

## ARTISTI E MAESTRANZE NEL CORTILE E NELLA FACCIATA DI PALAZZO CAPODIFERRO

LIVIA NOCCHI

La ricchezza e il fasto della decorazione in stucco rendono palazzo Capodiferro Spada un esempio unico nel panorama delle grandi fabbriche romane intraprese entro la prima metà del Cinquecento (fig. 64). In esso sono racchiusi elementi fondamentali per comprendere i meccanismi di un grande cantiere, le esigenze del committente, la divisione e l'organizzazione del lavoro. Alla luce degli studi principali condotti su di esso e grazie al lavoro svolto in occasione di questo seminario, proverò a far luce sulle maestranze che lavorarono nel cortile e nella facciata del palazzo, e analizzerò alcuni dei modelli ai quali attinsero per realizzare questa articolata decorazione.

Il committente, Girolamo de' Recanati Capodiferro (1502/1504-1559), proveniva da una famiglia romana di mercanti dediti al commercio agricolo che doveva la sua più recente fortuna a Raimondo Capodiferro<sup>1</sup>. Come si confaceva a una famiglia nel pieno della pro-

Desidero ringraziare Serena Quagliaroli e Giulia Spoltore per avermi dato l'opportunità di partecipare a questo seminario e per il loro costante supporto nell'elaborazione del lavoro che qui presento. Un ringraziamento va anche alla professoressa Giovanna Saporì e a Sonia Amadio.

<sup>1</sup> FRAGNITO 1975.

pria *escalation* sociale, le ricchezze e il potere raggiunto nei primi decenni del Cinquecento necessitavano ormai di essere consolidate con un'illustre carriera ecclesiastica. Su Girolamo furono quindi investite tutte le speranze di poter garantire fama, potere e redditizie cariche al casato Capodiferro. Fin da giovane egli fu infatti educato nella corte del cardinale Alessandro Farnese, il quale, divenuto papa come Paolo III, facilitò la sua carriera in curia tracciandone il percorso di ascesa al cardinalato, ottenuto nel 1544 con il titolo di San Giorgio al Velabro<sup>2</sup>.

Poco dopo aver ricevuto la porpora, Girolamo promosse la costruzione di un grande palazzo che doveva addirsi al suo nuovo illustre ruolo. In questo senso le proprietà della sua famiglia, da sempre distribuite lungo la via Arenula, gli diedero l'occasione di poter costruire a poca distanza dal palazzo Farnese, in una posizione quindi decisamente strategica<sup>3</sup>. Girolamo rimase sempre legato a questa famiglia<sup>4</sup> e la vicinanza della fabbrica fu determinante per la scelta di gran parte degli artisti coinvolti nei lavori del suo palazzo, nell'ambito del fenomeno piuttosto assodato che vide i committenti di una stessa cerchia rivolgersi spesso alle medesime *équipes* o ad artisti ad esse legate<sup>5</sup>.

Come chiarito da John Hunter, l'architetto del palazzo fu Bartolomeo Baronino, abile capomastro 'affiliato' di Antonio da Sangallo il Giovane e uomo fidato di Paolo III che gli aveva conferito anche il titolo di conte palatino<sup>6</sup>. Dal 1541 al 1549 Baronino è documen-

<sup>2</sup> FRAGNITO 1975, p. 627. Molti furono i delicati incarichi assegnati da Paolo III a Girolamo Capodiferro, primo fra tutti nel 1536 la nunziatura in Portogallo, a seguire nel 1539 la nomina a Tesoriere di Camera Apostolica ed infine nel 1541 la nunziatura in Francia.

<sup>3</sup> Per un quadro generale delle proprietà della famiglia Capodiferro cfr. NEPPI, 1975, pp. 9-15.

<sup>4</sup> Capodiferro fece sempre parte della stretta cerchia di consiglieri di Paolo III, insieme con i cardinali Farnese, Cervini e Crescenzi.

<sup>5</sup> Su questo tema cfr. SAPORI 2016a.

<sup>6</sup> HUNTER 1984, pp. 397-403 (l'articolo riporta solo parziali trascrizioni del lungo documento). Su Baronino cfr. BERTOLOTTI 1875, pp. 29-31; BATTAGLINI DI STASIO 1964, pp. 469-470. In generale su palazzo Capodiferro si vedano NEPPI 1975; CANNATÀ 1991; CANNATÀ 1992; VICINI 2012.

tato regolarmente nel cantiere di palazzo Farnese diretto da Sangallo<sup>7</sup>, ma nel frattempo, il 3 dicembre 1548, fu incaricato dal cardinale Girolamo di intraprendere la costruzione del palazzo insieme con il fratello Bartolino<sup>8</sup>. Lo stretto legame del cardinale con Paolo III lo spinse sicuramente a scegliere un maestro già attivo nella vicinissima fabbrica Farnese, forte dell'esperienza nella bottega di Sangallo e in grado quindi di progettare e gestire una fabbrica così articolata. Un dato questo che sarebbe confermato anche dalle testimonianze trascritte nella causa intentata dagli eredi del cardinale per ottenere il palazzo, nelle quali più volte viene affermato che Girolamo decise di costruirlo anche «per far piacere» al papa «il quale li havea detto che li aiuteria in far detta fabrica»<sup>9</sup>. Nel medesimo documento è citato tra l'altro anche un «Julio architetto» per i lavori dei solai che con molta probabilità può identificarsi con Giulio Merisi da Caravaggio, ritenuto per molti anni autore del progetto del palazzo, legato anch'egli ad Antonio da Sangallo e documentato più volte in rapporto a Baronino<sup>10</sup>.

