

LA DECORAZIONE A STUCCO TRA ROMA E FONTAINE-
BLEAU: PROBLEMI STORIOGRAFICI E CIRCOLAZIONE
DELLE SOLUZIONI DECORATIVE

SERENA QUAGLIAROLI

Con il proposito di tracciare una sintetica panoramica sulla decorazione a stucco nel XVI secolo, dalla riscoperta e l'impiego avvenuti in seno alla bottega raffaellesca alla sua diffusione nella penisola italiana e al di fuori di essa, appare anzitutto necessario riportare l'attenzione sugli aspetti, anche più pragmatici, del funzionamento dei cantieri artistici nel Cinquecento. Entro queste realtà complesse, dove le singole specializzazioni si trovavano a collaborare gomito a gomito e a interagire ai fini di un prodotto armonico e unitario, le soluzioni decorative trapassavano senza difficoltà alcuna da una tecnica all'altra. Per il suo statuto particolare a mezza via tra pittura e scultura e per il fondamentale ruolo di mediazione tra parete dipinta e parete reale, lo stucco poté conquistare, in tali contesti, un posto di primissimo piano¹.

Un ringraziamento speciale va a Giulia Spoltore per aver condiviso questo lungo cammino di ricerca e, in aggiunta a quanto già espresso nell'introduzione, rinnovo

Lo studio della decorazione plastica – quando da un generico piano di lettura si scende nell’analisi dei dettagli stilistici e quando si lavora per tentare di ricostruire la complessa trama delle influenze tra le personalità e i contesti artistici, ragionando *in primis* sul perduto – contribuisce all’affrancamento da una visione storiografica che ha creduto di vedere un’opposizione tra una fase ‘eroica’ di sperimentazione anticlassica, esistenzialmente vissuta dagli spiriti inquieti degli artisti fiorentini del secondo e del terzo decennio, e un manierismo di second’ordine, insterilito e retorico, degli epigoni raffaelleschi e dei loro discepoli, che da Roma si sarebbe diffuso nelle corti italiane². Sono problematiche strettamente connesse al dibattito interno al concetto stesso di Maniera e che, di conseguenza, hanno trovato un fondamentale momento di snodo a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso. Come ha illustrato Silvia Ginzburg in un suo intervento del 2012, i principali motori di questo cambiamento sono stati gli studi di Philip Pouncey e John Gere, Konrad Oberhuber, John Shearman, Bernice Davidson³. Si è trattato di un modo differente di ricostruire – ripartendo da Vasari – l’effettivo avvio della cultura della Maniera risalendo all’operazione di ‘raffael-

i miei più sentiti ringraziamenti ai colleghi del seminario e a Barbara Agosti, Valentina Balzarotti, Marco Campigli, Luca Esposito, Silvia Ginzburg, Letizia Tedeschi e Patrizia Tosini.

¹ Questo ruolo di *medium* assunto dallo stucco traspare, forse per la prima volta e per essere poi scarsamente recepito, nell’inedita lettura offerta già nel 1920 da Hermann Voss dei sistemi decorativi e della grande decorazione cinquecentesca (cfr. VOSS 1994, pp. 59-60).

² Sono atteggiamenti critici che trovavano fondamento soprattutto nei saggi del 1925 e del 1929 di Walter Friedländer (cfr. FRIEDLÄNDER 1957, pp. 1-43, 47-83), rispettivamente sullo stile anticlassico nell’arte italiana e sullo stile antimanierista, che hanno dominato il panorama storiografico sino a oltre la metà del secolo. Entro questa linea interpretativa si collocava, per ragioni di cronologia, anche la posizione assunta da una giovanissima Paola Barocchi con il suo volume su Rosso Fiorentino (cfr. BAROCCHI 1950).

³ Si tratta di un intervento, intitolato *La cesura del 1527 nella periodizzazione di Giorgio Vasari*, presentato da Silvia Ginzburg in occasione del convegno *Il sacco di Roma (1527)*, a cura di Gian Mario Anselmi, Sabine Frommel, Maurizio Ghelardi e Annick Lemoine, tenutosi a villa Medici, a Roma, il 12 e il 13 novembre 2012. Gli atti sono ancora in corso di pubblicazione.

lizzazione⁷ del Michelangelo della volta sistina condotta entro i cantieri dell'Urbinate e in quelli portati avanti dai collaboratori dopo la sua morte. Poiché – anche sulla base della testimonianza vasariana⁴ – è noto che questa cornice fu la medesima entro cui avvenne la riscoperta dello stucco bianco “all’antica”, si deve considerare la Roma leonina e clementina quale luogo di incubazione della maggior parte delle soluzioni decorative che ebbero occasione di messa in atto nel corso dei decenni successivi nelle diverse realtà geografiche⁵.

Per ripensare dunque la concezione attuale dei complessi plastico-pittorici, ne vanno presi in considerazione i due principali fattori di ispirazione: il primo si riconosce certamente nell’arte e nella cultura tecnica antica, riscoperta sulla base dei modelli offerti dalle rovine della Domus Aurea e del Palatino, dai lacerti dei sottarchi del Colosseo o della villa di Adriano a Tivoli, per citare gli esempi più noti⁶. Il secondo è da individuarsi nel magistero michelangiolesco:

⁴ Nelle *Vite*, Vasari si sofferma sui procedimenti legati all’utilizzo dello stucco in diversi passi (Cfr. VASARI 1966-1987, vol. I, pp. 68-74, 106-108, 143-145) e registra come, «facendosi allora in S. Pietro gl’archi e la tribuna di dietro», Bramante e Giovanni da Udine riscoprirono l’uno «l’invenzione del buttar le volte di getto», e l’altro, «fatto pestare scaglie del più bianco marmo che si trovasse, ridottolo in polvere sottile e stacciatolo, lo mescolò con calcina di treverino bianco, [...] [e] trovò che così veniva fatto senza dubbio niuno il vero stucco antico» (VASARI 1966-1987, vol. V, p. 448; vol. IV, p. 85; vol. V, pp. 448-449).

