

CRISTOFANO GHERARDI
NUOVE ATTRIBUZIONI E CONSIDERAZIONI

MATTIA GIANCARLI

A cominciare dai primi tentativi di messa a fuoco della personalità artistica di Cristofano Gherardi operati da Paola Barocchi nel 1964¹, gli studiosi che per vari motivi si sono interessati al Doceno non hanno potuto non confrontarsi con la biografia dedicata da Giorgio Vasari nella seconda edizione delle sue *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*². Il medaglione infatti, tra i più lunghi e vivaci, è intessuto di dettagliate descrizioni che

Il presente contributo propone alcuni ampliamenti agli studi che hanno accompagnato la stesura della mia tesi di laurea magistrale, parzialmente pubblicata in GIANCARLI 2019, e si configura come punto di partenza per ricerche che sto conducendo su Cristofano Gherardi e sulla famiglia Alberti presso la Fondazione Roberto Longhi di Firenze. Sono grato per i consigli e l'aiuto a Barbara Agosti, Alessandro Delpriori e Catherine Monbeig Goguel. Ad Anna Maria Ambrosini Massari va il mio ringraziamento speciale per il confronto quotidiano, il supporto e l'incoraggiamento.

¹ Provando a distinguere la mano di Gherardi da quella di Vasari e degli altri collaboratori dell'*équipe* dell'aretino, si deve a Paola Barocchi una prima vera messa a fuoco sulla personalità artistica del Doceno, tanto nel campo della pittura (BAROCCHI 1964A, pp. 269-277 e BAROCCHI 1964C), quanto in quello della grafica (BAROCCHI 1964B, pp. 53-63).

² VASARI 1550-1568, V, pp. 285-304.

presentano con minuzia alcune delle imprese realizzate dall'artista, oltre che, come in pochi altri casi all'interno della raccolta, il suo profilo umano e caratteriale. Conosciamo di lui il profondo disagio che nutriva verso la vita di corte, il suo temperamento schietto e la grande passione e l'impegno che riversava nel suo lavoro, al punto che «quando si piantava a lavorare, e fusse di che tempo si volesse, si gli diletta, che non levava mai capo dal lavoro, onde altri si poteva di lui promettere ogni gran cosa»³. Oltre che un collaboratore affidabile, Gherardi fu per Vasari un amico di vecchia data: i due cominciarono a frequentarsi a più riprese a partire dal 1528, quando il giovane Giorgio corse a Sansepolcro per conoscere Rosso Fiorentino, che in Toscana aveva trovato rifugio dagli orrori del sacco di Roma⁴. Lì ebbe modo di incontrare Raffaellino del Colle, che pure lo affiancherà nella conduzione di cantieri impegnativi, e il suo giovane allievo Cristofano, pressappoco coetaneo all'aretino⁵.

I ricordi legati al Doceno, scomparso dodici anni prima della pubblicazione della Giuntina, si mescolano al racconto di Vasari creando una narrazione appassionata, resa ancora più vivace dalla riproposizione delle burle e degli scambi di battute che i due artisti erano soliti fare. Dal medaglione emerge la stima sincera di Giorgio nei riguardi del pittore di Borgo che, «come se gli fusse

³ VASARI 1550-1568, V, p. 296.

⁴ Durante il soggiorno a Sansepolcro Rosso trovò il sostegno di Raffaellino del Colle che gli cedette l'incarico per la realizzazione del *Cristo deposto di croce* che si conserva ancora nella chiesa di San Lorenzo. A riguardo: FRANKLIN 1994, pp. 157-183 e, con novità, BONAIUTI 2021 e GIANCARLI 2022. Più in generale sulla permanenza di Rosso nella città toscana: FRANKLIN 1989; FALCIANI 2004; NATALI 2006, pp. 208-221. Sul rapporto tra Rosso e Vasari: AGOSTI 2021, pp. 12-15, 23.

⁵ L'incontro tra i due giovani pittori è narrato in VASARI 1550-1568, V, pp. 285-286. Gherardi, Raffaellino e Vasari si trovarono collaborare tutti e tre in uno stesso cantiere solo in occasione della realizzazione degli apparati effimeri per l'ingresso di Carlo V a Firenze nel 1536. A proposito: CAZZATO 1985 e AGOSTI 2021, pp. 21-22. Dell'impresa si conserva anche la lettera con la richiesta di aiuto spedita da Vasari a Raffaellino: VASARI-MILANESI 1878-1885, vol. VIII, pp. 252-253; FREY 1923, pp. 49-52. Senza l'allievo, invece, Raffaellino assistette Vasari nell'esecuzione delle tavole e degli affreschi per il refettorio di Monteoliveto a Napoli tra il 1544 e il 1545 (LEONE DE CASTRIS 1981; ZEZZA 2013; LEONE DE CASTRIS 2010), nonché nella realizzazione del ciclo della Sala dei Cento Giorni in Palazzo della Cancelleria a Roma nel 1546 (CONFORTI 2011, pp. 126-133; AGOSTI 2021, pp. 70-74).

stato fratello»⁶, viene presentato come «valente e molto pratico dipintore»⁷. Lo dimostra in maniera calzante il particolare privilegio concessogli dall'aretino, insieme a pochi altri maestri, di figurare ancora in vita nell'edizione del 1550. Nel medaglione di Perino del Vaga, la cui personalità influenzò in maniera importante lo stile di Gherardi, infatti, leggiamo:

Era in questo tempo a San Giustino in quello di Città di Castello un pittore chiamato Cristofano Gherardi dal Borgo a San Sepolcro, il quale, dotato dalla natura d'uno ingegno maraviglioso per fare grottesche e figure, venne a Roma per vederla [la Sala Paolina *n.d.a.*]; ma non volse mai lavorare con Perino, anzi ritornatosi a San Giustino, ha lavorato quivi in un palazzo de' Bufalini varie stanze, tenute tutte cosa bellissima⁸.

Del Doceno Vasari apprezza soprattutto la fantasia e la sua l'abilità nel realizzare grottesche, maschere e festoni, anche se è alle sue capacità come frescante che riserva un plauso del tutto particolare. Scrive infatti: «valeva tanto nel maneggiar i colori in fresco, che si può dire, e lo confessa il Vasari, che ne sapesse più di lui»⁹. Evidentemente il biografo era ben consapevole dello scarto esistente tra la propria pittura rigorosa e intellettuale e quella vibrante, rapida (ma mai improvvisata) e fusa di Cristofano. In un'equazione perfetta e ricorrente nella retorica vasariana che fa corrispondere allo stile di un artista un determinato temperamento, ecco che anche il profilo psicologico di Gherardi pare servire a Vasari per esprimere il suo carattere pittorico, contraddistinto da 'grazia' e 'prestezza'; concetti, questi, su cui la biografia insiste in diverse occasioni.

Come hanno avuto modo di notare per primi Avraham Ronen e Catherine Monbeig Goguel, a cui si devono alcuni tra i contributi

⁶ VASARI 1550-1568, V, p. 290.

⁷ VASARI 1550-1568, V, p. 292.

⁸ VASARI 1550-1568, V, p. 157. Il riferimento a Gherardi viene poi espunto da Vasari nella biografia di Perino del 1568. Sul rapporto tra Perino e Doceno si veda GIANCARLI 2019 con bibliografia precedente.

⁹ VASARI 1550-1568, V, p. 296.

più importanti della bibliografia sul pittore, però, la ‘vita’ del Doceno presenta anche importanti lacune che, soprattutto alla luce del rapporto di forte amicizia e di conoscenza tra i due, verrebbe da intendere talvolta come premeditate omissioni¹⁰. Con un ritmo narrativo discontinuo, infatti, la biografia dedicata al pittore non racconta con uguale interesse i vari momenti della sua carriera artistica: se grande attenzione è riservata agli incarichi svolti insieme a Vasari a Firenze, a Bologna, a Venezia e a Roma, più sbrigativi sono i passaggi interessati alla produzione indipendente svolta da Gherardi a Città di Castello, nella vicina San Giustino e a Perugia.

Nessuno spazio, invece, è concesso alla produzione giovanile del pittore di cui l'aretino menziona solo brevemente e in maniera molto generica la formazione presso la bottega di Raffaellino del Colle. Partendo da questa indicazione, per primo Paolo Dal Poggetto ipotizzava cautamente che all'inizio degli anni Trenta il giovane artista avesse potuto seguire il più anziano maestro a Pesaro e collaborare con lui all'esecuzione degli affreschi di Villa Imperiale Vecchia. Nello specifico lo studioso immaginava che al Doceno si potessero attribuire le grottesche su sfondo bianco nella ‘Sala dei Semibusti’, quelle della ‘Sala delle Fatiche di Ercole’ e, infine, quelle peggio conservate del piccolo studiolo¹¹. Per quanto

¹⁰ A proposito: MONBEIG GOGUEL 1972, p. 131, RONEN 1993b, p. 69 e, più recentemente, MANFREDI, DELLA BIANCHINA 2007.

¹¹ DAL POGGETTO 2001, pp. 218-219, 221, 244; DAL POGGETTO 2004, p. 141. L'ipotesi di Dal Poggetto è stata raccolta da Alessandro Nesi in NESI 2006, a cui si deve l'individuazione dell'importante notizia che documenta Gherardi a Sansepolcro il 16 dicembre 1533 come testimone alle nozze di Raffaellino del Colle (NESI 2004, p. 85, nota 68). Dello stesso avviso è anche Maria Rosaria Valazzi che, pur in maniera dubitativa, ha proposto di assegnare al Doceno l'esecuzione delle decorazioni pittoriche presenti sulle volte di due sale del Palazzo Ducale di Pesaro, oggi adibite ad anticamera e camera del Prefetto (VALAZZI 1989, p. 21). Non mi pare tuttavia che queste grottesche abbiano la stessa qualità di quelle presenti nel Castello Bufalini di San Giustino, certamente attribuibili a Gherardi. La scena allegorica con il *Trionfo della Vittoria* che decora la volta della camera del Prefetto, anzi, mi sembra più vicina ai modi pittorici di Francesco Menzocchi, senza però raggiungere le morbidezze tipiche del forlivese. Per questo motivo ritengo per ora sia più cauto ascrivere queste pitture alla collaborazione tra Menzocchi e Camillo Mantovano, entrambi attivi a Pesaro nel loggiato del ‘Giardino segreto’ dello stesso Palazzo Ducale (VALAZZI 2003) e nel cantiere di Villa Imperiale vecchia (BENATI 2018).

possa essere accattivante questa idea, però, non mi pare ci siano evidenze stilistiche negli affreschi pesaresi tali da motivare la ricerca di Gherardi al seguito di Raffaellino nella città adriatica¹². Converrebbe, a mio avviso, ragionare in senso opposto, ovvero, pensare che Doceno avesse approfittato dei numerosi viaggi effettuati dal maestro durante gli anni Trenta per prendere il suo posto a Sansepolcro o sulla piazza altotiberina. Come aveva modo di dimostrare già Catherine Monbeig Goguel, infatti, il nome dell'artista ritorna abbastanza frequentemente in diverse guide storiche di Città di Castello e, in particolar modo, nell'*Istruzione storico-pittorica* pubblicata nel 1832 da Giacomo Mancini¹³. Secondo l'erudito locale erano del Doceno una *Madonna con il Bambino e i santi Florido e Amanzio*, «a buon fresco», nella lunetta esterna sopra il portale laterale del duomo, che «l'intemperie delle stagioni, e più la consueta negligenza hannolo quasi totalmente spento»¹⁴; un'ancona che vedeva sull'altare dedicato a san Macario e al beato Bongiusto nella chiesa di Santa Maria delle Grazie¹⁵, dove pure si trovava l'*Annunciazione* realizzata da Raffaellino per la famiglia Sellari¹⁶; gli affreschi nella cappella dedicata alla Madonna del Rosario nella chiesa di San Domenico¹⁷; una lunetta, sempre ad affresco, fuori da un portone laterale della chiesa di Santa Croce con l'imperatore Eraclio¹⁸ e, infine, una *Visitazione*

¹² Sul cantiere pittorico di Villa Imperiale vecchia a Pesaro si veda l'importante contributo di Daniele Benati che ugualmente non cita Gherardi tra i pittori attivi sotto la guida di Girolamo Genga: BENATI 2018. Per una diversa lettura del ciclo: NESI 2004 pp. 65-104.

¹³ MONBEIG GOGUEL 1972, p. 135, nota 33.

¹⁴ MANCINI 1832, I, p. 36. A questi affreschi si riferisce anche Vasari nella biografia del Doceno parlando del «mezzo tondo, che è sopra la porta del fianco di San Fiorido, con tre figure in fresco» realizzato dopo il rientro da Bologna (VASARI 1550-1568, V, pp. 290-291). Menzionano l'opera anche Filippo Titi, che già denunciava le pessime condizioni in cui versava la «superbissima pittura» (TITI 1686, p. 453), e Giovanni Magherini Graziani che, invece, la diceva essere già perduta (MAGHERINI GRAZIANI 1897, pp. 190-191).

¹⁵ MANCINI 1832, I, pp. 98-99, nota 3.

¹⁶ Sul dipinto di Raffaellino DROGHINI 2001, pp. 59-61; AGOSTI 2019, pp. 244-248 e GIANCARLI 2022.

¹⁷ MANCINI 1832, I, p. 233.

¹⁸ MANCINI 1832, I, p. 261.

presente nella chiesa di Sant'Agostino¹⁹. Tra tutti quelli elencati da Mancini, solo quest'ultimo dipinto è stato individuato e assegnato al Doceno: si tratta della *Visitazione* (fig. 1) oggi conservata al Musée des Augustins, la cui attribuzione si deve a Sylvie Béguin che, in maniera convincente, proponeva per la sua realizzazione una datazione compresa tra il 1541-1545²⁰. L'opera, insieme alla più tarda *Pala di Santa Maria del Popolo* della Galleria Nazionale dell'Umbria (1547-1549)²¹ e alla *Madonna col Bambino e angeli, san Girolamo, santa Sofìa e le Virtù Teologali* del Museo diocesano di Recanati²², è l'unica altra esecuzione a far parte dell'esiguo *corpus* di pitture svolte su supporto mobile ricostruito dalla critica, i cui dipinti, pertanto, rappresentano un importante termine di paragone per valutare come cambia la mano dell'artista quando non è alle prese con la tecnica dell'affresco.

¹⁹ MANCINI 1832, I, p. 60.

²⁰ Secondo la studiosa Gherardi realizzò la *Visitazione* immediatamente dopo il suo rientro da Bologna dove lavorò con Vasari tra il 1539 e il 1540. Nel dipinto oggi a Tolosa, infatti, si conserva evidente il ricordo della scalinata dipinta sullo sfondo della tavola con *Cristo in casa di Marte* (BÉGUIN 1985). Prima di giungere in Francia, la *Visitazione* appartenne alla collezione di Giovan Pietro Campana che, oltre al dipinto di Gherardi, possedeva anche l'*Adorazione dei Magi* di Luca Signorelli, ugualmente proveniente dalla chiesa di Sant'Agostino a Città di Castello e oggi al Louvre (PIANAZZA 1993, p. 443).

²¹ Sull'enorme ancona, conservata nella Galleria Nazionale dell'Umbria di Perugia, si veda: MARABOTTINI 1981; GALLERIA NAZIONALE DELL'UMBRIA 1989, pp. 193-195; MARABOTTINI 1997 e TEZA 2014, pp. 237-243.