I lavori di palazzo Capodiferro procedettero speditamente poiché Girolamo, come gran parte dei committenti desideravano, voleva vedere presto terminato il lavoro e nel 1551 l'edificio compare già nella pianta di Leonardo Bufalini. Le spese della fabbrica furono però molto più elevate rispetto alle cifre inizialmente pattuite: nella causa degli eredi Capodiferro vengono infatti citati circa 30-40.000 scudi totali, e più volte viene fatto riferimento allo scontento del cardinale:

<sup>7</sup> UGINET 1980, pp. 21-36.

<sup>8</sup> CANNATÀ 1991, p. 87.

<sup>9</sup> Dalla causa apprendiamo anche che il cardinale pensò inizialmente di prendere in affitto «il palazzo di Siena qual voleva pigliare in vita sua per habitare et ragionando col Baronino il qual li disse bisognava spendere in detto palazzo da quattro o cinquemila li soggionse che sarà stato meglio a spenderli nel palazzo quale ha fatto poi». Cfr. HUNTER 1984, pp. 401-402.

<sup>10</sup> Più volte Baronino e Giulio Merisi si trovarono a lavorare assieme, l'ultima delle quali a villa Giulia. La sera del 1554 in cui Baronino fu assassinato si stava dirigendo proprio a casa dell'architetto per parlare di alcune misurazioni riguardanti la villa cfr. BERTELOTTI 1884a, pp. 30-31.

l'animo suo non era di spendere in detto palazzo più di 6000 scudi circa et li architettori l'havevano imbarcato et che lui ne havea spesi molti più et che lui dopoi che era intrato in ballo bisognava che ballasse et che spendesse et che già si tornava haver speso molto più di quello si credeva<sup>11</sup>.

Nel 1550 si era già provveduto a decorare buona parte delle sale del piano nobile e nel maggio di quell'anno, secondo i documenti pubblicati da Roberto Cannatà<sup>12</sup>, la decorazione del cortile fu affidata a due *équipes*: la prima composta da Giulio Mazzoni e Diego di Fiandra spagnolo «compagni scultori et pictori», incaricati di decorare la facciata del cortile di fronte all'entrata, la seconda dagli scultori Tommaso Boscoli e Leonardo Sormani, ai quali furono affidate le restanti tre pareti. La scelta di due squadre è legata al breve tempo con il quale il lavoro doveva essere concluso, era quindi di conseguenza necessario chiamare a lavorare maestranze con esperienza e capacità organizzative in grado di gestire un cantiere così complesso.

Fra gli artisti ingaggiati per la decorazione del cortile il più noto è sicuramente Giulio Mazzoni, sul quale rimando alle novità emerse dalle ricerche di Serena Quagliaroli<sup>13</sup>. Più difficile da inquadrare è il suo associato Diego di Fiandra, definito nei documenti di nazionalità spagnola, che potrebbe identificarsi con il medesimo Diego spagnolo documentato nel 1544 come stuccatore nella fabbrica di San Pietro, allora diretta sempre da Antonio da Sangallo<sup>14</sup>.

Meno indagate sono le figure dei due scultori Tommaso Boscoli e Leonardo Sormani. Il primo, originario di Fiesole, si era formato a Firenze assieme a Silvio Cosini nella bottega dello scultore Andrea Ferrucci e fu uno dei fidati collaboratori di Michelangelo, con il quale aveva lavorato nel 1524 ai lavori della Sagrestia Nuova<sup>15</sup>. A

<sup>11</sup> Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), Collegio dei Notai Capitolini, Notaio Curtus Saccoccus, vol. 1622, carte non numerate.

<sup>12</sup> CANNATÀ 1991, pp. 88-91.

<sup>13</sup> QUAGLIAROLI 2019 e QUAGLIAROLI 2015-2019.

<sup>14</sup> FRANCIA 1977, p. 67.

<sup>15</sup> WALLACE 1994, pp. 95-96. A partire da Vasari, è stata attribuita a Boscoli l'esecuzione della statua di Giulio II nel monumento del papa in San Pietro in Vincoli,

Roma la sua unica opera certa è il gruppo della *Vergine con il bambino e sant'Anna* (1544), di chiara ascendenza sansoviniana e legata ai modi di Michelangelo<sup>16</sup>. Nell'Urbe lo scultore si destreggiò anche fra numerose fabbriche in veste di scalpellino, scultore ed anche stuccatore, come attestano alcuni disegni a lui attribuiti<sup>17</sup> e la partecipazione ai lavori del casino di Pio IV, per il quale ricevette pagamenti per gli stucchi delle prime due sale<sup>18</sup>.

