

FEDERICO BRANDANI
«ECCELLENTISSIMO PLASTICATORE»:
TRA L'URBE, LA MARCA E IL DUCATO DI SAVOIA

MATTEO PROCACCINI

La prima documentata attività di Federico Brandani (Urbino, 1525 ca.-1575) si colloca nell'ambito dei variegati cantieri decorativi avviati durante il papato di Giulio III Del Monte che, nel solco del grande progetto di *renovatio* del predecessore Paolo III Farnese, as-sursero a poli attrattivi fondamentali per numerosi artisti e mae-stranze, favorendo quel formidabile incontro tra le più eclettiche esperienze che innervavano i principali centri della penisola. Sebbene infatti gli studi non siano sinora riusciti a chiarire la formazione ed i termini cronologici entro cui sistematizzare la produzione dell'urbinate, non vi è alcun dubbio che il soggiorno romano costituisca uno snodo fondamentale per la sua intera carriera di artista e plastificatore. Si deve *in primis* ad Antonino Bertolotti, e in seguito ad Adolfo Venturi, la proposta d'identificazione di Brandani con quel «Federigo da Urbino» citato all'interno del libro mastro del tesoriere di Giulio III, per alcuni pagamenti datati tra il 25 settembre 1552 ed il 23 giugno 1553¹. Tali notazioni devono essere

Il presente studio è il risultato delle ricerche condotte nell'ambito di un seminario dottorale, svoltosi tra il 2016 e il 2018, curato da Serena Quagliaroli e Giulia Spol-

riferite ad alcuni lavori che l'artista eseguì, proprio in quelle date, all'interno del più vasto cantiere che si occupò della decorazione della villa suburbana del pontefice, fatta erigere quale residenza estiva privata². L'impresa architettonica coinvolse alcuni tra i principali protagonisti della scena artistica romana del tempo: l'aretino Giorgio Vasari³, l'architetto Jacopo Barozzi da Vignola⁴ e lo scultore fiorentino Bartolomeo Ammannati⁵. In tal senso, risulta particolarmente suggestiva l'ipotesi, ventilata in origine da Giuseppe Marchini⁶, di un diretto coinvolgimento di Brandani da parte dello stesso Ammannati, artista che intrattenne costanti rapporti con la corte urbinata, al quale era stato affidato l'incarico di sovrintendere il progetto architettonico della villa e delle sue decorazioni plastiche, sia negli ambienti interni che negli spazi esterni. Del resto, è noto che, intorno al 1543, l'Ammannati prese parte al cantiere per la sepoltura del duca Francesco Maria I Della Rovere e la sua attività scultorea poté certamente costituire un punto di riferimento nella prima formazione del giovane ad Urbino⁷. Pur essendo attestato un unico periodo di alunnato di Brandani, tra il 1538 ed il

tore, alle quali è rivolto un sincero e profondo ringraziamento. L'elaborato ha dunque potuto giovare dei proficui confronti intercorsi con i colleghi partecipanti e della costante supervisione delle professoresse Barbara Agosti e Silvia Ginzburg.

1 Cfr. BERTOLOTTI 1881, p. 39; VENTURI 1901-1940, vol. XI, parte 5 (1937), p. 981.

2 Per un approfondimento sulla villa, cfr. GERE 1965, pp. 198-206, FALK 1971, pp. 101-178 e CAMPITELLI 2008.

3 Lo stesso Vasari, pur ascrivendosi il merito di essere stato «il primo che disegnasse e facesse tutta l'invenzione della vigna Iulia», asserendo di aver sempre mantenuto un ruolo privilegiato nell'esecuzione delle volontà di Giulio III, riconoscerà tuttavia di essersi dovuto avvalere della collaborazione del Vignola e dell'Ammannati. Cfr. VASARI 1966-1987, vol. VI, p. 397.

4 Per una disamina sull'attività romana del Vignola cfr. *STUDI SU JACOPO BAROZZI DA VIGNOLA* 2011, in particolare, per quanto concerne la partecipazione brandanica al cantiere di villa Giulia, cfr. AMENDOLAGINE 2011.

5 L'apporto di quest'ultimo è stato analizzato in CALAFATI 2011b, pp. 91-111.

6 Cfr. MARCHINI 1970, p. 90, nota 38.

7 Sul precoce soggiorno urbinata dell'artista fiorentino, cfr. LOFFREDO 2011a, in particolare, pp. 96-99.

1541, presso il ceramista Gianmaria di Mariano Viviani⁸, è innegabile che le numerose imprese a stucco realizzate dall'artista fiorentino durante il suo soggiorno nel Ducato di Urbino, menzionate dallo stesso Borghini⁹, abbiano fornito un contributo determinante per la costituzione della cultura figurativa del nostro¹⁰. In tal senso, assume una particolare rilevanza l'impatto che il cantiere per la sepoltura del duca in Santa Chiara ad Urbino determinò all'interno del contesto artistico urbinato, ove Ammannati si trovò a collaborare con l'artista ed architetto Girolamo Genga: la particolare sensibilità ricettiva di Brandani concorse infatti alla costituzione del suo stile composito che desunse, dal primo, il peculiare plasticismo scultoreo di matrice michelangiolesca e, dal secondo, la pratica perfezionata dello stucco all'antica, riscoperto dalla bottega di Raffaello e reimpiegato da Genga nel cantiere della villa Imperiale di Pesaro. La paventata formazione di Brandani presso Genga, avanzata sin da Luigi Pungileoni, deve comunque essere letta all'interno di un orizzonte artistico più ampio in cui, a fianco della fondamentale matrice scultorea d'ascendenza toscana, si pone l'attività pittorica del giovane Taddeo Zuccari e l'eclettica personalità di Battista Franco, anch'egli variamente attivo, in più momenti, nei cantieri della cattedrale ducale. Si tratta di una fitta rete di rapporti e di reciproche influenze riguardanti gli artisti attivi tra l'Urbe e la Marca, che vengono a definirsi in un delimitato lasso temporale, intensificatosi a partire dall'anno giubilare del 1550. Del resto, un possibile tramite per l'arrivo a Roma dell'Ammannati è rappresentato da Giovanni Antonio Battiferri, nobile urbinato che intratteneva stretti rapporti con la corte pontificia, padre della poetessa Laura, con la quale l'artista si legò in matrimonio il 17 aprile di quello stesso anno. Alla seconda metà del 1550, risale invece il rientro ad Urbino di Taddeo a servizio di Guidubaldo II, cui seguì il definitivo ritorno nell'Urbe assieme al fratello minore Federico, in seguito all'elezione del duca a capitano generale della Chiesa, avvenuta il 28 febbraio

⁸ Il triennio di apprendistato trascorso presso il maestro vasaio è attestato dal documento risalente al 6 aprile 1538, riportato da SCATASSA 1908, pp. 58-59, nn. 3-4.

⁹ BORGHINI 1967, vol. I, p. 590.