²² La pala recanatese è stata attribuita a Gherardi da Catherine Monbeig Goguel a cui si deve anche il riconoscimento dello studio preparatorio (inv. FC128411) conservato presso l'Istituto Centrale per la Grafica di Roma (MONBEIG GOGUEL 1972, p. 133; MONBEIG GOGUEL 1977). Sul dipinto, inoltre, si vedano: VALAZZI 1981, pp. 403-406; VALAZZI 2004, pp. 448-449 e BORSI 2006, pp. 65-67 per una datazione concorde intorno al 1547 e NESI 2006, p. 25, nota 6 che invece propone di anticipare la sua esecuzione all'inizio degli anni Trenta. Il confronto con le esecuzioni pittoriche di Palazzo Vitelli alla Cannoniera (1534-1537 ca.), tuttavia, non permettono a mio avviso di sostenere quest'ultima proposta. Interessanti, invece, mi sembrano i dubbi sollevati da Sara Borsi sull'effettiva autografia dell'esecuzione pittorica della pala di Recanati che, pur in pessime condizioni, rivela una rigidità e una conduzione meno fusa rispetto a quella di Gherardi. Se il disegno preparatorio per l'opera rinvenuto da Catherine Monbeig Goguel è certamente autografo e documenta il ruolo ideativo del Doceno nella commissione, la sua realizzazione potrebbe essere stata delegata al marchigiano Lattanzio Pagani o al cortonese Tommaso Bernabei, detto Papacello, attivi insieme a Cristofano nel cantiere decorativo della Rocca Paolina (1543) e nell'esecuzione della *Pala di Santa Maria del Popolo* (1547-1549).

Proprio a partire dal confronto con questi lavori, ma immaginando il suo stile più acerbo, mi sembra sia possibile assegnare a Gherardi un gruppo di cinque dipinti con le *Storie dei Miracoli del Santissimo Sacramento*. Trascurate dalla critica e tradizionalmente riferite a Raffaellino, queste piccole tavolette sono state pubblicate per la prima e unica volta da Corrado Rosini, che nel 1986 le aveva rintracciate in collezione privata²³. La loro più antica menzione si deve, ancora una volta, a Giacomo Mancini che le possedeva nella propria raccolta. Appese in casa sua su due diverse pareti, l'erudito ne segnalava dieci²⁴, salvo poi tornare nella seconda parte del suo volume a riferirsi a queste in numero di dodici²⁵. La prima indicazione, tuttavia, sembra essere quella valida. Occupandosi nuovamente di queste esecuzioni in una lunga memoria indirizzata al conte Francesco Carleschi poi pubblicata nel 1837, infatti, Mancini si correggeva e tornava per la seconda volta ad indicarne dieci e, in questa occasione, a descrivere i soggetti di cinque di loro. Vale la pena riportare il passo:

Inoltre fortunatamente di esso [*scil.* Raffaellino] altre dieci tavolette ritengo nelle quali vari fatti e miracoli si rappresentano relativi al Santissimo Sacramento. Sono le medesime toccate ed improntate con una franchezza solo propria de' grandi maestri. Io a brevità soltanto di cinque parlerò che più delle altre si distinguono. Nella prima pertanto l'interno si vede di un tempio, ove una giovane donna di qualità prostrata appiè dell'altare receve a mani giunte il pane eucaristico dal sacerdote assistito dal diacono e dal suddiacono: ell'è nobilmente vestita: dalle bionde trecce sottil velo giù le scende che alle spalle torna poi a ripiegarsi, ed il suo atteggiamento non è men divoto che grazioso. Nella seconda vedesi uno scellerato innanzi ad un altare, che in atto fiero tenta con pugnale alla mano di trafiggere l'ostia sacrosanta, la quale

²³ ROSINI 1986, pp. 211-212 che le pubblica con la tradizionale attribuzione a Raffaellino del Colle.

²⁴ MANCINI 1832, I, pp. 270-271: «Otto tavolette nelle quali l'eccellente pennello di Raffaellino del Colle più miracoli dipinse del SS. Sacramento. [...] Sopra la porta d'ingresso [...] due altre tavolette lavorate dal lodato Raffaele dal Colle, le quali con le già descritte formano una serie di belle tavolette».

²⁵ MANCINI 1832, II, pp. 76-77: «Colori inoltre Raffaellino in questa città dodici tavolette ove espresse diversi miracoli dal Santissimo Sacramento dell'Eucaristia; i quali veggionsi al presente nella casa di nostra abitazione».

però miracolosamente in alto si solleva: una giovane donna in atto d'orrore a trattenerlo, mentre in lontano presso una porta, altra se ne scorge che nell'entrare esprime il suo raccapriccio a tal vista. Nella terza di queste tavolette si osservano due guerrieri in mezzo ad un paesaggio, i quali hanno di già involata la sacra pisside, ed uno di essi tenta oltraggiarne la veneranda particola, la quale all'improvviso s'involta, ed in altro ascende, mentre l'altro la pisside stessa sta sacrilegamente fracassando: un fulmine intanto dal cielo a punirli si scaglia, ed i loro cavalli in pronte e vivaci mosse veggonsi per lo terrore a briglia sciolta velocemente correre alla campagna: dietro a' predetti soldati altri scellerati complici restano espressi in due seminude figure, una delle quali già al suolo caduta è estinta. Nella quarta si rappresenta l'interno d'un tempio con altare assai magnifico, ed una vecchia donna inferma da altra sostenuta, la quale inginocchiata, viene da sacerdote comunicata, al tempo stesso che un religioso di lunga cotta rivestito sembra pronunciare una qualche analoga esortazione, accennando con una mano a Gesù Salvatore, la cui statua sorge sopra di esso altare. Le nominate donne di abiti talari rivestite con bianchi panni al di sopra, che loro coprono parte del capo, sono squisitamente panneggiate. Nella quinta finalmente evvi un'ara, sopra la quale un furibondo incredulo con pugnale alla mano di trafiggere ha tentato un'ostia consacrata, ma vivida fiamma sopra l'ara stessa improvvisamente è sorta: l'ostia sacrosanta è in alto ascesa, e lo scellerato intanto, col pugnale tutt'ora in mano, semivivo a terra stramazza alla presenza di più astanti²⁶.

Delle scene selezionate da Mancini è possibile riconoscere solo tre tra le tavolette pubblicate da Rosini: la *Profanazione dell'ostensorio* (fig. 3), la *Profanazione dell'ostia consacrata* (fig. 6) e, infine, l'*Eucarestia che scaccia il diavolo* (fig. 5). Non trovano menzione, invece, il *Miracolo di Bolsena* (fig. 4) e il *Miracolo della mula* (fig. 7).

Dopo un ulteriore riferimento ad opera di Giovanni Magherini Graziani nel 1897²⁷, si perse ogni traccia di questi scomparsi fino al 1986, quando Rosini fu in grado di individuarne già solo

²⁶ MANCINI 1837, pp. 295-297.

²⁷ MAGHERINI GRAZIANI 1897, p. 187. L'erudito non fa riferimento al numero delle tavolette nella sua descrizione e, poiché al tempo ancora conservate nella collezione Mancini, è possibile che per la loro segnalazione si fosse affidato alla sola lettura dell'*Istruzione storico-pittorica*.

cinque. A causa di un passaggio ereditario²⁸, infine, anche questo nucleo più piccolo venne smembrato e, mentre le scenette con la *Profanazione dell'ostia consacrata*, la *Profanazione dell'ostensorio* e il *Miracolo della mula* riapparvero insieme a Milano nel 1999²⁹, la tavoletta con il *Miracolo di Bolsena* venne venduta nel 2006 a Firenze³⁰. Non ho avuto modo di trovare alcuna notizia, invece, sul dipinto con l'*Encarestia che scaccia il diavolo*.

Lontane dall'armonia quieta e classica che si respira, ad esempio, nella formella della citata *Annunciazione Sellari* di Raffaellino del Colle³¹, mi pare sia possibile trovare in queste tavolette non solo la tipologia di alcuni volti caratteristici di Gherardi, ma anche la sua conduzione rapida, frastagliata e filamentosa, che sa compendiare ma che pure è attenta ai dettagli decorativi di armature, di elementi architettonici e di tessuti, per quanto le piccole dimensioni del supporto permettano. In questi scomparti, nonostante lo sporco e forse ridipinture successive, si percepisce l'esuberanza della sua mano, in particolar modo nella scena con la *Profanazione dell'ostensorio*, dove i colori che si impastano nella caligine estiva dello sfondo e l'eleganza del cavallo torto nella frenesia del galoppo anticipano di poco la ruvidezza pittorica e la bizzarria di alcuni particolari degli affreschi di Palazzo Vitelli alla Cannoniera a Città di Castello (1534-1537 ca.; fig. 9). Attendendo che emergano nuove evidenze per circostanziare in maniera più precisa la cronologia di questo gruppo di dipinti, quindi, mi pare che si possa pensare per loro una sistemazione nella prima metà degli anni Trenta o, comunque, non oltre la fine del quarto decennio. Il numero elevato di queste tavolette, porterebbe ad escludere che componessero in origine i laterali e gli scomparti di una predella. Più probabile invece, anche giudicando i loro soggetti, è l'ipotesi che insieme formassero il paliotto di un altare, proprio

²⁸ Comunicazione orale da parte di Corrado Rosini a cui vanno i miei ringraziamenti.

²⁹ Sotheby's, Milano, 9 giugno 1999, *Mobili, arredi, ceramiche, argenti e dipinti antichi*, lotto n. 622. Olio su tavola; 27x38 cm (*Profanazione dell'ostia consacrata*), 37,5x26 cm (*Profanazione dell'ostensorio*), 27,5x37,4 cm (*Miracolo della mula*).

³⁰ Pandolfini, Firenze, 28 marzo 2006, *Arredi e dipinti antichi provenienti da una collezione toscana*, lotto n. 327. Olio su tavola; 41 x 29 cm.

³¹ DROGHINI 2001, pp. 62-63.

come quello che si trova nella cattedrale di Sansepolcro e che recentemente Daniele Simonelli ha assegnato a Tommaso Pappacello e Vittorio Cirelli³².

Un ulteriore aspetto che, al di là dello stile, depone a favore dell'attribuzione di questi dipinti di piccole dimensioni al Doceno è l'esistenza di uno studio parziale che Alberto Alberti effettuò da una delle scene. Come hanno avuto modo di evidenziare per primi Catherine Monbeig Goguel e Avraham Ronen, infatti, gli Alberti dimostrarono un interesse del tutto particolare per Cristofano, largamente copiato in numerose prove grafiche³³. Molte di queste si trovano tra le pagine di tre taccuini che, conservati oggi presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi di Firenze, venivano usati dai membri della famiglia come supporto per appuntare modelli e invenzioni³⁴. Alle numerose copie tratte dagli affreschi di Palazzo Vitelli alla Cannoniera e del Castello Bufalini realizzati dal Doceno³⁵, è possibile riconoscere ora

³² SIMONELLI 2021, p. 25. Il paliotto (60x130 cm) è stato pubblicato per la prima volta da Alessandra Giannotti che lo assegnava ad un anonimo seguace di Raffaellino (GIANNOTTI 1995, pp. 289-290). Ringrazio Alessandro Delpriori per avermi suggerito la possibile provenienza delle tavolette di Gherardi da un paliotto smembrato.

³³ Per l'individuazione di questi studi e per la relazione tra gli Alberti e Gherardi si vedano i contributi di Avraham Ronen (in particolare RONEN 1968, pp. 376-380; RONEN 1977A; RONEN 1978, p. 25; RONEN 1991), Catherine Monbeig Goguel (MONBEIG GOGUEL 1972, pp. 134, 136, nota 60 e MONBEIG GOGUEL 2018, pp. 72-73) e di Jessica Corsi (CORSI 2008, p. 57-58).

³⁴ I tre taccuini della famiglia Alberti (GDSU, invv. 93695, 93696, 93697) facevano parte della raccolta privata dell'erudito tifernate Giovanni Magherini Graziani e, insieme ad altri novanta fogli, furono acquistati ed entrarono a far parte delle collezioni del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi di Firenze tra il 1914 e 1916, inventariati sotto il nome di Cherubino Alberti. Se Avraham Ronen e Jessica Corsi hanno preferito mantenere per i fogli del taccuino questa assegnazione tradizionale, Catherine Monbeig Goguel (MONBEIG GOGUEL 2018, p. 72) ha recentemente avanzato per il foglio inv. 93695/13 l'attribuzione ad Alberto Alberti, padre di Cherubino, aprendo quindi ad una sua presenza nei tre taccuini. Sulla base di un'affinità stilistica rilevabile con questo disegno, mi pare che anche lo studio parziale da Gherardi di cui mi accingo a parlare sia da ricondurre alla mano di Alberto. Sulla storia dei taccuini e per una rapida analisi dei disegni e degli schizzi si rimanda alle sintetiche schede compilate nel 2015 da Chiara Cassinelli disponibili nel catalogo online del GDSU (<https://euploos.uffizi.it/>).

³⁵ Presso la Biblioteca degli Uffizi di Firenze si conservano quattro diari appartenuti a membri della famiglia Alberti: tre contengono le memorie annotate da Alberto (mss.

anche il recupero di alcuni dettagli della scena con il *Miracolo della mula*. Nella parte bassa del foglio (fig. 8), da sinistra a destra e in controparte, infatti, sono facilmente individuabili il profilo del frate che nel dipinto si trova dietro l'animale, del giovane inginocchiato in primo piano con in mano il piatto carico di ostie e, infine, della stessa mula, ritratta dal collo in su³⁶. L'interesse dimostrato da Alberto per l'episodio, quindi, non è irrilevante, così come è indicativo anche lo stile con cui la copia è stata condotta: il segno è calligrafico e, senza che ci sia uno studio delle ombre, vengono annotati solo i contorni delle figure, esattamente come succede, appena un paio di pagine prima nello stesso quadernetto, per i profili del san Girolamo e del sant'Agostino recuperati, invece, dalla *Visitazione* di Tolosa (fig. 2)³⁷. Senza poter individuare la derivazione dalla tavoletta emersa a Milano nel 1999, si è occupato del foglio anche Ronen che, con acume, riconosceva nelle due figure sopra la testa dell'asina una citazione puntuale dalla famosa incisione di Albrecht Dürer con la *Discesa di*

267, 268, 269, quest'ultimo con integrazioni di pugno del figlio Cherubino), l'ultimo è stato scritto da Durante e Andrea Alberti (ms. 270). Giustiniano Degli Azzi si occupò di una loro prima parziale trascrizione all'inizio del secolo scorso (DEGLI AZZI 1914, pp. 123-183; DEGLI AZZI 1915, pp. 195-255), a cui è seguita recentemente la completa pubblicazione in *LA BOTTEGA DELL'ARTE* 2018). Come aveva modo di segnalare già Ronen leggendo questi documenti, poiché Berto e i suoi figli lavorarono a più riprese per la famiglia Bufalini, ebbero diverse occasioni per visitare il castello di San Giustino e copiare i particolari dei soffitti eseguiti dal Doceno (RONEN 1968, p. 379, nota 29). Si riportano qui per praticità le notizie già individuate dallo studioso: il 19 dicembre 1564 Alberto venne incaricato da Giulio Bufalini di misurare la contea (*LA BOTTEGA DELL'ARTE* 2018, p. 113); il 27 marzo 1577 e il 9 maggio 1579 vengono annotati due pagamenti per dei dipinti eseguiti da Alessandro, l'altro figlio di Berto, per la cappella dei Bufalini in San Francesco a Città di Castello (*LA BOTTEGA DELL'ARTE* 2018, p. 117); il 4 settembre 1567 Berto realizza quattro cornici ad alcuni quadretti di piccole dimensioni non meglio specificati (*LA BOTTEGA DELL'ARTE* 2018, p. 131). Sfuggiva, invece, all'analisi di Ronen la notizia risalente al 20 maggio 1558 che annota il pagamento per una tavola realizzata per la «cappella di messer Giulio Bufalini» (*LA BOTTEGA DELL'ARTE* 2018, p. 101).

³⁶ Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 93696/15 *recto*.

³⁷ Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 93696/13. Sul foglio MONBEIG GOGUEL 1972, p. 136, nota 60; BÉGUIN 1985, p. 412 per il riconoscimento di un secondo studio dalla *Visitazione* di Tolosa (Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 92150r) e HERRMANN FIORE 1983, pp. 226-227 per l'individuazione di un terzo foglio riconducibile al gruppo (Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. FN3016).

