



---

1 Girolamo Mirola,  
*Le donne sabine  
dividono i contendenti.*  
Napoli, Museo Nazionale  
di Capodimonte

---

# DA UN EPISODIO POCO NOTO UNA NUOVA TRACCIA BIOGRAFICA PER IL BOLOGNESE GIROLAMO MIROLA ALIAS BARONI

---

*Serena Quagliaroli*

Sull'enigmatica personalità del bolognese Girolamo Mirola si è concentrata la critica soprattutto a partire dalla seconda metà del secolo scorso, con ricerche documentarie e analisi stilistiche finalizzate in prima istanza a discernerne la personalità artistica da quella del collega parmense Jacopo Bertoja. Lavorando di lima per definire il rapporto tra i due artisti alla corte di Ottavio Farnese a Parma, negli ultimi cinquant'anni si sono fatti grandi passi avanti nell'organizzare e affinare le conoscenze e restituire una più precisa fisionomia a Mirola, associando i dati d'archivio alle informazioni desumibili dalle fonti, definendo un discreto nucleo di disegni e stabilendo alcuni punti fermi nel suo catalogo pittorico.<sup>1</sup> Non

di meno, diverse domande restano ancora aperte, come la questione cruciale della nascita – convenzionalmente collocata tra il 1530 e il 1535<sup>2</sup> – e della prima formazione.

Un episodio spesso sfuggito alle ricognizioni sull'artista, ossia il suo coinvolgimento nella decorazione della cappella della Beata Vergine nella basilica di Santa Maria di Campagna a Piacenza, all'avvio del settimo decennio del Cinquecento, diventa occasione per un migliore inquadramento biografico e artistico. Attraverso la rilettura della documentazione conservata presso l'archivio del convento piacentino è possibile proporre l'identificazione dell'artista con il figlio del pittore bolognese Virgilio Baroni; questa nuova

<sup>1</sup> Su Mirola si vedano almeno: Giuseppe Cirillo/Giovanni Godi, "Di Orazio Samacchini e altri bolognesi a Parma", in: *Parma nell'Arte*, XIV (1982), I, pp. 7–46: 27sg.; Vittoria Romani, in: *Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo Cinquecento*, cat. della mostra Ferrara 1985, a cura di Jadranka Bentini, Bologna 1985, pp. 42–45, no. 23; Diane De Grazia, *Bertoja, Mirola, da Parma alle corti d'Europa*, cat. della mostra, a cura di eadem, Fontanellato 2019, pp. 17–19.

*di Parma (1560–1570): programmazione artistica e identità culturale*, Roma 1999, pp. 123–153; Maria Cristina Chiusa, "Bertoja o Mirola? Come in un labirinto. Un caso critico aperto", in: *La maniera emiliana: Bertoja, Mirola, da Parma alle corti d'Europa*, cat. della mostra, a cura di eadem, Fontanellato 2019, pp. 17–19.

<sup>2</sup> Cfr. De Grazia (nota 1), p. 19.

prospettiva permette di stabilire la sua data di nascita e di rileggere le testimonianze riportate dalle fonti, aprendo così a un ripensamento complessivo della sua personalità.

La basilica di Santa Maria di Campagna sorse in corrispondenza di un santuario collocato alla periferia ovest dell'antico abitato di Piacenza.<sup>3</sup> L'edificazione prese avvio nel 1522 e fu portata a termine entro il 1528, ma già nel 1557 si decise di allungare e ampliare il coro, ricavando, tra navata centrale e muro di fondo, una cappella quadrangolare culminante con una piccola cupola impostata su quattro pilastri e raccordata al vano sottostante da peducci.<sup>4</sup> Il 19 aprile 1561 la basilica nella sua nuova configurazione venne consacrata da Egidio Falcetta, vicario del vescovo Bernardino Scotti, e la cerimonia si svolse – come registrato dall'epigrafe presente in chiesa – sotto i felicissimi auspici del duca Ottavio.<sup>5</sup>