¹⁰ Cfr. CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO 2004, in particolare, pp. 157-158.

del 1553, per opera di Giulio III¹¹. D'altro canto, anche l'attività di Battista Franco fu caratterizzata da reiterati movimenti tra la capitale ducale e la città eterna: dopo un'intensa attività nella Marca, tra il 1545 ed il 1550, fece rientro a Roma, per essere poi richiamato dal duca, già nel 1551, per decorare la volta della cappella del Sacramento nella cattedrale di Urbino¹². È dunque proprio all'interno di tale cornice che dovrà essere collocato l'esordio romano di Brandani, probabilmente convocato dallo stesso Ammannati per la decorazione di villa Giulia: un cantiere che assurge ad emblema dell'estrema fluidità delle collaborazioni tra le diverse *équipes* al servizio dei maestri che si alternarono alla direzione dei lavori. Nel riaffermare l'apprendistato di Federico nell'orbita del maestro fiorentino, Alessandro Delpriori ha recentemente ipotizzato la presenza di Federico negli stucchi della volta della cappella Del Monte in San Pietro in Montorio, i cui pagamenti si concentrano tra il 1551 ed il 1553¹³. Pur risultando un'ipotesi suggestiva, l'assenza di un'attestazione documentaria certa dell'artista ed un più puntuale raffronto stilistico non consentono di avallare a pieno tale asserzione: sebbene il motivo dei putti affrontati, attornati da rigogliosi festoni vegetali, costituisca una cifra ricorrente della pratica brandanesca ed il peculiare utilizzo del panno rappresenti un'evidente ascendenza dall'Ammannati, si dovrà notare come le redazioni proposte dal nostro nel corso della sua intera produzione successiva non raggiungano mai il livello di espressività e definizione delle decorazioni proposte nella volta della cappella romana. In effetti, i putti in stucco di quest'ultima, pur nell'evidente iato qualitativo con quelli marmorei della balaustra d'ingresso, rivelano una particolare attenzione nella restituzione del dettaglio nei riccioli dei capelli, nelle palpebre e nelle iridi degli occhi, che risulta estranea al fare dell'urbinate.

D'altronde, l'unica menzione di Brandani è quella relativa al lavoro «di stucco alla Villa al Pal.on.o», nel pagamento risalente al 4 giugno

¹¹ Per un'approfondita disamina su tali dinamiche cfr. AGOSTI 2017, pp. 27-32.

¹² Sui reiterati soggiorni urbinati di Battista Franco, cfr. SACCOMANI 2000, pp. 211-233; BRANCATI 2004, pp. 71-91, VALAZZI 2004 e VASTANO 2004, pp. 324-327.

¹³ Cfr. DELPRIORI 2017, in particolare, pp. 112-115. Per una ricostruzione cronologica dei pagamenti della cappella, cfr. CONFORTI 2011, pp. 183-203.

del 1553, che ha indotto la Hoffmann ad individuare un suo intervento nella decorazione dei soffitti di due sale poste al pianterreno di villa Giulia, l'una rivolta sul versante settentrionale (fig. 115), l'altra meridionale (fig. 116). Il progetto decorativo delle due sale presenta infatti notevoli punti di contatto: attorno ad uno specchio centrale che riporta la raffigurazione a stucco dell'impresa di Giulio III, rappresentata dal motivo dell'*Occasione che ghermisce Fortuna per i capelli*, si dispongono, incorniciati da stucchi, i partimenti decorati a fresco dal giovane Taddeo Zuccari a supporto di Prospero Fontana, principale responsabile della totalità delle decorazioni pittoriche. In ciascuna delle due sale, negli angoli della volta, sono disposti quattro ovali con all'interno raffigurazioni plastiche delle *Virtù* che palesano uno spiccato classicismo ed una marcata plasticità, di cui l'artista urbinato doveva essere memore anche a seguito di una probabile giovanile frequentazione del cantiere scultoreo della Santa Casa nella basilica di Loreto¹⁴. Ad ogni modo, lo scarto qualitativo che si evince in alcuni passaggi deve essere ricondotto alla presenza di altri artefici che affiancarono l'attività di Brandani: nei pagamenti sono infatti attestati numerosi collaboratori, la cui difficoltosa definizione rende ancor oggi ardua la distinzione delle molteplici mani all'interno del ciclo decorativo¹⁵. Inoltre, le due specchiature centrali¹⁶, pur presentando il medesimo tema iconografico, risultano eseguite ricorrendo a soluzioni differenti: in particolare, l'*Impresa* della sala nord sembra essere ispirata al disegno conservato a Windsor¹⁷, che in passato è stato alternativamente attribuito a Zuccari e a Fontana. In effetti, seppur la Hoffmann abbia tentato di ricondurre il foglio all'attività romana di Giorgio Vasari, in considerazione dell'asserzione avanzata nelle *Vite* di un protagonismo nell'ideazione ed elaborazione grafica del progetto decorativo delle sale di villa Giulia, lo stile del disegno ha indotto la critica recente a

¹⁴ Come notato da Delpriori, la rilevanza transnazionale assunta dal cantiere lauretano non può che indurre ad ipotizzarne una reiterata frequentazione da parte di Brandani, anche in date precedenti alla sua effettiva attestazione, documentata tra il dicembre del 1571 e la primavera del 1572. Cfr. DELPRIORI 2017, p. 116.

¹⁵ HOFFMANN 1967, pp. 55-57; FALK 1971, pp. 101-178.

¹⁶ Cfr. HOFFMANN 1967, p. 56, fig. 12 e p. 57, fig. 13.

¹⁷ RCIN. 905990, cfr. POPHAM, WILDE 1949, p. 1066.

riaffermare l'autografia dell'artista bolognese¹⁸. D'altro canto, l'evidente quadrettatura del foglio suggerisce di considerarlo modello per un'esecuzione pittorica ad affresco, anche in considerazione della presenza del medesimo soggetto in un altro ambiente della residenza pontificia¹⁹, inducendo ad ipotizzare una sua prima realizzazione nell'ambito delle perdute decorazioni per la villa del cardinale Giovanni Poggi²⁰. Il debito nei confronti del modello classicheggiante di Fontana non si palesa invece nella decorazione della specchiatura centrale del soffitto della sala sud, ove lo stesso tema iconografico sembra essere svolto in maniera più dinamica e matura: la restituzione dei corpi acquista infatti una maggiore monumentalità, nel tentativo di superare i confini spaziali imposti dal mezzo espressivo. D'altronde, proprio tale discrepanza stilistica tra i motivi centrali delle due sale e la contestuale menzione di più stucatori all'interno dei pagamenti impongono di riaffermare il precipuo carattere corale del cantiere. Tuttavia, l'ispirazione alla matrice raffaellesca sembra riaffiorare nelle allegorie degli ovali attraverso la fondamentale ripresa, sia tecnica che stilistica, dello stucco fresco ed originale di Giovanni da Udine, a partire dal cantiere delle Logge

¹⁸ Per le alterne proposte sul disegno di Windsor, cfr. GERE 1965, pp. 198-206 e HOFFMANN 1967, pp. 55-56. A tal proposito, risulta interessante notare l'assenza del foglio in HÄRB 2015. Del resto, come segnalato da Giulia Daniele, deve essere considerata l'esistenza di un'ulteriore versione conservata presso il Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. 109066 *recto*), tradizionalmente ricondotta al Fontana, cfr. NEGRO 1989. L'attribuzione all'artista bolognese dovrà dunque essere mantenuta in mancanza di uno studio sistematico dedicato alla sua attività grafica. Per una panoramica su tali aspetti, cfr. FAIETTI 2001, in particolare, p. 548 e p. 561, note 38-39.