⁵ Sui sistemi decorativi nel Cinquecento cfr. DUMONT 1973, in particolare capp. IV-V, pp. 59-102, la quale si dimostrava convinta del ruolo imprescindibile svolto da Fontainebleau per l’uso del tutto tondo e di formule decorative nuove come lo *strap-work*. Le (presunte) conseguenti influenze esercitate su Perino e la sua cerchia, e soprattutto su Daniele da Volterra, vennero discusse da Bernice Davidson (DAVIDSON 1967 e DAVIDSON 1976) e da Iris Cheney (CHENEY 1981). A riprendere i problemi intorno alla *strap-work decoration* e alla diffusione di questa tecnica in area veneta fu Anthony Blunt (BLUNT 1968), con particolare attenzione per Alessandro Vittoria. Recenti interventi sui fregi nei palazzi romani in *FRISES PEINTES* 2016 e *PALAZZI DEL CINQUECENTO* 2016.

⁶ Cfr. DACOS 1962. Per una prima analisi sui taccuini di disegni dall’antico cfr. NESSELRATH 1986a; si vedano inoltre i numerosi studi sui taccuini e i *corpora* grafici dei singoli artisti tra Quattrocento e Cinquecento.

Tale processo di riappropriazione dell’arte e dell’architettura classica venne condotto non solo dagli artisti ma anche da altrettanti letterati e umanisti, con uno

è d'altronde evidente come il capolavoro sistino rendesse già disponibile tutto il necessario a cui poter attingere per sviluppare un repertorio di nastri, ghirlande, termini, cariatidi, modanature, ma anche una riflessione sulla permeabilità di modi tra pittura, scultura e architettura. È proprio l'attenzione tanto agli aspetti strutturali quanto a quelli di dettaglio della volta Sistina a dar vita alla rilettura tutta in termini di ritmo che contraddistinse l'operato di alcuni dei collaboratori di Raffaello: Giovanni da Udine e Perino del Vaga in testa.

Ripartendo dunque dai cantieri raffaelleschi – le Logge in Vaticano, villa Madama, villa Lante al Gianicolo, palazzo Branconio dall'Aquila – è possibile tracciare delle traiettorie nella diffusione della decorazione a stucco e indicare le principali modalità di reinvenzione degli elementi di base a partire da un formulario condiviso⁷. Questa operazione si impone ai fini di valutare, rispetto alle realizzazioni italiane di metà secolo, l'effettivo peso esercitato dalla reggia di Fontainebleau e per restituire ai cantieri di palazzo Te a Mantova e di villa Doria a Genova un imprescindibile ruolo di mediazione.

In tal senso, la prima e più evidente continuità che si deve riscontrare tra le imprese di Raffaello e i due incunaboli del Nord Italia è quella relativa alla suddivisione delle superfici secondo schemi geometrici, un campo dove la pratica cinquecentesca si fa diretta erede di quella antica⁸. A testimoniare la circolazione di questi *patterns* vale ad esempio il confronto tra la struttura della volta delle Logge di Raffaello e la conformazione fatta assumere da Perino a quelle create a Genova, secondo un sistema di partimenti che arriva sino

sforzo di sistematizzazione teorica finalizzato soprattutto al recupero filologico del testo di Vitruvio; un'operazione che tanto dovette a quel *milieu* culturale da cui sorse la Congregazione di San Giuseppe di Terrasanta o, secondo la denominazione *ab antiquo*, dei Virtuosi del Pantheon (cfr. CORSO 2017, con bibliografia precedente).

⁷ Per questi cantieri cfr. DACOS 2008; LEFEVRE 1973; CARUNCHIO 2005; PAGLIARA 1984.

⁸ Per un approfondimento sugli schemi antichi mutuati nel Cinquecento cfr. JOYCE 2004.

alla cappella del Pallio, toccando anche le perdute cappelle Massimo e Orsini a Trinità de Monti⁹. Scendendo maggiormente nel dettaglio dell'ornamentazione si può notare ad esempio come la volta della nicchia concava di palazzo Madama, con la sua scansione in riquadri trapezoidali e le intelaiature decorate a grottesche, trovi mutazione e creativo ripensamento nella camera delle Aquile di palazzo Te (figg. 1-2). Nei canti di quest'ultima, gli intrecci di nastri uniti alla modellazione tridimensionale e agli stemmi replicano il tema di base dei partimenti angolari del salone di villa Lante, mentre il ritmico comporsi di questi motivi e degli ovali illustrati ritorna anche nella camera dei Venti (figg. 3-4). L'assenza di soluzioni di continuità è evidente anche nell'uso del tutto tondo, già esperito nei termini antropomorfi posti alla base dei pennacchi delle Logge e progressivamente fatti evolvere verso una rappresentazione integrale della figura umana sempre più aperta al movimento nello spazio, come documentano le sculture alla base delle volte della loggia Doria e della sala di Psiche del complesso mantovano, con l'evidente approdo finale nelle fanciulle della camera della duchessa d'Étampes (figg. 5-6-7-8).

La trasmissione dei modelli è dunque tangibile e si costituisce quale base per procedere ad attestare l'operazione di mediazione condotta da Primaticcio, il quale si nutrì, alla corte dei Gonzaga, di una serie di formule che portò con sé a Fontainebleau, dove instaurò un fertile dialogo con gli stimoli, talvolta complementari, di Rosso. Ma per affrontare debitamente il *busillis* del rapporto tra i due maestri italiani nella reggia francese è necessario tornare a Michelangelo. Infatti, nel corso del quarto decennio, entro il già articolatissimo panorama di soluzioni decorative originate dalla riflessione di matrice raffaellesca operata sulla volta sistina, si andarono ad innestare le invenzioni per la Sagrestia Nuova¹⁰. Tralasciando le questioni più squisitamente architettoniche, ciò che in questa sede interessa del complesso cantiere laurenziano sono le problematiche relative

⁹ Per le volte delle Logge di Raffaello si veda DACOS 2008, pp. 22-27, tavv. 8-12, per la loggia degli Eroi di Genova PARMA ARMANI 1986, p. 102, figg. 110-113, per la cappella del Pallio la fig. 48, per la cappella Massimo la fig. 17 e per la cappella Orsini DAVIDSON 1967, p. 555, fig. 2.

