2016, pp. 188-189.

<sup>52</sup> GONZÁLEZ-PALACIOS 2022, p. 90.

<sup>53</sup> Vasari disegnò un tavolo per Bindo Altoviti in ebano avorio e pietre dure, cfr. GONZÁLEZ-PALACIOS 2022, pp. 118-120, fig. 67.

<sup>54</sup> Si vedano i disegni di tavole e pavimenti di Dosio in MORROGH 1985, pp. 116-123.

<sup>55</sup> FALK 1971, pp. 156-157, nn. 476-478, 490, 501.

<sup>56</sup> Ivi, p. 146, n. 230, fine giugno 1552; Milano valeva spesso come indicazione generica di una provenienza lombarda.

proposta plausibile<sup>57</sup> e Villa Giulia potrebbe essere stata un banco di prova tale da conferire a un artefice il prestigio sufficiente per ottenere l'affidamento di un incarico ancor più rilevante.

### *Cappella Del Monte*

L'impiego di marmi policromi per la realizzazione di tavoli, pavimenti e colonne è un aspetto particolare di Villa Giulia che potrebbe essere interpretato come la spia di un cambiamento di sensibilità verso il colore avvenuto alla metà del secolo. Decisamente monocroma appare invece la cappella Del Monte a San Pietro in Montorio, prima commissione di Giulio III a Vasari e luogo pensato per onorare i propri antenati<sup>58</sup>. Le pareti, le tombe e l'altare del sacello sono in marmo bianco di Carrara, una scelta fortemente difesa da Michelangelo, che agì da supervisore del cantiere<sup>59</sup> e in opposizione a quanto suggerisce un primo progetto di Vasari del marzo del 1550 dove un'acquerellatura verde, rosa e gialla – riferibile all'uso di verde antico, portasanta e giallo antico – rivela l'intenzione iniziale di creare uno spazio policromo<sup>60</sup>. Tuttavia questi marmi non sono del tutto assenti nel sacello in quanto furono aggiunti nel pavimento della cappella (fig. 8) e nei balaustrini del parapetto (fig. 9), opere eseguite da Vasari e Ammannati al termine della campagna decorativa, nel 1552<sup>61</sup>. I due artisti erano attivi in parallelo sul cantiere di Villa Giulia e ci si può chiedere se il progetto del ninfeo, nel quale i

<sup>57</sup> Lo stesso artista potrebbe essere identificato nel «Hieronimo mediolanensis», pagato nel 1548-1549 per la magnifica porta della cappella Paolina nella sala Regia (DONATI 2020, pp. 211-213; EXTERMANN 2024, p. 121 nota 5).

<sup>58</sup> Sulla cappella Del Monte, cfr. DAVIS 1976, pp. 480-484; NOVA 1984; CONFORTI 1993, pp. 129-142; EXTERMANN 2013, pp. 95-98.

<sup>59</sup> Cfr. VASARI [1550-1568] 1966-1987, VI, p. 82.

<sup>60</sup> Per il disegno (penna, matita nera, inchiostro marrone e acquerello, 320×430 mm, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 2198) cfr. CONFORTI 1993, p. 133; HÄRB 2015, pp. 306-307, n. 151.

<sup>61</sup> Cfr. Ch. Davis, in *GIORGIO VASARI* 1981, p. 98, n. 33; CONFORTI 1993, p. 136.

marmi policromi ebbero un ruolo di primo piano, potesse avere influenzato una nuova policromia nella cappella Del Monte<sup>62</sup>. Il contrasto con le tombe e le pareti bianche è indubbio, ma non bisogna dimenticare che Michelangelo ebbe la supervisione di ambedue le fabbriche e si può allora considerare la cappella nel suo insieme come un esempio del modo in cui Buonarroti concepiva la policromia minerale in relazione alla funzione strutturale, decorativa e simbolica del marmo, e soprattutto in rapporto alla presenza o meno di sculture (emblematico a proposito il commento lapidario del maestro, riferito da Vasari, secondo cui «dove vanno figure di marmo, non ci vuole essere altra cosa»<sup>63</sup>). Michelangelo non disdegnò l'uso dei marmi policromi nell'architettura, come evocazione diretta della sacralità e della dignità imperiale: i pennacchi delle esedre della cappella del re di Francia a San Pietro, risalenti forse agli anni di Giulio III, sono una precoce avvisaglia in questo senso nel cantiere della basilica<sup>64</sup>. I suoi criteri in materia di policromia marmorea sono però più complessi, esigenti e originali rispetto a quelli di altri architetti del secondo Cinquecento, Vasari *in primis*, tendenti verso una dimensione sontuaria pervasiva e meno calibrata<sup>65</sup>.

### *Casa de Pilatos*

L'impatto di Villa Giulia fu senza dubbio ampio e non limitato a Roma<sup>66</sup>. L'identità cosmopolita delle maestranze presenti nel cantiere favorì la diffusione delle sue peculiari caratteristiche. In

<sup>62</sup> NOVA 1988, pp. 63-69, 75-79. Anche se il progetto della loggia risale alla primavera del 1552, il modello in legno fu pagato nel novembre dello stesso anno (FALK 1971, p. 150, nn. 325-326). Sul ruolo di Vasari a Villa Giulia si veda in questo volume il contributo di Eliana Carrara ed Emanuela Ferretti.

<sup>63</sup> VASARI [1550-1568] 1966-1987, VI, p. 82.

<sup>64</sup> EXTERMANN 2024, pp. 116-119.

<sup>65</sup> Sul rapporto materiale e concettuale dell'architettura di Michelangelo con la pietra, cfr. ZANCHETTIN 2008.

<sup>66</sup> Sulla fortuna di Villa Giulia e l'uso nei secoli si rimanda al contributo di Luca Mazzocco in questo volume.

particolare, la presenza di elementi vignoleschi in alcuni palazzi e chiese dell'Alta Andalusia si deve ritenere connessa alla figura di Francisco del Castillo, attivo a Villa Giulia come stuccatore<sup>67</sup>. Rimanendo nel contesto andaluso, ma allargando lo sguardo alla configurazione del cortile e del ninfeo, nonché alla presenza di marmi policromi sotto forma di tavole, colonne e stipiti, vorrei proporre un confronto con l'allestimento della più importante collezione di antichità della Spagna nel Cinquecento: quella di Perafán de Ribera, I duca d'Alcalá e viceré di Napoli, nel suo palazzo di casa de Pilatos a Siviglia<sup>68</sup>. La collezione fu messa insieme dal duca durante il suo soggiorno a Napoli dal 1559 al 1571 e la sua passione per l'arte antica era particolarmente nota tanto che egli è menzionato in una poesia di Juan de Verzosa come uno dei più avidi ricercatori di antichità, assieme al cardinale Farnese e al granduca di Toscana<sup>69</sup>, mentre Giulio Cesare Capacio lo descriverà addirittura come un «alter Verres», allusione a Gaio Licinio Verre che saccheggiò la Sicilia quando ne fu governatore nel 72 a.C.<sup>70</sup>. È possibile che Perafán avesse una conoscenza diretta non solo delle grandi collezioni romane (Cesi, Farnese, Della Valle, vaticana), ma anche del complesso di Villa Giulia: le antichità raccolte da Giulio III erano ancora *in situ* quando il duca d'Alcalá entrò solennemente a Napoli il 12 giugno 1559. Non sappiamo quando e se Perafán de Ribera ebbe l'occasione di recarsi a Roma, ma in ogni caso poteva ricevere delle informazioni di prima mano dai suoi agenti. Uno di questi era Ferdinando de Torres, membro di una famiglia di Malaga, ben inserito nell'aristocrazia romana e ministro plenipotenziario

<sup>67</sup> Su Francisco del Castillo si vedano LÓPEZ GUZMÁN 1984; MORENO MENDOZA 1984; RUIZ RODRÍGUEZ, GÓMEZ-MORENO CALERA, MARIA ALAMO FUENTES 1989; GALERA ANDREU 2021.