¹⁹ Si tratta di un piccolo ambiente rimasto sinora inedito che si apre nel braccio destro del portico al pianterreno.

²⁰ È lo stesso Vasari a testimoniare, all'interno della *Vita* di Taddeo Zuccari, la presenza dell'impresa pontificia decorata a fresco presso la «vigna che fu del cardinale Poggio», temporaneamente occupata dal pontefice durante i lavori per la sua residenza estiva, in seguito ai quali venne definitivamente distrutta. Cfr. VASARI 1966-1987, vol. V, p. 557. Tuttavia, non si potrà escludere che un primo progetto per le sale del pianterreno di villa Giulia prevedesse una decorazione ad affresco, per la quale poté essere eseguito il disegno di Windsor.

e di villa Madama²¹, sino agli allora più recenti esempi della decorazione perinesca della sala Paolina a Castel Sant'Angelo²² e della sala della Cleopatra, realizzata da Daniele da Volterra nei palazzi vaticani²³. Una traccia del nobile prototipo raffaellesco si ravvisa anche nel motivo a losanghe che incornicia il riquadro centrale del soffitto e negli ovali che campeggiano al centro di una superficie percorsa da grottesche da cui si dipana una banda verticale decorata da candelabre che funge da raccordo. Del resto, proprio durante il soggiorno romano, il plastificatore urbinato aveva potuto approfondire lo studio diretto dei maggiori capolavori dell'antichità presenti nell'Urbe, a partire dalla decorazione della Domus Aurea, passando per gli icastici motivi della Colonna Traiana e di quella Antonina, sino alla ieratica statua equestre di Marco Aurelio, collocata dal Buonarroti, nel medesimo torno d'anni, in Campidoglio. La decorazione delle due sale interne di villa Giulia andrà così a definirsi quale «prototipo da imitare»²⁴ per lo stesso Brandani che, attingendo al variegato lessico decorativo del cantiere, assurgerà al ruolo di propulsore della maniera romana.

D'altro canto, sebbene la critica si sia concentrata a rintracciare la presenza del plastificatore nella decorazione delle sale al pianterreno, è bene ricordare che in alcuni pagamenti, avvenuti tra il mese di settembre e di ottobre del 1552, l'artista viene espressamente menzionato, assieme ad altri collaboratori, per lavori «di stucco alla fontana», testimoniando, di fatto, la sua attività unicamente negli spazi esterni della villa²⁵. La sua mano sarebbe dunque attestata nella decorazione del ninfeo, per cui Luigi Serra aveva già avanzato, seppur

21 Cfr. DACOS 2008, in particolare, pp. 212-304; ZUCCARI 2016, pp. 75-100.

22 Cfr. SAPORI 2016b. Per un approfondimento, cfr. *GLI AFFRESCHI DI PAOLO III* 1981.

23 CANEDY 1967.

24 HOFFMANN 1967, p. 58.

25 HOFFMANN 1967, p. 62, nota 5 e FALK 1971, p. 148. Nel pagamento risalente al 25 settembre 1552 l'artista viene citato singolarmente, mentre nei successivi compare a fianco di altri collaboratori. È comunque probabile che tali pagamenti possano essere riferiti alla decorazione di più fontane presenti nel ninfeo: devono

con qualche riserva, una generosa attribuzione al nostro delle due statue raffiguranti le divinità fluviali²⁶.

Fu probabilmente a seguito del formativo soggiorno romano, durante il viaggio di rientro nella Marca, che Brandani eseguì, per la nobile famiglia Ronca di Fabriano, la decorazione di un soffitto della propria prestigiosa dimora. Tale opera, pur essendo stata resa nota da Antonio Antonelli a seguito di un intervento di restauro²⁷, non sembra aver ricevuto la giusta attenzione da parte degli studi²⁸: in effetti, il soggetto principale, già considerato una derivazione dal modello dell'impresa pontificia, dovrà essere più coerentemente affiancato alla peculiare iconografia della *Veritas filia Temporis*²⁹ (figg. 117-118) scelta a partire dal 1536 quale marca tipografica dall'editore forlivese Francesco Marcolini, attivo a Venezia³⁰. L'immediata fortuna della composizione è attestata dalla sua riproduzione nel *colophon* delle edizioni marcoliniane del *Quarto* (1537) e del *Terzo Libro* (1540) di Serlio³¹ e da una coeva incisione realizzata da Enea Vico³². Ad ogni modo, la conoscenza di tale modello poteva essere stata maturata da Brandani proprio nell'ambito dell'eterogeneo cantiere papale, anche alla luce della recente proposta avanzata da

essere infatti tenute in considerazione le numerose testimonianze grafiche ed incisorie che tramandano l'antica *facies* degli esterni, di cui si ricordano le incisioni di Hieronymus Cock, pubblicate da Lafréry, e le tavole di Paul-Marie Letarouilly. Cfr. LAFRÉRY 1575 e ZANCHETTIN 2011, p. 187. Cfr. anche LETAROUILLY 1853, pp. 95-115.

²⁶ SERRA 1934, p. 198.

²⁷ ANTONELLI 1973, pp. 43-49.

²⁸ FUCILI BARTOLUCCI 1986, p. 290; ARCANGELI 1993, p. 340.

²⁹ Come segnalato da Giulio Pietrobelli, il motto, derivato dalle *Noctes Atticae* di Aulo Gellio, è tradizionalmente considerato un suggerimento da parte di Pietro Aretino sebbene recenti studi abbiano evidenziato una sua diretta derivazione dal *Dialogo de Fortuna* di Antonio Fregoso. Per un approfondimento sul tema, cfr. SAXL 1936, WITTKOWER 1938, p. 316, SANTORO 1978, in particolare, pp. 178-233 e QUONDAM 1980.

³⁰ La composizione compare, per la prima volta, nel frontespizio del *Cantus liber quinque missarum* di Adrian Willaert. Cfr. WILLAERT 1536. Per uno studio aggiornato su tale iconografia, cfr. COHEN 2014, in particolare, pp. 257-259.

³¹ Cfr. CARPO 1993, p. 95 e nota 29.

³² BARTSCH 1982, vol. III, p. 176, n. 91; SIKORSKI 1998, p. 664.