¹⁰ Cfr. CAMPIGLI 2006.

all'apparato plastico e a quello pittorico, nella loro concezione – testimoniata dai disegni – più che nella presente attestazione. L'effettiva volontà michelangiolesca è oggi in larga parte ignota, non essendo stati integralmente eseguiti i progetti o comunque avendo subito molti rifacimenti e interpolazioni. Si tratta di una perdita che ha generato incomprensioni tali da inibire la ricerca intorno al ruolo dell'ornato in Michelangelo, con conseguenze che si sono trascinate sino ai nostri giorni. Al contrario, i pionieristici tentativi di ricostruzione messi in campo da Annie Popp nel 1922 andavano proprio in questa direzione¹¹. I disegni impiegati per la ricostruzione sono stati poi fortemente discussi¹², ma, al di là di ogni dibattito sull'autografia, essi rappresentano ai nostri occhi un veicolo fondamentale delle riflessioni – certo non risolte né da considerarsi definitive – del Buonarroti sull'apparato ornamentale (fig. 9). È infatti possibile individuare con certezza le convinzioni dell'artista soltanto a partire dalla metà del secolo, in una fase molto avanzata della sua vita, esemplificata dall'esplicita presa di posizione contro l'eccessiva esuberanza decorativa che la scelta di Simone Mosca per la parte scultorea e plastica della cappella Del Monte avrebbe comportato¹³. Come ha notato Marco Campigli, questa affermazione sembra indirizzata contro la moda decorativa esuberante di cornici, grottesche, risalti illusori o reali, inserti in stucco e dorature, di cui, per molti aspetti, era pur stato l'iniziatore nella volta sistina. Dopo l'impegno nella cappella vaticana, però, il vero momento di confronto per Michelangelo con tutto ciò che si ascrive al decorativo si concretizzò nella Sagrestia Nuova, dove il Buonarroti si avvale sin dai primi mesi del 1524 – e dopo la comune esperienza nel palazzo Medici di via Larga (1521-1522)¹⁴ – della collaborazione di

11 Cfr. POPP 1922. Paul Joannides (JOANNIDES 1996) è tra i più attenti al lavoro della Popp; un contributo recente che recupera questo testo e ragiona sul ruolo dell'ornato in Michelangelo è CARRARA, FERRETTI 2016.

12 Ci si riferisce in particolare ai fogli 837 e 838 del Louvre cfr. BAMBACH 2017, pp. 124-125.

13 Cfr. VASARI 1966-1987, vol. V, pp. 343-344.

14 Cfr. CECCHI 1983, pp. 22-25. Vasari, che ben conosceva il palazzo, descriveva le decorazioni in stucco di queste stanze distinguendo tra elementi in «rilievo»,

Giovanni da Udine¹⁵. Come si apprende dall'epistolario michelangeloesco, Giovanni fornì la "ricetta" per preparare sulla volta della cupola una superficie atta ad accogliere gli stucchi, ma fu solamente sullo scorcio del 1531 che si posero le vere premesse per procedere concretamente all'impresa. Il 25 dicembre il friulano scrisse al Buonarroti una lettera che appare interessante sotto numerosi punti di vista¹⁶. Anzitutto, da essa traspaiono tutte le criticità del cantiere e come ancora a queste date, tra le due parti, non ci si fosse chiariti sull'esatta configurazione dei partimenti e sull'iconografia. In secondo luogo, essa testimonia della difficoltà di trovare manodopera specializzata negli anni che seguirono il drammatico Sacco del 1527, costringendo a «pensare di fare opere facile che possa fare con zenti nove» e non «storie grande de una canda» per le quali Giovanni si riteneva inadeguato, confessando che «la mia professione non è de scultore. Fatemi fare cose che siano da me»¹⁷. Più che a dare legittimità, come ha voluto vedere la critica, a una netta divisione tra la plastica tridimensionale e di grandi dimensioni propria della mentalità da scultore di Michelangelo e la decorazione in stucco sottile, ricca di inflessioni pittoriche, intesa dall'udinese sulla scorta degli esempi antichi, questa lettera pone due interrogativi di difficile soluzione: in quanta misura lo stucco dovesse partecipare al progetto complessivo che, come noto, prevedeva anche degli affreschi figurati, e, soprattutto, quale o quali modelli ebbe in mente il Buonarroti quando propose questo tipo di invenzione. Da parte di Giovanni poi, la dichiarazione va probabilmente compresa in termini di fattibilità, come suggerito dalla recriminazione sulle

«mezzorilievo» e «alcune cose di stucco, basse basse» (cfr. VASARI 1966-1987, vol. V, p. 452), a suggerire la capacità di Giovanni di modellare lo stucco ottenendo diversi gradi di emergenza ed effetti di tridimensionalità.

¹⁵ I riferimenti principali per i dati documentari e le osservazioni a seguire sono CECCHI 1983, pp. 23-33 e CAMPIGLI 2006.

¹⁶ Cfr. CARTEGGIO 1965-1983, vol. III, pp. 362-363, n. DCCCXLII.

¹⁷ Dovendo immaginare sulla scorta del foglio 127 A di Casa Buonarroti (cfr. HIRST 1988, pp. 74-75, n. 30) narrazioni con figure umane entro i lacunari della cupola, quelle delle prime file avrebbero dovuto assumere una dimensione grossomodo corrispondente alla canna (circa due metri) per rientrarvi perfettamente ed essere leggibili da terra.

«zenti nove» da mettere al lavoro sotto la sua direzione¹⁸. Forse per questa presa di posizione del pittore o per evoluzioni nel trascinarsi dei lavori, si abbandonò l'idea dei riquadri istoriati. La descrizione di Vasari infatti non li contempla, menzionando «bellissimi fogliami, rosoni et altri ornamenti di stucco e d'oro [...] ucelli, maschere e figure»¹⁹ che sembra dovessero correre lungo gli spazi piani delle costolonature verticali e trasversali, incorniciando i lacunari.