Come Baronino, anche Boscoli è documentato nel 1541 nella fabbrica di palazzo Farnese con l'incarico di sovrintendere a tutti i lavori «da farsi in marmo e travertino»<sup>19</sup>. In questo cantiere compare inoltre al suo fianco lo scalpellino Leonardo de' Rossi, detto Nardo, fratello dello scultore Vincenzo e collaboratore di Antonio da Sangallo<sup>20</sup>, che nel 1551 è indicato come fornitore di travertini per la fabbrica Capodiferro<sup>21</sup>. Questa notizia aiuta a comprendere ancor meglio la stretta rete di legami delle maestranze attive fra i palazzi

proposta di recente accantonata da Frommel (FROMMEL 2014, p. 60). A Boscoli sono state invece attribuite da Fernando Loffredo le statue del portale del castello di Sant'Elmo a Napoli (1530-40) (LOFFREDO 2011b, pp. 53-69).

<sup>16</sup> GHISETTI GIAVARINA 2008, pp. 22-23.

<sup>17</sup> GHISETTI GIAVARINA 1990.

<sup>18</sup> I pagamenti a Boscoli per le sale della casina di Pio IV sono compresi fra il 1561 e il 1563 (cfr. FRIEDLÄNDER 1912, p. 127; VOLPI 2010, p. 54). Nella medesima fabbrica lavorò come stuccatore anche il figlio Giovanni, già collaboratore di Giorgio Vasari in palazzo Vecchio e noto soprattutto per le opere eseguite a Parma per la famiglia Farnese.

<sup>19</sup> FROMMEL 1973, vol. II, p. 108.

<sup>20</sup> Leonardo de' Rossi aveva sposato Felicita, nipote di Antonio da Sangallo, e lavorò assiduamente nei cantieri dell'architetto. Proprio grazie a questi legami entrò anche a far parte dell'Accademia dei Virtuosi del Pantheon, formata da molti componenti della cosiddetta "setta sangallesca", fra i quali è bene annoverare anche Bartolomeo Baronino e suo fratello Bartolino. WAGA 1992, p. 171; si veda anche GIANNOTTI 2017.

<sup>21</sup> Il 6 agosto 1551 Nardo de' Rossi e Camillo di Capranica, documentato più volte nella fabbrica di San Pietro, sono registrati per una partita di travertino destinata al palazzo Capodiferro (cfr. CANNATÀ 1991, p. 100; GHISETTI GIAVARINA 2008, p. 23).

Farnese e Capodiferro<sup>22</sup> e non è inoltre escluso che Nardo possa aver preso parte anche all'eterogenea decorazione in stucco di quest'ultimo<sup>23</sup>. Già negli anni Quaranta condivideva infatti la casa con il fratello Vincenzo, con il quale collaborò ad alcune opere di scultura<sup>24</sup>, realizzandone in seguito anche alcune autonomamente<sup>25</sup>. La figura di Leonardo Sormani, abile restauratore e raffinato ritrattista, è ancora in gran parte da indagare e difficili sono da definire al momento gli inizi della sua carriera, svolta probabilmente fra Carrara, Savona, ma soprattutto Roma<sup>26</sup>. Secondo alcuni documenti, Sormani sarebbe nato intorno al 1520-22 in un piccolo centro della lunigiana per essere poi affidato da bambino alla bottega dello scultore Pace Antonio Sormani, del quale dovette assumere il cognome<sup>27</sup>. Questa ipotesi è ora confermata da un documento del 27

22 Nardo de' Rossi aveva fatto anche da garante insieme a Giulio Merisi per un lavoro di Boscoli svolto sempre nella fabbrica di palazzo Farnese (cfr. UGINET 1980, p. 80).

23 Il 15 settembre del 1543 Nardo de' Rossi ricevette un pagamento per la fabbrica di San Pietro per «concio di stucco le teste di marmo» (cfr. BERTOLOTTI 1863, p. 190).

24 SCHALLERT 2006, pp. 346-252.

25 Nardo scolpì i putti che sostengono gli stemmi Cesi nella cappella della famiglia in Santa Maria Maggiore e gli angeli di Porta Pia che reggono lo stemma di Pio IV, entrambi risalenti al settimo decennio (cfr. PONTANI 1989, p. 90; SCHALLERT 2006, pp. 251-258; NOCCHI 2015, p. 90).

26 Per diverso tempo la figura di Leonardo Sormani è stata distinta in due differenti personalità: Raffaele Soprani (SOPRANI 1768, pp. 53-57) identificò infatti un Leonardo da Sarzana, basandosi sulla biografia scritta da Baglione (BAGLIONE 1642, pp. 90-91), e un Leonardo da Savona, del quale scrisse invece Giovan Vincenzo Verzellino (VERZELLINO 1974, vol. II, p. 119). La medesima distinzione era stata proposta da Filippo Baldinucci (BALDINUCCI 1846, p. 590-592) e da Federico Alizeri (ALIZERI 1846, p. 68) fino a che gli studi, a partire da Werner Gramberg (GRAMBERG 1937), riunirono i due scultori in un'unica personalità. Su Leonardo Sormani si veda NOCCHI in cds.