A partire dall'autunno precedente, approssimandosi la fine dei lavori di muro, si era cominciato a pensare all'ornamentazione: un documento del 18 ottobre 1560, già pubblicato e trascritto da Andrea Corna nel 1908 e da Ferdinando e Raffaella Arisi nel 1984, contiene i capitoli stabiliti a questo fine tra i fabbricieri e “Mastro Hyeronimo delli Baroni bolognesi pintore di Sua Eccellenza”.<sup>6</sup> Dalla segnatura

riportata nel volume degli Arisi sembrerebbe però che i due studiosi non abbiano visionato l'originale ma la trascrizione in bella copia del contratto;<sup>7</sup> la versione autografa, insieme a una serie di altri documenti autentici, è infatti conservata in una specifica cartella, ben classificata dall'appunto: “queste sono le memorie più preziose dell'archivio. P. Andrea Corna 10 luglio 1907”.<sup>8</sup>

Il contratto informa che la decisione di ricorrere a Baroni fu presa dai fabbricieri in seguito alla rinuncia da parte di Angelo Maria e Orlandino Gnoldi, fratelli pittori originari di Cassano, località del piacentino.<sup>9</sup> I capitoli rendono conto in maniera estremamente dettagliata dei desideri dei committenti, che richiesero al pittore di affrescare nella cupola un'Assunzione della Vergine, prescrivendo che fosse caratterizzata dalla presenza di “uno bellissimo retratto de Christo, con la Madona bellissima et li angeli arcangeli e diversi altri angeli di sopra la testa quali stiano prontissimi per sporgere la corona a Christo per incoronar detta Madona e Vergine qual da detto maestro sarà depinta in quello acto de humilità”. Un'iconografia davvero peculiare, sulla quale si tornerà in seguito. Nelle volontà dei fabbricieri, le lunette laterali avrebbero dovuto ospitare la *Natività di Cristo* e un'Adorazione del Bambino, quest'ultima

<sup>3</sup> Sulla storia e l'architettura della chiesa si vedano: Andrea Corna, *Storia ed arte in S. Maria di Campagna*, Bergamo 1908; Ferdinando Arisi/Raffaella Arisi, *Santa Maria di Campagna a Piacenza*, Piacenza 1984; Bruno Adorni, “Santa Maria di Campagna a Piacenza”, in: *La chiesa a pianta centrale: tempio civico del Rinascimento*, atti del convegno Ferrara 2000, a cura di *idem*, Milano 2002, pp. 189–197; Valeria Poli, “Il santuario di Santa Maria di Campagna”, in: *Pordenone e la Maniera padana*, cat. della mostra Piacenza, a cura di *eadem*, Milano 2018, pp. 101–128. Con l'istituzione del Ducato di Parma e Piacenza, per volontà di Pier Luigi Farnese, nel febbraio del 1547 la chiesa venne assegnata ai frati minori osservanti; questo atto rappresentò il punto d'avvio di una relazione molto stretta tra i duchi e la basilica, che vide il suo culmine nel 1664, quando Santa Maria di Campagna ottenne il titolo di chiesa palatina; cfr. Corna, pp. 201sg. La fonte principale per la ricostruzione delle vicende relative alla chiesa è il manoscritto di Francesco Malazappi, *Croniche della Provincia di Bologna dei Frati Minori osservanti San Francesco [...]*, Bologna, Archivio provinciale dei Francescani, ms. I.D. G., risalente al 1580 ca.

<sup>4</sup> Cfr. Corna (nota 3), pp. 127sg.; Arisi/Arisi (nota 3), pp. 42, 125sg.

<sup>5</sup> Sulla consacrazione: Malazappi (nota 3), fol. 119v; Sante Celli, “Nel quarto centenario della consacrazione della basilica di Santa Maria di Campagna”, in: *Bollettino Storico Piacentino*, LVI (1961), 5, pp. 17–21.

<sup>6</sup> ACSMC, Libro I – Stabilimento, fascicolo A, vol. I, carpetta I, fogli non numerati. Cfr. Corna (nota 3), pp. 131–134; Arisi/Arisi (nota 3), pp. 358–360.