Lungo questa linea di gusto doveva ancora collocarsi Michelangelo quando ordinò «che con i suoi disegni Perino del Vaga [...] facessi la volta di stucchi e molte cose di pittura»²⁰ nella cappella Paolina. Colpisce l'attenzione il fatto che, nell'ambito delle trasformazioni sangallesche di questi ambienti così importanti per il cerimoniale papale, laico e religioso, Michelangelo progettasse di collaborare strettamente con Perino, e soprattutto incentivasse il gusto decorativo di matrice tardoraffaellesca del quale era riconosciuto essere interprete principale. Si è giustamente puntualizzato il peso esercitato dal buon esito dell'esperienza appena precedente del progetto per la spalliera da porsi sotto al neo-scoperto affresco con il *Giudizio Universale*²¹, la più sofisticata invenzione del Vaga, vera e propria testimonianza del «dialogo con il Buonarroti, [...] frutto di una straordinaria mediazione fra l'istinto di decoratore aggraziato e sottile dell'artista e l'ascendente della inquieta monumentalità delle figure michelangesche»²².

Lo spaccato sulle problematiche aperte dalla Sagrestia Nuova è un

18 L'unico collaboratore certo di Giovanni in questa impresa è Domenico da Forlì (retribuito per la prima metà del 1533 cfr. JOPPI 1887, pp. 11-12) del quale ben poco si conosce, solamente che prese parte alle realizzazioni fiorentine dell'udinese e, verosimilmente, anche a quelle romane (cfr. CECCHI 1983, pp. 23, 30, 37 nota 24). Menzionato in una lettera di Giovanni da Reggio a Michelangelo del 22 settembre 1521 (Cfr. CARTEGGIO 1965-1983, vol. II, p. 319, n. DXXXII), ci si può domandare se, in considerazione della comune origine forlivese, non si debba valutare la possibilità di legarlo alla formazione di Francesco Menzocchi. Su Menzocchi si veda qui la nota di Claudia Cerasaro.

19 VASARI 1966-1987, vol. V, p. 454.

20 VASARI 1966-1987, vol. VI, p. 76. Per la storia edilizia della cappella Paolina cfr. FROMMEL 2003.

21 Cfr. PERINO DEL VAGA 2001, pp. 282-283, n. 153 (Uffizi, inv. 726 E).

22 ROMANI 1990, p. 8.

preliminare fondamentale per affrontare tematiche spinose come la decorazione di Fontainebleau in rapporto ai suoi precedenti – e contemporanei – italiani e romani, ma anche per indagare la reciprocità del dialogo tra Rosso Fiorentino e Francesco Primaticcio durante il comune servizio presso Francesco I.

Come avverte Vittoria Romani, il contrasto alimentato nella storiografia passata tra i due artisti ha ritardato la messa a fuoco del loro rapporto; un rapporto che tuttora costituisce un nodo problematico²³. La principale criticità scaturisce dal fatto che gli artisti italiani a Fontainebleau hanno a lungo sofferto di una reputazione di disonestà, corruzione e avidità, in buona parte derivata da una lettura troppo credula della *Vita* di Benvenuto Cellini, sopravvissuta anche a seguito della pubblicazione dello studio di Louis Dimier, condotto su di un *corpus* dei disegni in via di costruzione e sui *Comptes* pubblicati da Léon de Laborde²⁴. La presunta discordia tra Primaticcio e Rosso attestata da Carlo Cesare Malvasia veniva già ad essere energicamente confutata sulla base dell'effettiva collaborazione, ricostruibile documenti alla mano, che legò i due artisti per almeno una decina d'anni. Rispetto al passato, e in particolare al quadro interpretativo entro cui operava Paola Barocchi nel 1950, oggi molto è cambiato, anche grazie all'avanzare delle ricerche incrociate sulla complessa congiuntura creatasi tra gli artisti emiliani, la maniera toscoromana e il castello francese²⁵. Certo, non è del tutto chiaro il gioco delle responsabilità reciproche tra i due maestri italiani nel trattamento dello stucco e, più in generale, la loro relazione, ma convince sempre di più la necessità di inquadrarla tenendo conto della declinazione di gusto assunta dalla committenza del re, il quale, in quegli anni, concretizzava tanto la sua passione per l'antico quanto quella per Michelangelo²⁶. Le mostre del 2004 e del 2005 dedicate a Primaticcio hanno offerto una rilettura della contabilità reale che ha rimesso sul piatto tutta la problematicità di

²³ ROMANI 2005, p. 23.

²⁴ DIMIER 1900; DE LABORDE 1880; per un'analisi della problematica nella letteratura critica francese cfr. PASSINI 2011.

²⁵ Cfr. ROMANI 1997.

²⁶ Cfr. PRESSOUYRE 1969; OCCHIPINTI 2010b.

voler con essa dimostrare un primato di Rosso nella concezione di una tipologia decorativa completamente innovativa e divenuta poi paradigmatica di un genere.²⁷ I pagamenti per la Camera del Re (1533-1536), nuovamente indagati da Dominique Cordellier e comparati a quelli relativi alla galleria di Francesco I (1533?-ante 1540), dimostrano che non vi è affatto la certezza che l'intervento di Rosso in quest'ultima preceda e subordini quello di Primaticcio, responsabile della prima²⁸. Come rimarca lo studioso, i *Comptes* non permettono sempre di determinare chi ha lavorato e dove; questi dati oggettivi, in passato contestati proprio per la loro scarsa specificità, rispondono però alle testimonianze delle fonti. Ben nota è l'affermazione di Vasari inserita nella biografia del bolognese – fonte di vivo dibattito nella letteratura, che ne ha soppesato anche le ragioni²⁹ – secondo cui «i primi stucchi che si facessero in Francia e i primi lavori a fresco di qualche conto ebbero, si dice, principio dal Primaticcio, che lavorò di questa maniera molte camere, sale e logge al detto re».³⁰

A ragion veduta, tra i due artisti era effettivamente Francesco a presentarsi con la necessaria esperienza e le competenze che la tecnica plastica richiedeva³¹. Va inoltre costatato quanto la continuità tra le soluzioni mantovane e quelle bellifontane – per quanto il perduto e le manipolazioni successive permettano di conoscere – concorra ad affermare, se non necessariamente un ruolo da protagonista del bolognese, sicuramente una fertile collaborazione tra due personalità così geniali, che, nello sviluppo complementare delle proprie differenziate competenze, acquisite comunque entro una tradizione tosco-romana appresa in contesti diversi, si trovarono a parlare una

²⁷ PRIMATICE 2004; PRIMATICCIO 2005.