<sup>68</sup> Su Perafán de Ribera: HERNANDO SÁNCHEZ 2009; LLEÓ CAÑAL 2017A, pp. 91-105; su casa de Pilatos: LLEÓ CAÑAL 2017A; TRUNK 2002, pp. 5-18; PLAZA 2015, pp. 63-64; PLAZA 2018, pp. 187-194; mentre sulla collezione: TRUNK 2002. La ricchezza di tale raccolta sembrerebbe essere stata superata solo dalla collezione di Filippo V e Isabella Farnese nel XVIII secolo (SIMAL LÓPEZ 2016 con bibliografia).

<sup>69</sup> VERZOSA Y PONCE DE LEÓN 1945, pp. 132-133, n. 127.

<sup>70</sup> LLEÓ CAÑAL 2017A, p. 103.

del viceré presso il papa<sup>71</sup>. De Torres faceva da ponte tra Napoli e Roma e poteva così facilmente trovare artisti, marmi e reperti classici per il duca d'Alcalá, tanto che questi gli procurò un restauratore, Giulio Menichini, e un intarsiatore, il già citato Jean Ménard. Ambedue si spostarono a Napoli nel 1565 dove Ménard eseguì una serie di tavoli intarsiati<sup>72</sup>.

Non è stato chiarito se spettasse al duca o a De Torres la scelta di Benvenuto Tortello quale architetto responsabile del palazzo sivigliano e allestitore della collezione<sup>73</sup>. Originario di Chiari nella bergamasca e formatosi come ebanista presso il padre Clemente, Benvenuto diresse l'esecuzione di grandi stalli per i monasteri benedettini di Montecassino e dei Santi Severino e Sossio a Napoli, ma lavorò anche per il viceré alla costruzione di torri di guardia sul litorale campano nel 1562-1564. La scelta fu brillante perché Tortello, giunto a Siviglia nel 1568<sup>74</sup>, svolse un'attività prolifica e originale nelle proprietà del viceré – la casa de Pilatos e il castello di Bornos in provincia di Cadiz – ma anche per la città di Siviglia di cui fu nominato *maestro mayor*. In questa veste ridisegnò le carceri reali, organizzò gli apparati per l'entrata di Filippo II il 1° maggio 1570 ed elaborò la decorazione della galera che avrebbe ospitato Juan de Austria durante la battaglia di Lepanto. Tortello condusse questi lavori in assenza del duca d'Alcalá che, pur desiderando tornare in patria, non ottenne la sostituzione e morì a Napoli nell'aprile del 1571. Avvertendo

<sup>71</sup> Su Fernando de Torres: BROOKER 1999, pp. 41-42; PÉREZ DE TUDELA 2007, pp. 398, 411, 413; JESTAZ 2016, pp. 187-188, 195 nota 12.

<sup>72</sup> Cfr. JESTAZ 2016, pp. 184-185, 193-194.

<sup>73</sup> Su Benvenuto Tortello o Tortelli si vedano TOSCANO 1983-1984; LLEÓ CAÑAL 1984; LLEÓ CAÑAL 2017B; GAETA 2019.

<sup>74</sup> Secondo PASANISI 1926, p. 435 nota 5: «l'ingegnere Tortelli partì per la Spagna il 13 settembre 1566 con le galee di Don Alvaro de Daçan [sic per Bazán]». Bazan però fu protettore di Napoli nel 1568 e partì per la Spagna a soffocare la rivolta dei *moriscos* nel settembre di quell'anno, data probabile della partenza di Tortello per Siviglia. L'artista è citato per la prima volta in città nel novembre del 1568 e, considerando l'attività ininterrotta svolta fino al ritorno nel 1571, avrebbe poco senso crederlo inattivo per due anni. La data del 1566 è ripresa da STRAZZULLO 1969, p. 312; TRUNK 2002, p. 15; HERNANDO SÁNCHEZ 2009; GAETA 2019.

forse l'ostilità degli eredi<sup>75</sup>, Tortello tornò immediatamente a Napoli all'annuncio della morte del suo protettore, troncando così una carriera di architetto a Siviglia che si prospettava felice. Tortello non trasformò completamente le residenze del duca, ma aggiunse elementi nuovi, un cortile chiamato *jardín grande* per la casa de Pilatos (fig. 10) e una galleria sul giardino per il castello di Bornos, entrambi spazi destinati a ospitare una parte cospicua della collezione, assieme al cortile principale del palazzo sivigliano (fig. 11). Il *jardín grande* si presenta come un patio rettangolare con cinque logge ad arcate triple distribuite per due unità sovrapposte nei lati brevi e per una sola unità nel lato lungo occidentale, più larga e profonda, con una funzione di ambiente di ristoro suggerita dal nome di «cenador». Essa fronteggia un portico a cinque arcate sul lato orientale, risalente all'epoca di Fadrique Enríquez de Ribera, zio di Perafán, e destinato forse a un secondo cortile incompiuto. Fadrique aveva arricchito il palazzo con elementi in marmo di Carrara scolpiti dalla bottega di Anton Maria Aprile, tra cui il grandioso portale esterno<sup>76</sup>. I due portici, quello di Tortello e quello di Aprile, oppongono stili e materiali diversi – fusti in marmi policromi e capitelli classici per Tortello, fusti in marmo di Carrara e capitelli «al modo che corre in Spagna», cioè neo trecenteschi, per Aprile – e rivelano quanto il nuovo patio si inseriva organicamente nell'architettura *mudejar* e genovese della casa de Pilatos<sup>77</sup>.

Vicente Lleo Cañal vede nelle logge sovrapposte la ripresa di una tipologia di villa tardo antica con portici affiancati da ali sporgenti<sup>78</sup>. Oltre ad alcuni esempi romani, l'autore cita la villa di Poggio Reale a Napoli, ben nota al viceré, e contraddistinta da

<sup>75</sup> Sulla difficile trasmissione di eredità di Perafán riassetata in qualche modo con il terzo duca d'Alcalá, grande collezionista, cfr. LLEÓ CAÑAL 2017A, pp. 117-120.

<sup>76</sup> Sulla fedeltà alle forme trecentesche dei capitelli marmorei in Andalusia orientale, cfr. EXTERMANN 2023, pp. 191-195.

<sup>77</sup> Sugli interventi di Fadrique de Ribera alla casa de Pilatos, si veda LLEÓ CAÑAL 2017A, pp. 43-80; PLAZA 2018, pp. 187-194; EXTERMANN 2023, pp. 191-196.