*Cristo nel limbo*³⁸. Dato che l'invenzione dell'artista di Norimberga ispirò l'affresco realizzato da Gherardi e da Vasari sul soffitto dell'oratorio di Cortona, lo studioso ipotizzava che uno dei due fosse entrato in possesso della stampa e che, direttamente o tramite una copia intermedia, la sua composizione fosse poi giunta anche agli Alberti. Come nel caso dell'incisione dureriana, è impossibile capire se Alberto avesse studiato direttamente il paliotto o se, piuttosto, avesse tratto il suo appunto da schizzi preparatori realizzati dal Doceno; in entrambi i casi, però, ciò che più importa segnalare in questa sede è l'interesse dimostrato per questa scena. Come è stato da più parti appurato, la collezione della famiglia Alberti, parzialmente conservata tra biblioteche, musei, gabinetti e istituti a Roma, Firenze, Pesaro e Digione³⁹, raccoglieva materiale di grande pregio: c'erano copie dai migliori artisti come Raffaello, Michelangelo, Sebastiano del Piombo, Francesco Salviati e Polidoro da Caravaggio, oltre che disegni di mano, tra gli altri, del Pontormo e di Vasari, fino ad arrivare a cartoni preparatori come quello della *Pala Fugger*, che Raffaellino aveva probabilmente ereditato da Giulio Romano nel 1524 e che il 10 giugno 1571 Cherubino e suo fratello Alessandro acquistarono da Michelangelo del Colle, figlio del pittore⁴⁰. Dell'artista del Borgo, inoltre, gli Alberti possedevano anche uno studio preparatorio per l'angelo dell'*Annunciazione Sellari* (fig. 10) che, ingiustamente trascurato dalla critica più recente e in passato assegnato a

³⁸ RONEN 1977A.

³⁹ Per il fondo romano si rimanda a HERRMANN FIORE 1983 e FORNI 1991; sul taccuino di Digione a MONBEIG GOGUEL 2018, pp. 72-76 e su quello conservano presso la Biblioteca Oliveriana di Pesaro a PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004.

⁴⁰ LA BOTTEGA DELL'ARTE 2018, p. 117. Si deve a Barbara Agosti l'ipotesi molto convincente che Raffaellino avesse nella sua bottega anche il cartone preparatorio della *Lapidazione di santo Stefano*, ugualmente ereditato da Giulio Romano (AGOSTI 2019, pp. 244-247). Non è da escludere, quindi, che tra gli appunti grafici degli Alberti si nascondano studi tratti dall'invenzione della pala realizzata per Genova o che, oltre a quello della *Pala Fugger*, la famiglia avesse comprato anche questo secondo cartone dagli eredi di Raffaellino.

Francesco Salviati, è stato restituito correttamente a Raffaellino da Kristina Herrmann Fiore⁴¹.

Non sarebbe del tutto peregrino, a questo punto, credere che tra questa enorme mole di materiali appartenuta alla famiglia fossero presenti anche fogli e cartoni del Doceno; a maggior ragione se si considera il rapporto di stima e di amicizia che correva tra le famiglie degli Alberti e dei Gherardi, entrambe di Sansepolcro. Nei diari di Alberto, infatti, compaiono diversi ricordi che attestano questo legame. Il 9 marzo 1551 Bernardino, fratello di Cristofano che viene menzionato nella biografia vasariana con il soprannome di Borgognone⁴², è testimone della nascita di Alessandro Alberti, mentre il 22 gennaio 1556 di lui veniva ricordata la morte così come, il 9 aprile dello stesso anno, accadeva per il Doceno, definito in quella circostanza «dipentore eccelente»⁴³. In quest'ultima annotazione l'Alberti aggiungeva anche: «Fu sepolto in Santo Francesco in la capella di Santa Ana, che ci è la sua testa di marmo, la mandò il duca a Cosimo, io lo formai», un passo che ha fatto molto discutere circa l'esecuzione del monumento funebre dedicato all'artista⁴⁴. Ben più frequentemente rispetto a

41 Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. FN3022 per cui si rimanda a CHIARINI 1963, p. 557 (come Salviati) e HERRMANN FIORE 1983, pp. 272-274 (come Raffaellino). Del foglio esiste anche una scheda nel catalogo digitale dell'ICG disponibile online nella pagina internet <https://www.calcografica.it>. Lo studio, realizzato a matita, è molto diverso nello stile dagli altri fogli riconosciuti a Raffaellino (si vedano MUZZI 2005, pp. 66-67 e NESI 2005; non convincono, invece, i fogli proposti in DROGHINI 2011, pp. 156-163 e ribaditi in DROGHINI 2019, pp. 115-118) ma vicino a quello conservato presso il British Museum di Londra (inv. 1895,0915.648) e preparativo per il volto della Vergine sempre dell'*Annunciazione Sellari* (ROBINSON 1876, cat. 207; DROGHINI 2020). Il ripensamento del braccio destro dell'angelo farebbe escludere si tratti di una copia. Così come avviene nella produzione pittorica (si veda ora GIANCARLI 2022), si potrebbe pensare che anche sotto il punto di vista grafico l'artista avesse mutato il proprio stile nel corso degli anni.

42 Lo stravagante soprannome dell'uomo potrebbe essere dovuto al fatto che, come soldato, servì il condottiero Giovanni Turini e con lui militò sotto il re Francesco I. Sul condottiero: RICCI 1946, p. 91. Per le menzioni di Vasari a Borgognone che, a detta del biografo aretino, avrebbe voluto condurre nel 1545 il fratello Cristofano a combattere insieme a lui in Francia, si veda VASARI 1550-1568, V, pp. 294.

43 LA BOTTEGA DELL'ARTE 2018, p. 99.

44 Secondo Avraham Ronen l'indicazione «io lo formai» garantirebbe l'esecuzione del busto da parte di Berto che, tuttavia, è conosciuto come architetto e intagliatore e non

quanto non accada con Cristofano e con il fratello Borgognone, nei diari di Berto compare spesso il nome di un altro esponente della famiglia Gherardi: Baldo di Girolamo, che richiese agli Alberti diversi lavori tra cui occorre ricordare il ciclo eseguito da Cherubino con *Quattro stagioni* e cinque putti presente in Palazzo Gherardi a Sansepolcro⁴⁵, la realizzazione di una cornice per una «carta che ci è li magi tirati in tela»⁴⁶ e l'esecuzione di un «crucifisso di bosso longo circa un palmo e 4 diti»⁴⁷. Sempre agli anni Ottanta, infine, risalgono tre importanti notizie che, questa volta,

come sculture di pietra (RONEN 1968, p. 379). Più convincente, invece, risulta l'ipotesi formulata da Alessandra Giannotti, secondo cui l'Alberti si occupò solamente di calcare il volto di Gherardi e di inviare la sua maschera a Firenze. Lì, stando anche a quanto viene detto da Alberto e da Vasari nella biografia del Doceno, Cosimo I ordinò che fosse scolpito il busto, poi inviato a Sansepolcro (GIANNOTTI 2004, p. 168). Con molta probabilità l'incarico venne affidato ad Antonio di Gino Lorenzi, al tempo impegnato nell'esecuzione dei busti di papa Leone X e di Lorenzo duca di Urbino da collocare nella stanza di Palazzo Vecchio dedicata al pontefice mediceo (DAVIS 1981, pp. 278-280). Sotto il profilo dell'artista collocato nella chiesa di San Francesco a Sansepolcro si legge: «OBIIT DIE III APRIL MDLVI / VIXIT AN XLVII MEN III DIES X». La data non combacia con il ricordo appuntato da Berto che, probabilmente, non fa riferimento al giorno esatto della morte di Cristofano ma al momento in cui il profilo scolpito venne collocato in chiesa. Non c'è congruenza, infine, neanche con la data riportata nell'epitaffio a conclusione della biografia vasariana dove si trova scritto «OBIIT A.D. M.D.LVI. VIXIT AN. LVI. M. III. D. VI». Come aveva modo di commentare Gaetano Milanese, infatti, l'indicazione è palesemente errata e dovuta ad una svista dell'aretino (VASARI-MILANESI 1878-1885, vol. VI, p. 244, nota 2). Sulla questione anche SIMONCELLI 2016, pp. 42-43, nota 5.

⁴⁵ Il 27 gennaio 1588 Berto ricorda che «Baldo di Girolimo Gherardi àne dato a di sopra ditto piastre dieci a conto che li disegni la sufitta dilla sua scala cioè 9 quadri il prezzo dicano scudi, cioè àne dato piastre 10» (LA BOTTEGA DELL'ARTE 2018, p. 228). Alla notizia segue poi l'indicazione del pagamento: «Baldo di Girolimo Gherardi àne dato a di 8 di luglio 1588 scudi dieci per conto dil putto suo a Carbino s. 10» (LA BOTTEGA DELL'ARTE 2018, p. 235). Su queste pitture e, più in generale sull'attività degli Alberti a Sansepolcro, si veda GIANNOTTI 2003.

⁴⁶ Il ricordo è datato 14 ottobre 1583 (LA BOTTEGA DELL'ARTE 2018, pp. 182-183).

⁴⁷ La notizia risale al 19 marzo 1589 (LA BOTTEGA DELL'ARTE 2018, p. 250). Nei diari, inoltre, sono annotati anche scambi di denaro tra i due per i quali si rimanda alle notizie datate 29 luglio 1583, 1 e 4 agosto 1583, del 13 giugno 1588 e del 15 giugno 1589 (LA BOTTEGA DELL'ARTE 2018, pp. 175-176, 251). Si segnalano, infine, la notizia dell'acquisto da parte di Berto di una vigna il 13 febbraio 1563 da Giovanni Battista di Baldo Gherardi, uno zio dell'uomo fin qui menzionato (LA BOTTEGA DELL'ARTE 2018, p. 107), e il ricordo di non facile comprensione datato 13 giugno 1588 in cui viene detto che «Cosimo d'Agnilo Nuti àne àuto a di 13 di giugno 1588 guli 17 per aver dato a Carbino uno angusdeo d'oro ché à dato al putto che aba fisato di Baldo Girardi» (LA BOTTEGA DELL'ARTE 2018, p. 234).

vedono protagonista Giacomo di Bernardino, nipote di Cristofano e figlio di Borgognone. A lui Berto vendette il 18 maggio 1587 un «capitello di piduco di vota per santo Roco cepriore di terra cotto fatto per il vestitoio loro»⁴⁸ che, inizialmente eseguito per un certo Bartolomeo Belancetti, venne ceduto al Gherardi, suo cliente in altre due occasioni. La prima di queste risale al 6 febbraio 1583 quando Berto venne pagato per aver cambiato la cornice a un «quadro di mastro Pietro di la Francesca», identificato con la *Madonna col Bambino e quattro angeli* del Clark Art Institute di Williamstown (Massachusetts) di cui i Gherardi erano proprietari⁴⁹. La seconda, invece, risale al 2 dicembre 1583, quando Giacomo si rivolse a Berto per «averli dato uno ornamento per un quadro di Bocano che ci è dipinto la natività tutto di mio [dell'Alberti *c.d.a.*] legnio di nocciolo di colla requadrato con cornici con una tira ch'esci di sotto con intagli e altre fature monta scudi 5»⁵⁰.

L'appunto, passato inosservato agli studi su Gherardi, venne trascritto per la prima volta da Giustiniano Degli Azzi⁵¹ e commentato solamente nel 1971 da Eugenio Battisti che, tuttavia, non lo mise in relazione con la produzione artistica di Cristofano, interpretando nella scritta «Bocano» il toponimo 'Bassano'⁵². Come dimostra anche il ricordo di Berto riguardante la morte di Cristofano, tuttavia, è con quel soprannome che il pittore viene ricordato e che altro non è che lo storpiamento di 'Doceno'.

Sebbene non sia possibile al momento collegare la citata *Natività* ad alcun dipinto o disegno noto del pittore, il riferimento fornito dall'Alberti appena ventisette anni dopo la morte di Gherardi e quindici dalla pubblicazione della Giuntina, si conferma come

48 LA BOTTEGA DELL'ARTE 2018, p. 215.

49 Sulla tavola di Williamstown, la cui identificazione nell'opera menzionata da Berto si deve a Eugenio Battisti (BATTISTI 1971, pp. 64-66, poi ripubblicato in BATTISTI 1992, pp. 522-524), si veda più recentemente BANKER 2021, pp. 155-164 con l'individuazione di importanti evidenze sul ruolo politico ricoperto a Sansepolcro dai Gherardi e l'ipotesi secondo cui il dipinto di Piero non fu realizzato per la 'Cappella del Monacato' affianco al duomo, bensì per una cappellina interna a Palazzo Gherardi.

50 LA BOTTEGA DELL'ARTE 2018, p. 186.

51 DEGLI AZZI 1914, p. 141; DEGLI AZZI 1915, p. 213.

52 BATTISTI 1971, p. 65; BATTISTI 1992, p. 523.

una tra le menzioni più antiche riferite ad una realizzazione dell'artista.

Potendo contare in maniera certa solamente sull'indicazione del soggetto del dipinto – probabilmente una tavola, se con «quadro» Berto intende lo stesso supporto usato da Piero per la sua esecuzione oggi a Williamstown – le considerazioni che seguono non esulano dal campo delle ipotesi. Nonostante ciò, credo sia comunque interessante avvicinare il ricordo di Berto ad una notizia fornita da Giacomo Mancini circa l'esistenza «di mano di Gian. Battista Mercati» di «una bella copia della Natività di Cristo lavorata da Cristofano Gherardi»⁵³ che, anticamente conservata presso il Palazzo della Magistratura di Città di Castello, rappresenta l'unica altra menzione che conosciamo di un'opera con questo soggetto in qualche modo collegabile al Doceno.

Ugualmente intrigante ai fini di queste speculazioni, inoltre, è la presenza nei Musei Civici di Sansepolcro di una *Natività* (fig. 11) che, assegnata da molte guide allo stesso Doceno, è stata recentemente tolta all'artista da Francesca Chielli⁵⁴. Pur condividendo questo giudizio sul dipinto, che per il suo stile deve essere collocato indubbiamente nella seconda metà del secolo, mi domando se magari l'opera non possa avere qualcosa a che fare con la menzione di Alberto. Si potrebbe pensare, infatti, che il quadro conservato presso il Museo Civico di Sansepolcro sia una copia successiva di quella stessa esecuzione che l'Alberti aveva avuto modo di incorniciare. Come notato dalla studiosa, l'invenzione è desunta dall'*Adorazione dei pastori* di Parmigianino conservata nella Galleria Doria Pamphilj e, considerato l'interesse per le invenzioni del Mazzola dimostrato da Gherardi già dagli anni di Palazzo Vitelli alla Cannoniera, il collegamento non sarebbe del tutto astratto⁵⁵.

⁵³ La citazione dell'erudito veniva notata già da Catherine Monbeig Goguel. A proposito: MANCINI 1832, II, p. 278; MONBEIG GOGUEL 1972, p. 135, nota 33.

⁵⁴ CHIELLI 2013, p. 46.

⁵⁵ Come ha messo bene in luce Laura Teza, infatti, la scena con *Diana e Atteone* dipinta nella stufetta della dimora tifernate copia lo stesso episodio eseguito da Mazzola nel camerino della rocca di Fontanelatto e conosciuto dal pittore, forse, tramite qualche

L'ultima tangenza che si pone per affinità di soggetto con la menzione del 1583, infine, coinvolge direttamente Alberto. Tra i numerosissimi fogli appartenuti ai membri della famiglia Alberti e oggi conservati presso l'Istituto Centrale per la Grafica di Roma, infatti, si conserva uno schizzo che, attribuito all'intagliatore da Kristina Herrmann Fiore, appunta una *Natività* (fig. 12)⁵⁶. L'invenzione è recuperata in questo caso dalla *Madonna di Loreto* di Raffaello del Musée Condé di Chantilly. A questo modello Raffaellino del Colle attinse in diverse occasioni; almeno quattro se si considerano i dipinti oggi noti e conservati a Pesaro, Gubbio, Urbania e di collezione privata riemmersa nel 2013 a Londra da Christie's⁵⁷. Se da una parte è possibile ritenere che Berto avesse potuto studiare appunti e fogli di Raffaellino o direttamente una tra le esecuzioni pittoriche poco fa citate⁵⁸, dall'altra si può asserire che Gherardi, invece, fosse incoraggiato a farlo, stando nella bottega del biturgense. Pertanto avrebbe potuto liberamente ispirarsi alla *Madonna di Loreto* dipingendo il quadro rimasto al nipote Giacomo, e Berto avrebbe potuto approfittare dei lavori sulla cornice per 'fotografare' il quadro di Cristofano con il suo rapido schizzo dove il Bambino, steso con posa bizzosa, sembra già essersi lasciato alle spalle le meditate scompostezze di Raffaello. Da

derivazione portata a Città di Castello da Angela de' Rossi, moglie di Alessandro Vitelli e originaria di San Secondo, vicino Parma (Laura Teza in PINACOTECA COMUNALE 1987, pp. 129). Sugli affreschi della stufetta, riemersi sotto una scialbatura dopo il restauro condotto nel 2018, si veda: GIANCARLI 2019, pp. 181-186. A Parmigianino Gherardi si rifà anche nella *Pala di Santa Maria del Popolo* di Perugia dove, in controparte, si nota la ripresa della Madonna e, soprattutto, del Bambino tra le nuvole dalla *Visione di san Girolamo*, vista da Doceno probabilmente quando ancora si trovava nella cappella Bufalini di San Salvatore in Lauro a Roma (NESI 2006, pp. 20-22).