²⁸ Cfr. PRIMATICCIO 2005, pp. 79-81, 86-87.

²⁹ Cfr. BAROCCHI 1951 p. 204; PRESSOUYRE 1972 pp. 27-28; JESTAZ 1993, pp. 92-104; ROMANI 1997, p. 18, nota 50.

³⁰ VASARI 1966-1987, VI, p. 144.

³¹ Differentemente da quella parte della critica che assegna a Rosso Fiorentino gli stucchi della volta Cesi, mi permetto di riviare a QUAGLIAROLI 2018 per la proposta di restituzione dell'intero apparato plastico (con l'eccezione delle modifiche cortonesche) alla campagna di lavori svoltasi intorno al 1546.

lingua di origine comune e ugualmente aggiornata sulle nuove problematiche michelangiolesche. Certamente a Fontainebleau l'apparato decorativo raggiunge vette di raffinatezza e complessità, ridondante com'è di elementi floreali e antropomorfi, di riquadri, cornici e cartigli, ma gli schemi di fondo rimandano all'unitaria radice romana. Allo stesso modo, anche tecnicamente non si possono rivendicare grosse differenze, dal momento che la (supposta) maggiore aspirazione alla tridimensionalità francese non è altro che una delle possibilità offerte dallo stucco, già perfettamente messa in campo a Mantova – ad esempio nelle vigorose aquile dell'omonima stanza – ma attestabile ancor prima nelle Logge di Raffaello: si confronti l'accattivante soluzione del trio femminile stretto insieme per sorreggere i vasi da cui si dipartono gli elementi ornamentali con il terzetto che incornicia una delle scene maggiori della galleria bellifontana (figg. 10-11).

Rivolgendo uno sguardo ravvicinato alla Galleria di Francesco I, taluni elementi palesano un rapporto così stretto con le invenzioni mantovane da restare con difficoltà sotto l'ascrizione a Rosso, o per lo meno al solo fiorentino. Come testimoniano tanto le stampe³² quanto le sopravvivenze, per alcune delle figure poste ai margini dei quadri le somiglianze sono oltremodo flagranti con i protagonisti della gonzaghese camera delle Cariatidi³³: si replicano alcuni accorgimenti, come il cuscino interposto tra la testa e l'architettura, mentre di ancor più stretta vicinanza è la modellazione attraverso cui vengono plasmate ninfe e satiri, con il corposo scolpirsi delle forme, la muscolatura piena ma non anatomicamente esasperata, anzi delineata morbidamente, e la ritmica eleganza (figg. 12-13).

L'idea che l'esuberanza, la caricata espressività, l'energia di gesti e la

³² Cfr. JENKINS 2017.

³³ Le cariatidi oggi visibili nell'omonima stanza di palazzo Te furono originariamente concepite e realizzate per una delle stanze dell'appartamento vedovile di Isabella d'Este nella Corte Vecchia di Palazzo Ducale cfr. BELLUZZI 2000. La datazione di questo intervento è incerta: gli studiosi sono propensi a collocarlo entro un intervallo di tempo oscillante tra il 1527 e la morte di Isabella nel 1539: in questo caso, dunque, il confronto non si basa su un'attribuzione alla mano di Primaticcio ma alla conoscenza di uno specifico repertorio di forme e alla familiarità con determinate soluzioni stilistiche, presenti anche nella tomba, di progettazione giuliese, di Pietro Strozzi (cfr. REBECCHINI 2002, pp. 70-75).

chiassosità degli atteggiamenti dei putti delle pareti della galleria bellifontana sia da porsi tutta entro l'orizzonte creativo di Rosso cade di fronte alla constatazione della presenza di fanciulli modellati con altrettanta prontezza e sensibilità, animati da un'irrefrenabile energia, espressa in giochi, rincorse e abbracci, in atteggiamenti aggressivi, teneri, buffi, maliziosi, nella camera delle Aquile del Te, dove non solo è attestata la presenza di Primaticcio ma se ne intuisce un ruolo di rilevanza primaria nella conduzione dei lavori³⁴ (figg. 14-15).

Nella galleria di Francesco I, oltre alla combinazione dei talenti di Rosso e di Primaticcio, si legge in trasparenza tutto l'imprescindibile effetto che non poté non esercitare il magistero michelangiolesco, tanto quello della sistina, percepibile dietro a taluni degli espedienti che paiono più insoliti e stravaganti, come le disordinate pose assunte dai fanciulli sulle cornici,³⁵ quanto quello delle Tombe Medicee, più prossimo cronologicamente. Esaminando allora i citati fogli del Louvre associati al cantiere fiorentino, si vede bene che dall'esemplare 838 (fig. 9) sono attinti i giovani in stucco rannicchiati ai lati di uno dei cartigli della galleria (fig. 14). Siamo certo di fronte a un'operazione tipica dell'età della Maniera, quel tentativo portato avanti dagli artisti di caratura maggiore di provare a tradurre le «“difficili” idee michelangiolesche nei termini della “facilità” ornamentale»³⁶.