27 PICCI 2007. La famiglia Sormani, originaria di Osteno sul lago di Lugano, si era trasferita all'inizio del Cinquecento a Savona (cfr. NOBERASCO 1939; ALFONSO 1985, pp. 188-189).

gennaio 1567 in cui lo scultore viene definito figlio di «Pacis Antonis scultor»<sup>28</sup>, che aveva la sua bottega a Savona ma che lavorò anche a Carrara e Genova, dove nel 1529 è documentato per una collaborazione con Nicolò da Corte<sup>29</sup>. Ciò potrebbe suggerire che Sormani possa aver visto il cantiere di palazzo Doria prima di partire per Roma, dove probabilmente giunse alla fine degli anni Trenta con il fratello Giovan Antonio, anch'egli scultore e stuccatore<sup>30</sup>.

Quando Sormani ottenne l'incarico di palazzo Capodiferro doveva essere uno scultore piuttosto affermato e con un buon numero di lavori alle spalle. Egli era stato già coinvolto, secondo un documento pubblicato di recente da Tancredi Farina, nella realizzazione della statua di Paolo III (1542-1549) oggi nella chiesa dell'Aracoeli ma in origine nel palazzo senatorio<sup>31</sup>. Un'opera questa che stringerebbe il legame, più volte indicato dalla critica<sup>32</sup>, con la bottega di Guglielmo Della Porta, scultore di fiducia di Paolo III che aveva lavorato con Perino del Vaga a Genova e con lui a Roma agli stucchi della cappella Massimo<sup>33</sup>. Ancor più importante è però ricordare che già nel 1550 lo scultore possedeva nella sua bottega una

<sup>28</sup> Il documento, citato da Teresa Pugliatti e da lei in parte trascritto, riguarda la commissione da parte del vescovo Giovanni Andrea Belloni di un monumento per il cardinale Giovanni Andrea Mercurio da farsi in San Marcello al Corso, su modello di quello del cardinale Roberto de' Nobili in San Pietro in Montorio. È importante notare che nel contratto è indicato anche il nome di Girolamo Sicilante, il quale avrebbe dovuto probabilmente dipingere il ritratto del cardinale da inserire nel monumento (cfr. ASR, Collegio dei Notai Capitolini, Notaio Jacobus Jerardus, vol. 3553, f. 158r; PUGLIATTI 1984b, p. 180).

<sup>29</sup> Nicolò da Corte fece una vertenza contro Sormani per via di una fontana che avrebbero dovuto realizzare insieme a Genova su commissione di Gregorio di Cesarea (cfr. CAMPIGLI 2014, p. 88).

<sup>30</sup> Tra il 1552 e il 1553 Giovan Antonio Sormani lavorò come stuccatore negli appartamenti vaticani del cardinale Ricci e su sua spinta si trasferì in Spagna al servizio di Filippo II dove è documentato a partire dal 1562 (cfr. DESWARTE-ROSA 1990, p. 54).

<sup>31</sup> FARINA 2016, pp. 61-74.

<sup>32</sup> PRESSOUYRE 1984, vol. II, p. 451; PETRAROIA 1993.

<sup>33</sup> PERINO DEL VAGA 2001, pp. 178-183, nn. 71-73.

ricca collezione di antichità, descritta da Ulisse Aldrovandi<sup>34</sup> e ricordata anche da Pirro Ligorio che ne cita alcuni pezzi nel terzo *Libro delle Antichità*<sup>35</sup>. Sormani doveva inoltre distinguersi come abile restauratore, come provano i diversi pagamenti a lui diretti per i restauri compiuti nelle contemporanee fabbriche di Giulio III<sup>36</sup>, dei quali rimane al momento traccia solamente del gruppo di Venere e Cupido riconosciuto da Davis in una stampa del 1558 di Gabriele Simeoni<sup>37</sup>. Sormani divenne poi uno degli scultori di fiducia del cardinale Giovanni Ricci da Montepulciano, per il quale scolpì una *Venere* inviata in dono a Filippo II, giudicata «opera impareggiabile»<sup>38</sup>, e il *San Paolo* della cappella di famiglia in San Pietro in Montorio<sup>39</sup>.

Per le due *équipes* del cortile di palazzo Capodiferro non abbiamo notizie di precedenti lavori in associazione, ma visto il contesto delle rispettive carriere è possibile circoscriverne l'incontro nell'ambito del 'circuito' dei cantieri promossi da Paolo III.

La decorazione del palazzo Capodiferro, per l'unicità e il ruolo di

<sup>34</sup> Cfr. <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/704/>, si vedano le pp. 112-113.

<sup>35</sup> Ligorio scrive in particolare che «Nella casa di Lionardo scultore presso del palazzo di San Marco tra l'altre antichità raccolte da diversi delle cose di Roma per racconciarle si vede una statua di Ercole molto fragmentata...». <http://ligorio.sns.it/ligorio.php?tipo=doc&idDoc=3>.

<sup>36</sup> Verzellino elogiò una sua particolare capacità nella lavorazione del marmo, sottolineando che «inventò il segare i marmi con i cavalli e ne ricevè da Pontefici molti privilegi» (VERZELLINO 1974, vol. II, p. 119), come risulta effettivamente da alcuni pagamenti del 1551-53 per villa Giulia (cfr. FALK 1971, pp. 148-149).