<sup>78</sup> LLEÓ CAÑAL 2017A, pp. 111-112.

una pianta quadrata con logge prospicienti su ogni lato<sup>79</sup>. Lo studioso aggiunge però che le logge della casa de Pilatos, invece di essere orientate verso l'esterno e assumere un valore panoramico, sono rivolte all'interno e per questo acquistano un valore introspettivo, un aspetto che egli associa alla tradizione *mudejar* dell'architettura hispalense<sup>80</sup>. L'osservazione non potrebbe essere più chiara, ma questi valori sono presenti anche a Villa Giulia, che non è esposta ma nascosta in una valle, non apre verso l'esterno ma verso un giardino segreto, non guida il visitatore in un punto panoramico ma nella parte scavata, sotterranea e iniziatica del ninfeo. Inoltre, ed è un punto fondamentale, i marmi policromi di Villa Giulia si ritrovano nella casa de Pilatos, nelle colonne delle logge, negli stipiti di alcune porte e in quello che rimane di un insieme sontuoso di tavoli intarsiati<sup>81</sup>. Le colonne delle logge superiori sono in verde antico – come nella loggia di Ammannati aperta sul cortile inferiore – e quelle delle logge terrene sono in breccia corallina, africano e portasanta (fig. 12). Il loro diametro esile è proporzionato a quello delle colonne in marmo di Carrara dei cortili sivigliani<sup>82</sup>. Più robuste e paragonabili a quelle della loggia di Ammannati sono invece quelle distribuite tra le stanze del piano terra e il *jardín chico* a est del palazzo, con una funzione apparentemente solo ornamentale<sup>83</sup> (fig. 13). Per quanto concerne i tavoli di Jean

<sup>79</sup> Ivi, p. 112.

<sup>80</sup> Ivi, p. 112-113

<sup>81</sup> JESTAZ (2012, pp. 278-279, 287-288) enumera ben dodici tavoli intarsiati più o meno complessi nell'inventario dei beni di Perafán de Ribera del 1588. Sono noti oggi il tavolo spogliato dei suoi intarsi e un piccolo tavolo di forma quadra con probabile sostituzione di marmi (ivi, pp. 279-280, fig. 7).

<sup>82</sup> Tortello impiegò anche una serie di colonne, basi e capitelli di produzione genovese per trasformare la guardaroba in uno spazio a due navate coperto da una volta a crociera ispirata alle terme romane (EXTERMANN 2023, p. 195, fig. 14). Juan de Oviedo fece lo stesso per la loggia esterna della casa de Pilatos (LLEÓ CAÑAL 2017A, pp. 135-136). Non concordo con l'autore che considera tale loggia ispirata a quelle di Torello nel *jardín grande*, essa si inserisce nella tradizione delle gallerie sivigliane con colonne in marmo di Carrara.

<sup>83</sup> Colonne monumentali con una medesima funzione ornamentale appaiono nel cortile del palazzo Della Valle, come documenta la celebre incisione di Hieronymus Cock del 1553.

Ménard, sono forse i primi mobili di questo tipo ad arrivare in Spagna, prima del tavolo offerto dal cardinal Alessandrino a Filippo II (1582)<sup>84</sup>, o di quelli impiegati per il mausoleo di Pedro de Toledo a Villafranca del Bierzo<sup>85</sup>. Ma a differenza di questi, i tavoli della casa de Pilatos si inseriscono in un contesto antiquario di grande coerenza artistica, storica e cromatica. Negli stessi anni, Pio V importava colonne, lastre e stipiti antichi per la chiesa di Bosco Marengo in Piemonte<sup>86</sup>. Pur diversi fra di loro e diretti da committenti che furono ai ferri corti per questioni di sovranità giurisdizionale<sup>87</sup>, i due cantieri sono contemporanei e rivelano un intento paragonabile nel nobilitare una fabbrica con il valore aggiunto dei marmi policromi, eterno referente a un'identità romana, spirituale per il pontefice, secolare e imperiale per il viceré.

I marmi della casa de Pilatos assumono un valore archeologico simile a quello delle antichità stesse, riattivando in questo modo le origini romane di Siviglia, città che aveva dato i natali agli imperatori che espansero il dominio romano fino ai suoi estremi confini e furono, di conseguenza, i maggiori importatori di marmi policromi nella capitale. La policromia marmorea della casa de Pilatos si riallacciava anche alla tradizione araba e *mudejar* andalusa, la cui ricchezza fu ammirata da Andrea Navagero nel 1525<sup>88</sup>. E le colonne di spoglio del *cenador* di Carlo V nei giardini dell'Alcázar offrono un precedente alle logge del *jardín grande*. Si tratta però di un porticato in sequenza continua, mentre le logge di Tortello seguono un ritmo ternario (fig. 14), aspetto che offre

<sup>84</sup> PÉREZ DE TUDELA 2010, pp. 33-34; AGUILÓ ALONSO 2016, pp. 22-23; GONZÁLEZ-PALACIOS 2022, pp. 121-125.

<sup>85</sup> AGUILÓ ALONSO 2016, pp. 27-34.

<sup>86</sup> EXTERMANN 2016. I marmi raggiungono ininterrottamente Bosco dal 1567 al 1572.

<sup>87</sup> Pio V minacciò di scomunicare Perafán in seguito al suo rifiuto di pubblicare la bolla di scomunica *Ex Coena Domini* nella pasqua del 1567 (VON PASTOR 1964, pp. 297-305; FECI 2015, p. 822). Prima di questo incidente, Pio V aveva offerto delle statue antiche a Perafán con la curiosa raccomandazione di usarle per arredare il castello di Bornos, non il palazzo di Siviglia (TRUNK 2002, pp. 21-23, lettera del 15 marzo 1566).

<sup>88</sup> NAVAGERO 1951, pp. 141-144.

un ulteriore rapporto con Villa Giulia e precisamente con gli archi affacciati sul cortile inferiore retti all'origine da colonne in verde antico (fig. 15). In questo caso, le colonne sono più massicce, non poggiano su piedistalli e reggono dei frammenti di trabeazione, ma al di là della diversità di proporzioni e di ordini, il rapporto ritmico e cromatico appare rilevante. Il sistema ad arcate su colonne è raro nel Cinquecento romano – dove vige quello vitruviano ad archi retti da pilastri – e questa singolarità poteva favorirne la ripresa in un altro contesto come quello delle gallerie a colonne esili e ad archi di largo raggio della tradizione sivigliana.

Anche se non sappiamo se Perafán conobbe direttamente Villa Giulia, il complesso era perlomeno noto a Fernando de Torres che, oltre a servire da agente per il viceré, vendette un terreno a Giulio III quando quest'ultimo stava acquistando dei lotti per la villa<sup>89</sup>. Il complesso romano dovette essere conosciuto anche da Benvenuto Tortello, citato per la prima volta a Montecassino nel 1558 dopo una probabile permanenza nell'Urbe, quando la collezione della villa era ancora *in situ*<sup>90</sup>. Ci si può interrogare sulle doti di Tortello, noto come ebanista e ingegnere a Napoli, ma capace di condurre dei lavori architettonici di grande complessità una volta giunto a Siviglia<sup>91</sup>. La costruzione di torri costiere per il viceré poteva avergli fornito l'esperienza tecnica necessaria e, attraverso la creazione di stalli per grandi cori, poteva aver familiarizzato con un linguaggio architettonico aggiornato e fastoso perfettamente adatto a creare una cornice per l'esposizione di statue, busti e rilievi. Inoltre, le grandi pale d'altare lignee con colonne, trabeazione e fastigio che si diffusero a inizio Cinquecento nelle città del Veneto occidentale – Brescia, Bergamo e Verona – avrebbero potuto fornire a un intagliatore del legno di questa regione una familiarità precoce con il

<sup>89</sup> FALK 1971, p. 149, n. 308.

<sup>90</sup> L'ipotesi di un'attività di Tortello nel cantiere di Villa Giulia è ventilabile ma il nome non appare nei conti trascritti da Falk. Il suo stile figurativo è comunque largamente debitore della scultura romana di metà secolo (cfr. TOSCANO 1983-1984, figg. 6,8, 10).