Enrico Parlato, il quale ha ricondotto a Salviati l'originaria ideazione dell'iconografia, che sarebbe stata elaborata già in ambito romano, in anticipo rispetto al noto soggiorno veneziano, condotto assieme al Vasari, nei primi anni Quaranta del secolo³³. Nell'ovale di Fabriano, il plastificatore urbinato sembra recuperare lo spiccato verticalismo della composizione, reso attraverso un sapiente trattamento dei volumi, organizzati secondo una struttura piramidale imperniata sulla personificazione del *Tempo* che tenta di sottrarre alla *Frode* la *Verità*, rappresentata in una posa di fugace abbandono. Il significato dell'emblema, attestato anche in ambito protestante³⁴, sembra qui promanare un significato profano, che si riverbera nella ricca cornice ovale con quattro telamoni, attorniata da un rigoglioso sistema di ghirlande collegate da nastri, peculiare cifra stilistica del nostro. Si tratterebbe dunque di una precisa scelta iconografica, scaturita da un profondo sentimento d'identificazione con il significato di proverbiale saggezza sotteso al soggetto, riconducibile alla fortunata attività commerciale della famiglia, di cui sono attestati stretti rapporti con la nobile casata cagliese dei Tiranni. Proprio a quest'altezza cronologica, è plausibile che Federico Brandani possa aver nuovamente visitato il grande cantiere lauretano della Santa Casa, che era venuto a costituirsi quale snodo fondamentale nell'ambito degli spostamenti degli artisti dal centro al nord della penisola. Tale ipotesi trova sostegno nella menzione del Brandani in un documento risalente al 1560, relativo al saldo per la decorazione dell'altare della cappella maggiore nella chiesa di San Domenico ad Ancona, realizzato da Pellegrino Tibaldi. Un riferimento, tralasciato all'interno delle ricostruzioni critiche moderne del nostro, che diviene attestazione del rapporto intercorso con lo stesso Pellegrini, il cui intermezzo marchigiano si colloca a seguito dell'attività romana: nel documento, infatti, Brandani assume le parti del Tibaldi nell'arbitrato per il pagamento dell'altare anconetano «(ut

³³ Una disamina sull'evoluzione e sulla diffusione del soggetto tra Venezia, Firenze e l'Urbe è stata formulata da PIERGUIDI 2005 e PIERGUIDI 2008. Per una prima ipotesi attributiva del motivo a Francesco Salviati, cfr. COHEN 2014, p. 260 e, da ultimo, PARLATO 2015, in particolare, p. 78.

³⁴ Per l'interpretazione nicodemitica del motto, cfr. GINZBURG 1970, in particolare, p. 49. Per un approfondimento generale, cfr. GINZBURG 1996.

dicitur de stuccho) et aliis picturis, et Armamentis», definito per la somma di 670 scudi³⁵. Si tratta dunque di una significativa testimonianza destinata a sovvertire la considerazione dell'attività del plasticatore urbinato che, ritenuta sinora di stretto ambito ducale, deve essere necessariamente inserita all'interno di quel crocevia di fitti scambi e relazioni artistiche maturate a seguito della stimolante esperienza romana. In effetti, lo stesso contatto con Tibaldi potrebbe essere sorto nell'alveo dei cantieri decorativi giulieschi nell'Urbe, sebbene risulti più probabile ipotizzare un incontro nel corso delle reiterate visite di Brandani presso il cantiere lauretano, ove il maestro lombardo è ripetutamente attestato tra il 1554 ed il 1555. D'altro canto, fu a partire dall'ultimo lustro degli anni Cinquanta che vennero ad intensificarsi i rapporti con Guidubaldo II Della Rovere e le principali personalità legate alla sua corte: le grandi imprese eseguite per il duca nelle residenze di Urbino e Pesaro segnarono infatti profondamente la cultura artistica del Ducato, riverberandosi nel ciclo decorativo del castello di Montebello, realizzato per il ministro ducale Antonio Stati³⁶, e nelle decorazioni dei soffitti di numerose residenze private, come i palazzi urbinati degli Aquilini³⁷, dei Galli³⁸

³⁵ Tale atto è riportato in POLVERARI 1990, p. 18, nota 7 e più approfonditamente analizzato, in relazione all'attività anconetana del Tibaldi, da ROMANI 1997, p. 66, nota 5. Si veda qui anche l'intervento di Valentina Balzarotti.

³⁶ Dal diario di Monaldo Atanagi si evince che la decorazione delle «belle camere» del castello sarebbe stata portata a termine, da Brandani e dai suoi collaboratori, entro il 1563. Cfr. SIKORSKI 2001, p. 296.

³⁷ VASTANO 2012; BERNARDINI 2016.

³⁸ Lo stesso Pungileoni menzionava la presenza dello stemma araldico della famiglia realizzato a stucco da Brandani in uno degli ambienti dell'antico palazzo urbinato, odierna sede del Collegio delle Maestre Pie Venerini. Cfr. PUNGILEONI 1826, p. 12. Un ringraziamento particolare deve essere rivolto alla Madre Superiora che ha cortesemente facilitato il sopralluogo negli ambienti consentendomi di fotografare il particolare ed utilizzarne l'immagine in questa sede. L'attività dell'artista per la nobile casata indurrebbe a rivalutare una suggestiva ipotesi attributiva in favore del nostro del *Busto di Antonio Galli* della Frick Collection di New York (Inv. 1916.2.46), che potrebbe essere stato realizzato quale omaggio funebre del capofamiglia, scomparso il 12 febbraio del 1561. Per alcune considerazioni stilistiche in merito, cfr. PROCACCINI 2017c, p. 166 (con bibliografia precedente).

(fig. 119) e dei Baviera a Senigallia³⁹.

L'impresa senigalliese, commissionata per volere dell'umanista Giuseppe Baviera, rappresenta l'apice della carriera artistica del Brandani: si distingue, infatti, per eleganza e sfarzosità, configurandosi come un viaggio ideale che percorre la storia dell'umanità, dagli episodi tratti dalle Sacre Scritture nella sala dell'Antico Testamento, a quelli mitologici nella sala delle fatiche di Ercole, passando per le imprese desunte dall'epica nella sala di Ilio, sino ai fatti della Roma repubblicana e imperiale. Una mescolanza disinvolta, dunque, di temi sacri e profani, tra umano e divino, secondo la tipica visione dell'uomo rinascimentale, per la quale classicità e cristianità erano strettamente legate attraverso un complesso sistema di rimandi allegorici. È dunque innegabile che la scelta del programma iconografico del ciclo si possa attribuire all'incontro tra la raffinata sensibilità umanistica del Baviera e quella artistica di Brandani, che tradusse magistralmente in stucco gli episodi secondo il gusto dell'epoca, traendo spesso spunto dai modelli disegnativi con cui era potuto venire in contatto, tra l'Urbe ed il Ducato, come quelli dei fratelli Zuccari e del Semolei⁴⁰. La cronologia dei lavori del cantiere può essere desunta dalla *Genealogia della Famiglia Baviera*, antico manoscritto risalente al XVIII secolo, redatto da un anonimo membro del ramo senigalliese della nobile casata d'origine bavarese⁴¹. Tale riferimento cronologico era stato correttamente messo in relazione da Darius Sikorski con la data visibile nel dettaglio dell'altare presente nella lunetta raffigurante la scena di *Sacrificio*,

³⁹ Cfr. *I SOFFITTI DEL PALAZZO BAVIERA* 1995.

⁴⁰ SIKORSKI 1998, p. 664; WILSON 2011, p. 59, note 20-22.