<sup>37</sup> DAVIS 2014, p. 281.

<sup>38</sup> VERZELLINO 1974, vol. II, p. 119; DESWARTE-ROSA 1990, p. 56.

<sup>39</sup> La statua di *San Paolo*, scolpita sulla base dei modelli di Daniele da Volterra e Michelangelo, mostra chiaramente uno sguardo di Sormani alle opere di quest'ultimo, e allo stesso tempo la cura della materia derivante dall'esercizio del restauro sull'antico che avrà un apice nel raffinato ritratto del cardinale Rodolfo Pio da Carpi (cfr. ROMANI 2003, pp. 48-49; CIARDI, MORESCHINI 2004, pp. 250-257). Nel 1556 Sormani aveva tra l'altro già scolpito la statua di un *San Paolo* per la porta di Castel Sant'Angelo progettata da Sallustio Peruzzi e distrutta al tempo di Urbano VIII. Alcuni fra i più celebri scultori del tempo parteciparono alla decorazione di questa opera, fra i quali Daniele da Volterra, Guglielmo Della Porta e Raffaello da Montelupo (cfr. RICCI 1996, pp. 161-162).

protagonista assoluto dello stucco, è stata tradizionalmente avvicinata al modello francese di Fontainebleau, un luogo che Girolamo Capodiferro poté certamente ammirare in veste di nunzio nel corso dei suoi soggiorni francesi. Un'analisi dettagliata della decorazione della facciata e del cortile mostra come gran parte dei modelli decorativi derivi dai cantieri di Raffaello e della sua scuola, e in particolare da quelli gestiti da Perino del Vaga<sup>40</sup>. Anche la lettura stilistica confermerebbe quindi un chiaro legame di questo cantiere con le fabbriche farnesiane nelle quali Perino, fino alla sua morte avvenuta nel 1547, giocò un ruolo di assoluto protagonista.

La facciata del palazzo venne decorata per prima, come lasciava già supporre la presenza in origine dello stemma di Paolo III Farnese († 10 novembre 1549), e come confermano i contratti per il cortile nei quali è scritto che le finestre dovessero essere eseguite come quelle «che sono in facciata»<sup>41</sup>. Su di essa non possediamo purtroppo documenti, ma le maestranze, nonostante i similari schemi decorativi, furono con molta probabilità differenti. La ricca decorazione, volta a celebrare la storia e le virtù del cardinale Girolamo, è composta da nicchie timpanate che ospitano statue di imperatori, le cui imprese sono narrate dalle iscrizioni poste all'ultimo piano. Nella fascia superiore ai lati delle figure della Fede e della Carità sono disposti tondi con l'emblema del cardinale Girolamo. Putti, arpie e decorazioni nastriformi si dispongono lungo gli elementi architettonici, creando un effetto di *horror vacui* che rende l'architettura quasi un mero sostegno della decorazione.

Come è stato più volte ribadito dagli studi, uno dei modelli per la facciata è certamente il palazzo Branconio dell'Aquila di Raffaello, la cui originaria decorazione, anche se meno articolata ed esuberante, è tramandata da alcuni disegni grazie ai quali è possibile osservare la medesima idea di una facciata “viva”<sup>42</sup>. Fra i confronti romani è bene ricordare anche la facciata del palazzo Crivelli (fig. 65), la cui ricca decorazione celebra nella fascia superiore le imprese

<sup>40</sup> QUAGLIAROLI 2019. Si veda anche il saggio di Serena Quagliaroli in questo volume.

<sup>41</sup> CANNATÀ 1991, p. 87.

<sup>42</sup> PAGLIARA 1985.

di Paolo III e Carlo V, ai quali erano legati alcuni esponenti della famiglia committente<sup>43</sup>. Pur non conoscendo i nomi delle maestranze che lavorarono alla facciata del palazzo, è stato giustamente ipotizzato il legame con alcuni modelli della bottega di Perino del Vaga<sup>44</sup>, così come nel fregio dell'interno sono stati notati chiari rimandi ai cantieri farnesiani<sup>45</sup>. Un'idea simile mi sembra possa osservarsi anche in un palazzo di via Giulia decorato da una nicchia con un busto, dallo stemma di Paolo III affiancato da due grifoni in stucco e da quelli di Ranuccio e forse Alessandro Farnese (fig. 66)<sup>46</sup>.

Fra gli esempi fuori Roma è bene ricordare anche la facciata della casa di Giulio Romano a Mantova (1538-1544), oggi in gran parte alterata da interventi successivi ma ben visibile nelle sue forme originarie grazie a un disegno dell'artista conservato a Stoccolma<sup>47</sup>. Vasari la descriveva infatti come «una facciata fantastica, tutta lavorata di stucchi coloriti»<sup>48</sup>, nella quale è inserito in una nicchia un una statua composta da un torso marmoreo antico che venne restaurato

43 Il proprietario, l'orefice milanese Giovan Pietro Crivelli, era stato nominato cavaliere paolino da papa Farnese. Alessandro Crivelli fu invece ufficiale di Carlo V prima di diventare cardinale nel 1563. La decorazione dovrebbe celebrare l'arrivo a Roma di Carlo V nel 1536 e la pace stipulata nel 1538 con Francesco I (cfr. CHLEPA 1988, p. 90; si veda inoltre la nota 45 nell'intervento di Serena Quagliaroli).

