

TOMMASO DE' CAVALIERI  
E L'EREDITÀ DI DANIELE DA VOLTERRA:  
MICHELE ALBERTI E JACOPO ROCCHETTI  
NEL PALAZZO DEI CONSERVATORI

MARCELLA MARONGIU

*Tommaso de' Cavalieri e Daniele da Volterra*

«Potete esser certo che m. Tomaso del Cavaliere, m. Daniello et io non siamo per mancare in assentia vostra di ogni offitio possibile per honore et utile vostro»<sup>1</sup>: con queste parole Diomede Leoni intendeva assicurare Leonardo Buonarroti, nipote ed erede designato di Michelangelo, sulla presenza costante degli amici più cari al capezzale del grande artista. Si tratta del primo

Desidero esprimere la mia gratitudine a Barbara Agosti, Maria Beltramini, Silvia Ginzburg e Vittoria Romani per aver discusso con me alcuni dei problemi affrontati in questo saggio. Ringrazio inoltre Valentina Balzarotti, Eliana Carrara, Anna Corrias, Eva Del Soldato, Emanuela Ferretti, Morten Steen Hansen, Federica Kappler, Elena Lombardi, Liana Meloni, Livia Nocchi, Fernando Piras, Serena Quagliaroli, Anna Maria Riccomini, Massimo Romeri e Giulia Spoltore per avermi generosamente fornito materiali e consigli. Grazie infine a Christine Graffin e Agnès Kayser per le sedute di studio nella chiesa della Santissima Trinità dei Monti, e ad Angela Carbonaro e Claudio Parisi Presicce per l'uso delle immagini.

<sup>1</sup> Lettera di Diomede Leoni in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze del 14 febbraio 1564: *IL CARTEGGIO INDIRETTO DI MICHELANGELO* 1988-1995, vol. II, pp. 172-173, n. 358. La lettera accompagnava un'altra missiva indirizzata a Leonardo Buonarroti, dettata a Daniele da Volterra e sottoscritta da Michelangelo (14 febbraio 1564): *IL CARTEGGIO INDIRETTO DI MICHELANGELO* 1988-1995, vol. II, pp. 172-173, n. 358.

documento che attesti un rapporto stretto e diretto tra Daniele Ricciarelli e Tommaso de' Cavalieri. Quattro giorni più tardi (18 febbraio 1564) – come riferì lo stesso Leoni a Leonardo e come risulta dalla relazione stesa insieme all'inventario – Michelangelo esalò l'ultimo respiro, in presenza di Diomede Leoni, di Tommaso de' Cavalieri e del figlio Mario, di Daniele da Volterra, del servo Antonio da Casteldurante e dei medici Federigo Donati e Gherardo Fidelissimi<sup>2</sup>. Il giorno successivo furono Daniele da Volterra e Tommaso de' Cavalieri, su ordine del Governatore Alessandro Pallantieri, a occuparsi della redazione dell'inventario dei beni dell'artista rimasti nella casa di Macel de' Corvi, al fine di tutelare i diritti di successione di Leonardo Buonarroti; per questo, già qualche giorno prima, Tommaso de' Cavalieri aveva fatto sigillare una cassa con i denari alla presenza di due testimoni<sup>3</sup>. Gli avvenimenti qui descritti, noti dalla relazione acclusa all'inventario, sono confermati da una lettera di Daniele da Volterra a Giorgio Vasari, inviata un mese più tardi, nella quale particolare rilievo è dato ai 'cartoni' rimasti in casa di Michelangelo ma da questi destinati agli amici più cari: Tommaso de' Cavalieri reclamò e ottenne un «cartone grande, dove sono designati et schizzata la figura di Nostro Signore Jesu Cristo et quella della gloriosa Vergine Maria sua madre»<sup>4</sup>, mentre «Certi disegni piccoli di quelle Nuntiate, et del Christo che ora nell'orto, egli li haveva donati a Jacopo suo [Rocchetti], e compagno di Michele [Alberti] se vene

<sup>2</sup> Lettera di Diomede Leoni in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze del 18 febbraio 1564: «Magnifico Messer Lionardo. Vi ho scritto alli 15 di questo la grave infermità di messer Michelagnolo vostro zio, il quale è morto senza far testamento ma da perfetto cristiano questa sera su l'avemaria. Vi si è trovato messer Tomaso del Cavaliere, messer Daniello da Volterra et io. Et si è ordinato ogni cosa in modo che potete stare con lo animo riposato»: in DAELLI 1865, p. 43, n. 28; TUENA 2002, pp. 194-195, n. 102. L'inventario è stato pubblicato da GOTTI 1875, vol. II, pp. 151-152.

<sup>3</sup> Per il resoconto dei fatti avvenuti negli ultimi giorni di vita di Michelangelo e in quelli immediatamente seguenti, si veda A. Del Vita, in *IL CARTEGGIO DI GIORGIO VASARI* 1941, pp. 65-66, nota 9d.

<sup>4</sup> In A. Del Vita, in *IL CARTEGGIO DI GIORGIO VASARI* 1941, pp. 103-104, nota 2.

ricorda»<sup>5</sup>, ovvero ai collaboratori di Daniele da Volterra nell'ultimo suo decennio di attività. Daniele e Tommaso sono, ancora, ricordati insieme in una lettera di Giorgio Vasari a Leonardo Buonarroti, come esecutori designati da Michelangelo per la realizzazione della propria sepoltura<sup>6</sup>.

Se la comune presenza di Daniele e Tommaso al capezzale di Michelangelo, e il successivo impegno come tutori delle sue proprietà, non possono da soli essere interpretati come testimonianze di un legame tra loro, una relazione di amicizia e reciproca fiducia è quanto risulta dalla spartizione dei cartoni, di cui sembra che Daniele si fosse occupato in prima persona, così come più tardi si occupò di distribuire del vino agli amici di Michelangelo, per conto di Leonardo Buonarroti:

La mattina seguente a buon'ora fu eseguito quanto mi ordinate, cioè ne mandai li dieci fiaschi a m. Federigo [Donati] che fu medico del reverendissimo cardinale di Carpi buona memoria, e fiaschi otto al nostro m. Diomede e sei a m. Tommaso de' Cavalieri<sup>7</sup> [e] quattro a li due

<sup>5</sup> Lettera Daniele da Volterra in Roma a Giorgio Vasari in Firenze del 17 marzo 1564: *IL CARTEGGIO DI GIORGIO VASARI* 1941, pp. 99-109, n. CDXXXV. Per l'identificazione del «Jacopo suo» con Jacopo Rocchetti, e di questi con il Giacomo Rocca di cui parlava Baglione (BAGLIONE, ed. Hess, Röttgen 1995, vol. I, p. 66), si vedano: REDÍN 2002, p. 136; REDÍN 2010, pp. 241-242; SICKEL 2013, p. 73; SICKEL 2016, p. 84.

Si noti come l'espressione «se vene ricorda», scritta da Daniele a proposito della 'compagnia' tra Alberti e Rocchetti, implichi un importante termine cronologico per datare la società tra i due artisti, già in essere al momento della partenza di Vasari da Roma nel 1554. La loro società, dunque, si sarebbe costituita prima della decorazione della cappella Ricci in San Pietro in Montorio (tra il 1556 e il 1559), e non più tardi (1569-1578) per far fronte alle imprese capitoline e alla commissione della cappella Ceuli in Santa Maria degli Angeli, come sostenuto da PAMPALONE 2012, p. 200; SICKEL 2013-2014, p. 299. Quella di 'compagni *in solidum*' era infatti la definizione legale dei membri delle società costituite dagli artisti e finalizzate al compimento di impegnativi cantieri decorativi: cfr. PAMPALONE 2012, p. 199.

<sup>6</sup> Lettera di Giorgio Vasari in Firenze a Leonardo Buonarroti in Roma del 18 marzo 1564: «È venutomi consideratione che Michelagnuolo, d'udita io – et che lo sa anche Dani[e]llo et m. Tomao de' Cavalieri et molti altri suoi amici –, che la Pietà delle cinque figure che egli roppe la faceva per la sepoltura sua» (*IL CARTEGGIO INDIRETTO DI MICHELANGELO* 1988-1995, vol. II, pp. 179-183, n. 362).

<sup>7</sup> Si tratta dell'ultimo riferimento a Tommaso de' Cavalieri nel carteggio di Leonardo Buonarroti con gli amici dello zio, che proseguì invece negli anni successivi. Sui rapporti tra Tommaso de' Cavalieri e Leonardo Buonarroti, si veda MARONGIU 2012.

Iacopi [del Duca e Rocchetti]; e a tutti è stato gratissimo presente, sì per venire onde e' viene e sì per la rimenbranza di quella santa memoria, e sì per essere de la sorte che è: dico perfettissimo. Tutti ànnovi ringratiato assai, e credo lo faranno ancora con lettere<sup>8</sup>.

È dunque evidente che la consuetudine tra i due non sia nata nel momento in cui gli amici di Michelangelo si trovarono riuniti nella fase estrema della sua vita, ma fosse a quel tempo ormai collaudata. Una prima traccia di contatti tra Daniele e Tommaso potrebbe essere individuata nell'affresco – ora perduto – realizzato dal Ricciarelli nella villa del cardinale Agostino Trivulzio (1537-1538); così infatti il Vasari descriveva l'opera: «ma sopra tutto riuscì molto bella una storia di Fetonte, fatta a fresco di figure grandi quanto il naturale, et un Fiume grandissimo che vi fece, il quale è una molto buona figura»<sup>9</sup>. Purtroppo, la perdita totale dell'opera non permette di spingersi oltre prudenti ipotesi; si dovrà tuttavia notare come, fino ai disegni realizzati da Michelangelo per Tommaso de' Cavalieri<sup>10</sup>, la rappresentazione di questo soggetto fosse praticamente assente nell'arte del centro Italia, e come, fino all'invenzione del Buonarroti, l'Eridano fosse rappresentato naturalisticamente come un fiume e non attraverso la personificazione all'antica del dio fluviale<sup>11</sup>, figura, tra tutte, en-

<sup>8</sup> Lettera di Daniele da Volterra in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze del 24 giugno [1564]: *IL CARTEGGIO INDIRETTO DI MICHELANGELO* 1988-1995, vol. II, p. 203, n. 372.

<sup>9</sup> VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987, vol. V, pp. 539-540. Per la decorazione della villa Trivulzio di Salone, si vedano SRICCHIA SANTORO 1967, pp. 6-7; ROMANI 2003, pp. 21-22. Per gli interessi antiquari di Agostino Trivulzio, cfr. BONAVITA 2016.

<sup>10</sup> Michelangelo Buonarroti, *Caduta di Fetonte* (1533 ca.), matita nera, mm 311 x 216. The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1895-9-15-517; *Caduta di Fetonte* (1533 ca.), matita nera, mm 410 x 234. Windsor, Royal Collection, inv. RCIN 912766 (fig. 3, p. 46); *Caduta di Fetonte* (1534 ca.), matita nera, mm 392 x 255. Venezia, gallerie dell'Accademia, inv. 177. Cfr. MARONGIU 2013A.

<sup>11</sup> Uniche eccezioni l'incisione di Agostino Veneziano (Bartsch XIV, 298 [226]), databile tra il 1510 e il 1530, e la lunetta con la *Metamorfosi delle Eliadi presso l'Eridano* (1529-1533) di Perino del Vaga nella stanza di Fetonte in palazzo Doria a Genova. Per le attestazioni del mito nell'arte italiana fino agli anni Trenta del Cinquecento, si veda il regesto in MARONGIU 2008, pp. 219-222.

tusiasticamente lodata dal Vasari che – si noti – non fu mai benevolo nei confronti del Ricciarelli<sup>12</sup>. Si tratterebbe dunque di un indizio assai importante, per la possibilità di datare entro il 1538 la conoscenza dei disegni, diversi anni prima del consolidamento dell'amicizia del Ricciarelli con Michelangelo, che dovrebbe darsi alla seconda metà degli anni Quaranta<sup>13</sup>. La possibilità di un rapporto precoce con Tommaso de' Cavalieri troverebbe conferma anche nella notizia di una copia del *Ratto di Ganimede*, eseguita da Daniele da Volterra e registrata nell'inventario delle opere possedute da Fulvio Orsini<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Per l'atteggiamento del Vasari nei confronti del volterrano, si veda ROMANI 2003, pp. 15-16; AGOSTI 2017.

<sup>13</sup> Per l'ipotesi di un rapporto tra Tommaso de' Cavalieri e Daniele da Volterra fin dagli anni Trenta del Cinquecento, si veda MARONGIU 2013B, pp. 279-281.

È degno di nota il fatto che nella biografia giuntina di Daniele Vasari faccia entrare Michelangelo soltanto all'altezza della conclusione della cappella Orsini a Trinità dei Monti, nella quale Daniele introdusse «due storiette di stucco di basso rilievo; nelle quali volle mostrare che essendo suoi amici Michelagnolo Buonarroti e fra' Bastiano del Piombo (l'opere de' quali andava imitando et osservando i precetti)» (VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987, vol. V, p. 542). A proposito delle «storiette» in stucco della cappella Orsini, cfr. JAFFÉ 1991; ROMANI 2003, pp. 15-16; B. Agosti, in *DANIELE DA VOLTERRA* 2003, pp. 84-87, n. 15; GRAUL 2009, pp. 141-142, 145-152; HANSEN 2012, pp. 505-510; HANSEN 2013, pp. 62-64). Fino a quel momento, infatti, il nume tutelare di Daniele è Perino del Vaga; anche per la sala Regia in Vaticano, Daniele fu chiamato come aiuto da Perino («fece fare Perino le facciate per farvi le storie di sua mano in ornamenti di stucchi bellissimi, che furon poi seguitati da Daniello Ricciarelli da Volterra pittore»: VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987, vol. V, p. 152), e soltanto alla morte di lui intervennero «molti amici e signori, e particolarmente di Michelagnolo Buonarroti» (VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987, vol. V, p. 543), affinché Paolo III affidasse a lui la responsabilità della prosecuzione dei lavori.

SRICCHIA SANTORO 1967, pp. 16-18, ha messo in evidenza le forti influenze perinesche della *Deposizione* Orsini. HIRST 1967, pp. 502-505, pensa che l'incontro tra Daniele e Michelangelo sia avvenuto per il tramite di Perino, e che non si possa parlare di una collaborazione tra i due artisti prima del 1550 (su questa cronologia concordano JOANNIDES 1994, p. 243, e GRAUL 2009, pp. 143-144). La svolta in chiave michelangiotesca è identificata da ROMANI 2003, pp. 30-31, nella *Deposizione* e nel *Miracolo della vera croce* (affresco perduto, ricostruibile attraverso lo studio di composizione – penna e inchiostro bruno su traccia a matita nera, acquerello bruno, biacca, su carta azzurra, mm 299 x 342 – di Amburgo, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, inv. 21237) della cappella Orsini.

<sup>14</sup> «97. Disegno senza cornice, col ratto di Ganimede rapito in l<sup>o</sup>, di mano di Danielle, copiato da Michelangelo» (HOCHMANN 1993, p. 88). Cfr. MARONGIU 2013B, pp. 279-281.

Si dovrà comunque considerare il fatto che già prima del 1537-1538 i *presentation drawings* erano stati studiati da altri artisti – Giovanni Bernardi, Giulio Clovio, Battista Franco, Francesco Salviati, per esempio<sup>15</sup> – e quindi non può escludersi la possibilità che Daniele abbia conosciuto qualche copia e non l'originale.

Se non da questo momento, è assai plausibile che alla metà degli anni Quaranta esistesse un rapporto tra il Ricciarelli e Cavalieri: alla morte di Perino del Vaga (19 ottobre 1547), Daniele ne ereditò la posizione all'interno della corte farnesiana<sup>16</sup>, subentrando al Bonaccorsi nella decorazione della sala Regia in Vaticano (1541-1547 e 1547-1549)<sup>17</sup> e dello studiolo di Margherita d'Austria a villa Madama (1547)<sup>18</sup>, e ricevendo la commissione per il

<sup>15</sup> Si vedano, a questo proposito, MARONGIU 2013B, pp. 266-270, 272-274; MARONGIU 2019, pp. 23-37.

<sup>16</sup> «Essendo poi l'anno 1547 morto Perino del Vaga et avendo lasciata imperfetta la sala dei Re, [...] fu da papa Paolo Terzo messo in suo luogo Daniello, con la medesima provisione che aveva Perino»: VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987, vol. V, p. 543.

<sup>17</sup> Ambiente progettato da Antonio da Sangallo il Giovane su commissione di Paolo III. Il primo pagamento a Perino per la decorazione in stucco della volta è del gennaio 1542; i pagamenti per la volta finiscono nel giugno 1545, mentre il mese successivo iniziano quelli relativi al fregio, che fu realizzato entro l'estate 1546. La decorazione fu portata avanti con ampio ricorso all'opera di altri artisti, impegnati a veri livelli; restò interrotta alla morte di Perino e ripartì poco dopo sotto la direzione di Daniele da Volterra; si interruppe nuovamente alla morte di Paolo III e riprese, ancora sotto la guida di Daniele, ai tempi di Pio IV (1561-1565). Lasciata nuovamente incompleta alla morte del papa, la decorazione fu conclusa per volontà di Gregorio XIII. Si vedano: SRICCHIA SANTORO 1967, pp. 21-22; DAVIDSON 1976; PUGLIATTI 1984, pp. 59-62, 187-194; ROMANI 2003, pp. 33-35; HANSEN 2013, pp. 67-74; CORDON 2016, pp. 85-88; S. Quagliaroli, in QUAGLIAROLI, SPOLTRE 2019, pp. 109-112.