⁴¹ Nel testo si possono rinvenire preziose informazioni riguardo la figura di Giuseppe Baviera (1530-1591), fiduciario del Duca Guidubaldo II Della Rovere e personalità tra le più influenti del Ducato di Urbino, alla metà del XVI secolo. Il Baviera fu infatti nominato Cavaliere Aureato, una tra le maggiori onorificenze pontificie, Capitano di fiera e, in più occasioni, Gonfaloniere della città di Senigallia. Cfr. RUGGERI 2007.

nella sala della Roma imperiale⁴². In effetti, rispetto a quanto precedentemente ipotizzato⁴³, il recente intervento di pulizia della decorazione ha consentito di avallare tale proposta, secondo cui il cantiere senigalliese dovette essere stato portato a compimento entro il 1560, prendendo avvio dalla sala dell'Antico Testamento, per terminare proprio con la decorazione della sala della Roma imperiale. Il ciclo, molto complesso per il programma iconografico, venne realizzato da Brandani e dalla sua schiera di collaboratori alla luce delle esperienze maturate, dando prova di essere riuscito a catalizzare le più varie influenze artistiche, che si affastellano nella decorazione delle sale del palazzo senigalliese in un continuo flusso decorativo, oscillante tra la pienezza scultorea ed il pittoricismo più aereo⁴⁴. A un primo immediato confronto, risulta evidente come le tematiche iconografiche sviluppate nelle sale del pianterreno di villa Giulia siano declinate secondo un linguaggio di più smaccato stampo manierista, come si palesa dall'analisi di alcune figure allegoriche presenti nel ciclo senigalliese, a partire dalla *Prudenza* che, raffigurata in un ovale della sala delle fatiche d'Ercole, sebbene rechi i tradizionali attributi del serpente e dello specchio, viene svolta in maniera più dinamica e libera nell'incedere rispetto alla classica compostezza dell'allegoria di villa Giulia (figg. 120-121). Caratteristiche che risultano evidenti anche dal confronto tra l'*Allegoria della Temperanza*, realizzata nella sala della Roma repubblicana, con quella della sala nord della dimora di Giulio III. Per quanto concerne l'*Allegoria della Fortezza*, rappresentata nella medesima sala del palazzo, si può ravvisare una generale ripresa dell'iconografia proposta nel cantiere romano, ma un modo differente di interpretare il pannello (figg. 122-123). Nel medesimo ambiente, l'ovale raffigurante *Venere ed il piccolo Amore* riprende, in controparte, l'*Allegoria della Fede* presente nella sala sud di villa Giulia: pur richiamando il semplice e

⁴² Cfr. SIKORSKI 1985, p. 81, nota 27 e SIKORSKI 2001, p. 296.

⁴³ L'intervento di pulizia, realizzato dalla ditta Alchemy s.n.c., si è rivelato di fondamentale importanza per dirimere la questione della datazione del ciclo che, proprio in tale dettaglio, era inficiata dalle concrezioni che intaccano la superficie dello stucco. Cfr. PROCACCINI 2017a, p. 210.

⁴⁴ ARCANGELI 1993, p. 336.

delicato gesto nei confronti del bambino, la scena di palazzo Baviera sembra perdere ogni tipo di volontà plastica per divenire pura decorazione. Inoltre, nella sala della Roma imperiale, l'ovale che raffigura una *Vestale* può essere messo in relazione con la figura della *Religione* della sala sud della villa papale, mentre l'*Allegoria della Fede*, che campeggia al centro del soffitto con le mani giunte in preghiera, può essere accostata a quella della *Speranza* nello stesso ambiente della residenza Del Monte (figg. 124-125). Anche in questo caso, l'allegoria senigalliese, spogliandosi del dirompente impatto plastico che caratterizzava la figura romana, protesa oltre l'ovale, acquisisce un senso pittorico maggiore attraverso la levità della materia. La figura del *dio Marte* presente nell'ultimo ambiente, che per le minori dimensioni ha indotto ad ipotizzare un antico utilizzo come studiolo⁴⁵, sembra essere accostabile all'*Allegoria della Giustizia* della sala nord di villa Giulia, la cui posa ieratica, quasi statuaria, lascia spazio al ritmo incalzante della figura senigalliese, evidente nel gesto irruento del braccio destro, accentuato dal movimento del mantello.

A ridosso dell'impresa realizzata per il Baviera, come ricordato sin da Bernardino Baldi⁴⁶, il plastificatore era stato convocato al servizio del duca Emanuele Filiberto di Savoia per decorare il castello di Fossano⁴⁷, ove la sua attività è documentata tra il 1562 ed il 1564, prima di rientrare nel Ducato per completare i lavori nel Palazzo Ducale di Pesaro, verso la fine del 1566, ed essere attestato ad Urbino l'anno seguente. L'incarico presso il Savoia, che si rinnoverà anche nel 1569 in occasione della decorazione del castello di Rivoli,

⁴⁵ Tale ambiente, destinato ad uso di anticucina in seguito al sisma del 1930, risulta essere, ad oggi, il più problematico sia dal punto di vista conservativo che per l'individuazione dell'originaria funzione. In alcuni studi, è stata avanzata l'ipotesi che, proprio in questo piccolo ambiente, potesse essere individuata la cappella privata del palazzo. Tuttavia, la tematica mitologica del ciclo e l'assenza della decorazione a stucco lungo le pareti inducono ad ipotizzare che tale spazio potesse essere occupato da mobili, scaffalature e cassetiere per la conservazione di libri e l'esposizione di oggetti preziosi collezionati dal Baviera nell'ambiente più intimo e raccolto della sua abitazione privata, sul modello della *Wunderkammer* dei nobiluomini del Rinascimento.

⁴⁶ BALDI 1706, p. 131.

⁴⁷ GALANTE GARRONE, VASTANO, ROMANO 1985, in particolare, pp. 207-214.

fu ottenuto grazie all'intercessione dell'architetto urbinato Francesco Paciotti, ivi presente, sin dal 1555⁴⁸; tuttavia, la presenza di artisti ducali alla corte sabauda deve essere letta anche alla luce dell'accorta politica messa in atto da Guidubaldo II che, al fine di rinsaldare i rapporti con la famiglia dei Savoia, favorì l'invio delle migliori maestranze artistiche attive alla corte roveresca, culminante nel tardo soggiorno torinese di Federico Zuccari⁴⁹. In tali circostanze, è infatti noto che Brandani fu accompagnato non solo dal ceramista durantino Orazio Fontana ma anche da numerosi allievi⁵⁰, che contribuirono alla fondamentale diffusione dei suoi stilemi artistici ben oltre il Ducato d'Urbino.