⁵⁶ Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. FN2996 verso. Sul foglio si veda HERRMANN FIORE 1983, p. 240 e la scheda di catalogo digitale dell'ICG (<https://www.calcografica.it/disegni/>).

⁵⁷ Le quattro opere pere sono la *Sacra Famiglia con san Girolamo* di collezione privata attribuita a Raffaellino da David Franklin (FRANKLIN 1990, p. 153; DROGHINI 2011, p. 56), l'*Adorazione dei pastori* dei Musei Civici di Pesaro proveniente da Lamoli (DROGHINI 2001, pp. 67-68; DROGHINI 2004 e la scheda firmata da Barbara Agosti in RAFFAELLO E GLI AMICI DI URBINO 2019, pp. 266-267), la *Sacra Famiglia con i tre Arcangeli* del Museo Diocesano di Urbania (DROGHINI 2001, pp. 79-80; GIANCARLI 2021, pp. 97-99) e l'*Adorazione dei pastori* nella chiesa di San Pietro a Gubbio (DROGHINI 2001, pp. 100-101).

⁵⁸ Sul rapporto tra i due artisti si veda GIANCARLI 2022.

ultimo vale anche la pena di sottolineare lo stile fortemente gherardiano del disegno eseguito da Alberto, la cui conduzione veloce, calligrafica e sinteticamente elegante ricorda molto il carattere dei fogli eseguiti dal Doceno.

Nella biografia che gli dedica Vasari la prima attività svolta con sicurezza dall'artista risale solo al 1534-1535, quando venne chiamato da Alessandro Vitelli a decorare il Palazzo alla Cannoniera di Città di Castello che, proprio in quel periodo, veniva ristrutturato su disegno di Antonio da Sangallo e di Pierfrancesco da Viterbo⁵⁹. Nella residenza, stando alle indicazioni brevi ma importanti che ci fornisce l'aretino, Gherardi realizzò le decorazioni a sgraffito della facciata, i fregi di alcune stanze e le pitture della stufetta presente al pian terreno. Per affinità stilistica, a queste esecuzioni possono essere aggiunti i paesaggi e gli animali dipinti sotto le finte sedute del salone e le grottesche e i festoni su sfondo bianco che decorano la volta di un pianerottolo dello scalone⁶⁰. I rapporti con il Vitelli pare si interruppero subito dopo il 1537. In quell'anno, infatti, a Cristofano venne comminata la pena severissima dell'esilio per essere rimasto immischiato nella congiura ordita ai danni di Alessandro de' Medici. Il bando che era stato emanato lo allontanava dai territori del ducato mediceo e, quindi, anche da Sansepolcro e dalla sua famiglia⁶¹. Secondo Vasari, Alessandro Vitelli, pur sapendo come stavano le cose, non prese le difese del pittore per costringerlo a lavorare presso la propria dimora a Città di Castello. Gli attriti sorti spinsero Gherardi a

⁵⁹ VASARI 1550-1568, V, p. 286.

⁶⁰ Sulle decorazioni di Palazzo Vitelli alla Cannoniera si veda GIANCARLI 2019, pp. 175-190 con nuove considerazioni e bibliografia precedente. Per completezza va segnalata l'importante intuizione avuta da Laura Teza (*PINACOTECA COMUNALE* 1987, pp. 49-56) che, per prima, attribuì gli affreschi sulla volta dello scalone di Palazzo Vitelli a Cola dell'Amatrice. L'artista, infatti, fu attivo nella dimora all'incirca un decennio dopo la partenza di Gherardi. Sull'intervento del Filotesio si veda più recentemente SIMONCELLI 2018. Le pitture erano state precedentemente intese come la fase giovanile di Gherardi da Adolfo Venturi (VENTURI 1932, p. 626) o opera del non meglio precisato «Battista di Città di Castello» da Ronen (RONEN 1975, pp. 69-70) sviando di fatto la ricostruzione dell'attività giovanile del Doceno.

⁶¹ Più approfonditamente su questi argomenti: SIMONCELLI 2014 e SIMONCELLI 2016, pp. 41-98.

offrire i propri servizi ad un altro importante committente: l'abate Ventura Bufalini⁶².

Durante buona parte degli anni dell'esilio, infatti, Doceno risiedette più o meno stabilmente a San Giustino, località umbra, al tempo nei confini dello Stato della Chiesa, a metà strada tra Città di Castello e Sansepolcro e sulla via che dalla Toscana conduce, oltre l'Appennino, ad Urbino e all'Adriatico. Lì l'artista lavorò a più riprese per il vecchio castello dei Bufalini che Ventura aveva da poco deciso di trasformare in una più accogliente villa signorile⁶³. Per il prelato Doceno affrescò i soffitti di alcune stanze che, profondamente diversi tra loro nello stile, raccontano la maturazione dell'artista attraverso tutto il quinto decennio del secolo e oltre, almeno fino al 1554, quando Vasari, dopo essersi a lungo speso in favore dell'amico, ottenne per lui la grazia⁶⁴.

Pur menzionando il Castello Bufalini nella biografia di Perino del 1550 e in diversi momenti della 'vita' di Gherardi, l'aretino non parla approfonditamente di queste pitture:

Nel qual luogo [*sicil.* il castello di San Giustino] dipinse all'abate Bufolini da Città di Castello, che vi ha bellissime e commode stanze, una camera in una torre con uno spartimento di putti e figure che scortano al disotto in su molto bene, e con grottesche, festoni e maschere bellissime e più bizzarre che si possino immaginare. La qual camera fornita, perché piacque all'abate, gliene fece fare un'altra; alla quale desiderando di fare alcuni ornamenti di stucco e non avendo marmo da fare polvere per mescolarla, gli servirono a ciò molto bene alcuni sassi di fiume venati di bianco, la polvere de' quali fece buona e durissima presa: dentro ai quali ornamenti di stucchi fece poi Cristofano alcune storie de' fatti de' Romani, così ben lavorate a fresco che fu una meraviglia⁶⁵.

Se la biografia di Gherardi adotta in generale una presentazione cronologica degli eventi, Vasari abbandona per un momento

⁶² VASARI 1550-1568, V, p. 287.

⁶³ Sulla famiglia Bufalini e la ristrutturazione del castello si rimanda ai risultati dell'approfondita ricerca d'archivio presenti in CORSI 2004.

⁶⁴ VASARI 1550-1568, V, pp. 295-296.

⁶⁵ VASARI 1550-1568, V, p. 288.

questo criterio d'esposizione quando si trova a parlare del Castello Bufalini, approfittando della prima menzione fatta alla residenza di San Giustino per accodare una descrizione complessiva di quanto ricordava il pittore avesse lì realizzato, quasi come si trattasse di un affondo topografico. In maniera sommaria il resoconto annota solo due tra i diversi cicli che ancora oggi decorano alcuni soffitti del fortilizio. Il primo, che l'aretino dice trovarsi in una camera della torre e presentare grottesche, festoni, putti e figure che «scortano al disotto in su molto bene», è solo parzialmente identificabile con quello che decora la cosiddetta 'Stanza degli dei pagani' (fig. 13)⁶⁶. Al piano superiore della stessa torre, ma ugualmente non perfettamente corrispondenti al passo citato, si trovano altre camere decorate da pitture: la 'Stanza di Apollo e le muse' (fig. 14)⁶⁷, all'incirca delle stesse dimensioni della sala appena citata, e la 'Stanza dei Fiumi', resa quasi illeggibile da danni causati da terremoti e infiltrazioni⁶⁸. Sono ugualmente dipinti anche i soffitti dei vani che separano questi ultimi due ambienti, ovvero il corridoio con il *Ratto di Ganimede* e i due piccoli alloggiamenti che si aprono ai suoi lati: una stufetta ornata con scene degli amori di Giove e, di fronte, un ripostiglio le cui decorazioni mal conservatesi sono difficilmente giudicabili⁶⁹. Come queste, non trovano menzione nella biografia di Gherardi neanche le pitture della 'Stanza di Prometeo' (fig. 20), l'unica ad

⁶⁶ Su questo ciclo si veda: RONEN 1977B; RONEN 1978; ROSINI 1986, pp. 178-180 e, più recentemente, BORSI 2007B, pp. 135-143. A mio avviso erroneamente, la sala è stata a lungo avvicinata alle decorazioni del 'Corridoio pompeiano' di Castel Sant'Angelo che parte della critica assegna a Gherardi. Sulla questione rimando alle considerazioni che esprimevo in GIANCARLI 2019, pp. 192-200 con bibliografia precedente.

⁶⁷ RONEN 1993A; ROSINI 1986, pp. 180-184; BORSI 2007B, pp. 143-149 e GIANCARLI 2019, pp. 200-202.

⁶⁸ Date le pessime condizioni in cui si trovano, queste pitture sono state tralasciate dagli studi dedicati al castello.

⁶⁹ A questi ambienti più piccoli Avraham Ronen dedicava un unico contributo complessivo: RONEN 1993B.

essere stata dipinta dall'artista al pian terreno⁷⁰, e una seconda stufetta nella torre sud⁷¹.

Nonostante siano state avanzate diverse ipotesi riguardo la cronologia degli affreschi e la sequenza della loro realizzazione, tutta la letteratura concorda sul fatto che i primi cicli ad essere stati realizzati sono quelli contenuti nelle sale all'interno della torre a destra del pontile di accesso al castello. Anche non considerando le decorazioni degli ambienti più piccoli, che certamente dovettero portar via ben poco tempo al Doceno, e la 'Stanza dei Fiumi', secondo me da sottrarre per qualità al catalogo dell'autore⁷², la ricostruzione deve quindi prendere avvio dall'analisi delle scene dipinte sulle volte della 'Stanza degli dei pagani' e della 'Stanza di Apollo e le muse'.

La campagna di restauro condotta nel 2006 dalla Soprintendenza dell'Umbria nella prima di queste due camere ha portato alla luce un'antica feritoia che pare essere stata riempita durante i lavori cinquecenteschi di ingentilimento del fortilizio. Sugli sganci del vano smurato sono riemerse alcune scritte che, interpretate da Giuditta Rossi come la firma e la data degli affreschi, riportano, secondo la sua lettura, sulla parete di sinistra «mastro C[r]isto[fano] / II giugn[o] [?] Fec[ci]t» e su quella di destra, ben leggibile, la data «1544». A questo si aggiungono anche frasi che documentano un amore non corrisposto, esemplificato da un cuore trafitto da una freccia, e un rapido schizzo a pietra nera di quella che sembra un'anfora o più probabilmente, considerata la

⁷⁰ RONEN 1968; RONEN 1991; BORSI 2007B, pp. 154-156 e GIANCARLI 2019, pp. 207-210 per confronti stilistici con la *Pala di Santa Maria del Popolo* della Galleria Nazionale dell'Umbria.

⁷¹ La si veda riprodotta in CORSI 2004, fig. 70.

⁷² Nel mio precedente contributo inserivo anche questo ciclo nel gruppo di quelli dipinti da Gherardi. La loro visione diretta, tuttavia, mi ha portato a cambiare parere. Nonostante le pessime condizioni dei lacerti sopravvissuti e la possibilità che questi siano stati pesantemente ridipinti, mi pare che anche solo la partitura decorativa non presenti la brillantezza inventiva che si nota negli altri soffitti. In maniera del tutto ipotetica, allora, trovo sia più interessante immaginare in questa camera la presenza di un collaboratore o di un continuatore di Gherardi, forse quel «Battista Cungii borghese e suo compatriota» che lo accompagna da San Giustino nei viaggi verso Bologna e Venezia (VASARI 1550-1568, pp. 288, 291). Sul rapporto tra Cungii, Doceno e Vasari si veda WITCOMBE 1989, pp. 849-850 e CORSI 2000.

funzione della feritoia, di una bocca da fuoco⁷³. Tali evidenze portavano la studiosa a datare il ciclo della ‘Stanza degli dei pagani’ a poco dopo il rientro di Gherardi da Roma, tra il 1543 e il 1544, e a considerarlo successivo a quello della ‘Stanza di Apollo e le muse’, da sistemare secondo il suo parere prima del 1543⁷⁴. Ci sono diversi aspetti, tuttavia, che smentiscono questa ipotesi. Non si comprende innanzitutto per quale ragione l’artista si fosse firmato su una porzione di muro poi destinata ad essere coperta per sempre, così come resta da capire la cronologia delle altre frasi che, sia per la tecnica, sia per la calligrafia, sembrano essere state apposte da una seconda mano. Dati i numerosi interrogativi che portano con loro, non ultima la difficile comprensione del testo sulla parete di sinistra, mi pare che queste scritte, più che fornire un appiglio cronologico, complichino ulteriormente la ricostruzione della sequenza d’esecuzione degli affreschi che, invece, può contare su evidenze documentarie e stilistiche più indicative e meglio giustificabili.

Cominciando dai dati d’archivio, si deve a Jessica Corsi il ritrovamento presso il fondo documentario conservato nel Castello Bufalini di un quadernetto che, segnato sul verso, riporta il nome dell’architetto che si occupò della ristrutturazione cinquecentesca del castello: il fiorentino Nanni Unghero⁷⁵. Tra questi appunti, raccolti a corredo di piante e progetti seguendo le indicazioni probabilmente fornite dallo stesso abate Bufalini, viene fatta menzione in due passaggi di una «camera dipinta»:

A meza scala ala camera dipinta farcci la finestra simile a quella di sopra, ma la soglia farlla iscorniciata, come l’ò disegnata nel muro larga di vano piè 3 alta piè 6 el parapeto de la dita alto solo piè 2 5/6 di piè. [...] La camera dipinta levarlli quella porta de la scala che va in su la torre e rimeterlla da ire a la torre per la scala grande e in e’ loco donde

⁷³ Le foto di queste scritte sono state pubblicate per la prima volta da Giuditta Rossi. Per la loro parziale riproduzione e tentativo di lettura: ROSSI 2012, pp. 149, 155.

⁷⁴ ROSSI 2012, pp. 152-155. L’ipotesi della studiosa si basa anche sul fatto che, dai documenti rinvenuti, Gherardi viene menzionato solo a partire dal 1541 (ROSSI 2012, pp. 146-147).

⁷⁵ CORSI 2004. Alla studiosa si deve anche la completa trascrizione di questo materiale.

si leva la dita porta meterceci uno camino per dita camera. Dare uno lume a squincio a quello istudiuolo dipinto come ò mostrato⁷⁶.

I riferimenti forniti dalla descrizione non lasciano dubbi sul fatto che la camera di cui si sta parlando sia la ‘Stanza degli dei pagani’ che, per essere distinta da «quella di sopra» (la ‘Stanza di Apollo e le muse’), viene detta appunto ‘dipinta’, facendo così pensare che questo aspetto fosse identificativo al tempo in cui l’architetto segnava i suoi appunti e che, quindi, nessun altro ambiente presentasse ancora decorazioni⁷⁷.