<sup>18</sup> La commissione dello studiolo, come attesta Vasari, era stata affidata a Perino del Vaga; a causa del sopraggiungere della morte, l'impresa passò a Daniele da Volterra, che la concluse con la collaborazione dell'Indaco (VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987, V, pp. 158, 543). Questi creò un magnifico ornamento di stucchi: «Ma la miglior opera che mai uscisse delle mani di costui, e la più lodata fu, nel palazzo de' Medici in Roma, per la duchessa Margherita d'Austria uno studiolo di stucco tanto bello e con tanti ornamenti che non è possibil veder meglio, né credo che sia in un certo modo possibile far d'argento quello che in questa opera l'Indaco fece di stucco» (VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987, vol. III, p. 631). La decorazione, ora perduta, era dedicata alle imprese di Carlo V, accompagnate da *tituli* composti da Francesco Raineri, al quale si deve anche una descrizione in rime dell'ambiente: ROMANI 2003, pp. 33-35; AGOSTI 2016B.

fregio della camera di Bacco in palazzo Farnese (1547-1548)<sup>19</sup>. Dal canto suo, alla metà degli anni Quaranta Tommaso de' Cavalieri era già uno degli intellettuali di punta di quella cerchia, non più e non solo come ispiratore e destinatario delle rime e dei *presentation drawings* di Michelangelo, ma per il suo alto profilo culturale<sup>20</sup>: amico di artisti, letterati e musicisti<sup>21</sup>, mediatore privilegiato negli scambi di doni tra Michelangelo e Vittoria Colonna<sup>22</sup>, ma soprattutto grande esperto di arte classica, dote che gli valse, nel giugno del 1548, la nomina a deputato speciale per la sistemazione in Campidoglio dei Fasti Consolari e Trionfali, donati dal cardinale Alessandro Farnese al Popolo Romano, e nel 1549 quella di maestro di strada<sup>23</sup>. Tali competenze gli provenivano prima di tutto dall'essere cresciuto in un ambiente particolarmente interessato allo studio e al collezionismo antiquario: era

<sup>19</sup> Il fregio fu commissionato a Daniele successivamente alla morte di Perino e alla conclusione della cappella Orsini. Così come in quest'ultima decorazione, il tradizionale rapporto tra pitture e stucchi appare invertito a favore della decorazione plastica, che nel fregio bacchico assume un ruolo da protagonista sia per le dimensioni e l'ampio ricorso all'altorilievo, sia per l'esuberanza dei motivi presentati, sia per il continuo sconfinamento delle figure in stucco negli spazi dedicati alla pittura (putti che scostano le cortine, creature fantastiche che sostengono i riquadri con il becco e gli artigli). Si vedano SRICCHIA SANTORO 1967, pp. 19-22; ROMANI 2003, pp. 33-35; MORESCHINI 2004; ROMANI 2010; CORDON 2016, pp. 83-85.

<sup>20</sup> MARONGIU 2013B; MARONGIU 2014; MARONGIU 2017.

<sup>21</sup> Tra questi contatti, è importante sottolineare la relazione con alcuni membri della più stretta cerchia dei Farnese: Giovanni Bernardi, Francesco Salviati, Giorgio Vasari, Giulio Clovio, Marcello Venusti, Francesco Maria Molza, Costanzo Festa, Jacques Arcadelt: MARONGIU 2013B.

<sup>22</sup> Si veda la lettera di Michelangelo in Roma a Vittoria Colonna in Roma, databile tra il 1538 e il 1541: «Signiora marchesa, e' non par, sendo io in Roma, che gli achadessi lasciare il Crocifisso a messer Tomao e farlo mezzano fra Vostra Signioria e me, suo servo, acciò che io la serva» (*IL CARTEGGIO DI MICHELANGELO* 1965-1983, vol. IV, pp. 102-103, n. CMLXVII).

<sup>23</sup> LANCIANI 1902-1912, vol. II, pp. 96, 222-226; FROMMEL 1979, p. 79; PERRIG 1979, p. 679; ARGAN, CONTARDI 1990, p. 254; KIRKENDALE 2001, p. 49; BEDON 2008, p. 341; BEDON 2019, pp. 143, 149 nota 71. Si veda anche oltre nel testo, pp. 146-148.

La carica di maestro di strada, che era di nomina papale ed era retribuita 100 fiorini d'oro annui, gli avrebbe permesso di arricchire la propria collezione di antichità, acquistando gli oggetti rinvenuti durante il suo ufficio, come fecero altri importanti collezionisti, quali Latino Giovenale Manetti, Marcello Capodiferro, Rutilio Alberini (cfr. LANCIANI 1902-1912, vol. I, p. 167).

infatti cugino di Felice de Fredis e di Gentile Delfini<sup>24</sup>, ma ebbe anche strette relazioni familiari con il cardinale Andrea Della Valle, che ospitò la sua famiglia durante il Sacco di Roma e di cui sposò la nipote Lavinia nel 1544<sup>25</sup>; fu inoltre coinvolto negli studi vitruviani intrapresi dal circolo dell'Accademia della Virtù<sup>26</sup>, grazie ai quali poté guidare le fabbriche capitoline del palazzo Senatorio e del palazzo dei Conservatori, in occasione del radicale rinnovamento intrapreso ai tempi di Paolo III secondo i progetti di Michelangelo<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> MARONGIU 2013B, pp. 295-296; MARONGIU 2014, p. 22 nota 42; MARONGIU 2017, p. 287.

<sup>25</sup> FROMMEL 1979, pp. 74-75. Per la figura del cardinale, si veda: RIEBESELL 1989.

<sup>26</sup> Come «Alter Vitruvius» Tommaso de' Cavalieri è lodato a Juan de Verzosa in una lettera databile al 1571 e pubblicata postuma nel 1575 (*Epistolarum libri IIII*, Palermo 1575, pp. 132-133: trascrizione e traduzione in BEDON 2019, pp. 146, 150-151 nota 98). L'appellativo è qui conseguenza della passione collezionistica di opere antiche, degli arbitrati svolti, delle posizioni assunte nella tutela del patrimonio archeologico, delle competenze di ingegneria idraulica.

Più che una struttura gerarchicamente organizzata, l'Accademia della Virtù era costituita da un gruppo di intellettuali accomunati dall'interesse per l'arte e l'architettura classiche. Il programma principale era la pubblicazione di un'edizione volgare, illustrata e commentata da esperti di varie discipline – dalla filologia alla letteratura, all'ingegneria, alla storia dell'arte, all'epigrafia –, del *De Architectura* di Vitruvio: cfr. PAGLIARA 1986, pp. 67-74; DALY DAVIS 1989, pp. 187-197; GINZBURG 2007, pp. 151-157, 181-189.

Tale programma di studio, presentato al cardinale Alessandro Farnese nella speranza di ottenere da lui un sostegno finanziario, è espresso in una lettera di Claudio Tolomei al conte Agostin de' Landi del 14 novembre 1542, poi pubblicata in *De le lettere di M. Claudio Tolomei libri sette*, Venezia, Giolito de' Ferrari, 1547, foll. 105v-109r (ora in *SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1971-1977, vol. III, pp. 3037-3046). La formalizzazione di tale programma, che riassumeva l'esito delle ricerche condotte per circa dieci anni sotto l'egida del cardinale Ippolito de' Medici e di Giovanni Gaddi, e continuate grazie al favore del cardinal Farnese (il quale, si auspicava, avrebbe dovuto favorire un rilancio degli studi), appare in realtà come l'ultimo esito di quella stagione. Ciononostante, molti punti del programma costituirono il fondamento dell'attività della Compagnia di San Giuseppe di Terrasanta, detta anche dei Virtuosi al Pantheon, che si pose in continuità con l'Accademia (come il nome stesso dichiara) e che contò tra i suoi membri molte delle personalità radunate intorno al Tolomei. La Compagnia dei Virtuosi al Pantheon nacque all'interno dell'*élite* farnesiana come compagnia devozionale ma in realtà fin dal principio rivolta ad architetti e artisti. Su questo snodo, si legga CORSO 2017.

<sup>27</sup> PECCHIAI 1950, pp. 9-29, 87-102; ARGAN, CONTARDI 1990, pp. 252-263; BEDON 2008, pp. 81-96, 105-106, 129-133, 150-158; MARONGIU 2013B, pp. 278, 280-281, 294; MARONGIU 2014, pp. 30-35; MARONGIU 2017, pp. 288-289.

Dati il profilo intellettuale del Cavaliere, gli incarichi da lui ricoperti e la sua rete di contatti tra la metà degli anni Trenta e la metà dei Quaranta, è possibile ipotizzare una conoscenza con Perino del Vaga, al cui fianco, con ampio margine di autonomia, Daniele lavorò per un decennio. Indizi di questi rapporti potrebbero essere l'amicizia di entrambi con il poeta modenese Francesco Maria Molza<sup>28</sup>, e quella di Tommaso anche con un altro assistente di Perino, Marcello Venusti: questi, che fu tra i collaboratori del Buonaccorsi<sup>29</sup>, almeno dal 1544 era in rapporti stretti con il Cavaliere, che svolse un ruolo determinante nell'ottenimento della commissione dell'*Annunciazione* per la cappella Cesi in Santa Maria della Pace e di un 'cartone' autografo di Michelangelo<sup>30</sup>; in quel momento, e ancora per qualche anno, Marcello Venusti affiancò Perino del Vaga in alcune importanti imprese decorative provenienti dal papa Farnese: il recupero della *Madonna* giottesca e la decorazione della cappella del Santissimo Crocifisso nella vecchia basilica di San Pietro, gli affreschi della cappella Landi in Santo Spirito in Sassia, una *Madonna e santi* all'ingresso di Castel Sant'Angelo (1543-1545)<sup>31</sup>. Appare dunque plausibile anche una conoscenza tra Perino e Tommaso.

È probabile che il Cavaliere fosse in rapporto anche con Antonio da Sangallo il Giovane, con il quale Perino, dopo il ritorno a

<sup>28</sup> Molza figura tra quanti sostennero Perino nei difficili mesi romani seguiti alla stagione genovese (1537: «fu tentato, per la poca carità della corte, partirsi molte volte; pure il Molza e molti altri suoi amici lo confortavano ad aver pazienza»: VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987, vol. V, p. 147), proprio nel momento in cui lavorava a *La Ninfa Tiberina* (1537), poema nel quale compare un'*ekphrasis* che dimostra la conoscenza dei disegni con la *Caduta di Fetonte* realizzati da Michelangelo per Tommaso de' Cavalieri (MOLZA, ed. Bianchi 1991, 12-17). Per i disegni, si veda sopra, p. 18 note 11, 13, 14, e p. 134 nota 10; per l'*ekphrasis* si vedano AGOSTI 2008, p. 96, MARONGIU 2013B, pp. 270-272.

<sup>29</sup> Probabilmente fin dalla metà degli anni Trenta all'interno del cantiere del palazzo del Principe a Fassolo, come lasciano intendere elementi stilistici e indizi sparsi nelle *Vite* vasariane e in quelle del Baglione: cfr. RUSSO 1990, pp. 1, 24; MARONGIU 2020.

<sup>30</sup> Per questa commissione, si vedano KAPPLER, ROMERI 2019, pp. 97-100, e MARONGIU 2019, pp. 43-49 (con bibliografia precedente). Si veda inoltre l'intervento di Federica Kappler in questo volume, pp. 55-77.

<sup>31</sup> AGOSTI 2016A, pp. 71-78; GEREMICCA 2016, pp. 25-28; AGOSTI 2019, pp. 80-81; MARONGIU 2020.

Roma, aveva stabilito una proficua collaborazione artistica<sup>32</sup>: il Sangallo fu una delle personalità di spicco della Compagnia dei Virtuosi al Pantheon fin dalla sua fondazione, e a sua volta studioso di Vitruvio secondo un approccio di sostanziale contiguità con quello proposto dal Tolomei<sup>33</sup>, come attesta il proemio all'edizione volgare del *De Architectura*, anch'essa illustrata e commentata, alla quale stava lavorando negli anni Trenta. Anche l'edizione del Sangallo, come quella del Tolomei, prevedeva la partecipazione di un gruppo di studio multidisciplinare, composto principalmente da «amici nostri»: «ciascuna cosa è terminata col consiglio di quelli quali in quella cosa àno auto più dottrina e autorità»<sup>34</sup>. Antonio era dunque pienamente partecipe di quel clima culturale del quale Tommaso de' Cavalieri fu un protagonista<sup>35</sup>, ed è probabile che i due si conoscessero fin dagli anni

<sup>32</sup> Si veda AGOSTI 2018.

<sup>33</sup> Si veda sopra, nota 26. Cfr. GÜNTHER 2002, p. 126; CORSO 2017, pp. 115-116; AGOSTI 2018, p. 13.

<sup>34</sup> In *SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1971-1977*, vol. III, pp. 3028-3031 (p. 3031). Al suo interesse per l'architettura classica, o a questo progetto in particolare, possono riferirsi i suoi numerosissimi disegni dall'antico; per questo aspetto della sua attività, cfr. RICCOMINI 2018, pp. 17-18.

<sup>35</sup> Cfr. BRUSCHI 1983, p. 20: «La ripetuta menzione di “amici nostri” (anche esperti di lettere greche e latine, “quali non ci sono mai manchati alle terminazione delle cose oscure” del testo e che hanno probabilmente suggerito la necessità, affermata dal C[ordini], di una revisione filologica dei libri di Vitruvio, poiché alcuni volendo “correggerli... in molti logi, come aperto si dimostra, li hanno scorretti e del tutto ruinati”) indica la consuetudine del C. con dotti umanisti partecipi di accentuati interessi vitruviani e la consapevolezza delle necessità di un impegno comune di artisti e di letterati. L'assunto del C. è sostanziato dall'ambizione di dedurre dallo studio congiunto dei monumenti romani e di Vitruvio una metodologia architettonica più salda e pragmatica dei generali e talvolta astratti principi architettonici dell'umanesimo. Di fatto il suo programma coincide con la pratica della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon e si collega direttamente a quello dell'Accademia della Virtù o vitruviana (presieduta da Marcello Cervini, suo committente, con F. Maffei, il Filandro, il giovane Vignola e altri) così come esso è esposto (1543) da Claudio Tolomei (congiungere “i precetti degli scrittori cogli esempi e avvertimenti che si traggono da le opere”), oltre che ai tentativi di traduzioni e illustrazioni di Vitruvio compiuti dal fratello Battista. In ogni caso, tali analitiche ricerche vitruviane del C. – pure se conducono a solo parziali esiti nelle concrete sue architetture – costituiscono una tappa importante (anche per Palladio, più volte a Roma tra il 1541 e il 1547) nella storia dei rapporti tra la teoria architettonica rinascimentale e Vitruvio».

Venti, se è vera l'ipotesi di Giovannoni<sup>36</sup>, che attribuiva ad Antonio da Sangallo il progetto del palazzo del cardinale Andrea Della Valle nel rione Sant'Eustachio, all'interno del quale Lorenzetto avrebbe allestito un giardino di sculture all'antica, divenuto ben presto un modello per i collezionisti romani<sup>37</sup>, ma anche – in qualche modo – anticipazione e realizzazione concreta dei programmi di studio vitruviani, dal momento che insieme alle sculture erano murate nelle pareti delle epigrafi latine in dialogo con le opere ed esplicative del loro contenuto<sup>38</sup>. Infine, indizi non secondari di una conoscenza tra i due furono gli stretti rapporti di

Si noti che il testo del Sangallo è datato 1 marzo 1531 (poi corretto 1539), in piena contemporaneità con gli studi vitruviani di Michelangelo (cfr. lettera di Giovanni Nurchiati in Firenze a Michelangelo in Roma del 7 dicembre 1532: *IL CARTEGGIO DI MICHELANGELO* 1965-1983, vol. III, pp. 441-442, n. DCCCXCVI) e con gli inizi dell'amicizia tra il Buonarroti e Tommaso de' Cavalieri. Lo studio di Vitruvio da parte di Antonio, comunque, ebbe in principio delle motivazioni pratiche, collegate con la sua attività progettuale, fin dalla commissione per palazzo Baldassini (cfr. BENELLI 2018; GINZBURG 2018, pp. 62, 66).

Infine, si dovrà evidenziare la comune passione antiquaria e collezionistica: cfr. per Antonio da Sangallo, RICCOMINI 2018; per Cavalieri ALDROVANDI, ed. Mauro 1562, pp. 225-227; KIRKENDALE 2001, pp. 47-48; BEDON 2019, pp. 137-138.

<sup>36</sup> GIOVANNONI 1959, vol. I, pp. 327-328; seguito da FROMMEL 1973, vol. II, pp. 350, 352-353; vol. III, p. 155 fig. c-d; CHRISTIAN 2003, pp. 847-848; CHRISTIAN 2008, pp. 39-44. Dubita di questa ipotesi RIEBESELL 1989, pp. 721-722.

<sup>37</sup> «e nella Valle la facciata di dentro, e così il disegno delle stalle et il giardino di sopra, per Andrea cardinale Della Valle, dove accomodò nel partimento di quell'opera colonne, base e capitegli antichi, e spartì attorno per basamento di tutta quell'opera pili antichi pieni di storie; e più alto fece sotto certe nicchione un altro fregio di rottami di cose antiche, e di sopra nelle dette nicchie pose alcune statue pur antiche e di marmo, le quali, se bene non erano intiere, per essere quale senza testa, quale senza braccia et alcuna senza gambe, et insomma ciascuna con qualche cosa meno, l'accomodò nondimeno benissimo, avendo fatto rifare a buoni scultori tutto quello che mancava: la quale cosa fu cagione che altri signori hanno poi fatto il medesimo e restaurato molte cose antiche, come il cardinale Cesis, Ferrara, Farnese, e per dirlo in una parola, tutta Roma. E nel vero hanno molta più grazia queste anticaglie in questa maniera restaurate che non hanno que' tronchi imperfetti, e le membra senza capo o in altro modo diffettose e manche»: VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987, vol. IV, p. 307.

<sup>38</sup> Sulla struttura del giardino, si vedano: FALGUIÈRES 1988, pp. 294-297; RIEBESELL 1989, p. 722; CHRISTIAN 2003, pp. 847-850; CHRISTIAN 2008, pp. 49-51.

Per l'altro palazzo del cardinale (attuale palazzo Della Valle Rustici Del Bufalo), che ospitava le collezioni di famiglia con importanti opere di scultura antica, organizzate nel cortile durante la ristrutturazione seguita alla nomina cardinalizia (1517), si vedano: RIEBESELL 1989, pp. 721-722; CHRISTIAN 2008, pp. 39-44.

entrambi con la famiglia Cesi<sup>39</sup> e con i Massimo, in particolare con Luca<sup>40</sup>.