<sup>7</sup> ACSMC, Istromenti, I, no. 29a, fogli non numerati.

<sup>8</sup> Tra copia e originale le varianti sono minime, ma la lettura di quest'ultimo permette di apportare piccole correzioni alle informazioni già note e di prendere visione della scrittura dei singoli contraenti.

<sup>9</sup> Dalla lettura dell'originale si deduce che Angelo Maria e Orlandino sono fratelli, e non padre e figlio come riportato da Corna e dagli Arisi. Molto probabilmente i due appartenevano alla medesima famiglia del Giacomo da Cassano responsabile degli apparati effimeri realizzati nel 1538 per accogliere Paolo III in viaggio verso Nizza; cfr. Ferdinando Arisi, “Pittura dalla Madonna di San Sisto (1513–1514) al 1545”, in: *Storia di Piacenza, III: Dalla signoria viscontea al principato farnesiano (1313–1545)*, a cura di Piero Castignoli, Piacenza 1997, pp. 845–885: 845.

da esemplare, per quanto riguardava l'intera scena o, più probabilmente, per la sola figura della Vergine, su un'opera visibile nella vicina chiesa di San Sisto,<sup>10</sup> mentre per i peducci erano previsti "profetti o altre figure più portionabile de la statura". Per tutte le superfici dei sottarchi, delle colonne e dei fregi fu imposta un'ornamentazione a grottesche e "cangelieri collarati et campiti d'oro", in linea con quanto messo in opera nella cupola da Pordenone e Bernardino Gatti.<sup>11</sup> Di grande impatto doveva essere soprattutto la moltitudine di santi, arcangeli e angeli richiesti per rivestire le due pareti laterali.

I fabbricieri si assumevano l'onere di fornire i ponti e provvedere all'intonacatura di tutte le superfici, delegando al pittore le spese necessarie all'acquisto dell'oro. Fissate queste condizioni, la retribuzione veniva pattuita in "scudi 80 d'oro italiani, e da quella somma di scuti 80 sino alla somma di scuti 100 si intenda essere remissa in petto di Sua Eccellenza et di detti fabbricieri". Dunque, per valutare la qualità dell'operato di Baroni, veniva chiamato in causa anche il duca Ottavio, evidentemente interessato al buon compimento di un'impresa condotta dal proprio pittore di corte, per di più all'interno di una chiesa a cui la famiglia Farnese si mostrava essere già molto legata.<sup>12</sup> L'espressione "remissa in petto" potrebbe inoltre alludere anche a un suo diretto intervento nella corresponsione della quota aggiuntiva, così come fece pochi anni dopo per un'altra campagna decorativa nella medesima chiesa: quando tra il 1577 e il 1590 Giulio Mazzoni attese all'ornamento in stucco e ad affresco

delle volte dei quattro bracci, il Farnese retribuì l'artista con cinque scudi al mese, dando così il proprio contributo all'ingente spesa sostenuta dai fabbricieri, dal priore della chiesa e dalla Magnifica Comunità di Piacenza.<sup>13</sup>

Nel contratto originale è Baroni stesso a firmare il documento, sottoscrivendo la clausola "di dare fornita detta opera fra otti mesi prossimi havenire, e, più presto se potrà", con l'impegno da parte dei fabbricieri a consegnare subito "lire cento d'imperiale il resto finita detta opera". La sottoscrizione – "Io Ieronimo Barono afermo quanto di sopra si chontino e di propria mano me sono soto scritto" – è vergata con una scrittura un po' stentata e la specifica "Barono" è aggiunta appena al di sopra del nome. In calce al contratto, alcuni veloci appunti del notaio registrano i dati essenziali dell'atto, elencando i contraenti: il pittore è ricordato quale figlio di Virgilio Baroni.