<sup>91</sup> Lleó Cañal (1984, p. 198) sottolinea questo paradosso.

linguaggio architettonico classico<sup>92</sup>. A Siviglia, Tortello mise poi a profitto le sue conoscenze ingegneristiche per riparare l'acquedotto di Carmona che alimentava la casa de Pilatos, ma anche una grotta artificiale nel *jardín grande* ornata da una ninfa addormentata in marmo – forse la *Venere* per la quale Annibale Caccavello ricevette 75 scudi nel 1560<sup>93</sup>. Un simile impianto era concepito nel ninfeo di Villa Giulia, con la statua di una ninfa alludente alla fonte dell'acqua Vergine di cui Frontinus aveva narrato la scoperta<sup>94</sup>. Ed è forse seguendo le tracce di Frontinus che Tortello scrisse una relazione sugli acquedotti di Siviglia<sup>95</sup>. Non solo, dunque, il viceré o il nobile Ferrante de Torres, ma anche Tortello, poté concorrere all'elaborazione di un progetto collezionistico ed architettonico di grande respiro e originalità che riflettesse alcuni aspetti peculiari e ammirati di Villa Giulia in una città distante, ma fortemente collegata con Roma, qual'era Siviglia nel Cinquecento<sup>96</sup>.

### Bibliografia

AGUILÓ ALONSO 2016 = M.P. AGUILÓ ALONSO, *Tableros de mármoles y piedras duras italianos en España. Nuevas aportaciones*, in «Ars & Renovatio», 4, 2016, pp. 22-52.

ALIZERI 1877 = F. ALIZERI, *Notizie dei Professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI. V, Scultura*, Genova 1877.

BAYER 1988 = A. BAYER, *La «Soasa» a Brescia. Le cornici della prima metà del Cinquecento*, in *Alessandro Bonvicino «Il Moretto»*, catalogo della mostra (Brescia, Monastero di Santa Giulia, 18 giugno-20 novembre 1988), a cura di G.A. Dell'Acqua, Bologna 1988, pp. 247-252.

BELLI BARSALI 1970 = I. BELLI BARSALI, *Ville di Roma. Lazio I*, Milano 1970.

BROOKER 1999 = T.K. BROOKER, *Who was LT.?*, in «The book Collector», 48, 1, 1999, pp. 32-53.

<sup>92</sup> Cfr. BAYER 1988.

<sup>93</sup> LLEÓ CAÑAL 2017A, p. 98.

<sup>94</sup> FRONTINUS 1925, p. 351. Cfr. NOVA 1988, pp. 103-107.

<sup>95</sup> Cfr. GAETA 2019.

<sup>96</sup> Cfr. LLEÓ CAÑAL 2012.

- BUTTERS 1996 = S.B. BUTTERS, *The Triumph of Vulcan: Sculptor's Tools, Porphyry and the Prince in Ducal Florence*, Firenze 1996.
- COFFIN 1979 = D.R. COFFIN, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton 1979.
- CONFORTI 1993 = C. CONFORTI, *Vasari architetto*, Milano 1993.
- DAVIS 1976 = CH. DAVIS, *Ammannati, Michelangelo, and the Tomb of Francesco del Nero*, in «The Burlington Magazine», 118, 880, 1976, pp. 472-484.
- DAVIS 1978 = CH. DAVIS, *Four Documents for the Villa Giulia*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 17, 1978, pp. 219-226.
- DELBRÜCK 1932 = R. DELBRÜCK, *Antike Porphyrwerke*, Leipzig 1932.
- DONATI 2020 = A. DONATI, *La cappella Paolina in Vaticano. Il progetto di Michelangelo e il mancato completamento di Marcello Venusti*, in «Archivio della Società romana di storia patria», 143, 2020, pp. 185-251.
- EXTERMANN 2013 = G. EXTERMANN, *Vasari e gli scultori attorno a Michelangelo nella prima edizione delle «Vite»*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno (Firenze, 26-28 aprile 2012), a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova, Venezia 2013, pp. 91-101.
- EXTERMANN 2016 = G. EXTERMANN, *Marmi romani in Piemonte. Pio V e il cantiere di Santa Croce a Bosco Marengo*, in *Splendor marmoris. I colori del marmo, tra Roma e l'Europa, da Paolo III a Napoleone III*, a cura di G. Extermann, A. Varela Braga, Roma 2016, pp. 69-86.
- EXTERMANN 2023 = G. EXTERMANN, *Marmi genovesi e identità romana: alcune residenze andaluse a confronto*, in *El despliegue artístico en la monarquía hispánica (siglos XVI-XVIII). Contextos y perspectivas*, a cura di J. Policarpo Cruz Cabrera, D. García Cueto, Granada 2023, pp. 181-202.
- EXTERMANN 2024 = G. EXTERMANN, *L'allestimento marmoreo della sala Regia. Continuità, svolte e ripercussioni di un cantiere pontificio*, in *I cantieri in Europa nel Cinquecento: architettura e decorazione. I Roma*, a cura di S. Ginzburg, L. Tedeschi, V. Zanchettin, Roma 2024, pp. 109-124.
- EXTERMANN in cdsA = G. EXTERMANN, *El Palacio de Gabriel de Salamanca en Spittal an der Drau: una obra hispano-genovès en la ruta de Praga*, in *Intercambios culturales entre los territorios hispánicos de la Edad Moderna*, a cura di G. Extermann, Jaén, in cds.
- EXTERMANN in cdsB = G. EXTERMANN, *The porphyry in Cosimo I' Florence: Carving versus Abrading*, in *The Drill in Sculpture from Ancient Egypt to Modernism. «A Fascinating Story»*, a cura di P. D'Agostino, L. Simonato, Turnhout in cds.

- EXTERMANN, ZAPLETALOVÁ in cds. = G. EXTERMANN, J. ZAPLETALOVÁ, *Paolo Stella from Melide to Genoa and the Prague Belvedere*, in «Umění», in cds.
- FALK 1971 = T. FALK, *Studien zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia in Rom*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 13, 1971, pp. 101-178.
- FECI 2015 = S. FECI, ad vocem *Pio V*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2015, vol. LXXXIII, pp. 814-825.
- FRONTINUS 1925 = S.J. FRONTINUS, *Stratagems. Aqueductus of Rome*, a cura di Ch.E. Bennett, M.B. McElwain, Cambridge 1925.
- GAETA 2019 = L. GAETA, ad vocem *Tortelli, Benvenuto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2019, vol. XCVI (solo online)  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/benvenuto-tortelli\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/benvenuto-tortelli_(Dizionario-Biografico)/)
- GALERA ANDREU 2021 = P. GALERA ANDREU, *Francisco del Castillo «el Mozo»*, in *Personajes jabencianos*, a cura di M.D. Rincón González, Jaén 2021, pp. 145-156.
- GIORGIO VASARI 1985 = *Giorgio Vasari - tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, atti di convegno (Arezzo, 8-10 ottobre 1981), a cura di G.C. Garfagnini, Firenze 1985.
- GIORGIO VASARI 1981
- GIORGIO VASARI. PRINCIPI, LETTERATI E ARTISTI NELLE CARTE DI GIORGIO VASARI, catalogo della mostra (Arezzo, Casa Vasari, 26 settembre – 29 novembre 1981) a cura di L. Corti, M. Daly Davis, Firenze 1981
- GONZÁLEZ-PALACIOS 2016 = A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Pio VI, Franzoni e il colore delle pietre*, in *Splendor marmoris. I colori del marmo, tra Roma e l'Europa, da Paolo III a Napoleone III*, a cura di G. Extermann, A. Varela Braga, Roma 2016, pp. 343-376.
- GONZÁLEZ-PALACIOS 2022 = A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Il mobile a Roma. Dal Rinascimento al Barocco*, Roma 2022.
- HÄRB 2015 = F. HÄRB, *The drawings of Giorgio Vasari (1511-1574)*, Roma 2015.
- HERNANDO SÁNCHEZ 2009 = C.J. HERNANDO SÁNCHEZ, ad vocem *Afán de Ribera, Pedro*, in *Diccionario Biográfico Español*, Madrid 2009, vol. I, pp. 519-525.
- HOCHMANN 2016 = M. HOCHMANN, *Les Grimani et le goût pour les marbres colorés à Venise*, in *Splendor marmoris. I colori del marmo, tra Roma e l'Europa, da Paolo III a Napoleone III*, a cura di G. Extermann, A. Varela Braga, Roma 2016, pp. 171-182.