Che Perino del Vaga prima, e Daniele da Volterra poi, fossero o meno coinvolti direttamente nel dibattito dell'Accademia<sup>41</sup>, è comunque certo che le loro proposte formali tra la fine degli anni Trenta e gli anni Quaranta in materia di decorazione fossero perfettamente in linea con le ricerche antiquarie di quel gruppo. In particolare, lo fu il recupero sistematico della decorazione mista a pittura e stucchi<sup>42</sup>, e la reinterpretazione in chiave quasi scultorea della tecnica dello stucco – così come i due artisti la proposero rispettivamente nella cappella Massimo (1538)<sup>43</sup> e nella cappella Orsini a Trinità dei Monti (1545-1548)<sup>44</sup>, e poi insieme nella

<sup>39</sup> KAPPLER 2016; KAPPLER 2018, pp. 97-103. Si veda inoltre il saggio di Federica Kappler in questo volume, pp. 63-67.

<sup>40</sup> Luca Massimo incaricò, intorno al 1534, Antonio da Sangallo di progettare il suo palazzo sulla via Papale (BRUSCHI 1983, p. 13; RICCOMINI 2018, p. 22); nel 1550 nominò suo esecutore testamentario Tommaso de' Cavalieri (BEDON 2008, pp. 135-136), che nel 1567 svolse anche il ruolo di arbitro tra gli eredi per la spartizione della collezione di scultura antica (LANCIANI 1902-1912, vol. I, p. 230; *DOKUMENTE UND FÖRSCHUNGEN* 1906, p. 444, n. III.3; KIRKENDALE 2001, p. 50).

<sup>41</sup> Perino, tuttavia, risulta membro della Compagnia dei Virtuosi Pantheon fin dalla prima adunanza (1 gennaio 1543): TIBERIA 2000, *ad indicem*, CORSO 2017, pp. 112-113; AGOSTI 2018, p. 13.

GRAUL 2009, p. 145, vede un riferimento allo studio e al rispetto delle regole vitruviane in una delle storie in stucco realizzate da Daniele da Volterra nella cappella Orsini (per le quali, cfr. sopra, nota 13).

<sup>42</sup> Per l'inquadramento della riscoperta dello stucco all'antica all'interno del dibattito critico dell'Accademia della Virtù, si veda QUAGLIAROLI 2019, pp. 19-20 nota 6. Sull'uso di questa tecnica da parte di Perino e Daniele si vedano anche ROMANI 2003, pp. 28-29; CORDON 2016, p. 83; QUAGLIAROLI 2018, pp. 33-34; QUAGLIAROLI 2019, pp. 20-22.

<sup>43</sup> Cfr. GERE 1960, pp. 10-14; PARMA 1986, pp. 184-188; E. Parma, in *PERINO DEL VAGA* 2001, pp. 173-178, sub nn. 71-73; AGOSTI 2019, pp. 75-76; QUAGLIAROLI 2019, pp. 32-34.

<sup>44</sup> La decorazione della cappella Orsini fu commissionata a Daniele alla fine del 1541: il Ricciarelli iniziò la decorazione della volta, quindi i lavori subirono un'interruzione e ripresero a seguito di un nuovo accordo dell'agosto 1545 – che prevedeva dei cambiamenti nell'iconografia delle pitture delle pareti – per concludersi entro l'estate 1548. L'opera di smantellamento della decorazione è iniziata a fine Settecento ed è proseguita fino al 1830, quando si diede avvio alla nuova decorazione; di quella originaria è rimasta soltanto la *Deposizione* a fresco della parete d'altare. L'aspetto originario della cappella è stato in buona parte ricostruito da Bernice Davidson e, recentemente, da Jana Graul

sala Regia<sup>45</sup> – risulta in perfetta sintonia con il programma di studi, che tra l'altro si proponeva di approfondire il tema della decorazione antica:

E perché in Roma sono molte altre sculture in fregi, in tavole e altre cose spezzate, si farà una altra opera di ritratti di tutte queste altre cose col medesimo ordine [...]. Segue appresso una altra fatica di ritrar tutte le modenature antiche che si trovano, come di porte, fregi, architravi e simil cose necessarie, perché in quelle si conoscon per esempio le misure e le regole di tutte, come si debban formare<sup>46</sup>.

Si dovrà poi notare come proprio nel campo della decorazione in stucco, considerata non come semplice incorniciatura della pittura ma su un piano paritario rispetto ad essa, possa essere individuato il primo momento di una riflessione profonda sul rapporto tra pittura e scultura e sul primato tra le arti che assumerà un ruolo sempre più rilevante nel pensiero di Daniele, fino alla definitiva scelta di abbandonare la pittura per dedicarsi esclusivamente alla scultura, operata a metà degli anni Cinquanta<sup>47</sup>.

Se, infatti, il forte senso del volume e l'imponenza statuaria delle figure sono elementi che si affermano gradualmente nell'arte di Daniele fin dal fregio con *Storie della gens Fabia* in palazzo Massimo alle Colonne (1538-1540 ca.)<sup>48</sup>, è con la decorazione della

(DAVIDSON 1967; GRAUL 2011). Cfr. SRICCHIA SANTORO 1967, pp. 16-19; HIRST 1967, pp. 499-501; ROMANI 2003, pp. 24-26; GRAUL 2011.

La decorazione a stucco della cappella Orsini fu presa a modello da Pellegrino Tibaldi per i suoi cicli bolognesi: BALZAROTTI 2019, pp. 175-178.

<sup>45</sup> Si veda sopra, nota 17.

<sup>46</sup> Lettera di Claudio Tolomei al conte Agostin de' Landi del 14 novembre 1542, pubblicata in *De le lettere di M. Claudio Tolomei libri sette*, Venezia, Giolito de' Ferrari, 1547, foll. 105v-109r. Citazione da *SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1971-1977*, vol. III, p. 3043.

<sup>47</sup> ROMANI 2003, pp. 48-49; GRAUL 2009, pp. 144-145; CORDON 2016, pp. 83-84.

Per quanto riguarda il rapporto tra pittura e scultura nell'arte di Perino del Vaga, si veda GRAUL 2009, pp. 142-143.

<sup>48</sup> La commissione, stando al Vasari, gli giunse per il tramite di Perino; è stato anche ipotizzato un intervento di quest'ultimo nell'ideazione della decorazione (cfr. PARMA 1986; p. 181), che però dovrà essere ascritta al solo Daniele, sia su base stilistica, sia attraverso un'attenta lettura della fonte, che non riferisce di un ruolo del Buonaccorsi

cappella Orsini a Trinità dei Monti che il Ricciarelli inizia a giocare con l'illusionismo, rompendo le separazioni tra spazio artistico e spazio reale, soprattutto grazie alla decorazione plastica, che acquista un rilievo al limite del tutto tondo e si fa portatrice di un messaggio parallelo a quello della decorazione a fresco<sup>49</sup>. Gli stucchi di Daniele presentano un carattere ancora più autonomo e scultoreo nelle successive imprese della camera di Bacco in palazzo Farnese e della sala Regia in Vaticano, dove il rapporto tra pittura e stucco sembra capovolto a favore di quest'ultima tecnica<sup>50</sup>. All'apertura del sesto decennio la riflessione sul rapporto tra pittura e scultura assunse una caratterizzazione diversa, tutta giocata sulla bidimensionalità della pittura e sul suo competere con la scultura attraverso la rappresentazione delle stesse figure da più punti di vista nella *Strage degli innocenti* (1553-1555 ca.) della cappella Della Rovere a Trinità dei Monti – dipinta da Michele Alberti su cartoni di Daniele e da questi poi replicata nella tavola degli Uffizi (1557)<sup>51</sup> – o attraverso la resa di due punti di

nell'ideazione, come invece accade per altre opere: «avendo il medesimo Perino dato a fare a Daniello un fregio nella sala del palazzo di messer Agnolo Massimi, con molti partimenti di stucco et altri ornamenti e storie de' fatti di Fabio Massimo» (VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987, vol. V, p. 540). Per il ciclo sulle *Storie della gens Fabia*, si vedano SRICCHIA SANTORO 1967, pp. 9-12; PUGLIATTI 1984, pp. 22-30; ROMANI 2003, pp. 23-24.

<sup>49</sup> DAVIDSON 1967, pp. 554-557; ROMANI 2003, pp. 41-42; GRAUL 2011; CORDON 2016, pp. 95-96.

<sup>50</sup> DAVIDSON 1976, pp. 409, 414, 422-423; CORDON 2016, pp. 83-87.

<sup>51</sup> La decorazione della cappella Della Rovere (1548-1555 ca.) fu commissionata a Daniele subito dopo la conclusione del ciclo della cappella Orsini, ubicata sul lato opposto della chiesa. L'artista si trovava in quel momento impegnato in numerose imprese, assunte in proprio o ereditate da Perino, e fin dall'inizio impegnò – anche con responsabilità ideative – numerosi collaboratori: Marco Pino, Pellegrino Tibaldi, Giovanni Paolo Rossetti e Gaspar Becerra, attivi nella volta e nelle lunette al fianco dello stesso Ricciarelli. I lavori dovettero subire un'interruzione intorno al 1552, a causa della morte di Lucrezia Della Rovere; nel gennaio 1553 fu eseguita una stima dei lavori, in seguito alla quale, presumibilmente, Daniele si rimise all'opera, affiancato, in questo caso, da Michele Alberti (per il quale, si veda oltre nel testo, pp. 152-163), che eseguì la *Strage degli innocenti* su cartone del maestro. Daniele, nel corso di un soggiorno a Volterra (1557), replicò in formato ridotto l'invenzione per la chiesa di San Pietro in Selci: la tavola si trova attualmente esposta alla galleria delle statue e delle pitture degli Uffizi (tavola, cm 147 x 142, inv. Gallerie 1890, n. 1429). Si segnala la proposta di REDÍN 2010, pp. 239-240, che considera invece l'affresco derivato dal cartone della tavola.

vista opposti nel *David e Golia* bifronte del Louvre (1550-1551), realizzato per monsignor Giovanni della Casa a partire da spunti grafici forniti da Michelangelo<sup>52</sup>. Queste due invenzioni costituiscono il risultato di un dibattito che coinvolse anche il Buonarroti e il della Casa (che pare avesse intenzione di scrivere un trattato sulla pittura)<sup>53</sup>, e che appare in qualche modo conseguenza della pubblicazione, da parte di Benedetto Varchi, dei risultati della disputa sul 'paragone delle arti'<sup>54</sup>; le riflessioni degli anni Quaranta, invece, potrebbero essere state favorite dallo stesso Varchi, che fu a Roma nel 1544 ed ebbe un'assidua frequentazione con il Cavalieri, grazie al quale ebbe occasione di vedere i disegni realizzati per lui da Michelangelo e di ottenere il testo di numerose composizioni poetiche poi confluite nella lezione sul sonetto *Non ha*

Cfr. SRICCHIA SANTORO 1967, pp. 22-25; THOMAS 2001, pp. 50-51; ROMANI 2003, pp. 37-38, 41-44; V. Romani, in *DANIELE DA VOLTERRA* 2003, pp. 152-154, n. 46.

<sup>52</sup> Michelangelo Buonarroti, *Studi per 'David e Golia'* (1550 ca.), matita nera, mm 70 x 111 (I), 71 x 87 (II), 51 x 84 (III), 49 x 66 (IV). New York, The Morgan Library & Museum, inv. 207 I-IV; Daniele da Volterra, *David e Golia* (1550-1551), matita nera, mm 154 x 111. The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1956-10-13-14; *David e Golia* (1550-1551), matita nera, mm 300 x 400. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 14965 F; *David e Golia* (1550-1551), matita nera, mm 380 x 380. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 1512; *David e Golia* (1550-1551), matita nera, mm 375 x 455. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 1513. Per questo gruppo di disegni, si rimanda a I. di Majo, in *DANIELE DA VOLTERRA* 2003, pp. 120-127, nn. 32-34.

Per il dipinto del Louvre (olio su ardesia, cm 133 x 172), inv. 566, si vedano: SRICCHIA SANTORO 1967, pp. 26-27; THOMAS 2001, pp. 49-50; ROMANI 2003, pp. 44-45.

<sup>53</sup> «Avendo monsignor messer Giovanni della Casa, fiorentino et uomo dottissimo (come le sue leggiadrissime e dotte opere, così latine come volgari, ne dimostrano), cominciato a scrivere un trattato delle cose di pittura, e volendo chiarirsi d'alcune minuzie e particolari dagl'uomini della professione, fece fare a Daniello, con tutta quella diligenza che fu possibile, il modello d'un Davit di terra finito; e dopo gli fece dipignere overo rittrare in un quadro il medesimo Davit, che è bellissimo, da tutte due le bande, cioè il dinanzi et il didietro, che fu cosa capricciosa»: VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987, vol. V, p. 545.

<sup>54</sup> VARCHI 1549, pp. 56-117, 120-155.

Per la partecipazione di Daniele a questo dibattito, cfr. THOMAS 2001, pp. 46-48, 50-51; ROMANI 2003, pp. 44-45; GRAUL 2009, pp. 143-145; HANSEN 2013, pp. 77-84. GRAUL 2009, p. 144, mette in evidenza i rapporti di amicizia tra monsignor della Casa e Benedetto Varchi, che sarebbero – secondo la studiosa – all'origine della decisione del della Casa di scrivere il suo trattato e di chiedere la collaborazione di un artista.

*l'ottimo artista alcun concetto*<sup>55</sup>. Di fatto, l'approccio di Daniele in questa fase, pratico e teorico insieme<sup>56</sup>, appare in perfetta sintonia con il dibattito che si andava svolgendo tra Firenze e Roma, e tale consonanza potrebbe essere dovuta a incontri tra il Ricciarelli e Varchi, favoriti dalla comune amicizia con Tommaso de' Cavalieri.

L'ultima stagione dell'attività di Daniele vide dunque l'artista impegnato su numerosi fronti – dalla decorazione monumentale alla pittura da cavalletto, dall'affresco allo stucco, alla pittura su pietra, alla scultura in marmo e bronzo – sempre più interessato alla sperimentazione tecnica e alla riflessione teorica piuttosto che al risultato finale, spesso affidato all'esecuzione da parte dei suoi 'creati'.

#### *La sala dei Trionfi nel palazzo dei Conservatori*

Il 5 dicembre 1554 Tommaso de' Cavalieri venne nominato deputato ordinario alla fabbrica del Campidoglio, in seguito alla morte di Curzio Frangipane, che aveva ricoperto quella carica fin dal dicembre 1540<sup>57</sup>. Questa nomina, che arrivava dopo una serie di incarichi di primaria rilevanza<sup>58</sup>, segnò in maniera sostanziale

<sup>55</sup> VARCHI 1549, pp. 7-54. Per la provenienza dalla raccolta del Cavalieri di buona parte dei componimenti oggetto di analisi della lezione, cfr. MARONGIU 2013B, pp. 289-291. A Benedetto Varchi si deve anche un ritratto di Tommaso, tanto breve quanto icastico, che condizionerà per secoli l'immagine del Cavalieri nel campo della critica. Cfr., in questo volume, le pp. 15-16.

<sup>56</sup> Cfr. Vasari, citazione in nota 53.

L'approccio esclusivamente pratico degli artisti così come quello esclusivamente teorico dei letterati erano considerati i principali limiti della trattatistica artistica e architettonica da parte di Antonio da Sangallo il Giovane, che appunto si proponeva di superarli nell'edizione del *De Architectura* alla quale stava lavorando: questo dichiarava nel proemio dell'opera, ora in *SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1971-1977*, III, p. 3031 (cfr. sopra, pp. 139-140).

<sup>57</sup> PECCHIAI 1950, pp. 35-39; BEDON 2008, pp. 59, 121.

<sup>58</sup> Caporione del quartiere Sant'Eustachio (nel 1539, 1542 e 1546: FROMMEL 1979, p. 76; BEDON 2019, pp. 143, 149 nota 70); soprintendente degli Orti Farnesiani sul Palatino insieme a Curzio Frangipane (1548: LANCIANI 1902-1912, vol. II, p. 55); deputato speciale per la sistemazione dei Fasti Consolari e Trionfali insieme a Gentile Delfini, Antonio Agustín, Ottavio Pantagato, Gabriele Faerno e Bartolomeo Marliano (1548:

gli sviluppi della fabbrica capitolina e lasciò un'impronta indelebile nell'immagine di Roma, ma si caratterizzò anche per un approccio alla vita del cantiere mai fino allora tenuto dai deputati e sempre appannaggio degli architetti e degli artisti. Per quanto è possibile ricostruire attraverso i documenti e le fonti, Tommaso si occupò in prima persona della scelta degli artisti, della valutazione dei progetti e della loro esecuzione<sup>59</sup> e, molto probabilmente, anche della concezione del programma iconografico<sup>60</sup>. Nella sua ottica, la costruzione degli edifici e la loro decorazione non potevano procedere in maniera autonoma, seguendo il gusto dei diversi artefici coinvolti nell'impresa, ma erano fasi successive e interdipendenti della realizzazione di un progetto unitario, e dovevano avere una coerenza non solo di significati ma anche di linguaggi. Questo approccio, che il Cavaliere metterà in atto anche nella fabbrica e nella decorazione dell'Oratorio del Santissimo Crocifisso di San Marcello<sup>61</sup>, era in continuità con la politica artistica di Leone X e Raffaello, e divenne una delle espressioni del mecenatismo farnesiano attraverso l'attività di Antonio da Sangallo il Giovane e di Perino del Vaga<sup>62</sup>.

LANCIANI 1902-1912, vol. II, pp. 96, 222-226); maestro di strada (1549 e 1550: FROMMEL 1979, pp. 79, 122 nota 162); responsabile con Gentile Delfini della collocazione delle statue donate da Metello Nari Porcari nel cortile del palazzo dei Conservatori (1549: BEDON 2008, pp. 79 nota 183, 341).

Si veda anche sopra nel testo, pp. 137-138.

<sup>59</sup> Si vedano PECCHIAI 1950, pp. 26-39, 87-142, 147-154, 175-180; MASINI 2008A; MASINI 2008B; BEDON 2008, pp. 121, 131-133, 137-155, 214-220.

<sup>60</sup> La redazione di un programma iconografico da parte di Tommaso de' Cavalieri è documentata a proposito della galleria del palazzo di Girolamo e Tiberio Ceuli (oggi noto come palazzo Ricci Sacchetti), come dimostra il contratto di allogazione a Michele Alberti e Jacopo Rocchetti (4 maggio 1577) pubblicato da SICKEL (2013-2014, p. 318, all. I), e a proposito della cappella Gregoriana in San Pietro, come attesta un'incisione del 1580 (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, FC12062: cfr. TOSINI 2008, p. 221, nota 256; p. 417, sub n. A41). A maggior ragione, è probabile che si sia dedicato ai programmi iconografici dei cicli dei quali era responsabile in prima persona.