Come promesso, i fabbricieri assolsero all'obbligo di pagare subito un acconto di 100 lire: a testimoniare vale una lista di tre pagamenti che non furono però versati a Girolamo Baroni ma a Girolamo Miro-la. Nel documento compilato da uno dei firmatari dei capitoli contrattuali – Andrea Moraggio – si fa infatti fede di aver "Pagati li infra iscritti dinari a M. Jeronimo Miro-la per la depentura dila chapela dela Madonna".<sup>14</sup> Le rate di pagamento registrate sono tre: una di 100 lire avvenuta lo stesso 18 ottobre 1560, una seconda di 53 lire e 10 soldi un anno dopo, il 19 ottobre 1561, e una terza di 59 lire e 19 soldi il 31 marzo 1562, a suggerire che i lavori dovettero protrarsi ben

<sup>10</sup> Nel documento è scritto: "a una banda la natività del Bambino, e da l'una banda la adorazione de esso con la Madona come sta quella della capella de domino [?] Vincenzo posto nella gesia de S.to Sisto ma de più bellezza di quella". Si tratta probabilmente dell'affresco con l'*Adorazione dei pastori* nella prima cappella a sinistra di San Sisto, la cui attribuzione ad Antonio Campi avanzata da Raffaella Arisi (*La chiesa e il monastero di S. Sisto a Piacenza*, Piacenza 1977, p. 168, no. 26) è stata confutata dalla critica: si veda in ultimo Giovanni Renzi, *Ricerche su Antonio Campi*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, 2018, p. 35, nota 157. A fronte di questo specifico rimando è plausibile – ma non certo – che anche l'episodio richiesto per la cappella della Beata Vergine in Santa Maria di Campagna fosse un'*Adorazione dei pastori*.

<sup>11</sup> Per la cupola affrescata da Pordenone e l'intervento di completamento di Bernardino Gatti si vedano: Alessandro Ballarin, *Pordenone ma anche Correggio e Michelangelo*, Milano/Verona 2019, pp. 185–193; Stefano L'Occaso, "Bernardino Gatti, il Sojaro in Santa Maria di Campagna", in: *Forza, terribilità e rilievo: il Pordenone a Piacenza e dintorni*, atti del convegno Piacenza/Cortemaggiore 2019, a cura di Anna Còccioli Mastroviti/Antonella Gigli, Piacenza 2020, pp. 81–98.

<sup>12</sup> Si veda nota 3.

<sup>13</sup> Si veda da ultimo Serena Quagliaroli, *Colore, stucco, marmo nel Cinquecento: il percorso di Giulio Mazzoni*, Roma 2022, pp. 149–152.

<sup>14</sup> ACSMC, Istromenti, I, no. 19.

oltre il termine stabilito e che la corresponsione non raggiunse il totale pattuito.<sup>15</sup> Curiosamente, padre Corna trascrisse questi stessi pagamenti intestandoli però a Baroni, mentre il dato appare corretto nel volume degli Arisi, che pensavano a un passaggio di testimone tra Baroni e Mirola;<sup>16</sup> circa un decennio dopo, Paola Ceschi Lavagetto ipotizzava l'identificazione dei due artisti, senza però approfondire la questione,<sup>17</sup> così come Fabrizio Tonelli ed Elisabetta Fadda in due recenti contributi.<sup>18</sup>

Verificando l'assenza del nome di Girolamo Baroni dai libri mastri farnesiani, dalle fonti e dai repertori di notizie parmensi – come il prezioso Scarabelli Zunti<sup>19</sup> – è assai difficile pensare che egli possa aver ricoperto il ruolo di “pintore di Sua Eccellenza” passando del tutto inosservato. Per contro, tale carica, proprio all'altezza del 1560, è concordemente riconosciuta a Mirola,<sup>20</sup> il cui nome, fra le carte dell'archivio del convento di Santa Maria di Campagna, ricorre in altre due occasioni: una lista ricavata dai libri della Congregazione dei Fabbricieri, redatta in data imprecisata ma posteriore al 1770, registra in

corrispondenza del 18 ottobre 1560 che “Girolamo Miruoli bolognese convenne per dipingere la Cappella della Beata Vergine”, mentre una seconda memoria settecentesca intitolata *Raccolta d'alcune spese fatte dalli fabbricieri della Beata Vergine di Campagna per le pitture della chiesa* registra l'esborso di 213 lire a suo favore.<sup>21</sup> Infine, un ulteriore indizio per confermare l'identificazione del Baroni di Santa Maria di Campagna con Girolamo Mirola è la significativa coincidenza del nome del padre: da un atto reso noto da Diane De Grazia, risalente a pochi mesi prima della scomparsa di Mirola – deceduto il 22 aprile 1570 –, si desume la notizia che anch'egli era figlio di un Virgilio bolognese.<sup>22</sup>