Del resto, il settimo decennio del Cinquecento rappresenta un momento particolarmente florido per l'attività plastica di Federico Brandani il quale, accanto alla realizzazione di numerosi soffitti, sovrapporte e decorazioni a stucco di alzate di camini, come quello raffigurante la *Corsa delle bighe* nel Palazzo Ducale di Pesaro, si troverà a dover rispondere anche a numerose committenze d'ambito ecclesiastico. Come ricordato da Pungileoni, Brandani s'impegnò infatti nella realizzazione di altari in stucco in molte chiese del Ducato, a partire dalla perduta decorazione dell'altar maggiore della cattedrale di Urbino, eseguito in collaborazione con Genga⁵¹, sino alla tarda decorazione degli altari nella chiesa urbinata di Santa Caterina d'Alessandria. Nel menzionare alcune perdute realizzazioni brandanesche, l'erudito si sofferma ad esternare il proprio disappunto per la distruzione dell'altar maggiore della chiesa parrocchiale di Mondavio raffigurante un *Cenacolo*, avvenuta nel 1738, ricordando che «l'arciprete Lanucci, compiangendo la perdita di sì bel monumento, salvò alcune teste degli apostoli che si conservano in una stanza della canonica»⁵², a testimonianza di una tra le «più

⁴⁸ Cfr. RAGNI 2001, p. 53.

⁴⁹ Per l'attività dello Zuccari al servizio di Carlo Emanuele I di Savoia, cfr. ACIDINI LUCHINAT 1999, vol. II, pp. 253-260.

⁵⁰ Cfr. CAMPORI 1868.

⁵¹ PUNGILEONI 1826, p. 3.

⁵² PUNGILEONI 1826, p. 12, nota 1.

belle opere del celebre Brandani»⁵³. Tali svolgimenti artistici coincidono con un periodo di rinnovate committenze ducali che porteranno l'artista, come segnalato da Maria Genova, ad essere attivo a Pesaro, tra la fine del 1570 e l'inizio del 1571, in occasione dei lavori per gli apparati effimeri destinati ai festeggiamenti delle nozze tra Francesco Maria II Della Rovere e Lucrezia d'Este, celebrate il 9 gennaio del nuovo anno⁵⁴. È dunque verosimile collocare, in tale lasso cronologico, la realizzazione della *Crocefissione con la Maddalena* per la cappella della nobile famiglia Bonamini, nella chiesa pesarese di Sant'Agostino. L'opera, che denota un sofferto senso di drammaticità espresso attraverso un modellato intento a riscoprire la tecnica del tutto tondo, rivela un evidente debito nei confronti della pala, realizzata da Tiziano, nel 1558, a completamento della decorazione per l'altare maggiore della chiesa anconetana di San Domenico⁵⁵, che Brandani dovette aver ammirato in occasione del già citato arbitrato. D'altronde, il recente intervento di restauro, volto a sopperire le lacune causate dalla travagliata vicenda conservativa dell'opera, ha contribuito a svelare l'originaria presenza di altre due figure ai lati della croce, di cui oggi restano leggibili le impronte di ancoraggio alla parete ed alcuni lacerti di una veste⁵⁶.

Il rinnovato senso di plasticità perseguito da Brandani trova massima espressione nel celebre *Presepe* realizzato nell'Oratorio della Confraternita di san Giuseppe di Urbino, centro in cui l'artista è intensamente documentato per tutto il 1571. La maturità stilistica dell'opera, unita alla sua complessità compositiva, che promana dalla riuscita compresenza del carattere scultoreo delle figure e del fine stacciato del soffitto, induce a collocarne la realizzazione nei primi anni Settanta⁵⁷. La composizione s'inserisce infatti nel solco

⁵³ PUNGILEONI 1826, p. 12, nota 1.

⁵⁴ GENOVA 2007, in particolare, pp. 32-33.

⁵⁵ GENOVA 2007, p. 34.

⁵⁶ cfr. AMADORI, VALAZZI 2007, in particolare p. 42.

⁵⁷ La stessa Genova proponeva una datazione tarda per le opere scultoree del Brandani, constatandone la maturazione stilistica. Cfr. GENOVA 2015. Per una diversa lettura si veda la recente ipotesi avanzata da DELPRIORI 2017, in particolare pp. 115-116.

della tradizione plastica emiliana, mediata tramite la derivazione urbinata del *Compianto*, significativamente ambientato all'interno di un'artificiosa grotta di pomice, nei sotterranei della cattedrale. Tuttavia, il retaggio dell'eclettico periodo di sperimentalismo del decennio precedente continua ad affiorare, come risulta evidente dalle tangenze stilistiche tra la decorazione del soffitto dell'Oratorio e gli stucchi realizzati per la piccola cappella privata di Guidubaldo II nel Palazzo Ducale. L'esecuzione del *Presepe* rappresenterebbe dunque un prodromo fondamentale per l'intervento del Brandani nel cantiere decorativo della cappella ducale nella basilica della Santa Casa di Loreto, attestato tra il dicembre del 1571 ed il maggio del 1572, testimonianza emblematica dello stile tardo dell'artista, in cui trovano sublime fusione il plasticismo degli esordi e la fine eleganza della tecnica dello stiacciato, acquisita nella maturità. La grande committenza ducale prevedeva, in origine, la realizzazione della decorazione a stucco dei partimenti della volta e della parete principale della cappella, con l'esecuzione di un'ancona scultorea, raffigurante una *Madonna col Bambino*, come testimoniato dai disegni preparatori recentemente rinvenuti⁵⁸. Successivamente, il progetto subì una drastica interruzione, a causa degli sconvolgimenti interni al Ducato, culminati nella rivolta di Pesaro del settembre del 1572; Brandani riuscì quindi a portare a compimento solamente la fastosa decorazione della volta, in cui il motivo delle coppie di putti affrontati trova collocazione all'interno di una rigogliosa fascia vegetale contenuta entro cornici decorate ad ovuli e perline, palesando quella personale rielaborazione della maniera romana che s'imporrà quale vero e proprio prototipo per la decorazione a stucco del secondo Cinquecento nella Marca⁵⁹. A tal proposito, uno degli esempi più significativi è rappresentato dalla decorazione a stucco della chiesa di Santa Maria Novella ad Orciano, ove lo stesso pla-

⁵⁸ SANTUCCI 2014, pp. 4-11.

⁵⁹ Per un'analisi complessiva, cfr. *CAPRICCIO E NATURA* 2017.

sticatore realizzò «ovati non molto grandi e con figure di poco rilievo»⁶⁰, posti ad ornamento di un complesso architettonico improntato sul modello brunelleschiano⁶¹. La ripresa della scansione tripartita della volta dal modello lauretano si palesa nella cappella a lato del coro decorata da putti angolari e cammei raffiguranti le *Virtù*, incastonati all'interno di una medesima elegante cornice. D'altro canto, la cappella Della Rovere viene a costituire un punto di riferimento compositivo fondamentale per la decorazione degli altri sacelli lauretani nel medesimo torno d'anni, come quello commissionato dal fiorentino Giovanni Battista Altoviti: l'antica *facies* della cappella, nota attraverso una fotografia precedente ai restauri ottocenteschi⁶² e dal disegno progettuale per gli stucchi realizzati da Giovanni Antonio Dosio⁶³, riproponeva infatti il modulo tripartito della volta, in cui la decorazione ad affresco era risparmiata entro una ricca cornice a stucco. Tali aspetti inducono quindi a riconsiderare il ruolo assunto dal cantiere lauretano, centro di fondamentale importanza per le politiche pontificie post-tridentine, in cui la cappella ducale assurge ad emblema delle peculiari ed intense dinamiche relazionali sorte tra artisti e committenti⁶⁴.