<sup>61</sup> HENNEBERG 1970; HENNEBERG 1974; KIRKENDALE 2001, pp. 50, 64; BEDON 2008, pp. 138, 143 nota 147, 159.

<sup>62</sup> Per il sodalizio tra Antonio da Sangallo il Giovane e Perino del Vaga, si veda AGOSTI 2018, in particolare p. 9: «Ripercorrere almeno per sommi capi gli episodi di collaborazione tra Antonio da Sangallo e gli artisti dall'età di papa Leone a quella di Paolo III

Soltanto pochi mesi dopo la nomina del Cavalieri morì Giulio III, e poco dopo anche il suo successore Marcello II, i cui pontificati segnarono una stagione di quasi totale immobilità della fabbrica capitolina, che si mantenne tale anche dopo l'elezione di Paolo IV nella primavera del 1555; tuttavia, sotto questo pontificato, in conseguenza del disinteresse del papa per la fabbrica e della nomina a deputato del Cavalieri, le redini tornarono nelle mani del Popolo Romano, che poté finanziare la ripresa di alcuni lavori, relativi soprattutto all'assetto urbanistico dell'area<sup>63</sup>. Con l'elezione di Pio IV (novembre 1559), ricominciarono gli stanziamenti papali all'impresa, e poté essere avviata la ristrutturazione del palazzo Senatorio, della piazza e della cordonata di accesso (1562-1565)<sup>64</sup>; nell'estate 1563 iniziarono i lavori per la facciata del palazzo dei Conservatori, sulla base di spunti michelangioleschi poi ripensati dal nuovo architetto Giacomo Della Porta, subentrato alla direzione della fabbrica dopo la morte del Buonarroti<sup>65</sup>.

La realizzazione della facciata impose un ripensamento degli ambienti del palazzo che si affacciavano sulla piazza, dotati di nuovi solai per adattare le stanze alle quote delle finestre ormai variate. A conclusione della prima campata, in corrispondenza della vecchia loggia detta del 'cantone', la realizzazione del soffitto della

riferiti innanzitutto dalle *Vite* vasariane consente di capire come l'architetto mise precocemente a punto una modalità di cooperazione speciale per efficienza e via via perfezionata fino a raggiungere un culmine durante la stagione farnesiana. Tale pratica, originata al tempo di Raffaello, entro la sua bottega ed entro la sua economia del lavoro, sarebbe stata infatti progressivamente portata a sistema, così da permettere la consegna al committente di un prodotto immediatamente pronto all'uso, esito di una responsabilità complessiva dell'architetto». Le origini di questo approccio al cantiere e della collaborazione tra Antonio da Sangallo e Perino del Vaga si devono cercare nell'impresa del palazzo di Melchiorre Baldassini, come ha efficacemente argomentato GINZBURG 2018.

Per l'organizzazione del lavoro nella bottega di Perino durante gli anni tardi della sua attività, cfr. VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987, vol. V, pp. 158-159.

<sup>63</sup> BEDON 2008, pp. 100-124.

<sup>64</sup> BEDON 2008, pp. 129-133.

<sup>65</sup> BEDON 2008, pp. 150-161.

Per la figura di Giacomo Della Porta e i suoi rapporti con Tommaso de' Cavalieri, si veda il saggio di Alessandro Brodini in questo volume, alle pp. 79-104.

nuova sala fu affidata a Flaminio Boulanger (1568)<sup>66</sup> e quella del fregio sottostante, con il *Trionfo di Lucio Emilio Paolo*, a Michele Alberti e Jacopo Rocchetti<sup>67</sup> (figg. 2-4).

La scelta del tema<sup>68</sup> rientrava in una tradizione consolidata dell'iconografia rinascimentale degli eroi della Roma repubblicana, esemplarmente dispiegata sulle pareti di altre sale del palazzo dei Conservatori<sup>69</sup>. La scelta di rappresentare il trionfo macedone di Lucio Emilio Paolo (167 a.C.) assumeva però, alla fine degli anni Sessanta del Cinquecento, un forte valore di attualità se letta nel quadro delle crescenti tensioni con l'Impero Ottomano che portarono nel 1571 alla costituzione della terza Lega Santa e alla battaglia di Lepanto: la vittoria di Lucio Emilio Paolo segnava infatti uno degli episodi più importanti dell'espansione romana in Oriente, ma il trionfo conseguente era stato ricordato da Plutarco anche come un episodio di grande *pietas* dimostrata dal Popolo Romano nei confronti del nemico sconfitto e, in particolare, dei suoi figli fatti sfilare tra i prigionieri. Perciò, la scelta

<sup>66</sup> «Si fa fede per la presente come hoggi che sono gli 3 di gennaio 1568 il Magnifico Messer Thomao de Cavalieri come Diputato dal Popolo Romano in la fabrica di Campidoglio si è convenuto con Mastro Flaminio Gallo [Boulanger] falegname di fare il soffittato et solaro della stantia che fa da cantone in la deta fabrica [...] il detto M<sup>o</sup> Flaminio se obliga fare il detto soffitto lavorato et intagliato come stanno gli disegni fatti da lui, quali sono in mano del soprascritto M. Thomao, et che ogni cosa sia ben lavorata, et finita che serà l'opera, se piacesse a M. Thomao non volergli dare gli venti scudi de la canna, ma lo volesse far stimare, stia in suo arbitrio»: in BEDON 2008, p. 357.

Per la figura di Boulanger e i suoi rapporti con Tommaso de' Cavalieri, si rimanda al saggio di Valentina Balzarotti e Livia Nocchi alle pp. 105-129 di questo volume.

<sup>67</sup> I lavori iniziarono intorno al 1569, in seguito alla posa in opera del soffitto, e si conclusero entro l'estate del 1571, quando i due artisti chiesero il pagamento del saldo dei lavori: «M<sup>o</sup> Michele Alberti e Mastro Jacomo compagni et pittori deveno havere dal Popolo Romano scudi ducento et sedici per la pittura del freso fatto con le quattro facciate della camera del cantone del palazzo de Sri Conservatori conforme alli cartoni quali hanno mostri a m. Thomao del Cavalieri et a me [Prospero Boccapaduli] per mezzo del Lottino canonico di San Pietro et per la doratura del sotto et sopra freso, et per lo azzurro messoci»: in BEDON 2008, p. 357.

Per la sala dei Trionfi, cfr. PECCHIAI 1950, pp. 147-154; PIETRANGELI 1962; MASINI 2008A.

<sup>68</sup> Plutarco, *Vite parallele, Emilio Paolo*, 32-34. La corretta identificazione del soggetto si deve a PIETRANGELI 1962, p. 332: fino a questa data si pensava che il fregio rappresentasse il *Trionfo di Mario sui Cimbri*.

<sup>69</sup> Si veda sotto nel testo, pp. 150-151.

di seguire fedelmente la biografia dello storico greco – di cui nel 1555 era stato pubblicato il volgarizzamento di Lodovico Domenichi<sup>70</sup> – e di adottarla come unica fonte, va interpretata come celebrazione del Popolo Romano e come invito alla clemenza. L’attualità dell’evento è resa esplicita dalla presenza sullo sfondo di alcuni edifici simbolo della Roma antica e rinascimentale come, per esempio, il Pantheon, la torre delle Milizie, il Colosseo, San Giovanni in Laterano, San Pietro, Castel Sant’Angelo e ponte Sant’Angelo. In particolare, risulta significativa la presenza sullo sfondo, in corrispondenza del trionfale ingresso sulla scena di Lucio Emilio Paolo sul carro trainato da quattro cavalli bianchi, ammantato di porpora e con il ramo d’alloro nella mano destra, del palazzo dei Conservatori, riconoscibile dalla nuova facciata, completa in ogni sua parte (fig. 4), che però, all’epoca, era ancora ferma alla quarta campata<sup>71</sup>: una presenza che non soltanto rendeva un omaggio di fedeltà alla storia, dato che i trionfi dei generali romani si concludevano tradizionalmente in Campidoglio, e che attualizzava l’evento antico, ma che costituiva un’auto-rappresentazione celebrativa della magistratura dei Conservatori, dei deputati alla fabbrica e dell’architetto Giacomo Della Porta. Diversamente da quanto era accaduto negli anni Quaranta, quando furono rinnovati gli ambienti di uso privato dei Conservatori posti sul fianco destro dell’edificio (in particolare la sala delle Oche e la sala delle Aquile) con una decorazione genericamente ispirata al mondo classico che privilegiava l’aspetto decorativo sui contenuti<sup>72</sup>, per questa nuova campagna Cavalieri decise dunque una linea ‘archeologica’, con la ripresa dei temi rappresentati sotto il papato di Alessandro VI da Jacopo Ripanda, di

<sup>70</sup> *Le Vite di Plutarco Cheroneo degli Huomini Illustri Greci, et Romani, tradotte per Lodovico Domenichi*, Venezia, Gabriel Giolito e Fratelli, 1555.

<sup>71</sup> Per le fasi costruttive del palazzo dei Conservatori durante la reggenza del Cavalieri, si veda BEDON 2008, pp. 150-163, 205-214.

Potrebbe riconoscersi il palazzo del Senatore nell’edificio raffigurato dietro il gruppo dei portatori di palme: risulta privo dei torrioni laterali, ma il prospetto del corpo centrale rispecchia quello del palazzo come venne rappresentato nell’incisione del Dupérac (1568), che rispecchia più il progetto che lo stato dell’edificio in quel momento. Si vedano ARGAN, CONTARDI 1990, pp. 258-261; BEDON 2008, pp. 88-96, 196-197.

<sup>72</sup> GUARINO 2008.

cui restano testimonianze nelle sale di Annibale, o delle Guerre Puniche, e della Lupa. Il ciclo quattrocentesco si presentava come un compendio di storia romana delle età regia e repubblicana<sup>73</sup>, e doveva forse prevedere una sala dedicata al trionfo di Lucio Emilio Paolo, alla quale potrebbe ricollegarsi un disegno del Louvre<sup>74</sup>, già interpretato come trionfo di Tito, di Vespasiano o di Scipione Emiliano, e messo in relazione con la decorazione capitolina da Farinella, sulla base di una proposta di Wickhoff<sup>75</sup>: tale ambiente, che è stato ipoteticamente identificato con l'attuale sala degli Arazzi<sup>76</sup>, poteva invece essere quello sul 'cantone', di cui la nuova decorazione recuperò i temi secondo una prassi poi seguita anche negli altri ambienti in facciata, le attuali sale degli Orazi e Curiazi e dei Capitani<sup>77</sup>.

<sup>73</sup> Il ciclo è stato in buona parte ricostruito da FARINELLA 1992, pp. 80-99.

<sup>74</sup> Jacopo Ripanda, *Trionfo all'antica*, penna e inchiostro bruno, acquerellature marroni, mm 327 x 492. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 8257. Dal disegno deriva un'incisione a bulino (mm 350 x 506) di Marcantonio Raimondi (Bartsch XIV, 213).

<sup>75</sup> WICKHOFF 1899, p. 186; FARINELLA 1992, pp. 91-92.

<sup>76</sup> FARINELLA 1992, p. 98 nota 35.

<sup>77</sup> La decorazione delle pareti della sala dei Capitani fu affidata a Tommaso Laureti, che vi lavorò tra il 1587 e il 1594 (COLUCCI 2008). Gli affreschi della sala degli Orazi e Curiazi furono invece commissionati al Cavalier d'Arpino nel 1595, con l'impegno di concluderli nel 1599; tuttavia, a causa di due lunghe interruzioni, furono completati soltanto nel 1639 (MASINI 2008c).

Oltre che di una continuità iconografica con la decorazione precedente, in entrambi i casi si può parlare anche di una continuità linguistica con la stagione decorativa promossa da Tommaso de' Cavalieri: lo stile di Tommaso Laureti, infatti, di cui Vasari ricordava un alunnato presso Sebastiano del Piombo («Stettono con Sebastiano in diversi tempi molti giovani per imparare l'arte, ma vi feciono poco profitto, perché dall'esempio di lui impararono poco altro che a vivere, eccetto però Tommaso Laurati ciliano»: VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987, vol. V, p. 103), era caratterizzato dal riferimento costante all'esempio di Michelangelo, Daniele da Volterra e Pellegrino Tibaldi (cfr. TITTONI 1985; TITTONI 1991). Il Cavalier d'Arpino, invece, risultava in quegli anni strettamente legato a Jacopo Rocchetti, di cui Baglione lo dice allievo: «al quale [Giacomo Rocca] lasciò Danielle bellissimi disegni non solo de' suoi, ma anche di quelli di Michelagnolo Buonarroti, li quali egli a tutti per meraviglia mostrava. E dalla vista di questi grand'utile apprese, e molto gusto il Cavalier Gioseppe Cesari da Arpino, quando era giovane, & in diversi lavori, che da Giacomo Rocca prendeva a fare, n'ebbe aiuto» (BAGLIONE, ed. Hess, Röttgen 1995, vol. I, p. 66). Alla notizia del biografo, bisognerà aggiungere quelle emerse dalle recenti ricerche di Lothar Sickel a proposito della continuità di rapporti del Cavalier d'Arpino con Rocchetti e con la sua

La decorazione della camera del ‘cantone’, dunque, fu affidata a Michele Alberti e Jacopo Rocchetti, due artisti la cui fama non ha resistito nel tempo, perché schiacciati dalla loro amicizia e collaborazione con ‘giganti’ come Daniele da Volterra e, soprattutto, Michelangelo; ma anche per l’esiguità delle loro opere certe, che ha finora impedito la costituzione di un *corpus*; per il linguaggio citazionista; per una certa malevolenza delle fonti – in particolare le *Vite* di Vasari<sup>78</sup> e Baglione<sup>79</sup> – che ha contribuito a relegare i due artisti in una posizione marginale nella storia dell’arte a Roma nella seconda metà del Cinquecento. Eppure, senza voler certo elevare le loro opere al rango di capolavori, il ruolo di Alberti e Rocchetti non fu marginale, soprattutto in contesti di grande prestigio, come la cappella Della Rovere a Trinità dei Monti, dove Michele Alberti dipinse su disegno di Daniele da Volterra la *Strage degli innocenti*, o la cappella Ricci in San Pietro in Montorio, in cui entrambi lavorarono: dell’Alberti è la pala d’altare con il *Battesimo di Cristo*, dipinta su pietra, che combina diversi disegni di Daniele e di Michelangelo, mentre opera di entrambi sono gli stucchi e le pitture a fresco della volta<sup>80</sup>. Nella cappella Ricci Alberti e Roc-

seconda moglie Giulia Jatera, ben oltre la stagione formativa del Cesari. Oltre tutto è plausibile l’ipotesi di Sickel sul passaggio di un cospicuo numero di disegni dalle collezioni di Rocchetti a quelle del Cesari, che si presentava così in una linea di continuità con Michelangelo e Daniele da Volterra (SICKEL 2013, pp. 81, 87-95). Sull’importanza di questo aspetto nelle commissioni capitoline, si veda oltre nel testo, pp. 150-154, 158-164. Non dovrà, perciò, essere considerata una pura coincidenza il fatto che proprio nel 1595 Rocchetti raggiunse il vertice dell’Accademia di San Luca.

<sup>78</sup> Si veda oltre nel testo, pp. 155-156 e nota 87.

<sup>79</sup> Daniele da Volterra ebbe «molti allieui, e tra quelli fu Giacomo Rocca Romano, il quale alcune poche cose di pittura operò, benche assai delli disegni, e delle fatiche del suo Maestro si valesse. / Quest’huomo ne’ suoi lauori era freddo, e la natura a nobili pensieri non lo solleuaua, ma solo il chiamaua alle fatiche, e come si vede nelle sue dipinture era di poco gusto; [...] al quale lasciò Danielle bellissimi disegni non solo de’ suoi, ma anche di quelli di Michelagnolo Buonarroti, li quali egli a tutti per marauiglia mostraua. [...] Giacomo Rocca poco fece, perche la sua pittura non daua gusto, & anche di faticarsi poco curaua, poiche commodo ritrouauasi, e della bella vista de’ suoi disegni solamente si pasceua, li quali da’ professori erano spesso veduti, e da forestieri ammirati grandemente»: BAGLIONE, ed. Hess, Röttgen 1995, vol. I, pp. 66-67.

<sup>80</sup> La commissione della cappella Ricci a Daniele, che avrebbe riguardato anche la struttura architettonica, va collocata tra il 1555 e il 1556; la data 1563 inserita nell’iscrizione

chetti si presentarono come i principali eredi della proposta linguistica del Ricciarelli, in particolare nella decorazione in stucco, ispirata a quella della sala Regia; nella pala d'altare, invece, Michele propose un linguaggio esplicitamente citazionista, con l'accostamento di figure studiate da Michelangelo o da Daniele per altri contesti<sup>81</sup>: una scelta espressiva, questa, che caratterizzerà il loro linguaggio anche in seguito – in particolare nella galleria Ceuli (1577-1579), dove ogni singolo elemento decorativo ha una

all'interno della cappella dovrebbe riferirsi al completamento della struttura, mentre il 1568 riportato in un'altra iscrizione dovrebbe riferirsi al compimento della decorazione, che comprendeva anche figure di Profeti eseguite a fresco sull'arcone d'ingresso e la rappresentazione di *Dio Padre in gloria* e *Storie della vita di san Giovanni Battista* entro una ricca partitura di stucchi, e – inserite in edicole di carattere michelangiolesco – le statue dei santi Pietro e Paolo, eseguite da Leonardo Sormani su modello di Daniele. Cfr. PUGLIATTI 1984, pp. 167-185; HANSEN 2012, pp. 511-512; HANSEN 2013, pp. 75-77, 84-95.

L'attribuzione del *Battesimo di Cristo* a Michele Alberti è di Fiorella Sricchia Santoro (SRICCHIA SANTORO 1967, p. 27).