44 Si veda il saggio di Serena Quagliaroli in questo volume.

45 PICARDI 2016, p. 76.

46 Il palazzo era certamente di proprietà di un personaggio vicino alla famiglia Farnese, è stato infatti ipotizzato che possa essere appartenuto a Guglielmo Della Porta. La presenza dello stemma di Ranuccio Farnese, cardinale nel 1545, permette inoltre di avere un termine *post quem* per la datazione della decorazione (cfr. GRAMBERG 1964, vol. I, p. 15; SALERNO, SPEZZAFERRO, TAFURI 1975, pp. 279-283).

47 La facciata della casa di Giulio Romano ha subito notevoli modifiche, ha perso quasi del tutto la decorazione in stucco dipinto ed è stata allungata di due arcate (cfr. MAGNUSSON 1988, pp. 179-184; WIRTH 1985, pp. 55-57, 63-65).

48 VASARI 1966-1987, vol. II, p. 336.

e completato in terracotta e stucco<sup>49</sup>.

La facciata diventa quindi un efficace mezzo, di grande impatto, per far conoscere e celebrare le imprese, le origini e l'appartenenza della famiglia committente, per mezzo di rimandi alla storia antica e contemporanea. Gran parte di questi repertori furono infatti variamente utilizzati anche in molte delle facciate dipinte da Polidoro da Caravaggio, come in palazzo Milesi o nel palazzo Ricci Parracciani, quest'ultimo dal 1537 di proprietà di Costanza Farnese, dove erano affrescati gli stemmi Ricci, Capodiferro e Farnese, e motivi decorativi simili a quelli del palazzo del cardinale Girolamo (fig. 67)<sup>50</sup>.

Il cortile di palazzo Capodiferro presenta una decorazione ancor più articolata, composta da fregi con tauromachie e ninfe inseguite da satiri, da nicchie con statue di divinità, arpie dalle grandi ali e festoni di frutta, al di sopra dei quali corre un fregio marino sormontato da riquadri in origine affrescati e da figure fitomorfe. La parete di fronte all'ingresso, molto più variegata ed espressiva rispetto alle altre, ospita nelle nicchie raffinati ignudi, mentre nella fascia superiore alcuni satiri danzanti si alternano a figure maschili e femminili.

L'idea di arricchire il cortile prediligendo una decorazione plastica in stucco piuttosto che pittorica o di semplice muratura, è legata all'uso delle grandi famiglie di allestire maestosi spazi destinati a ospitare le collezioni di antichità, il cui apice ed esempio primo è sicuramente il cortile del Belvedere<sup>51</sup>. Girolamo Capodiferro dovette esporre anch'egli dei pezzi antichi, come scrive Jean-Jacques Boissard<sup>52</sup>, ma certamente non allestì una fastosa collezione come quella delle famiglie Della Valle, Cesi o Farnese, e così, come già

<sup>49</sup> Il torso, considerato da sempre una rappresentazione di Mercurio, è stato più recentemente identificato come Paride. Il restauro è inoltre tradizionalmente attribuito a Francesco Primaticcio che lo avrebbe realizzato mentre era impegnato nella decorazione di palazzo Te (cfr. MAGGI 1988, pp. 37-41).

<sup>50</sup> Sulle vicende costruttive del palazzo cfr. SALERNO, SPEZZAFERRO, TAFURI 1973, pp. 382-390; PERFETTI 1989, pp. 55-62.

<sup>51</sup> *IL CORTILE DELLE STATUE* 1998.

<sup>52</sup> Boissard ricorda anche la stretta amicizia che legava il cardinale Girolamo a Michelangelo (cfr. BOISSARD 1597, p. 34).

osservato da Nicolas Cordon<sup>53</sup>, cercò di simularla tramite la ricca decorazione in stucco. In questo senso il palazzo è un *unicum* nel panorama romano, ma per cercare di chiarire questo gusto è bene guardare ancora una volta alla decorazione in stucco, anche se più contenuta e calibrata, del cortile di palazzo Branconio dell'Aquila, nota grazie a un disegno conservato presso la Biblioteca Nazionale di Firenze (fig. 68)<sup>54</sup>. In quest'ultimo, realizzato intorno al 1550, è disegnato l'alzato del fianco est del cortile, in cui sono riconoscibili tondi con rilievi in stucco raffiguranti un'aquila e Leda col cigno, mentre fra le finestre sono disposte delle candelabre insieme ad altri ornati, tutti realizzati in stucco, che occupano gran parte della parete.

Un ruolo chiave deve certo aver avuto anche la decorazione di villa Madama, dove sono conservate le due grandi statue in stucco di Baccio Bandinelli, e per la quale il cardinale Giulio de' Medici pensò di farne realizzare altre dello stesso materiale da esporvi al posto di alcune antiche, in modo da poter così risparmiare tempo e denaro<sup>55</sup>.

In questo senso è importante ricordare anche le idee messe in opera da Giulio Romano a palazzo Te a Mantova, come ad esempio nel giardino segreto, decorato da erme, grottesche e favole di Esopo in stucco<sup>56</sup>.