- 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.
- JESTAZ 2010 = B. JESTAZ, *Les tables de marbre du palais Farnèse*, in «Mélanges de l'École française de Rome», 122, 2, 2010, pp. 297-310.
- JESTAZ 2012 = B. JESTAZ, *Jean Ménard et les tables de marbres romaines d'après un document nouveau*, in «Mélanges de l'École française de Rome», 124, 1, 2012, pp. 273-290.
- JESTAZ 2016 = B. JESTAZ, *A propos de Jean Ménard. Le sculpteur Giuliano Menichini à Naples et à Séville (1565?-1575)*, in *Splendor marmoris. I colori del marmo, tra Roma e l'Europa, da Paolo III a Napoleone III*, a cura di G. Extermann, A. Varela Braga, Roma 2016, pp. 138-196.
- KLAPISCH-ZUBER 1969 = CH. KLAPISCH-ZUBER, *Les maîtres du marbre. Carrare 1300-1600*, Paris 1969.
- LLEÓ CAÑAL 2012 = V. LLEÓ CAÑAL, *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Madrid 2012.
- LAMOUCHE 2019 = E. LAMOUCHE, *La cappella Gregoriana nella basilica vaticana: il cantiere della decorazione attraverso i documenti della Tesoreria Segreta pontificia (1578-1584)*, in *Pratiche architettoniche a confronto nei cantieri italiani della seconda metà del Cinquecento*, a cura di M.F. Nicoletti, P.C. Verde, Milano 2019, pp. 23-45.
- LANCIANI 1902-1912 = R. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, 4 voll., Roma 1902-1912.
- LAZZARINI 2010 = L. LAZZARINI, *I materiali lapidei dei pavimenti rinascimentali veneziani*, in *Pavimenti lapidei del Rinascimento a Venezia*, a cura di L. Lazzarini, W. Wolters, Verona 2010, pp. 59-88.
- LEPROUX 2016 = G.M. LEPROUX, *Tailleurs de pierre et tailleurs de marbre à Paris sous les derniers Valois*, in «Documents d'histoire parisienne», 18, 2016, pp. 5-15.
- LETAROUILLY 1859-1866 = P.M. LETAROUILLY, *Édifices de Rome moderne, ou Recueil de palais, maisons, églises, couvent, et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome [1840]*, 3 voll., Liège 1849-1866.
- LLEÓ CAÑAL 1984 = V. LLEÓ CAÑAL, *La obra sevillana de Benvenuto Tortelo*, in «Napoli Nobilissima», 23, 5-6, 1984, pp. 198-207.
- LLEÓ CAÑAL 2017A = V. LLEÓ CAÑAL, *La casa de Pilatos. Biografía de un palacio sevillano* (1998), Sevilla 2017.
- LLEÓ CAÑAL 2017B = V. LLEÓ CAÑAL, *Benvenuto Tortello: arquitecto italiano en la Sevilla del Renacimiento*, in *Napoli e la Spagna nel Cinquecento*.

- Le opere, gli artisti, la storiografia*, a cura di L. Gaeta, Galatina 2017, pp. 183-190.
- LÓPEZ GUZMÁN 1984 = R.J. LÓPEZ GUZMÁN, *Arquitectura civil de Francisco del Castillo en Martos*, in «Cuadernos de arte de la Universidad de Granada», 16, 1984, pp. 173-181.
- MARKHAM SCHULZ 2022 = A. MARKHAM SCHULZ, *Paolo Stella's Belvedere. A Genoese outpost in Prague*, in «The Burlington Magazine», 164, 1436, 2022, pp. 1088-1103.
- MORENO MENDOZA 1984 = A. MORENO MENDOZA, *Francisco del Castillo y la arquitectura manierista andaluza*, Jaén 1984.
- MORROGH 1985 = A. MORROGH, *Disegni di architetti fiorentini, 1540-1640*, Firenze 1985.
- NAVAGERO 1951 = A. NAVAGERO, *Viaje a Espana del Magnífico Señor Andrés Navagero (1524-1526) embajador de la República de Venecia ante el Emperador Carlos V*, a cura di J.M. Alonso Gamo, Valencia 1951.
- NOVA 1984 = A. NOVA, *The Chronology of the De Monte Chapel in S. Pietro in Montorio in Rome*, in «The Art Bulletin», 66, 1, 1984, pp. 150-154.
- 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.
- OCCHIPINTI 2010 = C. OCCHIPINTI, *La Casina di Pio IV e l'antico. Controriforma, collezionismo, antiquaria*, in *La casina di Pio IV in Vaticano*, a cura di D. Borghese, Torino 2010, pp. 86-95.
- PASANISI 1926 = O. PASANISI, *La costruzione generale delle torri marittime ordinata dalla R. Corte di Napoli nel sec. XVI*, in *Studi di storia napoletana in onore di Michelangelo Schipa*, Napoli 1926, pp. 423-442.
- VON PASTOR 1964 = L. VON PASTOR, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, ed. it. *Storia dei papi. Dalla fine del medioevo, VIII. Pio V (1566-1572)*, Roma 1964.
- PAVESI 2010 = M. PAVESI, *Pirro Ligorio e l'altare Medici-Borromeo*, in «Nuovi Annali», 2, 2010, pp. 13-22.
- PAVIMENTI LAPIDEI DEL RINASCIMENTO 2010 = *Pavimenti lapidei del Rinascimento a Venezia*, a cura di L. Lazzarini, W. Wolters, Verona 2010.
- PEGAZZANO 2004 = D. PEGAZZANO, *Il palazzo e la villa di Bindo Altoviti: la decorazione vasariana*, in *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), a cura di A. Chong, D. Pegazzano, D. Zikos, Milano 2004, pp. 187-206.