Secondo JAFFÉ 1986, p. 188; HANSEN 2012, p. 512-513; HANSEN 2013, pp. 90-91, la pala sarebbe stata eseguita sulla base di un cartone di Daniele. È invece considerata invenzione dell'Alberti, basata su invenzioni di Michelangelo e su disegni di Daniele elaborati per altri progetti, da SRICCHIA SANTORO 1967, p. 34 nota 26; DAVIDSON 1967, p. 561; TREVES 2001, p. 37; ROMANI 2003, p. 49; I. di Majo, in *DANIELE DA VOLTERRA* 2003, pp. 128-130, sub n. 35; REDÍN 2010, p. 240. Quest'ultima è anche l'opinione di chi scrive, in considerazione della disomogeneità della composizione, che risulta concepita non in modo organico ma secondo un accumulo di figure studiate per altri contesti, in maniera isolata e non come parte di gruppi: queste caratteristiche sono ben evidenti nelle tre figure in secondo piano sulla destra (il giovane che si spoglia tratto da un disegno a matita nera – mm 420 x 300 – del Louvre, inv. 1497, convincentemente datato all'inizio degli anni Cinquanta da I. di Majo, in *DANIELE DA VOLTERRA* 2003, pp. 128-130, n. 35; l'uomo anziano che si volta derivante da un altro disegno del Louvre – matita nera, mm 570 x 355 – inv. 1521), gruppo che risulta collocato nello spazio in maniera incongrua, o nel giovane col bambino alle spalle del Battista, concepito da Daniele in relazione all'*Enea e Didone* come libero nello spazio e qui incumbente sulla figura del protagonista (cfr. il disegno a matita nera, mm 497 x 341, del Musée Fabre di Montpellier, inv. 870-1-182: che si sia trattato di un recupero acritico lo conferma la ripresa nel dipinto dell'elmo fuori misura sulla testa del putto).

L'autonomia dei due artisti è dimostrata dallo *Studio per un profeta* (matita nera, mm 366 x 311. Oxford, Christ Church, inv. 0102) attribuito al Rocchetti, che sarebbe anche l'autore dell'affresco (cfr. JOANNIDES 1994, pp. 245-246).

Oltre ai sopra citati disegni di Daniele, si dovrà aggiungere l'uso di un'invenzione attestata in un foglio dell'Albertina (matita nera, mm 502 x 325), inv. 4866, per la figura di *Dio Padre* della calotta, e si dovrà notare il debito nei confronti di Michelangelo: la figura del Battista deriva da uno studio di figura per la *Battaglia di Cascina* (matita nera, mm 404 x 224) del Teylers Museum, inv. A 18.

<sup>81</sup> Si veda sopra, nota precedente.

fonte iconografica nell'opera dei due maestri toscani<sup>82</sup> – e nella quale doveva risiedere uno dei principali motivi di interesse da parte del Cavaliere.

All'altezza della metà degli anni Sessanta, dunque, i due artisti godevano di un certo prestigio, dovuto in parte al fatto che alla morte di Michelangelo Rocchetti ereditò da lui due tra i più bei 'cartoni' dell'artista – l'*Annunciazione* e l'*Orazione nell'orto* ora agli Uffizi<sup>83</sup> – ed un significativo numero di studi preparatori doveva aver ricevuto quando il maestro era ancora in vita, a giudicare dalle notizie ricavabili dall'inventario stilato alla sua morte, che elencava oltre cento disegni di mano di Michelangelo, e un dipinto tratto dal 'cartonetto' con l'*Orazione nell'orto*<sup>84</sup>. Dal canto

<sup>82</sup> Rare eccezioni sono alcuni prestiti da Raffaello: SICKEL 2013-2014, pp. 307 nota 51, 310-311.

Tommaso giocò un ruolo importante nella commissione, sia nel favorire i due artisti sia nella formulazione del programma iconografico, come si ricava dal contratto recentemente pubblicato da SICKEL (2013-2014, p. 318, all. I). A questo proposito, si veda sopra, p. 147 nota 60.

La galleria era il fulcro del palazzo che Girolamo e Tiberio Ceuli acquistarono da Giulio Ricci, nipote ed erede del cardinale Giovanni Ricci da Montepulciano (1576). La decorazione era organizzata su tre registri: quello inferiore con un elegante partimento in stucco che incorniciava nicchie alternate a porte e finestre; quello intermedio con figure di Profeti e Sibille a fresco e busti all'antica entro tondi incorniciati in stucco; quello superiore con un fregio che alterna quadri riportati con episodi biblici (affreschi), stemmi araldici, e putti in stucco a sorreggere gli stemmi e i riquadri dipinti. Si vedano: SICKEL 2013-2014; CORDON 2016, pp. 92-94; SICKEL 2016, pp. 88-89.

<sup>83</sup> Michelangelo Buonarroti, *Annunciazione* (1545-1548 ca.), matita nera, mm 405x545. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 229 F (fig. 1, p. 72), e *Orazione nell'orto* (1555 ca.), matita nera, mm 360 x 600. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 230 F. I due cartoni furono elaborati dal Buonarroti come modelli per Marcello Venusti, che li avrebbe tradotti in pittura, rispettivamente nella pala dell'*Annunciazione* (olio su tavola, cm 320 x 210 ca.) per San Giovanni in Laterano, e nell'*Orazione nell'orto* (olio su tavola, cm 53 x 76) di palazzo Barberini, inv. 1469, la prima commissione certa di Tommaso de' Cavalieri, la seconda assai probabile (cfr. MARONGIU 2019, pp. 45-47, 63-65). Lothar Sickel ha proposto un'attribuzione a Jacopo Rocchetti della copia dell'*Orazione nell'orto* (olio su tavola, cm 58 x 82) della galleria Doria Pamphili, inv. 268: SICKEL 2013, pp. 93-95.

Sul dono dei cartoni a Jacopo Rocchetti, si vedano sopra, le pp. 152-155 e note 79 e 84.

<sup>84</sup> REDÍN 2010, p. 237 nota 18; RINALDI 2016, pp. 68-71; SICKEL 2016, pp. 83- 85, p. 96 note 11, 14.

Rocchetti risulta essere stato proprietario di un fondo di disegni michelangioleschi: almeno un disegno passò dalla sua collezione a quella del Cavalier d'Arpino, come

suo, Michele Alberti era stato designato da Daniele da Volterra, insieme a Feliciano da San Vito e Biagio Betti, come esecutore testamentario ed erede dei disegni<sup>85</sup>, dei modelli e degli strumenti presenti nella sua bottega<sup>86</sup>. Delle enormi possibilità che venivano a Rocchetti e Alberti dal possesso dei disegni di Michelangelo e di Daniele sono specchio le parole di Giorgio Vasari, che nella biografia del Ricciarelli, dopo aver lodato gli eredi del volterrano come artisti promettenti, aggiungeva piccato una sorta di postilla fortemente critica nei loro confronti<sup>87</sup>.

attesta il Bottari (cfr. SICKEL 2006, pp. 196-197); il Cesari, nonostante una confisca nel 1607, al momento della morte (luglio 1640) possedeva una ricca collezione di disegni, come riferisce Gabburri (cfr. SICKEL 2006, p. 196), che ricordava l'acquisto, nel 1736, della collezione di disegni da parte di Filippo Cicciporci: cfr. SICKEL 2006, pp. 196-202; SICKEL 2013, pp. 87-95.

<sup>85</sup> Non del solo Daniele, ma anche di Michelangelo, come hanno dimostrato TREVES 2001, p. 37; ROMANI 2003, p. 32; SICKEL 2013-2014, pp. 314-315.

<sup>86</sup> «E di tutto diede cura (facendogli in ciò esecutori del suo testamento) a Michele degl'Alberti fiorentino et a Feliciano da San Vito di quel di Roma, lasciando per ciò loro dugento scudi. La quale ultima volontà essequirono ambidue con amore e diligenza, dandogli in detto luogo, secondo che da lui fu ordinato, onorata sepoltura. Ai medesimi lasciò tutte le sue cose appartenenti all'arte, forme di gesso, modelli, disegni, e tutte altre masserizie e cose da lavorare»: VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987, vol. V, p. 549.

Il testamento – già parzialmente reso noto fin dalla metà del XVIII secolo (GASPARONI 1866, pp. 178-180) – è stato recentemente pubblicato in una nuova versione completa da Gonzalo Redín (REDÍN 2010, pp. 247-248). Da esso emerge la volontà di Daniele di vincolare il materiale di bottega a una società fra i tre artisti, impedendo spartizioni o vendite, affinché insieme potessero concludere le opere da lui lasciate incompiute, ma anche in caso di commissioni future, garantendo una sorta di *copyright*. Il testamento prevedeva che, in caso di cessione dei materiali, il lascito di 200 scudi fosse devoluto a una sorella di Michele Alberti (REDÍN 2010, p. 241). L'ipotesi di Redín che potesse trattarsi di Perpetua Alberti, stabilendo così un coinvolgimento di Jacopo Rocchetti – non citato nel testamento ma ricordato come erede di Daniele dal Baglione –, non può essere sostenuta, in quanto il matrimonio di Jacopo e Perpetua fu celebrato soltanto nel 1570 (cfr. SICKEL 2013, p. 90 nota 70).

Come ha proposto Vittoria Romani (ROMANI 2003, p. 32), il fondo ereditato da Michele Alberti rimase probabilmente in possesso della famiglia, almeno in parte, fino al Settecento: il duca di Tallard, acquistò infatti un gruppo di disegni di Daniele, relativi alla cappella Orsini e al *David e Golia*, a Roma dall'avvocato «Auberti».

Come esecutore testamentario del Ricciarelli, Michele Alberti fornì a Jacopo del Duca le chiavi della casa che era stata di Michelangelo, affittata dal nipote Leonardo Buonarroti prima a Daniele da Volterra e poi allo scultore siciliano, come risulta dalla lettera di Jacopo del Duca in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze (18 aprile 1566): *IL CARTEGGIO INDIRETTO DI MICHELANGELO* 1988-1995, vol. II, pp. 246-247, n. 392.

<sup>87</sup> «E nel vero, essendosi ambidue [Michele Alberti e Feliciano da San Vito] esercitati molti anni sotto la disciplina e studio di Daniello, si può da loro sperare ogni gran cosa»: VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987, vol. V, p. 549.

A rinforzare il ruolo di Michele Alberti e Jacopo Rocchetti nell'ambiente artistico capitolino non dovette essere secondario il rapporto privilegiato intrattenuto con i due artisti da Leonardo Buonarroti: questi, infatti, alla morte dello zio, aveva incaricato Daniele da Volterra, insieme a Jacopo del Duca e Jacopo Rocchetti, di realizzare la tomba di Michelangelo, utilizzando le sculture della tomba di Giulio II rimaste nello studio fiorentino (la *Vittoria* di palazzo Vecchio (fig. 1, p. 11) e i quattro *Prigioni* ora alla Galleria dell'Accademia di Firenze), un progetto poi fallito per l'opposizione del Vasari, che desiderava ottenere le sculture per Cosimo I<sup>88</sup>; dopo la morte di Daniele, Michele Alberti e Feliciano da San Vito (probabilmente con Rocchetti) furono incaricati da Leonardo della rinettatura delle teste bronzee di Michelangelo lasciate incompiute da Daniele da Volterra<sup>89</sup>.

Infine, Jacopo Rocchetti si era associato con Jacopo del Duca e con Marco Antonio Ortensi – quest'ultimo in veste di finanziatore – per realizzare un tabernacolo bronzeo, basato su un disegno di Michelangelo, quale memoria funebre del Buonarroti da porre in Santa Maria degli Angeli a Roma: un'impresa nata come conseguenza del fallimento del progetto della tomba fiorentina di Michelangelo che Leonardo Buonarroti aveva affidato a Daniele affiancato dai due Jacopo<sup>90</sup>.

«Il suo ritratto s'è chiesto a quei suoi creati che l'aveano fatto di gesso, e quando fui a Roma l'anno passato me l'avevano promesso; né per imbasciate o lettere che io abbia loro scritto, non l'han voluto dare, mostrando poca amorevolezza al lor morto maestro; però non ho voluto guardare a questa loro ingratitude, essendo stato Daniello amico mio, che si è messo questo che, ancora che li somigli poco, faccia la scusa della diligenza mia e della poca cura et amorevolezza di Michele degli Alberti e di Feliciano da San Vito»: VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987, vol. V, p. 550.

<sup>88</sup> ROMANI 2003, p. 15; S. Dellantonio, in *DANIELE DA VOLTERRA* 2003, p. 184. Si veda sotto, nota 90.

Rocchetti, ancora insieme a Jacopo del Duca, il 1° maggio 1564 fu testimone del contratto di affitto a Daniele da Volterra della casa di Michelangelo in Macel de' Corvi: A. Del Vita, in *IL CARTEGGIO DI GIORGIO VASARI* 1941, pp. 71-72, nota 9e.

<sup>89</sup> Solo nel 1574 Michele Alberti spedì a Leonardo Buonarroti le teste bronzee di Michelangelo: MARONGIU 2012; cfr. anche BAMBACH 2017, p. 256.

<sup>90</sup> Per le vicende del ciborio bronzeo per Santa Maria degli Angeli si vedano: REDÍN 2002; REDÍN 2010, p. 237 e nota 13.

L'incarico di maggior prestigio per Michele Alberti e Jacopo Rocchetti, e il primo ricevuto come artisti autonomi, fu dunque la commissione del fregio con il *Trionfo di Lucio Emilio Paolo* nella camera 'del cantone' del palazzo dei Conservatori<sup>91</sup>. Tale commissione rappresentava una svolta nella loro carriera per l'importanza della sede ma anche per il coinvolgimento diretto di personalità di grande rilevanza, come i deputati Tommaso de' Cavalieri e Prospero Boccapaduli, e come Giovan Francesco Lottini, canonico di San Pietro, che ebbe un ruolo di mediazione nell'affidamento dell'incarico<sup>92</sup>.

La commissione per la tomba di Michelangelo fu comunicata al Vasari da Daniele ai primi di marzo 1564 in una lettera ora perduta, cui Giorgio fa riferimento nella missiva a Leonardo Buonarroti del 18 marzo: «Et perché possiate conoscere quanto egli [Cosimo I] à voglia di conpiacervi, li scrissi et mandai la lettera di m. Daniello, et li dissi che volevi fargli sepoltura inn Santa Croce et che, se fussi con buona gratia sua, che volentieri vi serviresti de la figura di via Mozza et di que' marmi» (in *IL CARTEGGIO INDIRETTO DI MICHELANGELO* 1988-1995, vol. II, pp. 179-183, n. 362). Il coinvolgimento di Jacopo del Duca e Jacopo Rocchetti è attestato nella lettera dello scultore siciliano a Leonardo Buonarroti del 24 ottobre 1564: «Circa le cose che parlassemo della sepoltura d(e) Misseri, io so che a Misseri et a V.S. non mancherà chi li fare' onore: puro io rafermo con Iacopo [Rocchetti] il medesimo che habiamo promesso a V.S.» (in *IL CARTEGGIO INDIRETTO DI MICHELANGELO* 1988-1995, vol. II, pp. 216-217, n. 378). Il progetto del tabernacolo come alternativa alla tomba fiorentina è descritto nella lettera dello stesso Jacopo del Duca a Leonardo Buonarroti del 15 marzo 1565: «Circa la sepoltura, io non me contento de non l'avere a fare, né manco me contento de haverla a fare. [...] Et perché non posso né voglio restare de andar scoprendo le cose maravigliose de Missere, me son posto a fare il tabernacolo de mitallo, grande palmi venti, secondo il modell[o], che V.S. vide in Roma, et al presente è fatto quasi mezo. Io non l'ò obligato a nessuno, eccetto che il fo a mei spese [...]. Sì che, non possendo io avere occasione de sfocarme nella sua sepoltura, me son posto per quest'altra via honorarlo e magnificarlo: nella quale opera voglio per epitafii sia la sua, come è»; nella chiusa della lettera aggiunge i saluti del Rocchetti: «Iacomo Romano se racomandi a V.S. per infinite volte, et sta bene lui e il guardiano della casa de V.S. [Daniele da Volterra]» (in *IL CARTEGGIO INDIRETTO DI MICHELANGELO* 1988-1995, vol. II, pp. 229-231, n. 384).

Il rapporto privilegiato di Jacopo Rocchetti con Jacopo del Duca si estendeva anche a Michele Alberti, che insieme al Rocchetti fu testimone del testamento di Antonio del Duca, zio di Jacopo e fondatore della chiesa disegnata da Michelangelo nell'aula delle Terme di Diocleziano: cfr. REDÍN 2010, p. 237 (sulla fondazione della chiesa, si veda BRODINI 2009).

<sup>91</sup> Sulla commissione, cfr. PECCHIAI 1950, pp. 148-151; MASINI 2008A.

Rocchetti aveva già lavorato in precedenza nella fabbrica (1566-1568), realizzando, insieme a tale Mastro Scipione le inferriate per il nuovo portico del palazzo dei Conservatori: PECCHIAI 1950, p. 124.

<sup>92</sup> Si veda sopra, nota 67.

Seguendo la fonte plutarchea, l'antico trionfo è rappresentato come un fregio continuo, sul modello delle colonne Traiana e Antonina: una scelta di carattere archeologico che si discosta dalle consuetudini del tempo e che rimanda direttamente agli interessi antiquari del Cavaliere e alle sue ricerche sull'arte e l'architettura classiche, che avevano fatto di lui uno dei maggiori esperti dell'epoca<sup>93</sup>. La lettura del fregio, come ha dimostrato Carlo Pietrangeli, si svolge a partire dalla parete sud, confinante con la sala della Lupa: il corteo si apre con i soldati che recano le insegne e i vessilli del Popolo Romano, seguiti dalla sfilata dei carri con le opere d'arte confiscate al nemico; a questi eventi, avvenuti nella prima giornata, seguono sulla parete est quelli del giorno successivo, ovvero i carri con il bottino delle armi e del vasellame. La giornata conclusiva del trionfo è rappresentata sulle pareti nord e ovest, che mostrano il corteo dei trombettieri, gli animali, i giovinetti, i portatori delle monete e dei tesori; si vede poi il gruppo della famiglia reale fatta prigioniera – Perseo e i suoi tre figli, i loro precettori e i dignitari di corte – e infine il console su uno splendido carro d'oro trainato da quattro cavalli bianchi e incoronato dal genio della Vittoria.

A differenza del *Battesimo di Cristo* della cappella Ricci, in questo caso il ricorso alla citazione da modelli grafici di Michelangelo o Daniele è meno insistito di quanto si potrebbe pensare: Lothar Sickel ha notato la dipendenza del soldato davanti al carro con le armi nella parete est da un disegno di Michelangelo, preparatorio per la *Battaglia di Cascina*, ripreso in controparte<sup>94</sup> (fig. 2); a questo esempio si potrebbe aggiungere la figura di soldato accanto al

<sup>93</sup> MARONGIU 2014, pp. 22-35.