Allo stesso modo, mi pare possibile individuare importanti evidenze di stile in questo ciclo tali da far pensare ad una precedenza cronologica rispetto agli affreschi della camera superiore. In primo luogo mi riferisco al confronto stringente che è possibile fare tra le grottesche e i festoni dell’affresco di San Giustino, da una parte, e gli stessi particolari presenti nelle pitture dell’unico pianerottolo dello scalone affrescato da Gherardi in Palazzo Vitelli alla Cannoniera di Città di Castello, dall’altra⁷⁸. La calzante progressione delle due esecuzioni mi pare suggerisca una datazione per il soffitto della camera dedicata alle divinità che ben si presta a collocarsi a ridosso del 1537-1538. Per coerenza stilistica, inoltre, l’ambiente si porta dietro la decorazione del ‘Corridoio di Ganimede’ del piano superiore e dell’annessa stufetta con gli ‘Amori di Giove’. L’altro immediato termine di confronto, poi, sono gli affreschi bolognesi presenti nel fregio di San Michele in Bosco, che non si discostano molto da quelli della ‘Stanza degli dei pagani’ se non per un’invenzione meno divertente e fantasiosa ma più adatta al contesto religioso⁷⁹. Se da una parte il

⁷⁶ CORSI 2004, p. 97.

⁷⁷ Poneva giustamente l’attenzione su questa notizia e avvicinava la notizia alla ‘Stanza degli dei pagani’ già Jessica Corsi (CORSI 2004, p. 91).

⁷⁸ Proponevo questo confronto già in GIANCARLI 2019, pp. 190-192 a cui rimando anche per l’illustrazione del pianerottolo di Palazzo Vitelli alla Cannoniera.

⁷⁹ Nella biografia del Doceno Vasari si intesta la responsabilità dell’invenzione delle scene dipinte sui fregi di San Michele in Bosco spiegando come «si affaticò molto perché Cristofano facesse da sé parte d’i disegni delle storie che andarono nel fregio: ma egli non volle mai» (VASARI 1550-1568, V, p. 290). I differenti esiti compositivi degli

confronto con le pitture del pianerottolo di Città di Castello fissa un importante termine al 1537, il cantiere bolognese inaugurato nel 1539 deve rappresentare l'altro limite cronologico per gli affreschi della 'Stanza degli dei pagani', ancora profondamente debitori nell'invenzione e nello stile tanto a Raffaello, quanto soprattutto a Perino⁸⁰. Stando ad una preziosa indicazione di Vasari, però, pare che Gherardi completò gli affreschi solo dopo il ritorno da Bologna nel 1540 quando, verosimilmente, non gli restava da dipingere che qualche peduccio nella parte bassa del soffitto⁸¹.

Di altro temperamento, invece, sono gli affreschi della 'Stanza di Apollo e le muse' che, per la loro modernità di linguaggio e di gestione dello spazio dipinto, reputo debbano essere collocati dopo il ciclo dedicato agli dei pagani e durante gli anni Quaranta. In questo periodo, tuttavia, si inseriscono anche molte delle trasferte fuori San Giustino. Tra l'autunno del 1539 e la primavera del 1540, come già detto, insieme a Giovanni Battista Cungi, Stefano Veltroni e a Vasari, Cristofano fu attivo per otto mesi nel cantiere del refettorio di San Michele in Bosco⁸² ma il 24 maggio, il 1° giugno e il 16 luglio 1541 il suo nome torna ad essere documentato nei libri paga al castello⁸³. Nel novembre dello stesso anno, poi, eseguì a Perugia alcuni degli apparati per l'ingresso in

affreschi bolognesi rispetto a quelli di San Giustino, comunque vicini nello stile, potrebbero essere dovuti perciò proprio all'ideazione meno bizzarra dell'aretino, confermando la veridicità del passo contenuto nella biografia di Gherardi.

⁸⁰ GIANCARLI 2019, pp. 192-200 con bibliografia precedente.

⁸¹ «Per che tornato Cristofano a San Giustino [da Bologna *n.d.a.*], finì alcuna delle stanze di quell'abate lasciate imperfette» (VASARI 1550-1568, V, p. 290).

⁸² Nelle *Ricordanze* Vasari annota di essere tornato a Firenze da Bologna alla fine del maggio 1540, mentre l'iscrizione sopra la porta del refettorio bolognese, celebrando la rapidità con cui furono condotti i lavori, riporta che il cantiere ebbe la durata di appena otto mesi. Prestando fede a queste indicazioni, si potrebbe immaginare che la comitiva si fosse ritrovata nel capoluogo emiliano nel settembre 1539, mentre la firma del contratto da parte dell'aretino risale al 2 febbraio dello stesso anno (AGOSTI 2021, pp. 39-45). Sul cantiere pittorico si vedano: RUBBIANI 1895; RONEN 1977A; FORTUNATI 1996 e, con un'analisi anche dei fogli ricondotti al cantiere, GRASSO 2018A.

⁸³ ROSSI 2012, p. 147, nota 7.

città di papa Paolo III dopo la fine della ‘Guerra del sale’⁸⁴, mentre tra la fine di dicembre 1541 e l’estate del 1542 lavorò a Venezia all’allestimento de *La Talanta*, la commedia di Pietro Aretino messa in scena dalla compagnia dei Sempiterni⁸⁵. Il 24 febbraio e il 10 marzo 1543⁸⁶ il nome di Cristofano torna ad essere menzionato nelle annotazioni di spesa del fattore di San Giustino e, sempre nel 1543, l’artista venne coinvolto nel cantiere pittorico della Rocca Paolina di Perugia, probabilmente condotto tra la primavera e l’autunno dello stesso anno⁸⁷. Stando alla biografia vasariana, sempre al 1543 risalirebbe anche il suo primo viaggio a Roma, che pare lecito collocare alla fine dell’anno. Scrive infatti Vasari:

Venuto poi l’anno 1543, avendo Giorgio a fare per lo illustrissimo cardinal Farnese una tavola a olio per la Cancelleria grande et un’altra nella chiesa di Santo Agostino per Galeotto da Girone, mandò per Cristofano, il quale andato ben volentieri, come quello che avea voglia di veder Roma, vi stette molti mesi facendo poco altro che andar veggendo⁸⁸.

Il passo, però, nasconde una contraddizione di fondo: sebbene venga detto che Doceno non fece altro che «andar veggendo», non si capisce per quale motivo Vasari dovette chiamare il suo

84 Sulla ‘Guerra del sale’ si veda CHIACCHELLA 1987. Una preziosa menzione alle pitture eseguite da Gherardi sull’arco di Sant’Ercolano e andate oggi perdute è contenuta nella *Raccolta delle cose segnalate* di Cesare Crispolti (CRISPOLTI 2001, p. 120). Grazie alla notizia fornita dal sacerdote perugino si sa che il dipinto eseguito da Gherardi si guastò molto rapidamente, forse a causa delle intemperie, e che nel 1580 si rese necessario ritoccarlo. L’incarico fu affidato al pittore pesarese Giovanni Antonio Pandolfi (CRISPOLTI 2001, pp. 207-208, nota 230). Sul fatto si veda anche SAPORI 1982.

85 Mentre l’aretino giunse in laguna già il primo dicembre 1541, Gherardi e Giovan Battista Cungi tardarono il loro arrivo a Venezia dove «dopo essere stati trasportati dalla fortuna del mare in Schiavonia, trovarono che il Vasari non solo era là innanzi a loro arrivato, ma avea già disegnato ogni cosa e non ci aveva se non a por mano a dipignere» (VASARI 1550-1568, V, p. 291), verosimilmente, quindi, dopo il 22 del mese (AGOSTI 2021, p. 54 con bibliografia precedente).

86 ROSSI 2012, p. 152, nota 15.

87 Non rimane più traccia di queste pitture, completamente distrutte durante il periodo risorgimentale. Sul cantiere pittorico: MANCINI 1992; TEZA 2014, pp. 233-237.

88 VASARI 1550-1568, V, pp. 293-294.

amico a Roma. Verrebbe da credere che dietro la richiesta dell'aretino ci fosse il desiderio di servirsi ancora una volta del suo prezioso collaboratore. Dirimente, a questo proposito, risultano le opere su cui lo stesso aretino si trovava a lavorare al tempo, ovvero l'*Allegoria della Giustizia* eseguita per il cardinale Alessandro Farnese e confluita nella raccolta di Capodimonte, da una parte, e la *Deposizione* commissionata dal mercante Galeotto da Girone e oggi nella Galleria Doria Pamphilj, dall'altra⁸⁹. Mentre la prima, eseguita nel 1543, presenta la tipica conduzione pittorica di Vasari, nella seconda, accordata solo nel 1544, è visibile una stesura decisamente più brillante e disinvolta che, in virtù dello scarto visibile tra le due opere, sembrerebbe giovare dell'apporto di Cristofano soprattutto nello sfondo del dipinto, vicino nella stesura rapida e fusa della materia pittorica a quello della più tarda pala perugina di Santa Maria del Popolo (fig. 21)⁹⁰. Il pittore dovette quindi trattenersi a Roma fino ai primi mesi del 1544.

Poiché nel medaglione dedicato al Doceno si trova scritto che il pittore, di ritorno dal soggiorno romano, «acquistò tanto, che tornato di nuovo a S. Iustino, fece per capriccio in una sala alcune figure tanto belle, che pareva che l'avesse studiate venti anni»⁹¹, si potrebbe pensare che, di nuovo al servizio di Ventura Bufalini dalla primavera del 1544 avesse lavorato proprio agli affreschi del soffitto della 'Stanza di Apollo'. Mi pare, infatti, che in queste pitture si respiri un'aria decisamente più moderna rispetto alle scene della 'Stanza degli dei pagani' e si registri una conduzione

⁸⁹ Sulle due opere si veda AGOSTI 2021, pp. 62-64 con bibliografia precedente.

⁹⁰ La *Deposizione* della Galleria Doria Pamphilj viene menzionata da Vasari nelle *Ricordanze*, dove si trova scritto che il 6 aprile 1544 l'opera era già finita. Sul dipinto si rimanda a DABELL 2020, più cauto sulla collaborazione del Doceno, e AGOSTI 2021, p. 63 che, prima di me, ipotizzava il coinvolgimento di Gherardi. Ringrazio Barbara Agosti per essersi confrontata con me su questi argomenti. Quanto alla *Pala di Santa Maria del Popolo* di Perugia, invece, Alessandro Marabottini attribuiva a Gherardi l'esecuzione della sola parte del dipinto compresa tra la centina e le nuvole su cui si inginocchiano i santi (MARABOTTINI 1997, p. 63). A mio avviso, invece, la mano del Doceno è riscontrabile anche più sotto: nello sfondo, caratterizzato dal tempio che già lo studioso riconosceva essere derivato da Polidoro da Caravaggio, nella fila più alta degli astanti, caratterizzati da una pennellata più morbida e fusa, e nel gruppo delle quattro donne, tre velate e una con in braccio il proprio figlio, che si incunea tra le due ali di fedeli.

⁹¹ VASARI 1550-1568, V, p. 294.

più matura che risente della visione di Parmigianino, di Salviati a Bologna e Venezia ma, soprattutto, dello studio diretto sul modello comune a questi due maestri: Michelangelo. Se l'invenzione degli affreschi eseguiti dal Doceno nella 'Stanza di Apollo' è ancora sistematicamente raffaellesca⁹² (e di fatto l'Urbinato, conosciuto già in gioventù tramite Raffaellino del Colle, rimarrà per Doceno un modello imprescindibile durante tutta la carriera), a mutare è lo stile, che reagisce alle eleganze sinuose, torte e sproportionate di Parmigianino ma anche del Buonarroto più maturo. Il particolare del ciclo che meglio racconta questo aggiornamento è la figura dell'*Apollo musagete* dipinto in uno dei pennacchi che, memore della monumentalità affusolata del *San Rocco* dipinto dal Mazzola per San Petronio a Bologna (fig. 17)⁹³, dialoga pure con la figura del Giuseppe d'Arimatea che, in equilibrio sulla scala, aiuta a deporre il corpo di Cristo nella pala della Galleria Doria Pamphilj (fig. 18).

La maturazione che interessa lo stile di Gherardi in questi anni è vertiginoso e si misura con facilità confrontando tra loro l'*Apollo* della 'Stanza degli dei pagani' (fig. 15) con lo stesso soggetto dipinto nella camera superiore (fig. 16). Se nel primo affresco la divinità sembra non avere confidenza con lo spazio angusto del pennacchio e collocarsi davanti allo sfondo poco caratterizzato da una fitta coltre di nubi, il gemello protagonista del ciclo che lo ospita è invece ben più sicuro: si insinua con la punta del piede pescando fino agli ultimi centimetri di spazio dipingibile, quasi appoggia la gamba lungo il bordo della cornice e, nella parte alta, si dispone prepotente e vanitoso mostrando, da un lato, l'enorme cetra e, dall'altro, sistemandosi il mantello che gli turbinava vorticoso al fianco. Le stoffe, così come il petto e le cosce del giovane, condividono la stessa sensibilità cromatica e meteorologica dello sfondo, la cui aria si rischiarava appena, come dopo un acquazzone estivo. A separarli non è che un pugno di anni, neanche un lustro

⁹² Per l'individuazione di modelli inventivi e una lettura iconografica del ciclo: ROSINI 1986, pp. 180-183; RONEN 1993A; BORSI 2007B, pp. 143-149.

⁹³ Il soggiorno bolognese rappresentò anche per Vasari l'occasione di ragionare su Parmigianino e studiarne le opere. Su Vasari e Parmigianino: McTAVISH 1985; PIERGUIDI 2016 e, con ampia bibliografia, AGOSTI 2021, pp. 44-45.

forse, denso però di trasferte, studi, scadenze e partecipazioni a cantieri importanti che fanno maturare Cristofano e che con il loro portato irrompono nella quiete di San Giustino.

Per la ‘Stanza di Apollo e le muse’, quindi, va pensata un’esecuzione sicuramente successiva al 1541 ma che trova una sistemazione convincente intorno al 1544, prima del suo secondo soggiorno romano.

Nell’Urbe, infatti, Gherardi torna ad essere menzionato all’inizio del 1545. Grazie a quattro lettere spedite da don Ippolito al biografo aretino tra la metà di gennaio e la prima settimana di febbraio di quell’anno, sappiamo che l’artista lavorava al tempo per Paolo Vitelli e che, non riuscendosi a liberare dal non meglio precisato impegno preso, non poté raggiungere Giorgio a Napoli per aiutarlo nel cantiere allestito nella sagrestia di Santa Maria di Monteoliveto⁹⁴. Doceno rimase poi per buona parte del 1545 a Roma dove si ricongiunse con Vasari in tempo solo per assisterlo nella dipintura delle *Storie del Vecchio Testamento* per la sagrestia di San Giovanni a Carbonara, richieste all’aretino nel mese di ottobre⁹⁵. A causa di una malattia, tuttavia, già nei primi mesi del 1546 fu costretto a ritornare in Umbria, abbandonando l’amico prima che si mettesse mano al ciclo della ‘Sala dei Cento Giorni’ di Palazzo della Cancelleria.

Dopo questo rientro a mio avviso va fatta risalire la decorazione del soffitto della ‘Stanza dei fatti de’ Romani’ (fig. 19): l’unico di

⁹⁴ Le lettere sono datate 13 gennaio 1545 (FREY 1923, p. 140), 17 gennaio 1545 (FREY 1923, pp. 141-142), 24 gennaio 1545 (FREY 1923, pp. 142-143) e 7 febbraio 1545 (FREY 1923, pp. 144) e documentano la lunga e infruttuosa trattativa condotta da Vasari per ottenere il supporto del suo preziosissimo collaboratore a Napoli. Come intuiva correttamente Sara Borsi, il carteggio non documenta solo il fatto che Gherardi lavorava al tempo per Paolo Vitelli, ma anche che si trovava fisicamente a Roma, da dove don Ippolito rispondeva all’aretino (BORSI 2006, pp. 57-58). Il religioso, infatti, affermava di aver ‘parlato’ con Cristofano il 13 gennaio e, il 7 febbraio, di non essere stato più in grado di incontrarlo dopo quella data. La lettera veniva commentata per prima da Catherine Monbeig Goguel (Monbeig Goguel 1972, p. 133) che, però, la poneva in relazione alle pitture di Palazzo Vitelli a Sant’Egidio a Città di Castello, dove la storiografia locale riteneva Gherardi avesse lavorato (MANCINI 1832, I, pp. 152-153; MAGHERINI GRAZIANI 1897, pp. 103-105). Come anche recentemente è stato dimostrato, invece, le decorazioni della residenza spettano a Prospero Fontana e alla sua bottega (GRASSO 2018B; JONIEZ 2018, p. 25). Sul cantiere napoletano, invece, cfr. nota 5.