Andando allora a ricercare delle attestazioni per Girolamo e Virgilio Baroni nel contesto felsineo, a partire dallo spoglio della letteratura critica, si incontra subito una significativa menzione. Tra gli atti di battesimo registrati a Bologna vi è un documento molto noto, sovente richiamato negli studi su Sebastiano Serlio e in quelli dedicati a Girolamo Marchesi da Cotignola, che informa del fatto che il 24 settem-

<sup>15</sup> A quell'altezza cronologica, nel ducato farnesiano a uno scudo corrispondevano 7 lire e a una lira 20 soldi; Baroni quindi ricevette poco più di 30 scudi. Per la definizione di queste valute si rimanda a Edoardo Martini, *La moneta: vocabolario generale* [...], Roma 1925, pp. 247–251, 454–467, 482–486.

<sup>16</sup> Corna (nota 3), pp. 133sg.; Arisi/Arisi (nota 3), pp. 42, 360.

<sup>17</sup> Paola Ceschi Lavagetto, “Le opere: l'opera pittorica in Santa Maria di Campagna”, in: *Santa Maria di Campagna: una chiesa bramantesca a Piacenza*, a cura di Maurizio Giuffrè, Reggio Emilia 1995, pp. 41–71: 56.

<sup>18</sup> Fabrizio Tonelli (“La Committenza di Agostino Landi nel Castello di Bardi 1534–1555”, in: *AboutArt online*, settembre 2018, <https://www.aboutartonline.com/i-landi-di-bardi-arte-politica-societa-e-mecenatismo-nel-fiorire-del-rinascimento-padano-nuovi-studi/>, nota 27) si dichiara convinto dell'identificazione di Mirola con il Baroni di Santa Maria di Campagna e smentisce l'attribuzione a quest'ultimo dei fregi che ornano alcune delle sale del castello di Bardi, proposta da Giuseppe Cirillo/Giovanni Godi, *Guida artistica del parmense*, Parma 1986, II, p. 91. Elisabetta Fadda (“Girolamo Mazzola Bedoli [1508?–1569]: ‘eccellente pittore, e cortese e gentile oltre modo’”, in: *Girolamo Mazzola Bedoli ‘eccellente pittore, e cortese e gentile oltre modo’*, atti del convegno Viadana 2017, a cura di eadem/Giorgio Milanese = *Quaderni della società storica viadanesa*, XIII [2019], pp. II–42: 23sg.) mette giustamente a sistema la menzione di Mirola in Santa Maria di Campagna con il resto dell'attività dell'artista, ma sostiene che il nome di Baroni sia stato letto per

errore nel contratto per la decorazione piacentina – ritenendo l'originale perduto – e che un artista di nome Girolamo Baroni non sia mai esistito. Differentemente, Mario Marubbi (“Proposte per il catalogo di Girolamo della Valle Leoni”, in: *Parma per l'Arte*, n. s., XVI (2010), I, pp. 141–152: 146–149), restituendo a Girolamo della Valle Leoni alcune delle opere che Giuseppe Cirillo e Giovanni Godi (“Fra Parma e Piacenza, un itinerario di pittura cremonese nel territorio pallavicino”, in: *Parma per l'Arte*, I–II [1985], pp. 38sg.) avevano proposto di attribuire al Baroni menzionato nel contratto di Santa Maria di Campagna, non identificava quest'ultimo con Mirola (e d'altronde non lo facevano nemmeno Cirillo e Godi).

<sup>19</sup> Per Scarabelli Zunti si veda Federica Dallasta, “Indici di ‘Memorie e documenti di belle arti parmigiane’ di Enrico Scarabelli-Zunti, ‘coltissimo archivista parmense’”, in: *Aurea Parma*, LXXVI (1992), pp. 230–247.