L'idea che l'impresa capitolina fosse concepita essenzialmente come un restauro è dichiarata nell'epigrafe posta a sinistra dell'ingresso principale, approvata proprio nel 1568, che recita «S.P.Q.R. / MAIORUM SUORUM PRAESTANTIAM / UT ANIMO SIC RE / QUANTUM LICUIT IMITATUS / DEFORMATUM INIURIA TEMPORUM / CAPITOLIUM RESTITUIT / PROSPERO BOCCAPADULIO / THOMA CAVALERIO / CURATORIBUS / ANNO POST URBEM CONDITAM / MMCCCXX» (fig. 1).

<sup>94</sup> Michelangelo Buonarroti, *Studio di nudo*, matita nera, rialzi in biacca, mm 404 x 258. Haarlem, Teylers Museum, inv. A 19. Cfr. SICKEL 2013, p. 81.

carro delle statue nella parete sud, che riprende, variando la posizione delle braccia, un altro studio per il cartone fiorentino<sup>95</sup> (fig. 3). Possono forse ricondursi a modelli michelangioteschi ora perduti anche la figura inginocchiata in primo piano nell'angolo sud-est, e quella ammantata di giallo alle spalle del re Perseo, rispettivamente prossime all'arciere inginocchiato del foglio della Royal Library e agli studi giovanili dai maestri fiorentini, come lo studio dal *San Pietro* di Masaccio di Monaco o lo *Studio di donna dolente* da Donatello del Getty Museum<sup>96</sup>. I prestiti risultano comunque di proporzioni minime rispetto al grande numero di figure rappresentate, e si dovrà perciò pensare che dietro la commissione non ci sia soltanto il grande tesoro grafico posseduto dai due artisti e la loro consuetudine di riproporlo in composizioni originali, ma anche e soprattutto il fatto che fossero interpreti di un linguaggio austero e monumentale, che bene incarnava i gusti del Cavaliere e il messaggio che il Popolo Romano intendeva trasmettere attraverso la decorazione del palazzo dei Conservatori.

La decorazione della sala dei Trionfi fu completata dalla realizzazione di una sottile cornice in stucco dorato, con un motivo a palmette, che funge da raccordo con il soffitto del Boulanger, modellato «conforme ad uno antico di marmo datoli da noi et fatto celo formare aggiuntivi certi adornamenti d'accordo»<sup>97</sup>.

<sup>95</sup> Michelangelo Buonarroti, *Studio di nudo di schiena*, matita nera, mm 282 x 203. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 713.

<sup>96</sup> Michelangelo Buonarroti, *Studio dal 'San Pietro' di Masaccio*, penna e inchiostro bruno, matita rossa, traccia a stilo, mm 317 x 197. Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, inv. 2191 Z; *Studio di donna dolente*, penna e inchiostro bruno, rialzi in biacca, su traccia a matita nera, mm 260 x 164. Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. 2017.78.

<sup>97</sup> Trascrizione in BEDON 2008, p. 367. PIETRANGELI 1962, p. 332, accosta il fregio capitolino a quello della Fonte di Giuturna.

*La cappella del palazzo dei Conservatori*

Il successo ottenuto dai due artisti grazie al *Trionfo di Lucio Emilio Paolo* dovette consentire loro il raggiungimento di uno *status* di tutto rispetto, cui fecero seguito immediate occasioni di guadagno, come la commissione della decorazione della cappella Ceuli in Santa Maria degli Angeli (1572-1574)<sup>98</sup>. Al fine di consolidare il loro legame d'affari, fino a quel momento regolato da accordi societari temporanei<sup>99</sup>, i due 'compagni' – seguendo una prassi diffusa nelle botteghe artistiche del tempo, e praticata in maniera sistematica dagli allievi di Raffaello – strinsero un legame di parentela: nell'ottobre 1570, infatti, Perpetua Alberti, sorella di Michele, sposò Jacopo Rocchetti<sup>100</sup>.

La commissione ad Alberti e Rocchetti per la cappella Ceuli nacque in un contesto fortemente segnato dalla memoria di Michelangelo e Daniele da Volterra: Santa Maria degli Angeli costituisce infatti uno degli esempi estremi del linguaggio architettonico michelangiolesco sia per il suo rapporto con la tradizione classica, sia per l'originalità del suo linguaggio<sup>101</sup>; la nuova basilica era an-

<sup>98</sup> La decorazione della cappella fu allogata ai due artisti con un contratto siglato il 23 ottobre 1572: questo prevedeva l'esecuzione della pala d'altare con la *Crocifissione* e della decorazione a fresco e stucco della volta e delle pareti; al termine della campagna decorativa fu munita di una balaustra in marmo (1574) e di una cancellata in ferro (1575 ca.): SICKEL 2013-2014, pp. 301-302. Si veda anche G. Spoltore, in QUAGLIAROLI, SPOLTORE 2019, pp. 116-117.

Sickel ha ipotizzato che dietro questa commissione ci sia stato l'influente intervento di Tommaso de' Cavalieri: nella lunetta è infatti presente una citazione del putto con l'anfora della *Caduta di Fetonte* di Windsor, di proprietà di Tommaso de' Cavalieri (fig. 3, p. 46), a dimostrazione del fatto che l'accesso ai disegni di Michelangelo avveniva anche attraverso questo tramite e non solo attraverso i lasciti di Michelangelo e di Daniele da Volterra: SICKEL 2016, pp. 86, 97 nota 28.

<sup>99</sup> Cfr. PAMPALONE 2012, pp. 199-200. Si veda sopra, pp. 132-133 e nota 5.

<sup>100</sup> SICKEL 2013, p. 90 nota 70; SICKEL 2016, p. 83. Per Jacopo Rocchetti si tratta del secondo legame parentale con un collega: a metà degli anni Cinquanta, infatti, la sorella Vincenza (che per un certo tempo aveva prestato servizio presso la casa di Michelangelo), sposò Cola d'Amico da Genazzano, che poi collaborerà con Alberti e Rocchetti nella cappella del palazzo dei Conservatori (SICKEL 2013, pp. 89-90).

<sup>101</sup> ARGAN, CONTARDI 1990, pp. 354-357; BRODINI 2009.

che il luogo scelto da Daniele da Volterra per la propria sepoltura<sup>102</sup> e quello dove avrebbe dovuto trovare posto la memoria funebre di Michelangelo, il tabernacolo bronzeo cui lavoravano Jacopo del Duca e Jacopo Rocchetti<sup>103</sup>. La cappella Ceuli rappresentò inoltre la risposta indipendente di Alberti e Rocchetti alle idee mature di Daniele nel campo della decorazione monumentale, esplicitate nel progetto della cappella Ricci: da questo modello derivano infatti la tripartizione della parete, l'edicola architettonica che contiene la pala d'altare, la concezione fortemente scultorea e la preminenza rispetto agli affreschi della decorazione a stucco della volta.

Furono probabilmente queste caratteristiche formali ad assicurare ai due artisti la commissione per la decorazione pittorica e plastica della cappella dei Conservatori, piccolo ambiente posto tra la sala di Annibale e il grande ambiente del salotto degli Imperatori (ora sala dei Capitani) risultante dal nuovo assetto del cortile interno del palazzo conseguente alla ristrutturazione di metà Cinquecento<sup>104</sup> (figg. 5-6). La cappella dei Conservatori può essere considerata l'opera più riuscita dei due artisti: nonostante le ridotte dimensioni dell'ambiente, infatti, la decorazione ha un carattere monumentale e, soprattutto nella decorazione plastica in stucco bianco e dorato, mostra una grande sensibilità spaziale nella compresenza di figure e motivi decorativi a tutto tondo, ad alto e medio rilievo (fig. 7), che dialogano con l'intelaiatura a basso rilievo e con figure a *trompe-l'oeil* che sembrano sfondare la cortina muraria (fig. 8). Le pareti laterali sono scandite dalle figure

<sup>102</sup> VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987, vol. V, p. 549: «facendo testamento, lasciò che il suo corpo fusse seppellito nella nuova chiesa stata principiata alle Terme da Pio Quarto ai monaci Certosini, ordinando che in quel luogo et alla sua sepoltura fusse posta la statua di quell'Angelo che aveva già cominciata per lo portone di Castello».

<sup>103</sup> Si veda sopra, nota 90.

<sup>104</sup> Nel 1501 Alessandro VI aveva autorizzato l'istituzione di una cappella nell'appartamento dei Conservatori; l'ambiente, tuttavia, fu ricavato soltanto negli anni 1573-1575: PIETRANGELI 1960, p. 319; BEDON 2008, pp. 220, 229.

eleganti e longilinee dei giovinetti che sostengono i quadri<sup>105</sup>, diretta derivazione degli angeli efebici del fregio della sala Regia; nella parte alta delle pareti corre un fregio continuo, con stemmi e cartigli ovali, intervallati dai frontoni triangolari e a volute sulle cornici dei quadri minori delle pareti lunghe, sui quali trovano posto putti seduti che reggono ghirlande di fiori e frutti: anche in questo caso, il modello andrà cercato nel fregio vaticano di Daniele da Volterra, anche se interpretato in una accezione più plastica e meno elegante. Figure simili di putti, stavolta impegnati a esibire gli stemmi del Popolo Romano, si trovano anche agli angoli della volta, individuati dallo schema cruciforme delineato dalle quattro edicole in stucco all'interno delle quali sono rappresentati episodi salienti dei santi patroni di Roma: *Consegna delle chiavi a Pietro*, *Conversione di Saulo sulla via di Damasco*, *Crocifissione di Pietro*, *Decapitazione di Paolo*, mentre al centro doveva trovarsi un *Dio Padre ora perduto*<sup>106</sup>. Le edicole presentano nella parte superiore frontoni semicircolari dai quali pendono festoni di fiori e frutti, fissati a delle grandi orecchie: ancora una volta, si tratta di una citazione dalla sala Regia, così come lo sono le robuste figure di giovani che sembrano sostenerne il peso con la testa e insieme sul punto di esserne schiacciati. Nell'evidenziare i rapporti con questo autorevole modello, Giulia Spoltore ne ha recentemente messo in evidenza anche un aspetto di stretta attualità, dal momento che la conclusione del ciclo vaticano (1573) era stata una priorità del nuovo pontefice Gregorio XIII<sup>107</sup>.

<sup>105</sup> La decorazione originaria dei riquadri delle pareti laterali, probabilmente a fresco come quella delle parti pittoriche della volta, è andata perduta, molto probabilmente in seguito a un intervento secentesco, durante il quale furono realizzate le tele raffiguranti gli Evangelisti e i santi Ludovica Albertoni, Alessio, Cecilia, Eustachio: MASINI 2008B, p. 80.

<sup>106</sup> Cfr. PIETRANGELI 1960, pp. 319-320.

<sup>107</sup> Giulia Spoltore (in QUAGLIAROLI, SPOLTORE 2019, p. 117) così commenta la stretta continuità della decorazione della cappella dei Conservatori con le invenzioni di Daniele nella sala Regia: «Lo mostrano i riquadri lobati della volta che incorniciano le scene figurate ad affresco con le storie dei principi degli apostoli, l'uso del frontone spezzato, e delle figure maschili, una sorta di atlanti, stretti nello spazio lasciato tra un quadro e l'altro. Il repertorio utilizzato dal maestro sulle pareti della sala Regia viene qui reinterpretato in una forma semplificata. Le figure maschili non sostengono nulla

L'impresa della cappella dei Conservatori, iniziata nella primavera del 1575, fu l'ultima promossa da Tommaso de' Cavalieri nella fabbrica capitolina: il 14 settembre di quello stesso anno, infatti, si prese atto delle sue dimissioni dalla carica di deputato e si procedette alla nomina di due sostituti<sup>108</sup>. Ciononostante, la commissione ad Alberti e Rocchetti fu confermata e i due conclusero il loro lavoro entro la metà di ottobre del 1577<sup>109</sup>, quindi circa sei mesi dopo l'inizio di un nuovo ciclo monumentale, la decorazione a fresco e stucchi della galleria del palazzo di Girolamo e Tiberio Ceuli in via Giulia<sup>110</sup>, nella quale Tommaso ebbe un ruolo sia primo piano sia nell'affidamento della commissione, sia nella formulazione del programma iconografico<sup>111</sup>.

a differenza di quelle della sala dei Re che fingono teatralmente di sostenere le scene dipinte. Il frontone spezzato poggia sulle orecchie dei quadri in modo da incorniciarli, non aprendo al riquadro successivo, creando una ridondanza riempitiva con il frontone curvo già tra i due lobi e depauperando l'invenzione messa in atto sulle pareti della sala vaticana. A queste date, la ripresa precipua, per quanto travisata, del repertorio della sala Regia e dei suoi elementi figurativi al fine di strutturare l'impianto della decorazione della volta della cappella dei Conservatori, fu determinata da un rinnovato interesse per quel cantiere che proprio in quegli anni [...] andava compendosi sotto il papato Boncompagni. Altri elementi, come l'attenzione per la decorazione minuta, la predilezione per le ghirlande croccanti di fiori e frutti, rientrano nella tradizione che andò elaborandosi a Roma a partire dalla metà del secolo (si pensi anche solo alla cappella Ricci), mentre l'uso estensivo della doratura è una scelta che molto deve al gusto e alle finanze dei singoli committenti e che perciò varia di cantiere in cantiere». Su questa relazione aveva già posto l'accento CORDON 2016, pp. 90-91. Per la fase conclusiva della decorazione della sala Regia, si veda S. Quagliaroli, in QUAGLIAROLI, SPOLTORE 2019, pp. 109-112.

<sup>108</sup> PERRIG 1979, p. 679; KIRKENDALE 2001, p. 52; BEDON 2008, pp. 224, 375.

<sup>109</sup> Tra l'agosto 1576 e il luglio 1577 sono registrati pagamenti a Michele Alberti e Jacopo Rocchetti per lavori nel palazzo dei Conservatori, non specificati (PECCHIAI 1950, p. 176); pagamenti nel dicembre 1576 e luglio 1577 al Rocchetti per «opra de lo stucco pictura et indoratura che lui fa nella capella del palazzo delli Ill.mi Sig.ri Conservatori» (BEDON 2008, pp. 384, 386); infine, il 15 ottobre 1577 Michele [Alberti], Jacopo [Rocchetti] e Andrea compagni pittori ricevono il saldo dei «lavori di stucco indoratura pitture» nel palazzo dei Conservatori, dopo una stima di Girolamo Muziano (BEDON 2008, p. 387). Il pittore chiamato Andrea è forse da identificare con Andrea d'Arezzo, già collaboratore di Muziano: PECCHIAI 1950, p. 178; TOSINI 2008, p. 300 e nota 348.

<sup>110</sup> Per la galleria Ceuli, si veda sopra, pp. 153-154 e nota 82.

<sup>111</sup> Cfr. p. 147, nota 60. La piena continuità dell'apparato decorativo della galleria con i modelli di Daniele è stata evidenziata da CORDON 2016, p. 93.

Non sono note le motivazioni delle dimissioni dalla carica di deputato; esse, tuttavia, non ebbero una ricaduta diretta sulla campagna di decorazione dell'appartamento dei Conservatori, che continuò sul solco da lui tracciato: il giorno stesso in cui furono saldati Michele Alberti, Jacopo Rocchetti e il loro socio Andrea, fu versato l'acconto a «a m. Marcello pittore», ovvero Marcello Venusti – con il quale Tommaso appare in stretti rapporti di amicizia fin dalla metà degli anni Quaranta<sup>112</sup> – per la *Madonna col Bambino in gloria fra i santi Pietro e Paolo*, pala d'altare della piccola cappella<sup>113</sup>.

Tuttavia, più che in quest'ultima commissione capitolina, il riconoscimento del nuovo ruolo svolto da Tommaso nei suoi vent'anni come deputato alla fabbrica – che riuniva le figure di committente, soprintendente e autore del programma iconografico – grazie alle sue indubbie competenze ma anche al rapporto che seppe creare con gli artisti, fu sancito dai prestigiosi incarichi in San Pietro<sup>114</sup> e da quello che fu forse il suo 'capolavoro', l'edificazione e la decorazione dell'Oratorio del Santissimo Crocifisso di San Marcello<sup>115</sup>.

<sup>112</sup> Si veda l'intervento di Federica Kappler in questo volume, pp. 55-56, 64-67.

<sup>113</sup> «a m. Marcello pittore scudi 40 quale se li danno a conto delle pitture che lui fa nel nichio del altare nella cappella del nostro palazzo per nostro ordine» (PECCHIAI 1950, p. 179; RUSSO 1990, p. 25; KAMP 1993, pp. 142-143, doc. 23).

Altra dimostrazione della prosecuzione dei progetti del Cavaliere anche dopo le sue dimissioni sarebbe la decisione, decretata ai primi del 1576, di costruire sul lato sinistro della piazza una facciata uguale e simmetrica a quella del palazzo dei Conservatori, che Anna Bedon fa risalire a un progetto d'insieme di Tommaso, databile al 1562 (BEDON 2008, pp. 241-242).

<sup>114</sup> Si veda in questo volume il saggio di Bianca Hermanin alle pp. 183-202.

<sup>115</sup> HENNEBERG 1970; HENNEBERG 1974; KIRKENDALE 2001, pp. 50, 64; BEDON 2008, pp. 138, 143 nota 147, 159.