- PENSABENE 2002 = P. PENSABENE, *Il fenomeno del marmo nel mondo romano*, in *I marmi colorati della Roma imperiale*, catalogo della mostra (Roma, Mercati di Traiano, 28 settembre 2002-19 gennaio 2003), a cura di M. De Nuccio, L. Ungaro, Venezia 2002, pp. 3-67.
- PÉREZ DE TUDELA 2007 = A. PÉREZ DE TUDELA, *El papel de los embajadores españoles en Roma como agentes artísticos de Felipe II: los hermanos Luis de Requesens y Juan de Zúñiga*, in *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, atti del convegno (Roma, 8-12 maggio 2007), a cura di C.J. Hernando Sánchez, 2 voll., Madrid 2007, I, pp. 391-420.
- PÉREZ DE TUDELA 2010 = A. PÉREZ DE TUDELA, *Los muebles de la colección de Felipe II y de su hija la infanta Isabel Clara Eugenia*, in *El culto al objeto: de la vida cotidiana a la colección*, atti del convegno (Barcellona, 27-29 marzo 2009), a cura di M. Piera, J. Marsal, Barcelona 2010, pp. 33-47.
- PLAZA 2015 = C. PLAZA, *El Alcázar, los jardines y las villas del Renacimiento en Sevilla: ideología y arquitectura entre el legado islámico y la búsqueda de la Antigüedad Clásica*, in *Los jardines del real Alcázar de Sevilla. Historia y arquitectura desde el medioevo islámico al siglo XX*, a cura di A. Marín Fidalgo, C. Plaza, Sevilla, 2015, pp. 40-83.
- PLAZA 2018 = C. PLAZA, «*Inter Graecos et Arabes concordia*». *Antigüedad, identidad local y arquitectura «alla moresca» en el Renacimiento en Sevilla*, in «*Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*», 60, 1, 2018, pp. 170-199.
- RUIZ RODRÍGUEZ, GÓMEZ-MORENO CALERA, ALAMO FUENTES 1989 = A.A. RUIZ RODRÍGUEZ, J.M. GÓMEZ-MORENO CALERA, I.M. ALAMO FUENTES, *Francisco del Castillo, autor de la fachada de la Chancillería de Granada*, in «*Archivo español de arte*», 62, 247, 1989, pp. 364-371.
- SANTAMARIA in cds = R. SANTAMARIA, *Michelangelo e il viaggio del 1518 «a Gienova a cercare delle barche per caricare e' marmi che io ò a Carrara*, in «*Capitale culturale*», in cds.
- SCHNEIDER 2002 = R.M. SCHNEIDER, *Nuove immagini del potere romano. Sculture di marmo colorato nell'Impero romano*, in *I marmi colorati della Roma imperiale*, catalogo della mostra (Roma, Mercati di Traiano, 28 settembre 2002-19 gennaio 2003), a cura di M. De Nuccio, L. Ungaro, Venezia 2002, pp. 83-108.
- SIMAL LÓPEZ 2016 = M. SIMAL LÓPEZ, *Marmi per la decorazione del palazzo della Granja de San Ildefonso, residenza di Filippo V e Elisabetta Farnese*, in *Splendor marmoris. I colori del marmo, tra Roma e l'Europa*, da

- Paolo III a Napoleone III*, a cura di G. Extermann, A. Varela Braga, Roma 2016, pp. 233-260.
- STRAZZULLO 1969 = F. STRAZZULLO, *Architetti e ingegneri napoletani dal '500 al '700*, Ercolano 1969.
- TOSCANO 1983-1984 = G. TOSCANO, *La bottega di Benvenuto Tortelli e l'arte del legno a Napoli nella seconda metà del Cinquecento*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli», 26, 1983-1984, pp. 229-270.
- TRUNK 2002 = M. TRUNK, *Die «Casa de Pilatos» in Sevilla. Studien zu Sammlung, Aufstellung und Rezeption antiker Skulpturen im Spanien des 16. Jhs.*, Mainz am Rhein 2002.
- TUENA 1988 = F.M. TUENA, *Appunti per la storia del commesso romano: il Franciosino maestro di tavole e il cardinale Giovanni Ricci*, in «Antologia di Belle Arti», n.s., 33-34, 1988, pp. 54-69.
- VARELA BRAGA 2024 = A. VARELA BRAGA, *Éclats polychromes. «L'opus sectile» de la Villa Médicis*, in *Pierres, Matières, Surfaces à la Villa Médicis*, a cura di F. Alberti, A. Varela Braga, Roma-Cinisello Balsamo 2024, pp. 112-123.
- 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.
- VERZOSA Y PONCE DE LEÓN 1945 = J. VERZOSA Y PONCE DE LEÓN, *Epístolas de Juan Verzosa*, a cura di J. Lopez de Toro, Madrid 1945.
- WAGNER 1962 = R. WAGNER, *Das Schloss zu Spittal an der Drau in Kärnten*, Wien 1962.
- WOLTERS 2000 = W. WOLTERS, *Architektur und Ornament. Venezianischer Bauschmuck der Renaissance*, München 2000.
- WOLTERS 2007 = W. WOLTERS, *Architettura e ornamento, La decorazione nel Rinascimento veneziano*, Caselle 2007.
- ZANCHETTIN 2008 = V. ZANCHETTIN, *La verità della pietra. Michelangelo e la costruzione in travertino di San Pietro*, in *Sankt Peter in Rom 1506-2006*, atti del convegno (Bonn, 22-25 febbraio 2006), a cura di G. Satzinger, S. Schütze, München 2008, pp. 159-174.

### *Didascalie*

Fig. 1. Bartolomeo Ammannati, *Termine*, 1553-1554, Roma Villa Giulia, fronte orientale del cortile (Foto Bibliotheca Hertziana, Enrico Fontolan).

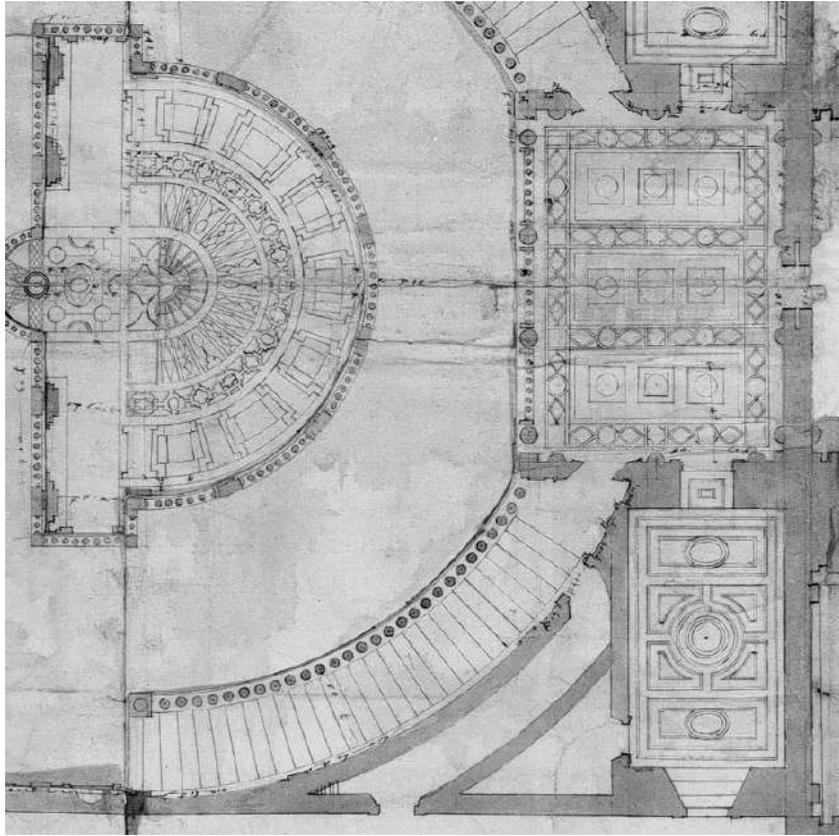
- Fig. 2. Anonimo francese, *Pianta della loggia e del ninfeo di Villa Giulia*, 1560 ca, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 49.92.73.
- Fig. 3. Bartolomeo Ammannati, *Pavimento a commesso*, fine dell’VIII decennio del XVI secolo, Roma, Villa Medici, giardino (Académie de France à Rome – Villa Medici / Giuseppe Causati e Piero Zagami).
- Fig. 4. Arte romana, II sec. d.C., *Tazza di Porfido*, Roma, Città del Vaticano, Museo Pio Clementino (i piedi leonini in bronzo sono stati aggiunti da Francesco Antonio Franzoni nel 1788) (GONZÁLEZ-PALACIOS 2016, p. 349, fig. 6)
- Fig. 5. Francesco di Barone Guiducci, Ludovico di Bastiano De Rossi (?), rivestimento ad intarsio, 1563-1564, Roma, Città del Vaticano, sala Regia (Archivio dell’Autore).
- Fig. 6. Jean Ménard (su disegno di Vignola?), *Tavolo Farnese*, particolare, 1565-1569 ca., New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 58.57a–d.
- Fig. 7. Jean Ménard (attr.), *Tavolo di Perafán de Ribera*, 1565, Siviglia, casa de Pilatos (Fundación Casa Ducal de Medinaceli).
- Fig. 8. Rilevamento del pavimento della cappella Del Monte. Roma, San Pietro in Montorio (Monica Petternella, in CONFORTI 1993, p. 21, fig. 17)
- Fig. 9. Bartolomeo Ammannati, balaustrata, 1552, Roma, San Pietro in Montorio, Cappella del Monte (Archivio dell’Autore).
- Fig. 10. Benvenuto Tortello, *jardín grande*, 1568-1570, Siviglia, casa de Pilatos, lato sud-ovest (Fundación Casa Ducal de Medinaceli).
- Fig. 11. Maestranze sivigliane (gesso e azulejos), Antonio Maria Aprile (colonne), 1530 ca., Siviglia, casa de Pilatos, cortile principale (Fundación Casa Ducal de Medinaceli).
- Fig. 12. Benvenuto Tortello, loggia ovest del *jardín grande* con colonne in portasanta, 1568-1570, Siviglia, casa de Pilatos (Fundación Casa Ducal de Medinaceli).
- Fig. 13. Colonna in breccia corallina e parete in Azulejos, 1520-1530, Siviglia, casa de Pilatos, cortile principale (Fundación Casa Ducal de Medinaceli).
- Fig. 14. Benvenuto Tortello, loggia sud-ovest del *jardín grande*, 1568-1570, Siviglia, casa de Pilatos (Fundación Casa Ducal de Medinaceli).
- Fig. 15. Bartolomeo Ammannati, loggia del ninfeo, 1552-1553, Roma, Villa Giulia (Foto Bibliotheca Hertziana, Enrico Fontolan).