⁹⁵ LEONE DE CASTRIS 2010; MAIETTA 2010.

cui viene indicato con precisione il soggetto nella ‘vita’ dell’artista⁹⁶. In un mio precedente intervento, condividendo l’idea formulata da Ronen e ripresa più recentemente da Sabrina Massini, ritenevo che questo ciclo, pur da situare dopo la decorazione della ‘Stanza di Apollo e le muse’, fosse da collocare immediatamente dopo il 1543, anno del già citato primo soggiorno romano⁹⁷. Mi convincevano i numerosi prestiti inventivi da Polidoro da Caravaggio individuati dai due studiosi e che, a sua volta, Gherardi poteva aver facilmente mutuato tramite lo studio dal vero di alcune tra le facciate decorate dal maestro lombardo insieme con Maturino.

Tornando a riflettere sulla questione, tuttavia, credo oggi che queste debbano essere spostate più avanti nel decennio e che trovino più giusta sistemazione nella seconda metà degli anni Quaranta. Importanti evidenze d’archivio rinvenute da Giuditta Rossi documentano Cristofano a San Giustino già il 31 maggio 1546⁹⁸, mentre un importante termine *ante quem* per l’esecuzione degli affreschi è rappresentato da due notizie, ugualmente pubblicate dalla studiosa, risalenti al 7 maggio e al 29 luglio 1550. In quei giorni, infatti, vengono rispettivamente pagate le «ferrate alle camere volte d[e] gesso»⁹⁹ e ordinati i chiodi da piantare per ricoprire con corami «la camora de Bocino»¹⁰⁰ che, come ipotizzava la Rossi, doveva essere già sgombra dai ponteggi allestiti per la realizzazione delle pitture del soffitto¹⁰¹.

Una datazione più bassa per il ciclo con i ‘fatti de’ Romani’, inoltre, permetterebbe una nuova lettura della ‘vita’ di Gherardi e l’estrappolazione da questa di importanti conferme. Oltre ai passi

⁹⁶ Sulla stanza si veda RONEN 1974, MASSINI 2000, BORSI 2007B, p. 152-154. Si deve a Catherine Monbeig Goguel e a Jessica Corsi l’individuazione di alcuni disegni del Doceno collegati agli affreschi delle camere: MONBEIG GOGUEL 1972, p. 133; CORSI 2008, 57-58.

⁹⁷ GIANCARLI 2019, pp. 204-207.

⁹⁸ ROSSI 2012, pp. 156-157, nota 17.

⁹⁹ ROSSI 2012, p. 160, nota 27.

¹⁰⁰ ROSSI 2012, p. 160, nota 28.

¹⁰¹ ROSSI 2012, p. 160.

citati, infatti, Vasari torna a menzionare il fortilizio umbro in una ulteriore occasione all'interno della biografia del Doceno:

dovendo andare [Giorgio *n.d.a.*] a Rimini [...] passò da San Giustino per menar seco Cristofano, ma l'abate Buffolino, al quale dipingeva una sala, non volle per allora lasciarlo partire, promettendo a Giorgio che presto gliel manderebbe fino in Romagna. Ma non ostanti cotali promesse, stette tanto a mandarlo, che quando Cristofano andò, trovò esso Vasari non solo aver finito l'opere di quell'abbate, ma aveva anco fatto una tavola all'altar maggiore di San Francesco d'Arimini per messer Niccolò Marcheselli; et a Ravenna, nella chiesa di Classi de' monaci di Camaldoli, un'altra tavola al padre don Romualdo da Verona, abbate di quella badia¹⁰².

Prestando fede al racconto, quando Vasari giunse al Castello Bufalini verso l'autunno del 1547¹⁰³, quindi, trovò Cristofano alle prese con la decorazione avviata di una stanza. Ammettendo che questa potesse essere proprio quella 'dei fatti de' Romani', si troverebbe una giustificazione fondata non solo alla citazione particolarmente precisa di questi affreschi nella biografia giuntina di Gherardi, ma anche una spiegazione plausibile alla menzione dell'artista contenuta nella 'vita' torrentiniana di Perino del Vaga. Con la realizzazione di una decorazione a stucco e ad affresco per la camera dell'abate, infatti, il Doceno si rifaceva alla moda romana e ad illustri modelli che aveva potuto vedere nell'Urbe, non ultima la Sala Paolina di Castel Sant'Angelo. La derivazione da questo importante modello non sfuggiva certo a Vasari e la visione della 'Stanza dei fatti de' Romani' in concomitanza con la morte del Bonaccorsi, avvenuta giusto il 19 ottobre 1547, poté forse rappresentare per l'aretino un motivo sufficiente per dedicare all'amico e collaboratore il prestigioso inciso presente nella 'vita' di Perino¹⁰⁴.

¹⁰² VASARI 1550-1568, V, p. 294.

¹⁰³ AGOSTI 2021, pp. 81-82.

¹⁰⁴ Vasari cominciò a lavorare al testo della 'vita' di Perino già durante il soggiorno riminese e, quindi, immediatamente dopo essere passato per San Giustino. A proposito: AGOSTI 2021, p. 74.

Ottenuta licenza da parte di Ventura Bufalini di raggiungere Giorgio in Romagna, Cristofano non dovette trattenersi per molto tempo fuori San Giustino, dove torna nuovamente ad essere documentato il 22 e il 31 marzo 1548 e, una terza volta, il 21 luglio dello stesso anno¹⁰⁵. Alla luce di queste considerazioni mi pare giusto confermare gli affreschi della ‘Stanza dei fatti de’ Romani’ intorno al 1547 o, comunque, non oltre la primavera del 1550.

È successiva a questa camera solo la decorazione del soffitto della ‘Stanza di Prometeo’, le cui eleganze esuberanti e le pennellate ampie e liquide trovano paragone efficace con la *Pala di Santa Maria del Popolo* (fig. 21), risalente al 1547-1549, e con gli affreschi più tardi nell’oratorio della Compagnia del Gesù di Cortona che, eseguiti tra l’ottobre e il dicembre del 1554, rappresentano un importante termine *ante quem*¹⁰⁶.

Dalla ‘Stanza degli dei pagani’ alla ‘Stanza di Prometeo’, Doceno e il castello attraversano insieme tutto il quinto decennio del Cinquecento, e il segno tangibile di questo percorso lungo gli anni Quaranta è rappresentato dal modo in cui muta la decorazione dei soffitti da camera a camera: mentre le partiture si fanno via via sempre più semplici ed essenziali, infatti, gli ornamenti di

¹⁰⁵ ROSSI 2012, p. 157, nota 18. La notizia datata 31 marzo 1548 è estremamente interessante perché il fattore di San Giustino annota di aver comprato «ziafarano al borgo [per *n.d.r.*] bocino p[er] fare colori da depignere». Essendo lo zafferano un materiale estremamente costoso non si può pensare che servisse a Gherardi per dipingere su muro. L’acquisto, per tale motivo, sembrerebbe essere riconducibile piuttosto ad una tela o forse ad una tavola ancora ignota ma che Doceno avrebbe potuto realizzare per Ventura Bufalini o, magari, per qualche committente a città di Castello o Sansepolcro. Neppure pare possibile che lo zafferano acquistato nel 1548 servisse per l’esecuzione della *Pala di Santa Maria del Popolo* che, con i suoi oltre cinque metri di altezza, presenta di fatto le dimensioni di un affresco.

¹⁰⁶ Sulla decorazione dell’oratorio inferiore del Gesù di Cortona si veda: CORSI 2007 e DE GIROLAMI CHENEY 2018. Presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi si conserva un gruppo di fogli (invv. 7083 F-7094 F) riconducibili alle scene di sacrificio che decorano le pareti dell’oratorio. In virtù di questa vicinanza, Paola Barocchi li assegnava a Gherardi (BAROCCHI 1964, pp. 58-59). Concordano con l’attribuzione anche CECCHI 1978, p. 57; DAVIS 1980, pp. 181-182 e CORSI 2011, pp. 94-95. Al contrario, invece, non trovano corrispondenze con lo stile grafico dell’artista MONBEIG GOGUEL 1972, p. 132 e HÄRB 2015, p. 484.

fantasia come grottesche e festoni cedono il posto alla figurazione di storie.

Oltre al poco spazio dedicato all'attività pluriennale svolta a San Giustino, esiste un secondo esempio di ellissi all'interno della biografia dedicata a Gherardi e riguarda l'attività svolta dal pittore a Perugia:

[Gherardi] andò a Perugia la prima volta che vi andò papa Paulo Terzo, dopo le guerre fatte con i Perugini: dove, nell'apparato che si fece per ricevere Sua Santità, si portò in alcune cose molto bene, e particolarmente al portone detto di frate Rinieri, dove fece Cristofano, come volle monsignor della Barba, allora quivi governatore un Giove grande irato et un altro placato, che sono due bellissime figure; e dall'altra banda fece un Atlante col mondo addosso et in mezzo a due femine, che avevano una la spada e l'altra le bilance in mano. Le quali opere, con molte altre che fece in quelle feste Cristofano, furono cagione che, fatta poi murare dal medesimo Pontefice in Perugia la cittadella, messer Tiberio Crispo, che allora era governatore e castellano, nel fare dipingere molte stanze volle che Cristofano, oltre quello che vi avea lavorato Lattanzio pittore marchigiano insin allora, vi lavorasse anch'egli. Onde Cristofano non solo aiutò al detto Lattanzio, ma fece poi di sua mano la maggior parte delle cose migliori che sono nelle stanze di quella fortezza dipinte; nella quale lavorò anco Raffaello dal Colle et Adone Doni d'Ascesi, pittore molto pratico e valente, che ha fatto molte cose nella sua patria et in altri luoghi; vi lavorò anco Tommaso del Papacello pittore cortonese. Ma il meglio che fusse fra loro e vi acquistasse più lode, fu Cristofano; onde messo in grazia da Lattanzio del detto Crispo, fu poi sempre molto adoperato da lui. Intanto avendo il detto Crispo fatto una nuova chiesetta in Perugia, detta Santa Maria del Popolo, e prima del Mercato, et avendovi cominciata Lattanzio una tavola a olio, vi fece Cristofano di sua mano tutta la parte di sopra, che in vero è bellissima e molto da lodare. Essendo poi fatto Lattanzio di pittore bargello di Perugia, Cristofano se ne tornò a San Giustino, vi si stette molti mesi pur lavorando per lo detto signor abate Bufalini. Venuto poi l'anno 1543 [...]¹⁰⁷

Prendendo alla lettera il passo che Vasari dedica agli incarichi perugini svolti dall'artista, sembra che questi debbano essere

¹⁰⁷ VASARI 1550-1568, V, p. 293.

collocati tra l'inverno del 1541, a quando risale il primo ingresso in città di papa Paolo III dopo la fine della 'Guerra del sale', e il 1543, anno in cui l'aretino colloca il primo viaggio a Roma dell'artista¹⁰⁸. Fatta eccezione per la realizzazione degli apparati eseguiti in occasione della venuta del Farnese a Perugia, per cui vale l'indicazione cronologica offerta dall'aretino¹⁰⁹, gli altri cantieri elencati scartano lungo tutto il quinto decennio. Mentre la decorazione della Rocca Paolina, eseguita dal Doceno insieme con Raffaellino del Colle, l'assisiense Dono Doni, il marchigiano Lattanzio Pagani e il cortonese Tommaso Bernabei detto il Papacello, dovrebbe situarsi tra la primavera e l'autunno del 1543¹¹⁰, l'esecuzione della metà superiore della monumentale *Pala di Santa Maria del Popolo* (fig. 21) risalirebbe almeno ad un lustro dopo, intorno al 1547-1549¹¹¹. In poche righe, quindi, Vasari accorpa tra loro esecuzioni che, anche se in buona parte irrimediabilmente perdute, fatta eccezione per la pala conservata ora nella Galleria Nazionale dell'Umbria, dobbiamo immaginarci fossero significativamente diverse tra di loro nello stile, in un decennio di profonda maturazione artistica per Gherardi.

Allo stato attuale delle nostre conoscenze risulta difficile stabilire se questo sintetico affondo sulle esecuzioni perugine sia da ricondurre ad un semplice disinteresse del biografo, ad una reale difficoltà a raccogliere informazioni dopo la morte dell'amico o, come anche è stato immaginato, alla calcolata volontà da parte di Vasari di filtrare i fatti per usare il medaglione dedicato a Cristofano come appendice alla propria autobiografia, posta a chiusura della Giuntina. Certo è, però, che l'attività del pittore del Borgo a Perugia dovette essere più consistente di quanto non riporti il racconto vasariano: lo dimostra una notizia d'archivio che,

108 A proposito del primo soggiorno romano Vasari scrive solo: «Venuto poi l'anno 1543, avendo Giorgio a fare per lo illustrissimo cardinal Farnese una tavola a olio per la Cancelleria grande et un'altra nella chiesa di Santo Agostino per Galeotto da Girone, mandò per Cristofano, il quale andato ben volentieri, come quello che avea voglia di veder Roma, vi stette molti mesi facendo poco altro che andar veggendo» VASARI 1550-1568, V, pp. 293-294.

109 Cfr. nota 84.

110 Cfr. nota 87.

111 Cfr. nota 21.

trascurata dagli studi sull'artista, veniva individuata e riportata da Umberto Gnoli in *Pittori e miniatori nell'Umbria*¹¹².

Nella breve voce biografica dedicata a Raffaellino del Colle, infatti, lo studioso riportava di aver trovato citato l'artista tra i documenti della confraternita perugina dell'Annunziata che, nel 1555, era alla ricerca di alcuni valenti maestri da contattare per l'esecuzione di un'*Annunciazione* che sostituisse una precedente ancona con lo stesso soggetto, ormai logora. Per il compito venne eletto un comitato di quattro confratelli a cui fu affidato l'incarico di individuare i migliori artisti attivi sulla piazza umbra; a questi, infatti, si sarebbe dovuta assegnare l'esecuzione della nuova pala che fosse «la più bella che se poi»¹¹³. *Ex equo*, la scelta ricadde su Raffaellino del Colle e Cristofano Gherardi e, secondo il racconto dello Gnoli, ad un confratello venne richiesto di partire alla volta di Borgo Sansepolcro per trattare. Non trovando più menzione della commissione nei verbali delle adunanze successive, però, lo studioso concludeva che le negoziazioni non avessero avuto buon esito. Non sappiamo se le cose andarono realmente in questo modo o se la notizia possa essere messa in relazione all'assenza del Doceno da Firenze durante l'estate del 1555¹¹⁴; ciò che più interessa segnalare in questa sede è comunque l'importanza del giudizio espresso dai membri della confraternita perugina che documenta una presenza più importante dei due artisti di Sansepolcro in città e nel vicino territorio rispetto a quanto non riporti Vasari¹¹⁵. Se si pensa all'inaccessibilità degli

¹¹² GNOLI 1980, p. 303.

¹¹³ GNOLI 1980, p. 303.

¹¹⁴ Grazie ai documenti di pagamento del cantiere di palazzo Vecchio rinvenuti da Alessandro Cecchi è possibile individuare un lungo periodo di assenza di Gherardi da Firenze mentre l'*équipe* di Vasari era al lavoro. L'artista, partitosene per una destinazione ignota (forse Sansepolcro?), non risulta nei registri per tutta l'estate del 1555 (più precisamente è fuori città dal 25 maggio al 2 settembre). Abbandonato il cantiere mediceo una seconda volta il 1° marzo 1556, un mese prima della sua morte, Cristofano non farà più ritorno a Firenze. A proposito si veda CECCHI 1976, pp. 151-152, nota 28; CECCHI 1977, p. 34.