*Bibliografia*

- AGOSTI 2008 = B. AGOSTI, *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze 2008.
- AGOSTI 2016A = B. AGOSTI, *Novità su Perino del Vaga e la decorazione della Cappella del Sacramento*, in «Bollettino d'Arte», CI, 2016, s. VII, 30, pp. 71-80.
- AGOSTI 2016B = B. AGOSTI, *Una precisazione sullo "scrittoio" di Margherita d'Austria*, in «Prospettiva», 2016, 163/164, pp. 144-147.
- AGOSTI 2017 = B. AGOSTI, *Vasari su Daniele*, in *Daniele da Volterra: i dipinti d'Elci*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini, 16 febbraio-7 maggio 2017), a cura di B. Agosti e V. Romani, Monaco 2017, pp. 11-17.
- AGOSTI 2018 = B. AGOSTI, *Su Antonio da Sangallo e gli artisti, attraverso Vasari*, in *Antonio da Sangallo il Giovane. Architettura e decorazione tra Leone X e Paolo III*, Atti della Giornata di studi (Roma, 21 giugno 2017), a cura di M. Beltramini e C. Conti, Milano 2018, pp. 9-16.
- AGOSTI 2019 = B. AGOSTI, *Perino del Vaga e lo 'stile farnesiano'*, in M. Marongiu, *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, Firenze 2019, pp. 75-82.
- ALDROVANDI, ed. Mauro 1562 = U. ALDROVANDI, *Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, e' case si veggono*, in L. Mauro, *Le antichità della città di Roma*, Venezia 1562, pp. 115-315.
- ARGAN, CONTARDI 1990 = G.C. ARGAN, B. CONTARDI, *Michelangelo architetto*, Milano 1990.
- BAGLIONE, ed. Hess, Röttgen 1995 = G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano ottavo nel 1642*, a cura di J. Hess e H. Röttgen, 3 voll., Città del Vaticano 1995.
- BALZAROTTI 2019 = V. BALZAROTTI, *Pellegrino Tibaldi e la decorazione a stucco tra Roma, Bologna e le Marche*, in «*Quegli ornamenti più ricchi e più begli che si potesse fare nella difficoltà di quell'arte*». *La decorazione a stucco a Roma tra Cinquecento e Seicento: modelli, influenze, fortuna*, Atti delle Giornate di studi (Roma, 13-14 marzo 2018), a cura di S. Quagliaroli e G. Spoltore, in «Horti Hesperidum», IX, 2019, 1, pp. 173-187.
- BAMBACH 2017 = C.C. BAMBACH, *Michelangelo: Divine Draftsman and Designer*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 13 novembre 2017-12 febbraio 2018), New York 2017.
- BEDON 2008 = A. BEDON, *Il Campidoglio. Storia di un monumento civile nella Roma papale*, Milano 2008.

- BEDON 2019 = A. BEDON, *La professione di Tommaso de' Cavalieri*, in *Michelangelo. Arte – Materia – Lavoro*, Atti del Convegno (Firenze, 9-11 ottobre 2014), a cura di A. Nova e V. Zanchettin, Venezia 2019, pp. 137-151.
- BENELLI 2018 = F. BENELLI, «sostegno e adornamento». *La versione di Antonio*, in *Antonio da Sangallo il Giovane. Architettura e decorazione tra Leone X e Paolo III*, Atti della Giornata di studi (Roma, 21 giugno 2017), a cura di M. Beltramini e C. Conti, Milano 2018, pp. 43-54.
- BONAVITA 2016 = A. BONAVITA, *How Cardinal Agostino Trivulzio's collection of statues entered the Farnese collection*, in «The Burlington Magazine», CLVIII, 2016, pp. 4-9.
- BRODINI 2009 = A. BRODINI, *Santa Maria degli Angeli*, in *Michelangelo architetto a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 6 ottobre 2009-7 febbraio 2010), a cura di M. Mussolin, con la collaborazione di C. Altavista, Cinisello Balsamo 2009, pp. 240-245.
- BRUSCHI 1983 = A. BRUSCHI, ad vocem *Cordini, Antonio, detto Antonio da Sangallo il Giovane*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXIX, Roma 1983, pp. 3-23.
- IL CARTEGGIO DI GIORGIO VASARI 1941 = IL CARTEGGIO DI GIORGIO VASARI *dal 1563 al 1565*, a cura di K. e H.W. Frey, A. del Vita, Arezzo 1941.
- IL CARTEGGIO DI MICHELANGELO 1965-1983 = IL CARTEGGIO DI MICHELANGELO, edizione postuma di G. Poggi, a cura di P. Barocchi e R. Ristori, 5 voll., Firenze 1965-1983.
- IL CARTEGGIO INDIRETTO DI MICHELANGELO 1988-1995 = IL CARTEGGIO INDIRETTO DI MICHELANGELO, a cura di P. Barocchi, K. Loach Bramanti, R. Ristori, 2 voll., Firenze 1988-1995.
- CHRISTIAN 2003 = K.W. CHRISTIAN, *The Della Valle Sculpture Court Rediscovered*, in «The Burlington Magazine», CXLV, 2003, pp. 847-850.
- CHRISTIAN 2008 = K.W. CHRISTIAN, *Instauratio and Pietas. The della Valle Collections of Ancient Sculpture*, in *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, a cura di N. Penny e E.D. Schmidt, Washington 2008 (Studies in the History of Art, 70), pp. 33-65.
- COLUCCI 2008 = I. COLUCCI, *Sala dei Capitani*, in *Gli affreschi del Palazzo dei Conservatori*, a cura di S. Guarino e P. Masini, Milano 2008, pp. 32-43.
- CORDON 2016 = N. CORDON, *Artifices et paradoxes. Daniele da Volterra et les décors de stuc en très haut relief*, in *Palazzi del Cinquecento a Roma*, a cura di C. Conforti e G. Saporì, in «Bollettino d'Arte», s. VII, Volume Speciale 2016, pp. 83-100.

- CORSO 2017 = M. CORSO, *In virtù dell'antico. La Compagnia dei Virtuosi del Pantheon nel Cinquecento*, in *Intrecci virtuosi. Letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento*, Atti del Convegno internazionale (Cassino-Roma, 29-31 ottobre 2015), a cura di C. Chiummo, A. Geremicca, P. Tosini, Roma 2017, pp. 111-123.
- DAELLI 1865 = G. DAELLI, *Carte Michelangiolesche inedite*. Milano 1865.
- DALY DAVIS 1989 = M. DALY DAVIS, *Zum Codex Coburgensis, Frühe Archäologie und Humanismus im Kreis des Marcello Cervini*, in *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*, Atti del Simposio Internazionale (Coburg 8-10 settembre 1986), a cura di R. Harprath, H. Wrede, Mainz 1989, pp. 185-199.
- DANIELE DA VOLTERRA 2003 = DANIELE DA VOLTERRA AMICO DI MICHELANGELO, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 30 settembre 2003-12 gennaio 2004), a cura di V. Romani, Firenze 2003.
- DAVIDSON 1967 = B. DAVIDSON, *Daniele da Volterra and the Orsini Chapel – II*, in «The Burlington Magazine», CIX, 1967, pp. 553-561.
- DAVIDSON 1976 = B. DAVIDSON, *The Decoration of the Sala Regia under Pope Paul III*, in «The Art Bulletin», LVIII, 1976, pp. 395-423.
- DOKUMENTE UND FORSCHUNGEN 1906 = DOKUMENTE UND FORSCHUNGEN ZU MICHELANGELO, a cura di E. Steinmann e H. Pogatscher, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXIX, 1906, 5-6, pp. 387-457.
- FALGUIÈRES 1988 = P. FALGUIÈRES, *La cité fictive. Les collections de cardinaux, à Rome, au XVI<sup>e</sup> siècle*, in *Les Carraches et les décors profanes*, Actes du colloque (Roma, 2-4 ottobre 1986), Roma 1988, pp. 215-333.
- FARINELLA 1992 = V. FARINELLA, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento. Il caso di Jacopo Ripanda*, Torino 1992.
- FROMMEL 1973 = CH.L. FROMMEL, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, 3 voll., Tübingen 1973.
- FROMMEL 1979 = CH.L. FROMMEL, *Michelangelo und Tommaso dei Cavalieri. Mit der Übertragung von Francesco Diacceto »Panegirico all'Amore«*, Amsterdam 1979.
- GASPARONI 1866 = B. GASPARONI, *La casa di Michelagnolo Buonarroti*, in «Il Buonarroti. Scritti sopra le arti e le lettere», I, 1866, pp. 158-164, 177-180, 204-207.
- GERE 1960 = J.A. GERE, *Two Late Fresco Cycles by Perino del Vaga: The Massimi Chapel and the Sala Paolina*, in «The Burlington Magazine», CII, 1960, pp. 8-19.

- GEREMICCA 2016 = A. GEREMICCA, *Venusti creato di Perino*, in *Intorno a Marcello Venusti*, Atti della Giornata di studi (Roma, 12 maggio 2015), a cura di B. Agosti e G. Leone, Soveria Mannelli 2016, pp. 25-29.
- GINZBURG 2007 = S. GINZBURG, *Filologia e storia dell'arte: il ruolo di Vincenzio Borghini nella genesi della Torrentiniana*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, Atti delle Giornate di studio (Pisa, 30 settembre-1 ottobre 2004), a cura di E. Carrara e S. Ginzburg, Pisa 2007, pp. 147-203.
- GINZBURG 2018 = S. GINZBURG, *Perino, Polidoro, Maturino in palazzo Baldassini*, in *Antonio da Sangallo il Giovane. Architettura e decorazione tra Leone X e Paolo III*, Atti della Giornata di studi (Roma, 21 giugno 2017), a cura di M. Beltramini e C. Conti, Milano 2018, pp. 55-69.
- GIOVANNONI 1959 = G. GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo il Giovane*, 2 voll., Roma 1959.
- GOTTI 1875 = A. GOTTI, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, 2 voll., Firenze 1875.
- GRAUL 2009 = J. GRAUL, “...fece per suo capriccio, e quasi per sua defensione”: *i due bassorilievi in stucco di Daniele da Volterra per la Cappella Orsini*, in «Prospettiva», 2009, 134/135, pp. 141-156.
- GRAUL 2011 = J. GRAUL, *Il “contesto” della Deposizione di Daniele da Volterra: la decorazione perduta della Cappella Orsini*, in «Predella», 30, 2011.
- GUARINO 2008 = S. GUARINO, *Sale farnesiane (Sala degli Arazzi, Sala delle Oche, Sala delle Aquile)*, in *Gli affreschi del Palazzo dei Conservatori*, a cura di S. Guarino e P. Masini, Milano 2008, pp. 64-79.
- GÜNTHER 2002 = H. GÜNTHER, *Gli studi antiquari per l’“Accademia della Virtù”*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di R.J. Tuttle, B. Adorni, Ch.L. Frommel, Ch. Thoenes, Milano 2002, pp. 126-128.
- HANSEN 2012 = M.S. HANSEN, *‘Know Thyself’: Daniele da Volterra’s Contested Subject*, in «Art History», 35, 2012, pp. 498-521.
- HANSEN 2013 = M.S. HANSEN, *In Michelangelo’s Mirror: Perino del Vaga, Daniele da Volterra, Pellegrino Tibaldi*, University Park 2013.
- HENNEBERG 1970 = J. VON HENNEBERG, *An Early Work by Giacomo della Porta: The Oratorio del Santissimo Crocifisso di San Marcello in Rome*, in «The Art Bulletin», LII, 1970, pp. 157-171.
- HENNEBERG 1974 = J. VON HENNEBERG, *L’oratorio dell’Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso di San Marcello*, Roma 1974.
- HIRST 1967 = M. HIRST, *Daniele da Volterra and the Orsini Chapel – I. The Chronology and the Altar-piece*, in «The Burlington Magazine», CIX, 1967, pp. 498-509.

- HOCHMANN 1993 = M. HOCHMANN, *Les dessins et peintures de Fulvio Orsini et la collection Farnèse*, in «Mélanges de l'École française de Rome, Italie et Méditerranée», 105, 1993, 1, pp. 49-91.
- JAFFÉ 1986 = D. JAFFÉ, *Daniele da Volterra and his followers*, in «The Burlington Magazine», CXXVIII, 1986, pp. 184-191.
- JAFFÉ 1991 = D. JAFFÉ, *Daniele da Volterra's satirical defence of his art*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 54, 1991, pp. 247-252.
- JOANNIDES 1994 = P. JOANNIDES, *Drawings by Francesco Salviati and Daniele da Volterra: Additions and Subtractions*, in «Master Drawings», 1994, 32, pp. 230-251.
- KAMP 1993 = G.W. KAMP, *Marcello Venusti. Religiöse Kunst im Umfeld Michelangelos*, Egelsbach – Köln – New York 1993.
- KAPPLER 2016 = F. KAPPLER, *Novità su Venusti e la committenza Cesi in Intorno a Marcello Venusti*, Atti della Giornata di studi (Roma, 12 maggio 2015), a cura di B. Agosti e G. Leone, Soveria Mannelli 2016, pp. 31-38.
- KAPPLER 2018 = F. KAPPLER, *Antonio da Sangallo il Giovane e la cappella Cesi in Santa Maria della Pace*, in *Antonio da Sangallo il Giovane. Architettura e decorazione tra Leone X e Paolo III*, Atti della Giornata di studi (Roma, 21 giugno 2017), a cura di M. Beltramini e C. Conti, Milano 2018, pp. 97-108.
- KAPPLER, ROMERI 2019 = F. KAPPLER, M. ROMERI, *Michelangelo e Marcello Venusti. Le Annunciazioni: prototipi, repliche, derivazioni*, in M. Marongiu, *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, Firenze 2019, pp. 95-106.
- KIRKENDALE 2001 = W. KIRKENDALE, *Emilio de' Cavalieri "Gentiluomo romano". His Life and Letters, his Role as Superintendent of All the Arts at the Medici Court, and his Musical Compositions. With Addenda to L'Aria di Fiorenza and The Court Musicians in Florence*, Firenze 2001.
- LANCIANI 1902-1912 = R. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, 7 voll., Roma 1989-2002 (ed. or. Roma 1902-1912).
- MARONGIU 2008 = M. MARONGIU, *CVRRVS AVRIGA PATERNI. Fetonte nel Rinascimento. Modelli antichi e fortuna del mito nell'arte dei secoli XVII-XVIII*, Lugano 2008.
- MARONGIU 2012 = M. MARONGIU, *Michelangelo, Leonardo e la Casa Buonarroti*, in «Predella», 32, 2012.
- MARONGIU 2013A = M. MARONGIU, *Le tre versioni della "Caduta di Fetonte". Cronologia e contesto*, in *Michelangelo als Zeichner*, Atti del Convegno

- Internazionale (Vienna, 19-20 novembre 2010), a cura di C. Eching-Maurach, A. Gnann, J. Poeschke, Münster 2013, pp. 329-343.
- MARONGIU 2013B = M. MARONGIU, *Tommaso de' Cavalieri nella Roma di Clemente VII e Paolo III*, in *Materiali per la storia della cultura artistica antica e moderna*, a cura di F. Grisolia, in «Horti Hesperidum», III, 2013, 1, pp. 257-319.
- MARONGIU 2014 = M. MARONGIU, “...perché egli imparassi a disegnare gli fece molte carte stupendissime...”. *I disegni di Michelangelo per Tommaso de' Cavalieri*, in *Disegnare a Roma tra l'età del Manierismo e il Neoclassicismo*, a cura di F. Grisolia, in «Horti Hesperidum», IV, 2014, 1, pp. 11-55.
- MARONGIU 2017 = M. MARONGIU, *Tommaso de' Cavalieri*, in C.C. Bambach, *Michelangelo: Divine Draftsman and Designer*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 13 novembre 2017-12 febbraio 2018), New York 2017, pp. 287-289, 354-355.
- MARONGIU 2019 = M. MARONGIU, *Michelangelo e la “maniera di figure piccole”*, in M. Marongiu, *Michelangelo e la “maniera di figure piccole”*, Firenze 2019, pp. 13-73.
- MARONGIU 2020 = M. MARONGIU, ad vocem *Venusti, Marcello*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XCVIII, Roma 2020, pp. 660-665.
- MASINI 2008A = P. MASINI, *Sala dei Trionfi*, in *Gli affreschi del Palazzo dei Conservatori*, a cura di S. Guarino e P. Masini, Milano 2008, pp. 44-51.
- MASINI 2008B = P. MASINI, *Cappella*, in *Gli affreschi del Palazzo dei Conservatori*, a cura di S. Guarino e P. Masini, Milano 2008, pp. 80-86.
- MASINI 2008C = P. MASINI, *Sala degli Orazi e Curiazi*, in *Gli affreschi del Palazzo dei Conservatori*, a cura di S. Guarino e P. Masini, Milano 2008, pp. 14-31.
- MOLZA, ed. Bianchi 1991 = F.M. MOLZA, *La Ninfa Tiberina*, a cura di S. Bianchi, Milano 1991.
- MORESCHINI 2004 = B. MORESCHINI, *Il fregio di Daniele da Volterra in Palazzo Farnese a Roma*, in *Ritratto e biografia. Arte e cultura dal Rinascimento al Barocco*, Atti delle Giornate di studio (Siena, 8-9 ottobre 2003), a cura di R. Guerrini, M. Sanfilippo, P. Torriti, Sarzana 2004, pp. 21-41.
- PAGLIARA 1986 = P.N. PAGLIARA, *Vitruvio da testo a canone*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. III. Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di S. Settis, Torino 1986, pp. 3-85.
- PAMPALONE 2012 = A. PAMPALONE, *Artisti in società e contratti di lavoro nella Roma di fine Cinquecento*, in «Rivista d'arte», s. V, II, 2012, pp. 199-216.
- PARMA 1986 = E. PARMA, *Perin del Vaga. L'anello mancante*, Genova 1986.