*I MARMI COLORATI DELLA VIGNA DI GIULIO III*



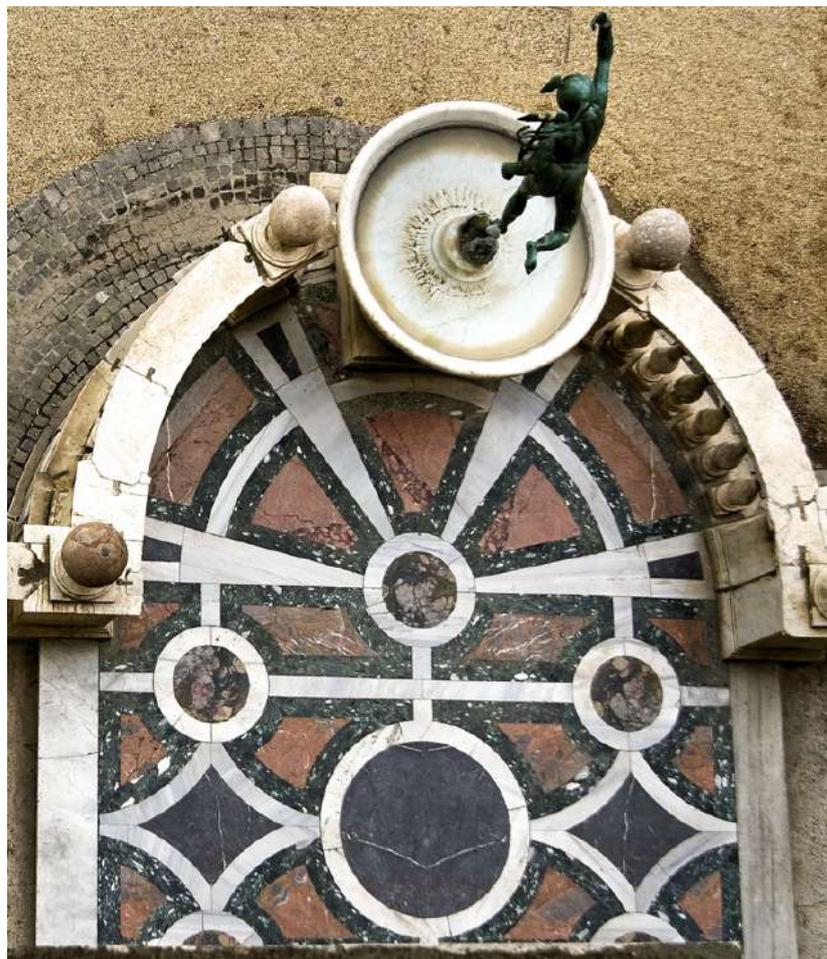
1

GRÉGOIRE EXTERMANN



2

*I MARMI COLORATI DELLA VIGNA DI GIULIO III*



3

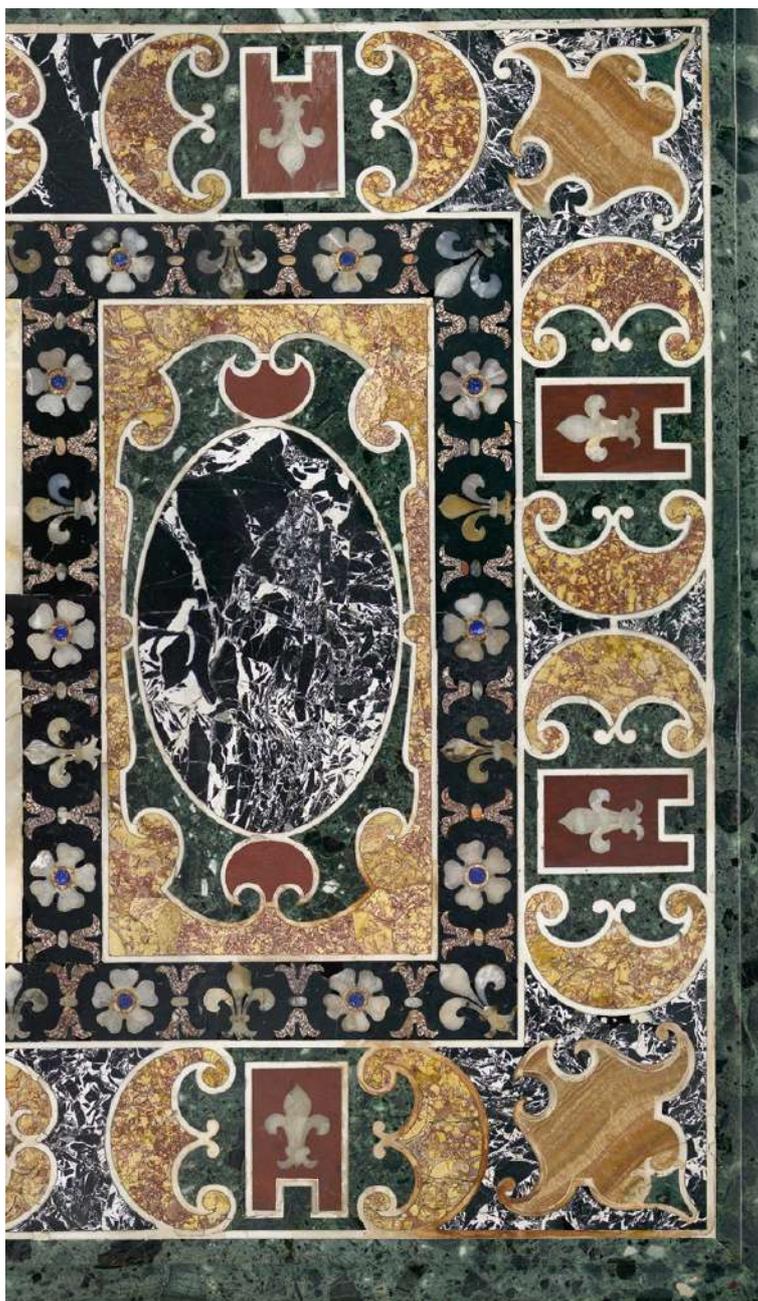
GRÉGOIRE EXTERMANN



4



5



GRÉGOIRE EXTERMANN



7