Un'attardata eco degli stilemi del modello romano può essere colta nella decorazione a stucco del soffitto del salone nobile del palazzo della famiglia Tiranni di Cagli, altro importante centro situato lungo la Flaminia. La casata era legata, a doppio filo, da un profondo rapporto di vicinanza con la famiglia ducale e con la stessa Santa Casa di Loreto nella persona di Felice Tiranni, arcivescovo di Urbino ed intimo confidente del duca Guidubaldo II: sarà infatti proprio il prelado a devolvere, a seguito della sua dipartita, l'intera proprietà

⁶⁰ PUNGILEONI 1826, p. 12.

⁶¹ VOLPE 1991; ARCANGELI 1993, p. 332, fig. 1.

⁶² Cfr. ARCANGELI 1981, p. 511, DEL PESCO 1992, in particolare, p. 53, fig. 1 e TOSINI 1997.

⁶³ Come segnalato da Serena Quagiaroli, il foglio, conservato presso il Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. 955 E), è stato ricondotto alla decorazione per la cappella lauretana da MORROGH 1985, pp. 100-101, fig. 52 e ridiscusso in occasione dell'esposizione su Bindo Altoviti da PEGAZZANO 2004a, pp. 12-13, fig. 11.

⁶⁴ Cfr. PROCACCINI 2017a.

dei beni mobili della famiglia, compresa la residenza cagliese, al santuario lauretano. Il forte decorativismo promanato dal ciclo, in cui lo stucco pervade l'intera volta, si caratterizza per un marcato senso di *horror vacui*: l'analisi ravvicinata di alcuni dettagli, quali la figura della *Carità* che compare nel sovrapporta, rivelano infatti una netta vicinanza stilistica di Brandani con il fare di alcuni celebri esponenti del manierismo emiliano, come il plasticismo corposo di Lelio Orsi⁶⁵ e la tendenza all'allungamento delle figure desunta dalle stilizzazioni del Parmigianino⁶⁶. In particolare, forte risulta essere il debito nei confronti dello stile del maestro parmense, cui Brandani poté accostarsi durante il soggiorno romano o tramite la mediazione grafica della sua opera, rispetto alla corporeità espansa degli esordi, visibile nella medesima figura rappresentata nella sala sud di villa Giulia (figg. 126-127). Il ciclo cagliese è inoltre arricchito, nell'ornato centrale, dalla raffigurazione di una *Vittoria alata* recante un serto di quercia dorata, evidente allusione alla dinastia ducale roveresca: tale rappresentazione potrebbe dunque essere considerata un omaggio al trionfo dell'impresa di Lepanto che, configurandosi quale termine *post quem*, consentirebbe di collocare questa decorazione nell'immediato seguito dell'esperienza lauretana, tra il 1572 ed il 1573.

L'ultimo grande ciclo decorativo a stucco commissionato da un'importante famiglia privata del Ducato fu realizzato nell'appartamento nobile del castello Brancaleoni, a Piobbico. La prima attestazione dell'attività del plastificatore urbinato risale al 1575, come testimoniato da un manoscritto conservato nell'archivio Brancaleoni-Matterozzi, nel quale si legge: «[...] Nel 1575 cominció i lavori in stucco il Brandano per otto scudi al mese, dandogli aiuto il suddetto Taviano per quattro scudi mensili. I lavori d'intaglio furono eseguiti dall'urbinato Lattanzio Ventura, a cui si aggiunsero tal Agnolo e tal Marco Antonio [...]»⁶⁷. Tuttavia, l'impresa architettonica prese avvio nel 1573 ad opera del cognato Ottaviano Viviani,

⁶⁵ Cfr. PROCACCINI 2017b, p. 168.

⁶⁶ Cfr. ARCANGELI 1993, p. 336.

⁶⁷ TARDUCCI 1897, p. 240.

assieme al quale Brandani viene menzionato in un atto di compravendita del 17 febbraio del 1574, attestando la sua presenza a Piobico già al principio di quell'anno⁶⁸. Proprio in questo lasso di tempo, poterono dunque essere realizzate le statue dei *Profeti* per la chiesa di Santo Stefano. Tali sculture denotano infatti notevoli tangenze con le opere realizzate dai fratelli Lombardo e da Tommaso Della Porta per la decorazione del sacello lauretano⁶⁹, riproponendo quel recupero della terza dimensione che caratterizza fortemente la maturità dell'artista⁷⁰. Sarà dunque solo nel 1575 che Brandani, assieme alla sua nutrita bottega, subentrerà ai lavori di decorazione a stucco delle sale del castello Brancaleoni, ove porterà alle estreme conseguenze quel «ritorno stilistico»⁷¹, già messo in evidenza dalla Hoffmann, attraverso il preponderante recupero del classicismo romano sul quale si era formato. Il tono generale della decorazione delle stanze del palazzo sembra infatti appiattirsi in uno stanco riutilizzo del suo ampio repertorio, raccolto nel corso della sua intera parabola artistica, al fine di poter soddisfare i raffinati gusti del committente, il conte Antonio Brancaleoni, intimamente legato ai temi della classicità⁷². La ripresa dei modelli romani risulta evidente dall'analisi di alcuni brani della decorazione plastica che sembrano direttamente ispirati alle incisioni di Marcantonio Raimondi, come nell'episodio di *Vetturia davanti Coriolano* e nella rappresentazione di *Venere ed Amore* (figg. 128-129). D'altro canto, altri modelli d'ispirazione furono tratti dalle stampe di Giulio Bonasone, in particolare per l'episodio della *Fuga di Clelia* (figg. 130-131), e di Jacopo Caraglio, come per la rappresentazione della *Diana*

⁶⁸ Cfr. FONTEBUONI 1985, pp. 238-239.

⁶⁹ Sebbene la scultura raffigurante *Baalam* sia stata portata a termine dallo scultore comasco solo nel 1578, la vicinanza con l'opera del Brandani trova spiegazione nella loro collaborazione per l'esecuzione degli apparati effimeri in occasione delle già menzionate celebrazioni per l'ingresso di Lucrezia d'Este a Pesaro. Fu probabilmente in tale frangente che Brandani poté venire a conoscenza del modello compositivo per la statua lauretana. Cfr. GENOVA 2015, p. 94, nota 20.

⁷⁰ Già SERRA 1934, p. 198, notava un'affinità tra le figure dei *Profeti* e le sculture che ornano la Santa Casa di Loreto.

⁷¹ Cfr. HOFFMANN 1967, p. 60.

⁷² Sul ciclo decorativo del castello, cfr. FONTEBUONI 1985, pp. 237-283.

(figg. 132-133) e dell'*Allegoria della Temperanza*. La contaminazione delle più svariate fonti, desunte da ambiti culturali differenti, principalmente romane ma anche tosco-emiliane, contribuisce quindi a riaffermare la peculiarità del profilo del nostro, che assurge a vero protagonista della diffusione degli stilemi decorativi della Maniera. La data del 1575, che campeggia nel riquadro a stucco raffigurante il conte Brancaloni a cavallo, estremo omaggio al committente dell'intero ciclo, viene a coincidere con l'improvvisa scomparsa dello stesso Brandani avvenuta il 20 aprile di quell'anno, come ricordato dallo storico Costanzo Felici⁷³.