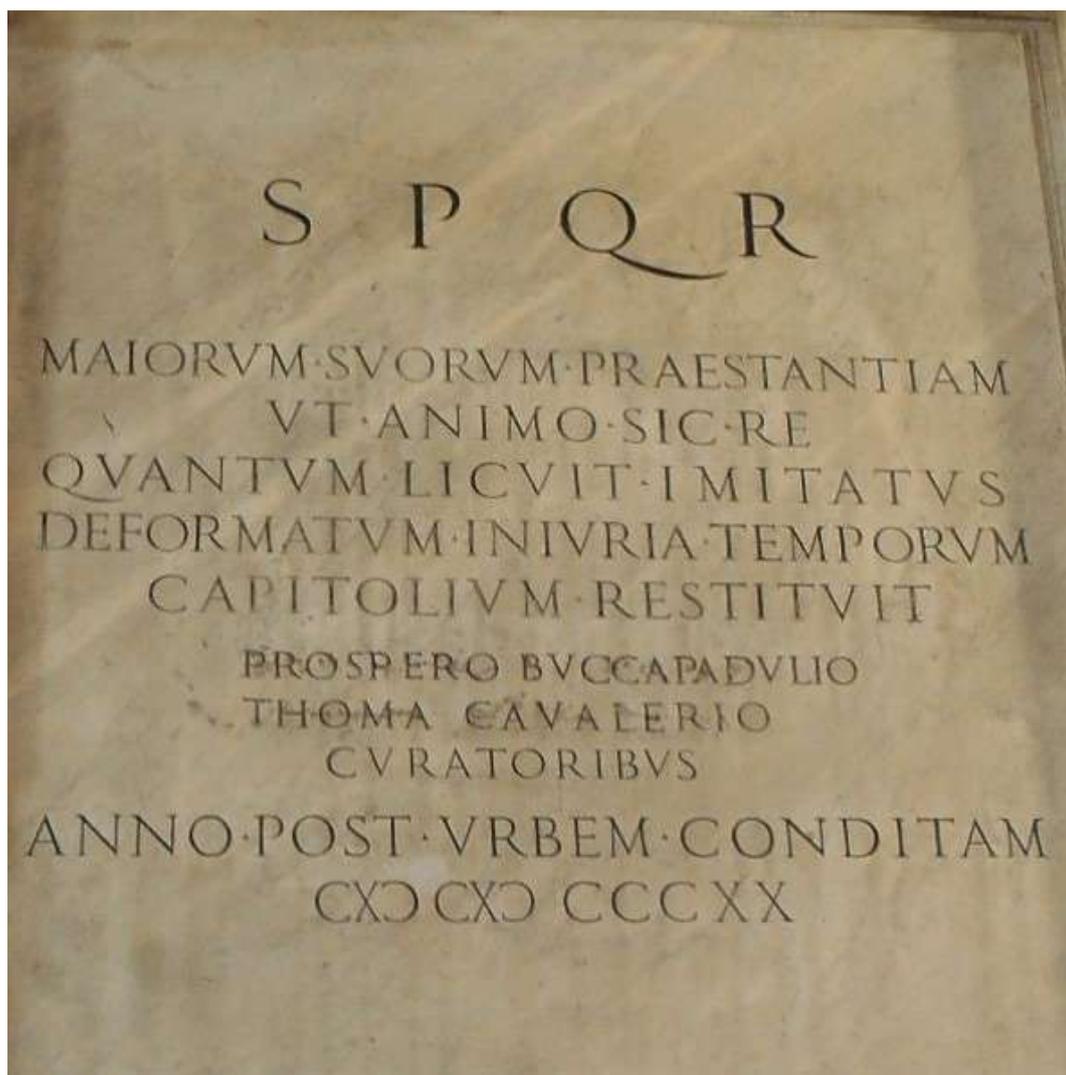
- PECCHIAI 1950 = P. PECCHIAI, *Il Campidoglio nel Cinquecento, sulla scorta dei documenti*, Roma 1950.
- PERINO DEL VAGA 2001 = PERINO DEL VAGA *tra Raffaello e Michelangelo*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 18 marzo-10 giugno 2001), a cura di E. Parma, Milano 2001.
- PERRIG 1979 = A. PERRIG, ad vocem *Cavalieri, Tommaso de'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXII, Roma 1979, pp. 678-680.
- PIETRANGELI 1960 = C. PIETRANGELI, «Cappella vecchia» e «Cappella nuova» nel Palazzo dei Conservatori, in *Scritti scelti di Carlo Pietrangeli*, a cura di A. Cipriani, D. Gallavotti Cavallero, P. Liverani, G. Scano, Roma 1995, pp. 319-321, 567-568 (ed. or. in «Capitolium», XXXV, 1960, pp. 11-17).
- PIETRANGELI 1962 = C. PIETRANGELI, *La Sala dei Trionfi*, in *Scritti scelti di Carlo Pietrangeli*, a cura di A. Cipriani, D. Gallavotti Cavallero, P. Liverani, G. Scano, Roma 1995, pp. 332-335, 577-581 (ed. or. in «Capitolium», XXXVII, 1962, pp. 463-468).
- PUGLIATTI 1984 = T. PUGLIATTI, *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, Roma 1984.
- QUAGLIAROLI 2018 = S. QUAGLIAROLI, *Decorazioni a stucco nei cantieri sangalleschi: lo studio dell'antico, la prassi costruttiva, il dialogo con gli artisti*, in *Antonio da Sangallo il Giovane. Architettura e decorazione tra Leone X e Paolo III*, Atti della Giornata di studi (Roma, 21 giugno 2017), a cura di M. Beltramini e C. Conti, Milano 2018, pp. 33-42.
- QUAGLIAROLI 2019 = S. QUAGLIAROLI, *La decorazione a stucco tra Roma e Fontainebleau: problemi storiografici e circolazione delle soluzioni decorative*, in «*Quegli ornamenti più ricchi e più begli che si potesse fare nella difficoltà di quell'arte*». *La decorazione a stucco a Roma tra Cinquecento e Seicento: modelli, influenze, fortuna*, Atti delle Giornate di studi (Roma, 13-14 marzo 2018), a cura di S. Quagliaroli e G. Spoltore, in «*Horti Hesperidum*», IX, 2019, 1, pp. 17-35.
- QUAGLIAROLI, SPOLTORE 2019 = S. QUAGLIAROLI, G. SPOLTORE, *Stucco e ornamento nel pontificato Boncompagni*, in *Gregorio XIII Boncompagni. Un quadro nel quadro 'per speculum et in aenigmate'*, Atti della Giornata di studi (Frascati, 19 gennaio 2018), a cura di F. Bertini e D. Delle Fave, Roma 2019, pp. 109-145.
- REDÍN 2002 = G. REDÍN, *Jacopo del Duca, il ciborio della certosa di Padula e il ciborio di Michelangelo per Santa Maria degli Angeli*, in «*Antologia di Belle Arti*», 2002, 63-66, pp. 125-138.
- REDÍN 2010 = G. REDÍN, *El testamento y otros documentos sobre Daniele da Volterra*, in «*Archivo Español de Arte*», LXXXIII, 2010, pp. 235-248.

- RICCOMINI 2018 = A.M. RICCOMINI, «*In casa mia*»: sulla raccolta di marmi antichi di Antonio da Sangallo il Giovane, in *Antonio da Sangallo il Giovane. Architettura e decorazione tra Leone X e Paolo III*, Atti della Giornata di studi (Roma, 21 giugno 2017), a cura di M. Beltramini e C. Conti, Milano 2018, pp. 17-32.
- RIEBESELL 1989 = CH. RIEBESELL, ad vocem *Della Valle, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXVII, Roma 1989, pp. 720-723.
- RINALDI 2016 = F. RINALDI, *Michelangelo e il disegno a Roma: continuità e sopravvivenza di uno stile dopo il 1564*, in *Dopo il 1564. L'eredità di Michelangelo a Roma nel tardo Cinquecento / After 1564: Michelangelo's Legacy in Late Cinquecento Rome*, a cura di M.S. Bolzoni, F. Rinaldi, P. Tosini, Roma 2016, pp. 56-81.
- ROMANI 2003 = V. ROMANI, *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, in *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 30 settembre 2003-12 gennaio 2004), a cura di V. Romani, Firenze 2003, pp. 15-54.
- ROMANI 2010 = V. ROMANI, *Daniele da Volterra nella camera di Baccho e del liocorno*, in *Palazzo Farnese. Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Farnese, 17 dicembre 2010-27 aprile 2011), a cura di F. Buranelli, Firenze 2010, pp. 73-79.
- RUSSO 1990 = L. RUSSO, *Per Marcello Venusti, pittore lombardo*, in «*Bollettino d'Arte*», s. VI, LXXVI, 1990, 64, pp. 1-26.
- SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1971-1977 = SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO, a cura di P. Barocchi, 3 voll., Milano – Napoli 1971-1977.
- SICKEL 2006 = L. SICKEL, *Die Sammlung des Tommaso de' Cavalieri und die Provenienz der Zeichnungen Michelangelo. Mit einem Exkursus über Filippo Cicciporci*, in «*Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*», 37, 2006, pp. 163-221.
- SICKEL 2013 = L. SICKEL, *Jacopo Rocchetti alias Giacomo Rocca. Ein Protagonist der frühen Sammlungsgeschichte von Michelangelos Zeichnungen*, in *Michelangelo als Zeichner*, Atti del Convegno Internazionale (Vienna, 19-20 novembre 2010), a cura di C. Echinger-Maurach, A. Gnann, J. Poeschke, Münster 2013, pp. 73-96.
- SICKEL 2013-2014 = L. SICKEL, *Die Fresken in der "Galleria" des Palazzo Sacchetti. Jacopo Rocchetti und Michele Alberti reproduzieren Entwürfe ihrer Lehrer Michelangelo und Daniele da Volterra für die Bankiersfamilie Ceuli*, in «*Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*», 41, 2013-2014, pp. 293-322.

- SICKEL 2016 = L. SICKEL, *Jacopo Rocchetti as Beneficiary of Michelangelo's Drawings*, in *Dopo il 1564. L'eredità di Michelangelo a Roma nel tardo Cinquecento / After 1564: Michelangelo's Legacy in Late Cinquecento Rome*, a cura di M.S. Bolzoni, F. Rinaldi, P. Tosini, Roma 2016, pp. 82-99.
- SRICCHIA SANTORO 1967 = F. SRICCHIA SANTORO, *Daniele da Volterra*, in «Paragone», XVIII, 1967, 213/33, pp. 3-34.
- THOMAS 2001 = B. THOMAS, 'The lantern of painting'. *Michelangelo, Daniele da Volterra and the paragone*, in «Apollo», 154, 2001, 474, pp. 46-53.
- TIBERIA 2000 = V. TIBERIA, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta nel XVI secolo*, Galatina 2000.
- TITTONI 1985 = M.E. TITTONI, *Gli affreschi di Tommaso Laureti in Campidoglio*, in *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo, Roma 1985, pp. 211-234.
- TITTONI 1991 = M.E. TITTONI, *Gli affreschi del periodo sistino in Campidoglio: Tommaso Laureti nella Sala dei Capitani*, in *Il Campidoglio e Sisto V*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 20 aprile-31 maggio 1991), a cura di L. Spezzaferro e M.E. Tittoni, Roma 1991, pp. 137-140.
- TOSINI 2008 = P. TOSINI, *Girolamo Muziano 1532-1592: dalla Maniera alla Natura*, Roma 2008.
- TREVES 2001 = L. TREVES, *Daniele da Volterra and Michelangelo. A collaborative relationship*, in «Apollo», 154, 2001, 474, pp. 36-45.
- TUENA 2002 = F. TUENA, *La passione dell'error mio. Il carteggio di Michelangelo. Lettere scelte 1532-1564*, Roma 2002.
- VARCHI 1549 = B. VARCHI, *Due Lezzioni*, Firenze 1549.
- VASARI, ed. Bettarini, Barocchi 1966-1987 = G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, 8 voll., Firenze 1966-1987.
- WICKHOFF 1899 = F. Wickhoff, *Beiträge zur Geschichte der reproduzierenden Künste: Marcantons Eintritt in den Kreis römischer Künstler*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», XX, 1899, p. 181-194.

*Didascalie*

- Fig. 1. *Epigrafe commemorativa del restauro del palazzo dei Conservatori* (1568). Roma, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori (© Marcella Marongiu)
- Fig. 2. Michele Alberti e Jacopo Rocchetti, *Trionfo di Lucio Emilio Paolo* (particolare) (1569-1571). Roma, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori, Sala dei Trionfi. (© Archivio Fotografico dei Musei Capitolini)
- Fig. 3. Michele Alberti e Jacopo Rocchetti, *Trionfo di Lucio Emilio Paolo* (particolare) (1569-1571). Roma, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori, Sala dei Trionfi (© Archivio Fotografico dei Musei Capitolini)
- Fig. 4. Michele Alberti e Jacopo Rocchetti, *Trionfo di Lucio Emilio Paolo* (particolare) (1569-1571). Roma, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori, Sala dei Trionfi (© Archivio Fotografico dei Musei Capitolini).
- Fig. 5. Michele Alberti e Jacopo Rocchetti, *Cappella dei Conservatori* (1575-1578). Roma, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori (© Archivio Fotografico dei Musei Capitolini)
- Fig. 6. Michele Alberti e Jacopo Rocchetti, *Volta della cappella dei Conservatori* (1575-1578). Roma, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori (© Archivio Fotografico dei Musei Capitolini)
- Fig. 7. Michele Alberti e Jacopo Rocchetti, *Volta della cappella dei Conservatori* (particolare) (1575-1578). Roma, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori (© Archivio Fotografico dei Musei Capitolini)
- Fig. 8. Michele Alberti e Jacopo Rocchetti, *Volta della cappella dei Conservatori* (particolare) (1575-1578). Roma, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori (© Archivio Fotografico dei Musei Capitolini)

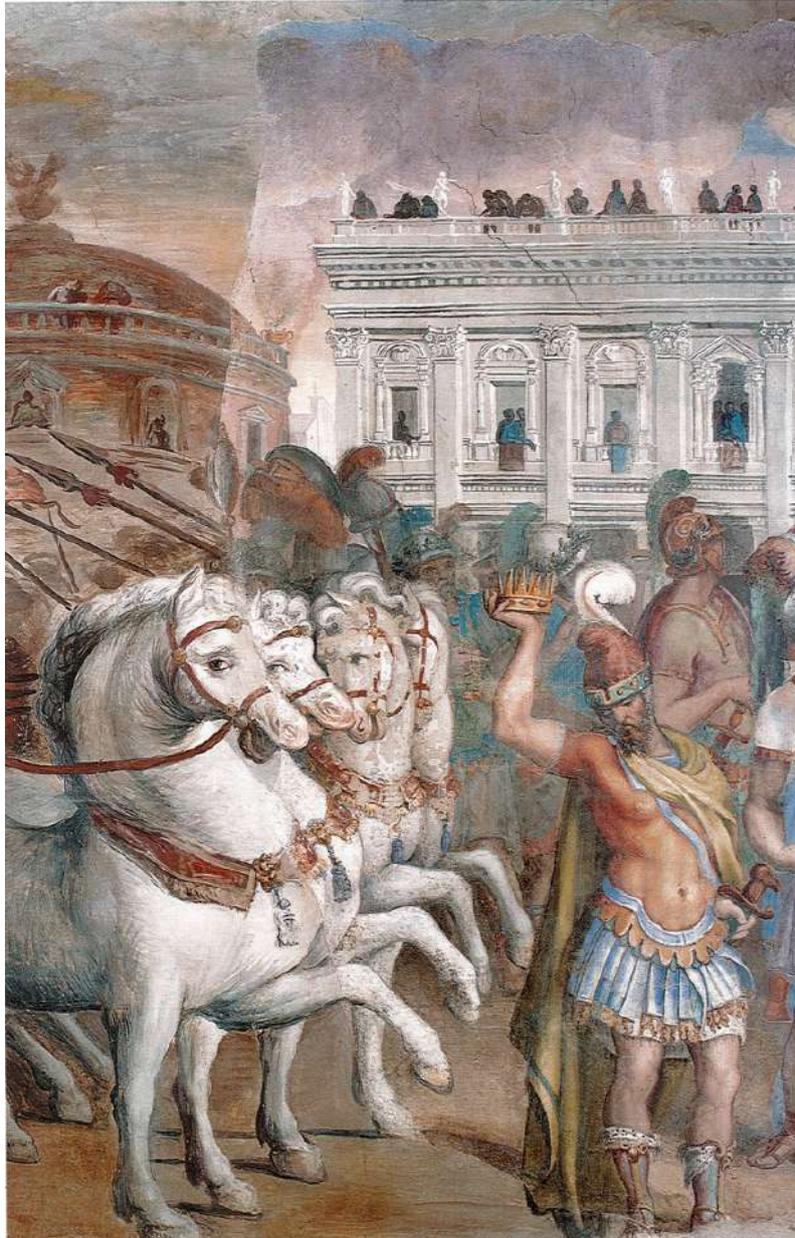


1



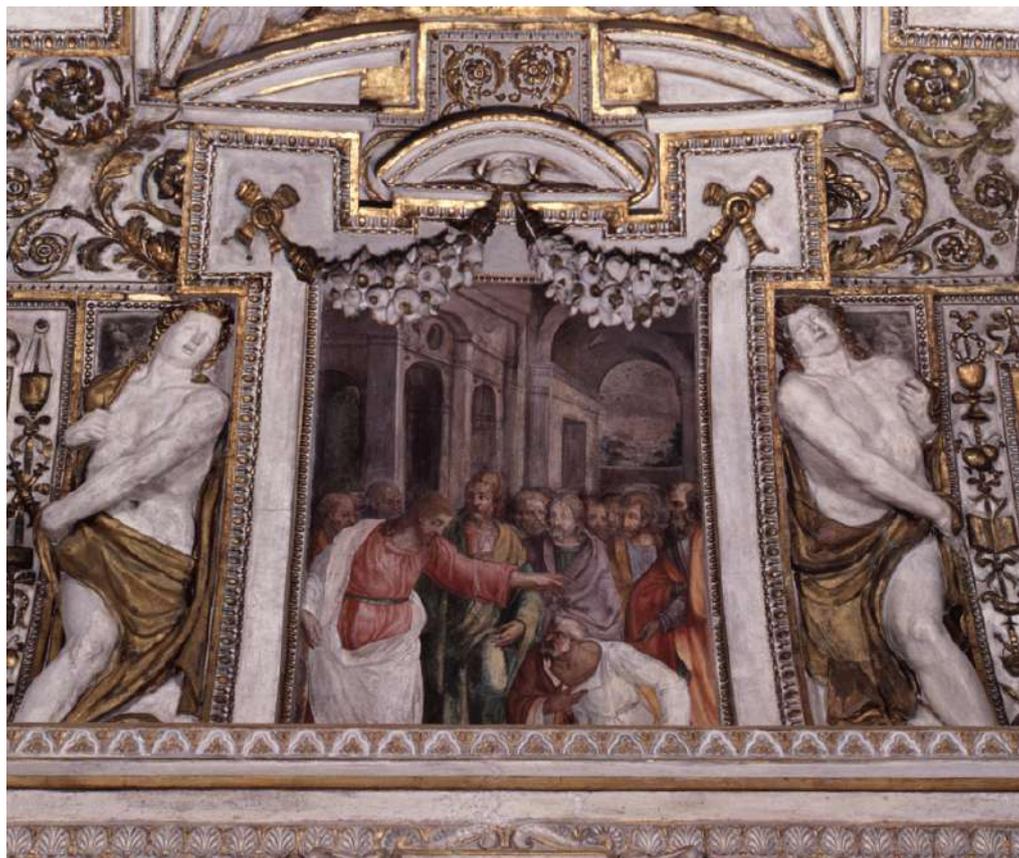


3









7