Altro esempio spesso indicato dalla critica è il cortile del palazzo Della Valle Capranica, noto grazie a un celebre disegno di Francesco de Hollanda, e del quale oggi si conservano solo alcune delle

<sup>53</sup> CORDON 2013, pp. 57-68.

<sup>54</sup> PAGLIARA 1984, p. 212; PAGLIARA 1985, pp. 49-59.

<sup>55</sup> In una lettera del 16 giugno 1520 Giulio de' Medici racconta al vescovo Mario Maffei l'inizio dei lavori di decorazione di villa Madama e specifica che «circa le statue di casa, ben dice Vostra P.tà che sono in conserva benché non penso anche di trasferirle. Quanto al farne di stucco vedremo che se ne facci qualcuna (cfr. LEFEVRE 1973, pp. 112-133).

<sup>56</sup> SIGNORINI 1988, pp. 21-36: nel 1577 l'antiquario Iacopo Strada descrisse così il cortile di palazzo Te: «Un giardino secreto per servitio di questi appartamenti, qual d'ogni intorno e nelle facciate compartimenti di figure, di stucchi con grottesche e termini, fra li quali vi sono le fabule di Esopo, l'una dipinta, l'altra lavorata di rilievo, vi è stuccho».

grandi maschere in stucco alternate ad iscrizioni che dovevano illustrare la collezione al visitatore<sup>57</sup>. Meno considerato e indagato dagli studi, ma forse ancor più importante, è il cortile del palazzo Della Valle Del Bufalo, in cui notiamo invece la medesima alternanza fra finestre e nicchie, e un fregio marino che corre al di sotto, con un'idea quindi di integrazione fra architettura e scultura che anticipa palazzo Capodiferro<sup>58</sup>.

L'esempio più prossimo è però certamente villa Giulia, nella quale è possibile osservare la medesima idea di un grandioso cortile destinato ad ospitare la collezione di papa Giulio III. La ricchezza del suo apparato decorativo, composta da bassorilievi, busti entro nicchie e statue, oggi intuibile solo in parte, è resa chiaramente da alcuni disegni, come ad esempio nel foglio 2165A degli Uffizi, identificato da Serena Quagliaroli, o nel 2758A tradizionalmente attribuito ad Ammannati, ed infine in un disegno del 1694 circa che rappresenta una delle pareti laterali del cortile<sup>59</sup>. Lo spazio del cortile è scandito nella zona inferiore da colonne e pilastri ionici fra i quali si aprono nicchie con articolate decorazioni in stucco, mentre nella parete di fondo verso il Ninfeo sono posti due riquadri figurativi con al di sopra dei telamoni di marmo cipollino in corrispondenza delle colonne<sup>60</sup>.

Osservando nel dettaglio la decorazione del cortile di palazzo Capodiferro noteremo che gran parte del repertorio decorativo guarda ovviamente al modello antico, nell'ambito di una attenta osservazione che viene però modificata in infinite variazioni. Lo stucco grazie alla sua malleabilità si presta inoltre di per sé, molto più della pietra, ad essere facilmente modellato e variato; gli artisti potevano quindi confrontarsi con una materia duttile, con la quale potevano creare effetti molto naturalistici, a volte quasi pittorici. Gli esiti dei restauri degli anni Ottanta realizzati nel cortile di palazzo Capodiferro hanno messo in luce in alcuni punti la presenza

<sup>57</sup> CHRISTIAN 2003, pp. 847-850.

<sup>58</sup> BRUNORI, GRASSIA 1989, pp. 64-83.

<sup>59</sup> BONACCORSO, ZANCHETTIN 2002, pp. 190-192.

<sup>60</sup> DALLA NAVE 1985, pp. 141-145.

di artisti abili che dovevano conoscere bene questa tecnica<sup>61</sup>. Il sistema di lavorazione fu infatti piuttosto rapido e degno di mani esperte, come mostrano le tracce di spatolate e ditate lasciate sull'intonaco ancora fresco. Giulio Mazzoni dovette fare da capofila nel cantiere e come lui certamente esperti dovettero essere gli altri artisti coinvolti, ma la presenza di brani maggiormente schematici e rigidi indica anche l'intervento di numerosi collaboratori.

Come già accennato, andando ad osservare nel dettaglio l'ornato del cortile, è possibile notare che buona parte del sistema decorativo si ispira a grandi cantieri romani intrapresi a partire dal secondo decennio del Cinquecento. L'idea ad esempio di utilizzare lo stucco anche in brani narrativi di medie e piccole dimensioni, come ad esempio nei fregi delle fasce intermedie, guarda certo all'esempio di villa Madama, ma soprattutto al cantiere di palazzo Doria a Genova (1528-1533)<sup>62</sup>. La stessa minuziosa attenzione è osservabile nella decorazione a stucco della stanza della biblioteca di Castel Sant'Angelo (1545-47)<sup>63</sup>, oltre che ovviamente nella decorazione della sala Regia (1541-49), esempio primo per le fabbriche intraprese nel corso del pontificato di Paolo III<sup>64</sup>.