Per la fortuna dello stucco al di qua delle Alpi non sembra dunque più strettamente necessario – e soprattutto in maniera così indifferenziata – postulare la ricezione delle soluzioni bellifontane, la messa in circolazione delle quali avvenne in cronologie piuttosto avanzate: attraverso canali diplomatici (ossia grazie ai soggiorni di

³⁴ Cfr. BAZZOTTI 2005, pp. 67-71. Anche Ugo Bazzotti, come Romani, rileva come la cultura dello stuccatore sembri voler introdurre, accanto all'ineludibile matrice giuliesca e al tema classico, altre suggestioni aggiornate sui freschi esiti della ricerca parmigianesca, nella tornitura affusolata delle membra, nelle chiome mosse, rignonfie, o spartite in lunghe ciocche svolazzanti.

³⁵ Si mettano a confronto le pose dei due ignudi in finto bronzo della settima campata, lato destro, e della sesta campata, lato sinistro, della volta Sistina con quelle dei fanciulli in stucco che sormontano i partimenti laterali della fig. 14.

³⁶ ROMANI 1997, p. 38.

nunzi e ambasciatori presso la reggia di Francesco I, a partire dal 1539); veicolati dagli stessi protagonisti (per cui si pensi al primo dei viaggi a Roma di Primaticcio, avvenuto però nel 1540); per diffusione di stampe (principalmente quelle di Antonio Fantuzzi, dal 1542). Al contrario, l'analisi delle fonti e le ricostruzioni del perduto permettono di documentare la tenace continuità dello stucco nella Penisola per tutti gli anni Venti e Trenta e un'identità assolutamente propria e di grande coerenza interna, che si colloca tutta in seno alla tradizione raffaellesca così come venne sviluppata e divulgata e che può essere letta oggi incrociando realizzazioni plastiche, scultoree, pittoriche e le testimonianze grafiche.

Oltre ai casi padani, dipendenti in varia misura da palazzo Te e dalla diffusione in area settentrionale della maniera toscano-romana³⁷, come chiarisce l'intervento di Ilaria Bichi Ruspoli in questo volume, un ruolo di primo piano va riconosciuto a Siena. La città può essere considerata un vero e proprio crocevia per la trasmissione del gusto per la decorazione a stucco e una palese testimonianza della vitalità di un genere anche nel tanto trascurato quarto decennio del secolo. Nel 1981 Fiorella Sricchia Santoro, in un corso dedicato a Baldassarre Peruzzi, ne indicava il ruolo di grande regista di una storia fatta poi interpretare da altri³⁸, e in questa ottica deve essere letto uno dei cantieri plastici più significativi della Roma post-sacco: villa Trivulzio a Salone di Roma³⁹. Le scarse sopravvivenze e le fonti convincono che l'inserimento di Daniele da Volterra nel cantiere peruzzesco sia stato per il Ricciarelli l'occasione per famigliarizzare

³⁷ Per l'area padano-veneta, oltre al contributo di Francesco Marcorin in questo volume, cfr. FINOCCHI GHERSI 1998; ALESSANDRO VITTORIA 2001; ATTARDI 2007; il raggio d'influenza delle soluzioni giuliesche si è continuamente intersecato a quelle proposte da altri vettori, come la non trascurabile presenza di Jacopo Sansovino a Venezia e, più in generale, la motilità continua di committenti e artisti, come nel caso padovano di Alvise Cornaro e Giovanni Maria Falconetto (cfr. Giulio Pietrobelli in questo volume). Sulla trasmissione di soluzioni legate alla Sagrestia Nuova per tramite di Sansovino in area veneta, su Silvio Cosini e su Tiziano Minio cfr. CAMPIGLI 2002-2006, pp. 201-221 e SIRACUSANO 2011. Per una panoramica sull'attività di Giovanni da Udine in Friuli cfr. CUSTOZA 1996.

³⁸ SRICCHIA SANTORO 1987.

³⁹ Cfr. BELLÌ BARSALI, BRANCHETTI 1975, pp. 104-105; MORESCHINI 2000. Nuove osservazioni in QUAGLIAROLI 2015-2019, pp. 69-70, 110-111.

con la tecnica a stucco e che l'ottimo risultato conseguito gli aprì la strada per una lunga carriera nell'Urbe, attirando le attenzioni di Perino del Vaga, rientrato in città al volgere del 1537.

Studi in atto stanno riportando alla giusta luce l'influenza esercitata dalle opere del Bonaccorsi antecedenti a questo ritorno. L'incompiuta opera di Perino nella cattedrale di Pisa, per esempio, intrapresa nella sua progettazione probabilmente già dal 1532, per la riuscita composizione di caratteri raffaelleschi e impronte michelangelolesche dovette apparire un sicuro modello a cui attingere⁴⁰. Se ne veda l'influsso sul progetto della decorazione dell'abside della chiesa di San Matteo a Genova, che Giovanni Angelo Montorsoli ideò sul finire del decennio per essere poi tradotto in opera al suo ritorno in città, all'aprirsi degli anni Quaranta⁴¹. I putti in stucco che ornano il tamburo della cupola appaiono festosamente percorsi da una sfrenata animazione di danze e di canti, ma se misurati sul progetto del Montorsoli, ricostruibile da un disegno conservato nell'album madrileno di Vincenzo Casale⁴², ci si rende conto della familiarità che questi fanciulli avrebbero dovuto avere con quelli che Perino impiegò nel Duomo pisano, almeno a giudicare dai lacerti esistenti. Ad attrarre il frate servita dovette essere la riuscita proposta di un ingentilimento dei prototipi michelangeloleschi – i putti che si intervallano ai profeti della volta sistina – proprio di quell'approccio sviluppato e divulgato da Perino, fatto di appropriazione e reinvenzione, tutta in senso del ritmo, delle formule di inizio Cinquecento.

Questa stessa attitudine sembra stare alla base dei modi dell'ignoto plasticatore che decorò la facciata di palazzo Crivelli, (fig. 65) in via dei Banchi Vecchi a Roma⁴³: i putti pisani e questi in stucco risultano accomunati da una medesima corporatura asciutta ma ben tornita e sovrapponibili nella posa elegante del passo, con effetto quasi

⁴⁰ Cfr. GEREMICCA 2017.