¹¹⁵ Per altri importanti cicli decorativi che vedono attivi molti dei membri della squadra e per cui è stato ipotizzato per Gherardi un ruolo di *designer* si rimanda a: TEZA 2011, pp. 537-564, PICCHIARELLI 2007, pp. 282-287; ZALABRA 2011; ZALABRA 2012; TEZA 2014, in particolare p. 236.

appartamenti della Rocca Paolina, alla natura effimera degli allestimenti realizzati per l'ingresso di Paolo III nel 1541 e alla presenza di Gherardi limitata alla sola metà superiore della *Pala di Santa Maria del Popolo*, infatti, viene da credere che la valutazione dei confratelli si fosse basata sulla conoscenza e l'osservazione di opere a noi ancora ignote.

Si era così definitivamente compiuta quell'«aggressiva penetrazione nel delicato mondo pittorico [umbro] di una cultura figurativa del tutto diversa, estranea alla tradizione locale, e capace di disperderla»¹¹⁶ che, meditata dalla restaurazione farnese, trovò in Gherardi una via diretta alla 'maniera moderna'.

¹¹⁶ MARABOTTINI 1997, p. 59.

Bibliografia

- AGOSTI 2019 = B. AGOSTI, *Dopo Raffaello*, in *Raffaello e gli amici di Urbino*, catalogo della mostra (Urbino, 3 ottobre 2019-19 gennaio 2020), a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, Firenze 2019, pp. 240-249.
- AGOSTI 2021 = B. AGOSTI, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle Vite. Nuova edizione rivista e con l'aggiunta di una bibliografia vasariana*, Roma 2021.
- BANKER 2021 = J.R. BANKER, *The Gherardi family of Borgo San Sepolcro and Piero della Francesca's Williamstown "Virgin and Child Enthroned with Four Angels"*, in *Renaissance, politics and culture. Essay in honour of Robert Black*, Leiden-Boston 2021, pp. 155-164.
- BAROCCHI 1964A = P. BAROCCHI, *Complementi al Vasari pittore*, in «Atti e memorie dell'Accademia di Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria"», 28, (1963/1964) 1964, pp. 251-309.
- BAROCCHI 1964B = P. BAROCCHI, *Mostra dei disegni del Vasari e della sua cerchia*, Firenze 1964.
- BAROCCHI 1964C = P. BAROCCHI, *Vasari pittore*, Firenze 1964.
- BATTISTI 1971 = E. BATTISTI, *Piero Della Francesca*, Milano 1971.
- BATTISTI 1992 = E. BATTISTI, *Piero Della Francesca*, edizione riveduta e aggiornata con il coordinamento scientifico di M. Dalai Emiliani, Milano 1992.
- BÉGUIN 1985 = S. BÉGUIN, *Pour Cristofano Gherardi*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, a cura di G.C. Garfagnini, Firenze 1985, pp. 409-415.
- BENATI 2018 = D. BENATI, *Genga e il cantiere decorativo dell'Imperiale. Protagonisti e comparse*, in *Girolamo Genga. Una via obliqua alla maniera moderna*, a cura di B. Agosti, A.M. Ambrosini Massari, M. Beltramini, S. Ginzburg, Bologna 2018, pp. 237-251.
- BONAIUTI 2021 = E. BONAIUTI, *Vicende storiche della chiesa di San Lorenzo (già Santa Croce a Sansepolcro)*, in «Quaderni dell'Archivio Storico Diocesano di Sansepolcro», 1, 2021, pp. 29-64.
- BORSI 2005 = S. BORSI, *Cristofano Gherardi da Borgo San Sepolcro (1508-1556). Un pittore tra "regola e licenza" nelle vicende artistiche del primo Cinquecento*, in «Pagine Altotiberine», 9, 27, 2005, pp. 31-56.
- BORSI 2006 = S. BORSI, *Cristofano Gherardi verso la "Controriforma"*, in «Pagine Altotiberine», 10, 28, 2006, pp. 53-80.
- BORSI 2007A = S. BORSI, *Un pittore alla corte dei Vitelli di Città di Castello. Cristofano Gherardi da Borgo Sansepolcro (1508-1516), detto il Doceno*, in «Pagine Altotiberine», 11, 32, 2007, pp. 61-94.

- BORSI 2007B = S. BORSI, *Un pittore al servizio di Giulio e Ventura Bufalini: Cristofano Gherardi al castello di San Giustino*, in «Pagine Altotiberine», 11, 33, 2007, pp. 127-156.
- CAZZATO 1985 = V. CAZZATO, *Vasari e Carlo V: l'ingresso trionfale a Firenze del 1536*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, a cura di G.C. Garfagnini, Firenze 1985, pp. 179-204.
- CECCHI 1976 = A. CECCHI, *Qualche contributo al corpus grafico del Vasari e del suo ambiente*, in *Il Vasari storiografo e artista*, Firenze 1976, pp. 143-161.
- CECCHI 1977 = A. CECCHI, *Pratica, ferezza e terribilità nelle grottesche di Marco da Faenza in palazzo Vecchio a Firenze*, in «Paragone. Arte», 28, 327, 1977, pp. 24-54.
- CECCHI 1978 = A. CECCHI, *Nuove acquisizioni per un catalogo dei disegni di Giorgio Vasari*, in «Antichità viva», 17, 1, 1978, pp. 52-61.
- CHIARINI 1963 = M. CHIARINI, *Two contributions. Polidoro and Salvati*, in «The Burlington Magazine», 105, 1963, pp. 554-557.
- CHIELLI 2013 = F. CHIELLI, *Il Museo civico di Sansepolcro*, Firenze 2013.
- CONFORTI 2001 = C. CONFORTI, *La Sala dei Cento Giorni di Giorgio Vasari alla Cancelleria di Roma (1546)*, in *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello*, catalogo della mostra (Roma, 25 ottobre 2011-12 febbraio 2012), a cura di M. G. Bernardini, M. Bussagli, Milano 2011, pp. 126-133.
- CORSI 2000 = J. CORSI, *Precisazioni sulla biografia di Giovan Battista Cungi, pittore di Borgo Sansepolcro*, in «Bollettino d'informazione della Brigata Aretina Amici dei Monumenti», 34, 71, 2000, pp. 61-64.
- CORSI 2004 = J. CORSI, *I Bufalini: una grande famiglia tifernate e il castello di San Giustino*, in «Paragone. Arte», 3 s., 55, 58 (657), 2004, pp. 87-104.
- CORSI 2007 = J. CORSI, *La decorazione dell'oratorio inferiore del Gesù di Cortona*, in *Museo Diocesano*, a cura di P. Bruschetti, M.G. Vaccari, Cortona 2007, pp. 42-49.
- CORSI 2008 = J. CORSI, *Nuove aggiunte al corpus di disegni di Cristofano Gherardi detto il Doceno*, in «Polittico», 5, 2008, pp. 53-61.
- CORSI 2011 = J. CORSI, scheda in *Giorgio Vasari. Disegnatore e Pittore. "Istudio, diligenza et amorevole fatica"*, catalogo della mostra (Arezzo, 3 settembre-11 dicembre 2011), a cura di A. Cecchi, Milano 2011, pp. 94-95.
- CRISPOLTI 2001 = C. CRISPOLTI, *Raccolta delle cose segnalate di Cesare Crispolti. La più antica guida di Perugia (1597)*, a cura di L. Teza, Firenze 2001.

- DABELL 2020 = F. DABELL, *Galeotto da Girone, the patron of Vasari's first public work in Rome, 1544*, in *Amica veritas. Studi di Storia dell'arte in onore di Claudio Strinati*, a cura di A. Vannugli, Roma 2020, pp. 129-145.
- DAL POGGETTO 2001 = P. DAL POGGETTO, *La diffusione del verbo raffaellesco: la Villa Imperiale; l'attività di Raffaellino del Colle*, in *Perano nell'età dei Della Rovere*, Venezia 2001, pp. 203-246.
- DAL POGGETTO 2004 = P. DAL POGGETTO, *Francesco Maria I, Eleonora Gonzaga e il cantiere pittorico dell'Imperiale vecchia*, in *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, catalogo della mostra (Senigallia-Urbino-Pesaro-Urbano, 4 aprile-3 ottobre 2004), a cura di P. Dal Poggetto, Milano 2004, pp. 136-142.
- DAVIS 1980 = C. DAVIS, *Frescoes by Vasari for Sforza Almeni, "Coppiere" to Duke Cosimo I*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 24, 1980, pp. 127-202.
- DAVIS 1981 = C. DAVIS, scheda in *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, catalogo della mostra (Arezzo, 26 settembre 1981-3 gennaio 1982), a cura di M.D. Davis, Firenze 1981, pp. 278-280.
- DEGLI AZZI 1914 = G. DEGLI AZZI, *Inventario degli archivi di S. Sepolcro*, Rocca San Casciano 1914.
- DEGLI AZZI 1915 = G. DEGLI AZZI, *Gli archivi della Storia d'Italia*, Rocca San Casciano 1915, vol. 9 (2 s., IV).
- DROGHINI 2001 = M. DROGHINI, *Raffaellino del Colle*, Fermignano 2001.
- DROGHINI 2004 = M. DROGHINI, *Un Raffaellino del Colle da Lamoli alle collezioni Passionei e Mosca ai Musei civici di Pesaro*, in «Pesaro città e contà», 19, 2004, pp. 119-131.
- DROGHINI 2019 = M. DROGHINI, *Dipinti e disegni di Raffaellino del Colle per l'Oratorio del Corpus Domini di Urbano*, in *Francesco Maria I della Rovere di Tiziano. Le collezioni roveresche nel palazzo ducale di Casteldurante*, catalogo della mostra (Urbano, 14 aprile-14 luglio 2019), a cura di F. Paoli, J.T. Spike, Urbino 2019, pp. 105-119.
- DROGHINI 2020 = M. DROGHINI, *Spigolature di grafica raffaellinesca*, in «Pagine altotiberine», 24, 67-68, 2020, pp. 265-267.
- FALCIANI 2004 = C. FALCIANI, *"Le più strambe cose del mondo". Il Rosso e la diffusione della maniera moderna*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Cinquecento*, a cura di L. Fornasari, A. Giannotti, Firenze 2004, pp. 107-119.
- FORNI = G.M. FORNI, *Monumenti antichi di Roma nei disegni di Alberto Alberti*, 2 voll., Roma 1991.

- FRANKLIN 1989 = D. FRANKLIN, *New Documents for Rosso Fiorentino in Sansepolcro*, in «The Burlington Magazine», 131, 1041, 1989, pp. 817-827.
- FRANKLIN 1990 = D. FRANKLIN, *Raffaellino del Colle: painting and patronage in Sansepolcro during the first half of the sixteenth-century*, in «Studi di storia dell'arte», 1, 1990, pp. 145-170.
- FRANKLIN 1994 = D. FRANKLIN, *Rosso in Italy. The Italian Career of Rosso Fiorentino*, New Heaven-London 1994.
- FREY 1923 = K. FREY, *Der Literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, München 1923.
- FORTUNATI 1996 = V. FORTUNATI, *Vasari e il Doceno nel refettorio di San Michele in Bosco*, in *L'Istituto Rizzoli in San Michele in Bosco. Il patrimonio artistico del monastero e vicende storiche di cento anni di chirurgia ortopedica*, a cura di A. Cioni, A.M. Bertoli Barsotti, Bologna 1996, pp. 167-173.
- GALLERIA NAZIONALE DELL'UMBRIA 1989 = *Galleria nazionale dell'Umbria. Dipinti, sculture e oggetti dei secoli XV-XVI*, a cura di F. Santi, Roma 1989.
- GIANCARLI 2019 = M. GIANCARLI, «*Con tanta grazia che era una meraviglia*». Cristofano Gherardi a Città di Castello e San Giustino, in *Prima e dopo Raffaello. Città di Castello e il Rinascimento*, a cura di A. Delpriori, Perugia 2019, pp. 173-212.
- GIANCARLI 2021 = M. GIANCARLI, *Seguendo Raffaello. Nuove considerazioni su Raffaellino del Colle nelle Marche*, in *Il Rinascimento a Sassoferrato. Pietro Paolo Agabiti, scultore e pittore al tempo dei Della Robbia e Raffaello*, catalogo della mostra (Sassoferrato, 24 luglio-7 novembre 2021), a cura di A. Delpriori, L. Panetti, Sassoferrato 2021, pp. 89-115.
- GIANCARLI 2022 = M. GIANCARLI, *Un'aggiunta a Raffaellino del Colle: tra Rosso Fiorentino e gli Alberti di Sansepolcro*, in «Accademia Raffaello. Atti e studi», in corso di pubblicazione.
- GIANNOTTI 1995 = A. GIANNOTTI, *Intorno a Raffaellino del Colle*, in «Studi di Storia dell'Arte», 5-6, (1994-1995) 1995, pp. 287-304.
- GIANNOTTI 2003 = A. GIANNOTTI, *Gli Alberti di Sansepolcro e la venustà perduta. Una riscoperta e una rilettura*, in «Bollettino d'arte», 6 s., 83, 125-126, 2003, pp. 1-18.
- GIANNOTTI 2004 = A. GIANNOTTI, *Scheggie fiorentine nello specchio d'Arezzo. Una guida alla scultura*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Cinquecento*, a cura di L. Fornasari, A. Giannotti, Firenze 2004, pp. 151-174.
- GNOLI 1980 = U. GNOLI, *Pittori e miniatori nell'Umbria*, con premessa di F. Zeri, Foligno 1980.
- GRASSO 2018A = M. GRASSO, *Bologna 1539-1540: Giorgio Vasari, la commissione di San Michele in Bosco e gli artisti con il "capo pieno di superbia e di*

- fumo”, in *D’odio e d’amore. Giorgio Vasari e gli artisti a Bologna*, catalogo della mostra (Firenze, 2018-2019) a cura di M. Faietti, M. Grasso, Firenze 2018, pp. 82-113.
- GRASSO 2018B = M. GRASSO, *Prospero, testimone della “maniera”*: breve riepilogo sull’avventura artistica di Prospero Fontana a Bologna all’ombra di Giorgio Vasari, in *D’odio e d’amore. Giorgio Vasari e gli artisti a Bologna*, catalogo della mostra (Firenze, 2018-2019) a cura di M. Faietti, M. Grasso, Firenze 2018, pp. 67-77.
- HÄRB 2015 = F. HÄRB, *The Drawings of Giorgio Vasari (1511-1574)*, Roma 2015.
- HERRMANN FIORE 1983 = K. HERRMANN FIORE, *Disegno degli Alberti. Il volume 2503 del Gabinetto nazionale delle Stampe*, catalogo della mostra (Roma, 25 novembre 1983-2 gennaio 1984), Roma 1983.
- JONIETZ 2018 = F. JONIETZ, *Fuori e dentro Bologna. Vasari e gli artisti emiliani e romagnoli nelle “Vite”*, in *D’odio e d’amore. Giorgio Vasari e gli artisti a Bologna*, catalogo della mostra (Firenze, 2018-2019) a cura di M. Faietti, M. Grasso, Firenze 2018, pp. 17-33.
- LA BOTTEGA DELL’ARTE 2018 = *La Bottega dell’Arte. I diari della famiglia Alberti artisti del Rinascimento a Borgo Sansepolcro*, a cura di D. Contin, S. Gatta, Sansepolcro 2018.
- LEONE DE CASTRIS 1981 = P. LEONE DE CASTRIS, *Napoli 1544: Vasari e Monteoliveto*, in «Bollettino d’arte», 6 s., 66, 12, 1981, pp. 59-88.
- LEONE DE CASTRIS 2010 = P. LEONE DE CASTRIS, *Vasari a Napoli*, in *Vasari a Napoli. I dipinti della sacrestia di San Giovanni a Carbonara. Il restauro, gli studi, le indagini*, catalogo della mostra (Napoli 17 dicembre 2010-21 marzo 2011), a cura di I. Maietta, A. Pisani, Pozzuoli 2010, pp. 19-29.
- MAGHERINI GRAZIANI 1897 = G. MAGHERINI GRAZIANI, *L’arte a Città di Castello*, Città di Castello 1897.
- MAIETTA 2010 = I. MAIETTA, *I dipinti di Giorgio Vasari per la sacrestia di San Giovanni a Carbonara*, in *Vasari a Napoli. I dipinti della sacrestia di San Giovanni a Carbonara. Il restauro, gli studi, le indagini*, catalogo della mostra (Napoli 17 dicembre 2010-21 marzo 2011), a cura di I. Maietta, A. Pisani, Pozzuoli 2010, pp. 31-39.
- MANCINI 1832 = G. MANCINI, *Istruzione storico-pittorica per visitare le chiese e palazzetti di Città di Castello colle memorie di alcuni artefici del disegno che in detta città fiorirono*, 2 voll., Perugia 1832.
- MANCINI 1837 = G. MANCINI, *Intorno alla patria, opere, ed allievi di Raffaellino del Colle discepolo di Raffaello d’Urbino e di Giulio Romano. Memoria del cav. Giacomo avvocato Mancini di Città di Castello indiritta al sig. conte*