Partendo dall'alto, le figure fitomorfe del fregio possono essere avvicinate a quelle realizzate nella stanza della Cleopatra (1550-52) nei palazzi Vaticani da Daniele da Volterra<sup>65</sup>, mentre i motivi decorativi come le scene marine furono attinti da un repertorio piuttosto consolidato che poteva osservarsi in pittura in molti palazzi romani e in stucco nella volta della sala Regia (1541-49)<sup>66</sup> o nella sala Paolina in Castel Sant'Angelo (1545-1547). Le arpie e le maschere grottesche guardano anch'esse a prototipi utilizzati frequentemente in

<sup>61</sup> RAVA 1986, pp. 485-490. Ringrazio Giulia Spoltore che mi ha segnalato questo contributo.

<sup>62</sup> PARMA ARMANI 1986, pp. 110-128, 138, 144.

<sup>63</sup> *GLI AFFRESCHI DI PAOLO III* 1981, vol. II, pp. 19-36.

<sup>64</sup> DAVIDSON 1976.

<sup>65</sup> CANEDY 1967.

<sup>66</sup> DAVIDSON 1976, pp. 400-401.

numerosi cantieri di questi anni e studiati spesso nei disegni di Perino<sup>67</sup>. In questo senso, come ricorda Serena Quagliaroli, è importante guardare anche ai disegni di quest'ultimo per la cappella Massimo (1538-39), che sono chiaramente richiamati da alcune delle soluzioni messe in opera nella facciata di fronte all'ingresso del cortile<sup>68</sup>. Passando infine al fregio inferiore, la dinamicità delle scene con la fuga delle ninfe dai satiri potrebbero far pensare all'idea dei rilievi in stucco realizzati da Daniele da Volterra per la cappella Orsini di Trinità dei Monti (1545-46), noti grazie ad alcune copie<sup>69</sup>. Vorrei infine concentrarmi sulle statue in stucco delle nicchie, per le quali, fatta eccezione per Giulio Mazzoni, è difficile poter distinguere le singole mani. Sicuramente a lui riconducibili sono le due coppie di ignudi che reggono gli stemmi (fig. 69). Il trattamento dell'anatomia, la resa naturalistica e spesso accentuata della muscolatura che guarda chiaramente al modello michelangiolesco e il modo di modellare i seni, sono avvicinati agli ignudi della sala Regia nei quali è forse riconoscibile, secondo recenti ipotesi, l'intervento dei collaboratori di Daniele da Volterra<sup>70</sup>. Probabilmente di altra mano, forse Diego di Fiandra, sono gli altri due ignudi, meno potenti nella resa anatomica. Questo gruppo di statue si distingue in generale anche per alcuni caratteri, quali l'arcata sopraccigliare e le palpebre degli occhi piuttosto profonde, e per un maggiore dinamismo che si riscontra anche nel gruppo unitario, già individuato da Cannatà<sup>71</sup>, delle statue di *Marte*, *Venere*, *Ercole*, *Ebe*, *Proserpina* e *Plutone* (fig. 70). Più difficile è a mio avviso individuare gli interventi di Boscoli e Sormani per le altre statue, nelle quali credo si possano forse riconoscere altre tre mani. Una per *Anfitrite* e *Nettuno* (fig. 71), piuttosto rigide nella loro impostazione, una seconda per *Mercurio* e *Atena* (fig. 72), maggiormente naturalistiche e chiaramente prodotte dalla stessa mano, che Cannatà propone di individuare in Boscoli, e l'ultima per *Giove* e *Giunone* (figg. 73-74), le più simili a delle vere

<sup>67</sup> PERINO DEL VAGA 2001, pp. 286-289, n. 32.

<sup>68</sup> QUAGLIAROLI 2019. Per la cappella Massimo cfr. GERE 1960.

<sup>69</sup> DANIELE DA VOLTERRA 2003, pp. 84-87, n. 15; GRAUL 2010, pp. 141-144.

<sup>70</sup> QUAGLIAROLI, SPOLTORE in cds.

<sup>71</sup> CANNATÀ 1991, pp. 93-95.

e proprie statue antiche, per le quali sempre quest'ultimo ha avanzato il nome di Sormani.

In conclusione, il palazzo Capodiferro, alla luce di nuove indagini sulle maestranze e gli artisti che vi lavorarono e sui modelli ai quali si ispirarono, deve essere confrontato e legato ad altri cantieri di lavoro del decennio precedente, dai quali furono attinti gran parte delle idee e dei motivi decorativi. Il palazzo è un apice della decorazione in stucco utilizzata al massimo delle sue potenzialità ai fini del progetto decisamente ambizioso del cardinale Capodiferro, che pensò addirittura di far erigere accanto ad esso, in memoria del suo titolo cardinalizio di San Giorgio al Velabro, una torre con in cima una statua dorata di un san Giorgio a cavallo che «si potesse veder da lontano»<sup>72</sup>, in modo da poter ancor meglio mostrare alla città la nuova residenza nella quale aveva investito decisamente molto denaro, per farne lo specchio del suo raffinato gusto.

<sup>72</sup> ASR, Archivio del Collegio dei Notai Capitolini, Notaio Curtus Saccoccus, vol. 1622, carte non numerate.