⁴¹ Cfr. BOCCARDO 1989, pp. 89-104. Una riproduzione fotografica utile ai confronti qui esposti è a p. 95, fig. 111.

⁴² Madrid, Biblioteca Nacional de España, inv. Dib/16/49/81/1. L'album (B 16-49) è oggetto di disamina in LANZARINI 2000.

⁴³ Cfr. CHLEPA 1988.

di danza⁴⁴. Le vicende di questa decorazione rimangono a tutt'oggi un'incognita, ma, se per ragioni di committenza e di iconografia, sembra opportuno collocarla intorno al 1539-1541, proprio attraverso un'inedita attenzione agli stucchi è possibile tentare di circoscriverne l'ambito⁴⁵. Sembra infatti opportuno ricondurre questo episodio nell'alveo della committenza artistica rinfocolata da un lato da una situazione politica più salda e dall'altro dal rientro nell'Urbe di Perino, come suggerisce l'ulteriore confronto con le soluzioni progettate per il fregio del salone di palazzo Massimo alle Colonne⁴⁶, dove ricorrono le teste di leone e le ghirlande vegetali ripartite in mazzi riprodotte sulla facciata Crivelli e già esperite nelle Logge.

Non vi sono dati documentari che collochino con esattezza gli interventi nel salone di Pietro Massimo, che viene però ricordato da Vasari e inserito nel primo periodo di collaborazione tra Perino e Daniele⁴⁷. La critica ha molto discusso la cronologia, ma, intrecciando l'attività del fiorentino a quella del volterrano, si evidenzia l'opportunità di una datazione compresa tra il 1538 e il 1540⁴⁸. Per la grande sala dedicata alla *gens* Fabia, Perino progettò un fregio articolato in riquadri dove episodi narrativi si alternassero alle figure

⁴⁴ Agiscono alle spalle gli illustri modelli michelangioteschi dei putti che popolano la volta della cappella Sistina: si veda in particolare la coppia alla destra del Giona.

⁴⁵ Anche in considerazione delle decorazioni interne, parzialmente note, e della partitura dei soffitti, il palazzo si inserisce pienamente nel solco dei cantieri degli anni Trenta e Quaranta alla regia dei quali parteciparono Perino del Vaga e Antonio da Sangallo il Giovane.

Nel suo intervento al convegno *Giulio Romano. Pittore, architetto, artista universale. Studi e ricerche*, (Palazzo Ducale di Mantova, Accademia Nazionale di San Luca a Roma, 14-18 ottobre 2019), Adriano Amendola ha proposto di riconoscere a Lorenzo Lotti detto Lorenzetto la progettazione e la direzione degli interventi di risistemazione del palazzo. L'ipotesi, piuttosto convincente, sarà maggiormente argomentata negli atti del convegno.

⁴⁶ Cfr. CAFÀ 2007. Christoph L. Frommel (FROMMEL 1973, vol. II, pp. 233-250) chiarisce la situazione relativa ai diversi stabili fatti edificare da Pietro e Angelo Massimo.

⁴⁷ VASARI 1966-1987, V, p. 540.

⁴⁸ PARMA ARMANI 1986, pp. 177-183; DANIELE DA VOLTERRA 2003, p. 176.

stanti delle divinità olimpiche, riservando buona parte della superficie agli elementi ornamentali in stucco, la cui emergenza sfiora la tridimensionalità nei termini angolari⁴⁹.

Precedente a questi cantieri ed esperienza fondamentale per sancire l'avvio del primato artistico del Bonaccorsi nella Roma farnesiana fu la decorazione in stucco e affresco richiesta da Angelo Massimo per la cappella di Trinità de Monti da lui acquistata nel 1537⁵⁰. Del tutto perduta ma ricostruita dalla critica per mezzo di disegni⁵¹, la preziosissima realizzazione veniva ricordata da Vasari come una delle più fortunate imprese di Perino, condotta in collaborazione con Guglielmo Della Porta⁵², responsabile della «gran parte di quegli stucchi», e Daniele da Volterra⁵³. Un disegno conservato a Budapest è stato inteso come un progetto per una delle due pareti laterali, recante un'idea preliminare che venne successivamente modificata per assumere le caratteristiche riportate da un foglio del Victoria and Albert Museum, che, effettivamente, per quanto attiene agli ornati, risponde alla descrizione vasariana (fig. 16).

Nel sacello avevano già lavorato Giulio Romano e Giovan Francesco Penni compiendo la pala d'altare e dipingendo le lunette e la volta con storie della Maddalena e i quattro Evangelisti⁵⁴. Un foglio conservato a Waddesdon Manor, pubblicato da Linda Wolk-Si-

⁴⁹ Si veda la fotografia riprodotta in WILSON JONES 1988, fig. 26.

⁵⁰ Cfr. PARMA ARMANI 1986, p. 183-187.

⁵¹ Cfr. PERINO DEL VAGA 2001, pp. 178-183, nn. 71-73. I disegni sono il n. 1838 del Szépművészeti Múzeum di Budapest e il n. 2270 del Victoria and Albert Museum di Londra, giudicati autografi. Nel già citato album di Vincenzo Casale (B 16-49) si trovano due fogli che riportano delle registrazioni dei dettagli della cappella, si tratta molto probabilmente di *d'après* (cfr. LANZARINI 2000, p. 201, nota 61); Elena Parma (PERINO DEL VAGA 2001, pp. 178-183, nn. 71-73) li aveva giudicati dapprima di mano di Guglielmo Della Porta e poi dello stesso Perino.

⁵² Su Guglielmo Della Porta cfr. HELFER 2009 e la tesi di dottorato di Grégoire Extermann, discussa nel 2018 e di prossima pubblicazione.

⁵³ VASARI 1966-1987, V, pp. 148-150.