Il lascito artistico del maestro urbinato fu raccolto dai numerosi allievi della bottega, che vide attivi Lattanzio Ventura, in veste di principale collaboratore e prosecutore della sua opera, Fabio Viviani, che contribuì a diffonderne le soluzioni artistiche nel Ducato, decorando la cappella del Santissimo Sacramento nella Cattedrale di Urbino, e quel Marcello «figlio naturale di Gio. Antonio Spazza»⁷⁴. Si tratta di Marcello Sparzo (o Sparti), la cui attività come stuccatore è documentata tra il 1573 ed il 1614: dopo una prima formazione urbinata presso Brandani, si perfezionò a Roma «nella buona scola di quei Stuccadori che fiorirono à tempi di Raffaele, e di Perino»⁷⁵, secondo la testimonianza del Soprani nelle sue *Vite*. Del resto, se può essere considerata attendibile l'ipotesi di una morte avvenuta in tarda età, quasi centenaria⁷⁶, si dovrà necessariamente riconsiderare la valenza del suo soggiorno romano che, avvenuto a fianco dello stesso Brandani, rappresentò un momento fondamentale di maturazione condivisa di sollecitazioni e stimoli. A seguito di tale formativa esperienza, lo Sparzo è attestato nella decorazione di palazzo Chigi Piccolomini alla Postierla a Siena, commissionata da Scipione di Cristofano Chigi, a partire dal 1573⁷⁷. I saloni ed alcune stanze dei due piani nobili del palazzo conser-

⁷³ FELICI 1577.

⁷⁴ Cfr. PUNGILEONI 1826, p. 19, nota 2.

⁷⁵ SOPRANI 1674, p. 298.

⁷⁶ Cfr. GUALANDI 1844, p. 96.

⁷⁷ Per una disamina sulla decorazione del palazzo, cfr. BICHI RUSPOLI 2007a.

vano, ancor oggi, la decorazione originaria caratterizzata da una serata compenetrazione tra elementi a stucco e pitture, realizzate da Bernard Rantwyck⁷⁸. Nel soffitto del salone del piano nobile sono raffigurati episodi tratti dall'Antico Testamento, entro complesse cornici mistilinee realizzate in stucco dallo Sparzo; la decorazione plastica è completata dall'inserimento di statue raffiguranti *Sibille* e *Profeti*, poste nei pennacchi a raccordo tra il soffitto e le lunette, ove prosegue la narrazione ad affresco. Nel salone del secondo piano, il ciclo decorativo è animato dall'impresa del condottiero romano Furio Camillo, mentre sulle pareti sono collocate sette grandi tele raffiguranti la storia di Roma. Tale complessa decorazione denota, da un lato, l'approfondita conoscenza dei celebri cantieri romani delle stanze di Raffaello e delle Logge vaticane e, dall'altro, un'affinità con lo stile salviatesco della sala dell'Udienza di palazzo Vecchio a Firenze. Fu proprio a seguito della parentesi senese che Sparzo entrò in contatto con la corte genovese di Giovanni Andrea Doria: a seguito dell'attività per la perduta decorazione della cappella dei pittori nella chiesa di Santa Sabina, attestata nel 1579, il plastificatore intraprese, nel 1586, i lavori per la colossale statua di *Giove* a decoro del giardino della residenza ducale di Fassolo⁷⁹. Tuttavia, al termine dell'incarico svolto a servizio del Doria fece rientro ad Urbino, ove eseguì gli stucchi per la cappella del Santissimo Sacramento della Cattedrale, condotti in collaborazione con Fabio Viviani, tra il 1589 ed il 1591⁸⁰. Dopo la felice parentesi urbinata, Sparzo tornò nuovamente a Genova per realizzare l'impresa di sei nuovi ambienti nella residenza di Fassolo, tra il 1597 ed il 1599, ove si distingue la decorazione a stucco della galleria Aurea, fatta costruire per volontà dello stesso Doria, che istituisce un vero e proprio dialogo con gli affreschi perineschi della loggia degli Eroi⁸¹. A partire dal 1603, il plastificatore si dedicò ai lavori nel catino absidale della chiesa di San Pietro in Banchi, per poi impegnarsi nel cantiere

⁷⁸ Sull'attività senese dell'artista fiammingo, documentata dal 1573 al 1596, cfr. PADOVANI 1990, pp. 139-145 e MAMMANA, ROGGERI 2015, pp. 100-112.

⁷⁹ HANKE 2009/2010, pp. 165-186, con bibliografia precedente.

⁸⁰ ARCANGELI 1993, pp. 338-341.

⁸¹ Su tali questioni, cfr. STAGNO 2004 e STAGNO 2005.

della chiesa di San Rocco al Granarolo, che verrà ultimato nel 1606⁸². La rinnovata attitudine mostrata dall'artista nella tecnica dello stucco, tesa al superamento dei confini imposti dalla materia al fine «d'emulare la statua e competer co' marmi», rivela la personale maturazione degli orizzonti perseguiti dal Brandani stesso, nel quale è chiaramente presente la propensione ad una resa scultorea della pratica dello stucco «dimentica quasi, o sdegnosa della propria fragilità»⁸³. L'attenzione di Sparzo alla tradizione plastica fiorentina, mediata tramite l'attività genovese dello scultore francese Pierre Franqueville (1548 ca.-1615)⁸⁴, deve infatti essere ricondotta alla peculiare formazione ricevuta presso la bottega urbinata di Brandani, con il quale aveva potuto probabilmente condividere un giovanile alunnato presso Ammannati. Una chiara eco degli stilemi del maestro che si palesa nella statua raffigurante *San Matteo*, presente nella chiesa di Sant'Agostino a Loano, il cui ricco apparato decorativo è costituito dal tipico motivo brandanesco a ghirlande vegetali sorrette da nastri. L'intensa attività di Sparzo, che trova piena espressione ben oltre i confini del Ducato d'Urbino, viene dunque a configurarsi quale veicolo fondamentale per la diffusione dello stile di Federico Brandani, quell'«eccellentissimo plasticatore» che costituisce il principale riferimento per la cultura decorativa barocca nella Marca.

⁸² Per un approfondimento sulle opere realizzate a Genova dallo Sparzo, cfr. SANGUINETI 2015, pp. 16-27, con bibliografia precedente. La successiva attività del plasticatore è attestata, nel 1608, presso il cantiere di palazzo Madama a Torino, le cui decorazioni e incamiciature a stucco di dipinti sono andate distrutte. Sparzo è in seguito attestato ad Urbino per «adornare la volta, et altre parti della chiesa di S. Francesco di Paola et di stucco» tra il 1613 ed il 1614. Quale ultimo atto della sua vita, lasciò testamento il primo novembre del 1616, ove espresse la volontà di essere sepolto nella chiesa urbinata di San Francesco. Cfr. PESENTI 2000, pp. 3-16; CUCCO 2017.

⁸³ Cfr. ALIZERI 1880, p. 213.

⁸⁴ Per le committenze genovesi dell'allievo del Giambologna, cfr. SEITUN 2006.