- Francesco Carleschi membro della congregazione di revisione in Roma*, in «Giornale arcadico di Scienze Lettere ed Arti», 70, 1837, pp. 269-322.
- MANCINI 1992 = F.F. MANCINI, *La decorazione pittorica*, in *La Rocca Paolina di Perugia. Studi e ricerche*, Perugia 1992, pp. 127-132.
- MANFREDI 2007 = M. MANFREDI, S. DELLA BIANCHINA, *Elementi di autobiografia vasariana nella Vita di Cristofano Gherardi detto Doceno*, in *Arezzo e Vasari. Vite e Postille*, a cura di A. Caleca, Foligno 2007, pp. 139-153.
- MARABOTTINI 1981 = A. MARABOTTINI, *Alcune considerazioni sulla pala di S. Maria del Popolo a Perugia*, in «Esercizi: Arte Musica Spettacolo», 4, 1981, pp. 86-94.
- MARABOTTINI 1997 = A. MARABOTTINI, *La pala di Santa Maria del Popolo e il tramonto dell'autonomia artistica perugina*, in *I lunedì della galleria*, a cura di R. Mencarelli, Perugia 1997, pp. 59-84.
- MCTAVISH 1985 = D. MCTAVISH, *Vasari and Parmigianino*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, a cura di G.C. Garfagnini, Firenze 1985, pp. 135-143.
- MONBEIG GOGUEL 1972 = C. MONBEIG GOGUEL, *Gherardi senza Vasari*, in «Arte illustrata», 5, 48, 1972, pp. 130-141.
- MONBEIG GOGUEL 1977 = C. MONBEIG GOGUEL, *Un tableau d'autel de Cristofano Gherardi à Recanati*, in «Paragone. Arte», 28, 327, 1977, pp. 108-116.
- MONBEIG GOGUEL 2018 = C. MONBEIG GOGUEL, *Taccuini di artisti fiorentini tra Cinque e Seicento*, in *Libri e album di disegni 1550-1800. Nuove prospettive metodologiche e di esegesi storico-critica*, a cura di V. Segreto, Roma 2018, pp. 67-76.
- MUZZI 2005 = A. MUZZI, scheda in *Disegno, giudizio e bella maniera. Studi sul disegno italiano in onore di Catherine Monbeig Goguel*, a cura di P. Costamagna, F. Härb, S. Prospero Valenti Rodinò, Silvana 2005, pp. 66-67.
- NATALI 2006 = A. NATALI, *Rosso Fiorentino. Leggendaria maniera e terribilità di cose stravaganti*, Milano 2006.
- NESI 2004 = A. NESI, *Pierantonio Palmerini. Cultura figurativa ed esperienze artistiche di un pittore urbinato, prima e durante la decorazione dell'Imperiale di Pesaro*, Fermignano 2004.
- NESI 2005 = A. NESI, *Alcuni disegni inediti di Raffaellino del Colle e altre note a margine di una monografia su Pierantonio Palmerini*, in «Accademia Raffaello. Atti e studi», n.s., 1, 2005, pp. 49-56.
- NESI 2006 = A. NESI, *Il Doceno all'Imperiale e altri appunti sulla bottega di Raffaellino del Colle*, in «Pesaro città e contà. Rivista della Società pesarese di studi storici», 23, 2006, pp. 17-26.

- PIANAZZA 1993 = M. PIANAZZA, *Giovan Pietro Campana collezionista, archeologo, banchiere e il suo legame con Firenze*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 37, 2-3, 1993, pp. 433-474.
- PICCHIARELLI 2007 = V. PICCHIARELLI, *Un tentativo di integrazione delle Vite: le postille all'edizione giuntina di Durante Dorio*, in *Arezzo e Vasari. Vite e Postille*, a cura di A. Caleca, Foligno 2007, pp. 273-316.
- PIERGUIDI 2016 = S. PIERGUIDI, *Una nota per Vasari e Parmigianino*, in «Annali aretini», 24, 2016, pp. 287-290.
- PINACOTECA COMUNALE 1987 = *Pinacoteca Comunale di Città di Castello. Palazzo Vitelli alla Cannoniera. (1) Dipinti*, a cura di F.F. Mancini, Perugia 1987.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004 = S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Un taccuino di Cherubino Alberti all'Oliveriana di Pesaro*, in «Accademia Raffaello. Atti e studi», n.s., 2, 2004, pp. 27-38.
- RAFFAELLO E GLI AMICI DI URBINO 2019 = *Raffaello e gli amici di Urbino*, catalogo della mostra (Urbino, 3 ottobre 2019-18 gennaio 2020) a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, Firenze 2019.
- RICCI 1946 = I. RICCI, *Uomini illustri di Sansepolcro*, Sansepolcro 1946.
- ROBINSON 1876 = J.C. ROBINSON, *Descriptive catalogue of drawings by the old masters, forming the collection of John Malcolm of Poltalloch, Esq.*, Londra 1876.
- RONEN 1968 = A. RONEN, *Un ciclo inedito di affreschi di Cristofano Gherardi a San Giustino*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 13, 3-4, (1967-1968) 1968, pp. 367-380.
- RONEN 1974 = A. RONEN, «*Storie de' fatti de' romani*» *Cristofano Gherardi and Polidoro da Caravaggio*, in «Storia dell'Arte», 20, 1974, pp. 5-17.
- RONEN 1975 = A. RONEN, *Palazzo Vitelli alla Cannoniera: the decoration of the staircase*, in «Commentari, rivista di critica storia dell'arte», n.s., 26, 1-2, 1975, pp. 56-88.
- RONEN 1977A = A. RONEN, *Il Vasari e gli incisori del suo tempo*, in «Commentari», n.s., 28, 1-3, 1977, pp. 92-104.
- RONEN 1977B = A. RONEN, *The Pagan Gods. A fresco cycle by Cristofano Gherardi in the Castello Bufalini, San Giustino (1)*, in «Antichità viva», 16, 4, 1978, pp. 3-12.
- RONEN 1978 = A. RONEN, *The Pagan Gods. A fresco cycle by Cristofano Gherardi in the Castello Bufalini, San Giustino (2)*, in «Antichità viva», 17, 6, 1978, pp. 19-30.
- RONEN 1991 = A. RONEN, *Prometheus creating the First Man. Drawings by Cristofano Gherardi and Cherubino Alberti*, in «Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte», 5-6, (1989-1990) 1991, pp. 245-252.

- RONEN 1993A = A. RONEN, *Gherardi's frescoes in the Room of Apollo in the Castello Bufalini, their sources and iconography*, in «Storia dell'arte», 78, 1993, pp. 129-155.
- RONEN 1993B = A. RONEN, *Gli affreschi di Cristofano Gherardi nella stufetta al castello Bufalini a San Giustino*, in «Studi di storia dell'arte», 4, 1993, pp. 69-84.
- ROSINI 1986 = C. ROSINI, *Dietro la moda delle grottesche. Prospero Fontana e Paolo Vitelli*, Città di Castello 1986.
- ROSSI 2012 = G. ROSSI, *Una committenza illuminata incontra un artista "di rarità e bontà d'opra". Il pittore Cristofano Gherardi detto Bocino nel Castello di San Giustino*, in «Pagine Altotiberine», 14, 48, 2012, pp. 145-164.
- RUBBIANI 1895 = A. RUBBIANI, *Il convento olivetano di San Michele in Bosco sopra Bologna*, in «Archivio storico dell'arte», 2, 1, 1895, pp. 194-198.
- SAPORI 1982 = G. SAPORI, *Perugia 1565-75. Giovanni Antonio Pandolfi*, in «Bollettino d'arte», 6 s., 67, 16, 1982, pp. 71-80.
- SIMONCELLI 2014 = P. SIMONCELLI, *Incontri al Borgo. Divagazioni politiche su Vasari, Rosso, Gherardi*, in «Archivio Storico Italiano», 172, 2, 2014, pp. 277-310.
- SIMONCELLI 2016 = P. SIMONCELLI, *Antimedicei nelle "Vite" vasariane*, Roma 2016, I.
- SIMONELLI 2018 = D. SIMONELLI, *Perugia e Città di Castello: su Cola dell'Amatrice e Cristofano Gherardi*, in *Cola dell'Amatrice. Da Pinturicchio a Raffaello*, catalogo della mostra (Ascoli Piceno 17 marzo-15 luglio 2018) a cura di S. Papetti, L. Pezzutto, Cinisello Balsamo 2018, pp. 99-103.
- SIMONELLI 2021 = D. SIMONELLI, *Nuove considerazioni su Tommaso Papacello tra Valdichiana e Alto Tevere*, in «Torrita», 12, 11, 2021, pp. 22-29.
- TEZA 2001 = L. TEZA, *La decorazione di Palazzo Trinci nel XV e XVI secolo*, in *Il Palazzo Trinci di Foligno*, a cura di G. Benazzi, F.F. Mancini, Perugia 2001, pp. 537-564.
- TEZA 2014 = L. TEZA, *Perugia Commissariata. Riflessioni su Vasari, una mancata committenza e la politica delle arti cittadine*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 3 s., 32-33, 64-65, (2009-2010) 2014, pp. 233-258.
- TITI 1686 = F. TITI, *Ammaestramento utile e curioso di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma [...] et in fine un'aggiunta, dove è descritto il Duomo di Città di Castello*, Roma 1686.
- VALAZZI 1981 = M.R. VALAZZI, scheda in *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra (Ancona, 4 luglio 1981-

- 11 novembre 1981), a cura di P. Dal Poggetto, P. Zampetti, Firenze 1981, pp. 403-406
- VALAZZI 1989 = M.R. VALAZZI, *Le sale delle 'grottesche' nell'appartamento del duca*, in *Le decorazioni pittoriche cinquecentesche del Palazzo Ducale di Pesaro. Restauri di pitture murali nel Loggiato sul 'Giardino segreto' e nell'Appartamento di Guidubaldo II*, a cura di P. Dal Poggetto, Pesaro 1989, pp. 17-30.
- VALAZZI 2003 = M.R. VALAZZI, *Nuove considerazioni su Francesco Menzocchi e i cantieri rovereschi*, in *Francesco Menzocchi. Forlì 1502-1574*, catalogo della mostra (Forlì, 31 ottobre 2003-15 febbraio 2004), a cura di A. Colombi Ferretti, Forlì 2003, pp. 71-89.
- VALAZZI 2004 = M.R. VALAZZI, scheda in *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, catalogo della mostra (Senigallia-Urbino-Pesaro-Urbania, 4 aprile-3 ottobre 2004), a cura di P. Dal Poggetto, Milano 2004, pp. 448-449.
- VASARI 1550-1568 = G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze 1966-1987.
- VASARI-MILANESI 1878-1885 = G. VASARI, *Le opere di Giorgio Vasari*, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanese, 8 voll., Firenze 1878-1885.
- VENTURI 1932 = A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. IX. La pittura del Cinquecento. Parte V*, Milano 1932.
- WITCOMBE 1989 = C. WITCOMBE, *An 'Annunciation' by Giovanni Battista Cungi*, in «The Burlington Magazine», 131, 1041, 1989, pp. 849-851.
- ZALABRA 2011 = F. ZALABRA, *Il ciclo farnesiano di Palazzo dei Priori a Perugia*, in «Studi di Storia dell'Arte», 22, 2011, pp. 65-82.
- ZALABRA 2012 = F. ZALABRA, *La committenza dei cardinali Ascanio Parisani e Tiberio Crispo. L'appartamento del legato pontificio a Palazzo dei Priori*, in «Bollettino per i beni culturali dell'Umbria», 5, 9, 2012, pp. 175-182.
- ZEZZA 2013 = A. ZEZZA, *Per Vasari e Napoli*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova, Venezia 2013, pp. 147-165.

Sitografia

- DE GIROLAMI CHENEY 2018 = L. DE GIROLAMI CHENEY, *Giorgio Vasari's Moral Virtues in the Oratory of the Compagnia del Gesù at Cortona: Physical and Metaphysical Power*, in «Iconocrazia», 13, 2018, disponibile online all'indirizzo: <http://www.iconocrazia.it>

Didascalie

1. Cristofano Gherardi, detto Doceno, *Visitazione con i santi Girolamo e Agostino*, Tolosa, Musée des Augustins.
2. Alberto Alberti, *Studio di figure e testa*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (inv. GDSU n. 93696/13).
3. Cristofano Gherardi, detto il Doceno (qui attribuito) *Profanazione dell'ostensorio*, ubicazione sconosciuta.
4. Cristofano Gherardi, detto il Doceno (qui attribuito), *Messa di Bolsena*, ubicazione sconosciuta.
5. Cristofano Gherardi, detto il Doceno (qui attribuito), *L'Eucarestia scaccia il demonio*, ubicazione sconosciuta.
6. Cristofano Gherardi, detto il Doceno (qui attribuito), *Profanazione dell'ostia*, ubicazione sconosciuta.
7. Cristofano Gherardi, detto il Doceno (qui attribuito), *Miracolo della mula*, ubicazione sconosciuta.
8. Alberto Alberti, *Studio di figure*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (inv. GDSU n. 93696/15 *recto*).
9. Cristofano Gherardi, detto Doceno, *Minerva*, Città di Castello, Palazzo Vitelli alla Cannoniera, particolare del fregio della sala VI.
10. Raffaellino del Colle, *Studio con angelo annunziante*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica (inv. FN3022).
11. Ignoto pittore della seconda metà del XVI secolo, *Adorazione dei pastori*, Sansepolcro, Museo Civico.
12. Alberto Alberti, *Natività*, Roma, Istituto Centrale per la Grafica (inv. FN2996 *verso*).
13. Cristofano Gherardi, detto Doceno, *Soffitto della 'Stanza degli dei pagani'*, San Giustino, Castello Bufalini.
14. Cristofano Gherardi, detto Doceno, *Soffitto della 'Stanza di Apollo e le muse'*, San Giustino, Castello Bufalini.
15. Cristofano Gherardi, detto Doceno, *Apollo*, San Giustino, Castello Bufalini, Stanza degli dei pagani.
16. Cristofano Gherardi, detto Doceno, *Apollo*, San Giustino, Castello Bufalini, Stanza di Apollo e le muse.
17. Francesco Mazzola, detto Parmigianino, *San Rocco e il committente*, Bologna, San Petronio.
18. Giorgio Vasari e Cristofano Gherardi, detto Doceno, *Deposizione di Cristo* (particolare), Roma, Galleria Doria Pamphilj.
19. Cristofano Gherardi, detto Doceno, *Soffitto della 'Stanza dei Fatti dei Romani'*, San Giustino, Castello Bufalini.

20. Cristofano Gherardi, detto Doceno, *Soffitto della 'Stanza di Prometeo'*, San Giustino, Castello Bufalini.
21. Cristofano Gherardi, detto Doceno, Lattanzio Pagani, Tommaso Bernabei, detto Papacello, *Pala di Santa Maria del Popolo*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



1

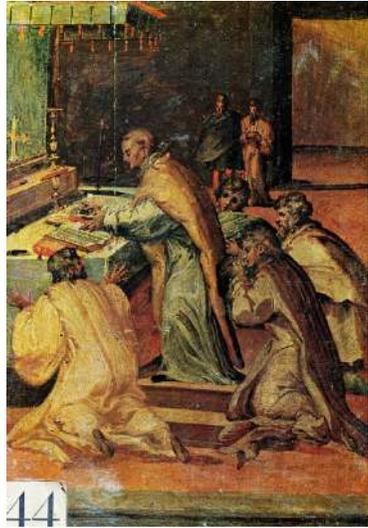


2



11

3



44

4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20