⁵⁴ Cfr. VANNUGLI 2005.

mon, reca una testimonianza parziale della volta della cappella, immortalata da un copista settecentesco⁵⁵ (fig. 17). La superficie doveva essere compartita in quattro elementi lunettati di dimensioni maggiori, contenenti le storie della Maddalena, circondati da un'elaborata incorniciatura con grottesche ed elementi all'antica, evidentemente realizzata in stucco; scendendo verso gli angoli, campiture esagonali davano alloggio a figure assise sulle nuvole, gli *Evangelisti* ricordati da Vasari e attestati ancora da Pierre-Jean Mariette, pienamente addentro alla tipologia raffaellesca diffusa dalle incisioni di Agostino Veneziano (1518)⁵⁶.

Questo foglio non è stato adeguatamente soppesato per la rilevanza delle informazioni che può invece offrire in termini di ricostruzione di una storia dello stucco nel Cinquecento. La decorazione riportata dal disegno è forse da immaginarsi somigliante a quanto realizzato nella loggia di villa Madama, stante il confronto con alcune delle soluzioni lì proposte⁵⁷. Ciò che interessa ora rilevare è che lo schema messo in opera nella cappella Massimo si fosse fissato come una sorta di griglia da seguire per le successive cappelle Orsini e Della Rovere, almeno stando a quanto è ricostruibile dalle testimonianze: per la prima un disegno della Kunstbibliothek di Berlino e per la seconda la conformazione dei partimenti pittorici⁵⁸. Vi è un ulteriore dato riportato nel foglio a cui occorre fare attenzione ed è il mascherone collocato all'imposta del pennacchio; questo dettaglio decorativo sembrerebbe configurarsi come un elemento in fortissimo aggetto: le larghe foglie che fioriscono dal capo e le molte

⁵⁵ Cfr. WOLK-SIMON 2011, p. 151, fig. 8. Waddesdon Manor, Rothschild Collection, inv. 1820. Reca l'iscrizione «[d?]ella trinità [P?]e storiète / si dice son di Raffaello da Urbino / e lo scompartimento e di stucco».

Chi scrive ha identificato una più precoce testimonianza della volta in un disegno del Codice Resta di Palermo e, sulla scorta di un'indicazione di Bernice Davidson, in un foglio conservato alla Kunstbibliothek di Berlino (cfr. QUAGLIAROLI in cds).

⁵⁶ Per queste testimonianze si veda VANNUGLI 2005.

⁵⁷ Ci si riferisce, ad esempio, alla decorazione fitomorfa che incornicia le diverse scene e le figurette legate alla cultura delle grottesche che ornano i pennacchi: sul disegno, il pennacchio che raccorda il partimento centrale; a villa Madama, quelli all'imposta delle cupole (si veda l'immagine D005046 dell'ICCD).

⁵⁸ La copia berlinese della volta Orsini è, come detto, riprodotta in DAVIDSON 1967, p. 555, fig. 2 (si veda in questo volume la fig. 103).

sporgenze che ne plasmano la grottesca fisionomia, lo rendono un possibile prototipo di riferimento per Giulio Mazzoni, quando, trovandosi a decorare le pareti della sala delle Stagioni e degli Elementi di Palazzo Capodiferro, fu in grado di escogitare personaggi e maschere dai toni intensamente grotteschi, ricchissimi di dettagli floreali e nastriformi (fig. 18).

In un disegno del Fogg Art Museum è riprodotto l'esterno della cappella⁵⁹: le lesene che rinserrano l'arco sono decorate con girali vegetali che replicano puntualmente quelle che nel foglio di Budapest adornano le specchiature interne dei piedritti e l'intradosso dell'arco; l'arcone di ingresso è sormontato da due vittorie alate, la collocazione e la posa delle quali – esemplate sui modelli degli archi trionfali antichi – rispondono perfettamente alle soluzioni impiegate sulle facciate degli altri vani della chiesa, secondo una tipologia piuttosto diffusa in tutto il Cinquecento. Se nel resto della fabbrica le cappelle presentano oggi prospetti dipinti, a giudicare dal sovrapporsi delle vesti e dal risalto stereoscopico delle forme, le due figure disegnate sembrerebbero essere state pensate per una traduzione plastica, in una maniera che si potrebbe immaginare molto prossima all'arco trionfale che inquadra l'altare della cappella del Pallio⁶⁰.

La cappella Massimo è stata con evidenza un punto di riferimento per la plasticazione a Roma a partire dagli anni Quaranta, ma soprattutto essa si attesta quale luogo di messa alla prova delle riflessioni condotte da Perino sull'ornato. In che misura il suo fine calligrafismo trasformò le invenzioni di Michelangelo, assorbendo quasi interamente l'intelaiatura architettonica e l'elemento scultoreo nel sistema decorativo, balza agli occhi a un confronto ravvicinato tra il foglio del Victoria and Albert e l'838 del Louvre: il Vaga sembra essersi lasciato ispirare tanto nella concezione generale, facendo emergere dalla piatta superficie del muro il rilievo di una trama decorativa fittissima, quanto nei dettagli, riproponendo le figure accovacciate alternate a termini architettonici antropomorfi, l'apparato di conchiglie e panoplie, le maschere, le volute, le ghirlande.

⁵⁹ Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum, inv. 1998.128, attribuito a scuola di Perino del Vaga.

⁶⁰ Si veda il contributo di Marta Perrotta e Ilaria Taddeo in questo volume.

L'insieme dei ragionamenti e le soluzioni da essa discendenti furono da Perino profittevolmente impiegati in molteplici lavori, declinando funzionalmente e reinventando con fantasia il formulario elaborato, sino alla sua opera estrema, la sala Regia in Vaticano⁶¹, dove realizzò «quegli ornamenti più ricchi e più begli che si potesse fare nella difficoltà di quell'arte»⁶², punto di riferimento imprescindibile per la grande decorazione a stucco dei decenni seguenti.

⁶¹ Cfr. DAVIDSON 1976; sulla decorazione a stucco nelle diverse fasi di lavoro cfr. QUAGLIAROLI, SPOLTORE in cds.

⁶² VASARI 1966-1987, vol. V, p. 152.