*I MARMI COLORATI DELLA VIGNA DI GIULIO III*

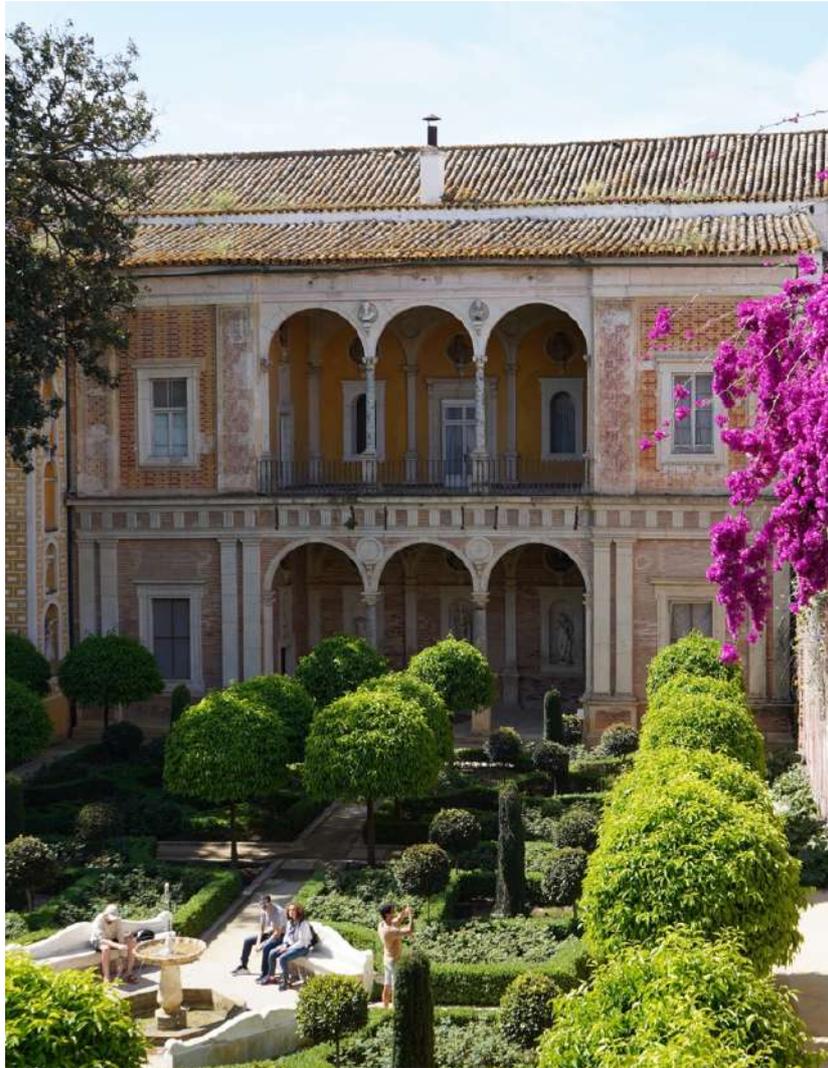


8



9

GRÉGOIRE EXTERMANN



10

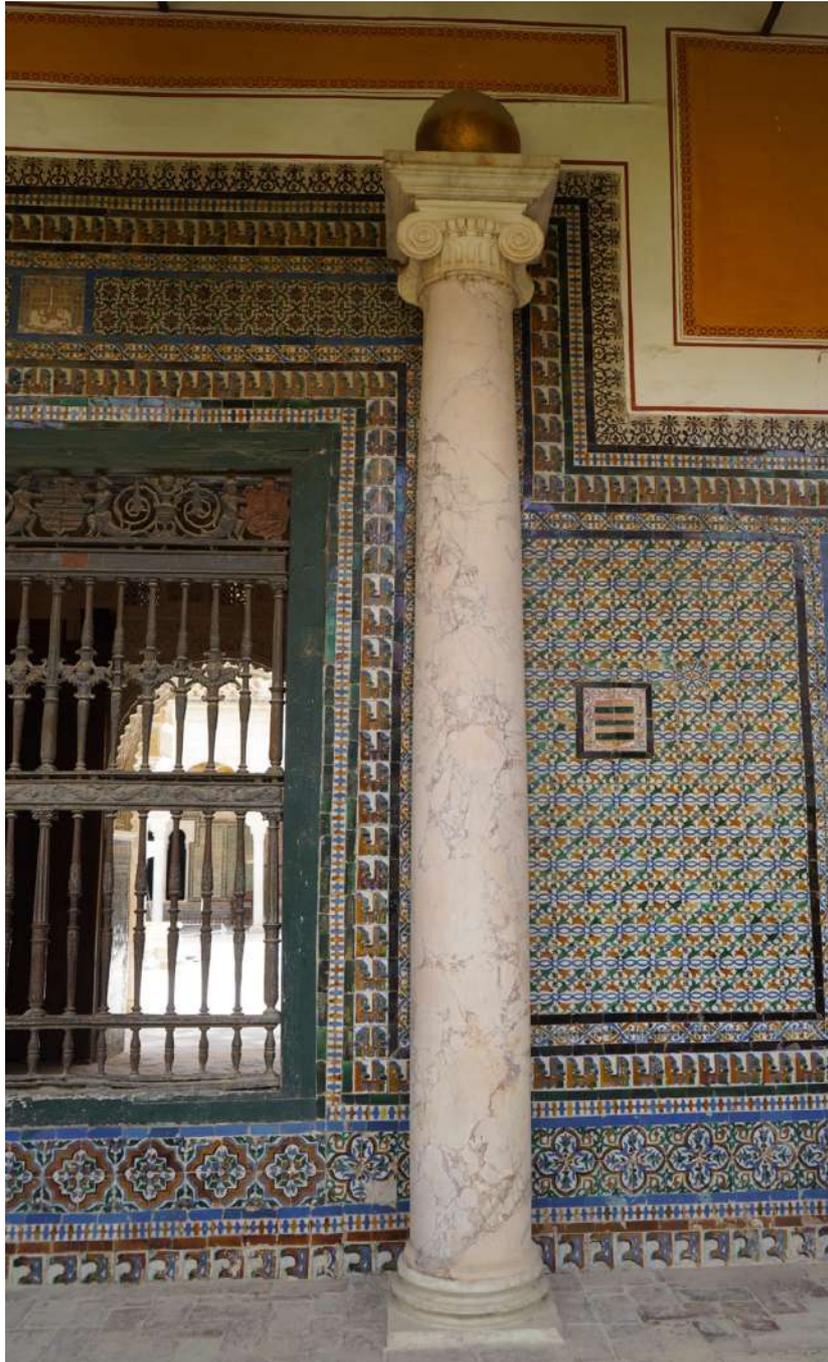
*I MARMI COLORATI DELLA VIGNA DI GIULIO III*



11



12



*I MARMI COLORATI DELLA VIGNA DI GIULIO III*



14



15