<sup>20</sup> Mirola venne regolarmente stipendiato dal 1561 ma risulta già in rapporti con Ottavio dal 1556 (De Grazia [nota I], p. II). Non sembra possibile eseguire alcuna prova di comparazione tra la scrittura di Baroni e quella di Mirola poiché mancano documenti sicuramente autografi di quest'ultimo: solo supposta è infatti l'autografia di una lettera al Duca del 1556 pubblicata da De Grazia (*ibidem*, p. 297 e fig. 273; documento privo della firma, ritagliata).

<sup>21</sup> Rispettivamente: ACSMC, Fabbrica, Libro IV, vol. III, no. 4, fogli non numerati; Libro VI, vol. I, fogli non numerati.

<sup>22</sup> De Grazia (nota I), pp. 303sg., documento del 14 aprile 1570.

bre 1523 i due artisti fecero da padrini al piccolo “Gironimo figliolo de Virgilio de Baroni pittore da Bologna”.<sup>23</sup> Questo pittore di nome Virgilio Baroni potrebbe corrispondere al “Virgilio Barun” inserito da Carlo Cesare Malvasia nella popolosa lista degli “scolari” di Lorenzo Costa,<sup>24</sup> ed è interessante notare che proprio a questa menzione di Malvasia si rifaceva Sylvie Béguin per cercare di identificare il “Virgile Buron, peintre, dit de Boullongne” che i *comptes* di Francesco I di Valois registrano nel cantiere di Fontainebleau tra il 1537 e il 1540.<sup>25</sup> Probabilmente reclutato da Primaticcio – responsabile della chiamata della maggior parte dei numerosi artefici bolognesi attivi in Francia tra quarto e settimo decennio –, Virgilio dovette forse rientrare a Bologna dopo aver collaborato alla *mise en œuvre* della decorazione della “chambre sur la porte Dorée”, ricavandone un notevole compenso mensile, corrispondente a quello dello stesso Primaticcio e nettamente superiore a quanto percepito dai compatrioti Antonio Fantuzzi e “Jean Barron”.<sup>26</sup> A proposito di quest’ultimo, l’ipotesi di Béguin che fosse figlio di Virgilio<sup>27</sup> viene ora a essere corroborata da nuove evidenze documentarie.

Alcuni sondaggi condotti nell’Archivio di Stato di Bologna hanno fatto emergere una manciata di atti notarili connessi a Virgilio Baroni e ai due figli, Girolamo e Giovanni. Da tale documentazione si evince che questa famiglia di pittori era ben inserita nel

contesto felsineo, principalmente grazie alle notevoli risorse accumulate dal capofamiglia e ai suoi rapporti con numerosi membri del patriziato cittadino. Il 22 novembre 1525, presso l’ospedale di Santa Maria della Vita, Virgilio “pictor”, del fu Giovanni Baroni di Bologna (ugualmente definito “magister”), siglò un contratto con gli ufficiali responsabili dei beni dell’abbate del monastero dei Santi Naborre e Felice per l’acquisto, al costo di 77 lire e 10 soldi, di un casamento di ampie dimensioni e un appezzamento di terra arativa con prati che si estendevano sino alle mura del convento delle suore di San Francesco, sui quali già da diverso tempo pagava un terratico annuale.<sup>28</sup> Tra gli ufficiali e governatori dei beni dell’abbazia si annoveravano allora nobili e dottori in legge, insieme ai quali Virgilio è successivamente ricordato in occasione della vendita di una parte dei beni dell’abbazia occorsa il 17 novembre 1526.<sup>29</sup> Da alcuni documenti relativi ai figli, Girolamo e Giovanni, si apprende che entrambi avevano seguito le orme del padre, intraprendendo il mestiere di pittore. Tra la seconda metà degli anni quaranta e i primi anni cinquanta – quando, si comprende dalla documentazione, Virgilio era già defunto – i due Baroni si trovarono impegnati in compravendite di immobili ed estinzioni di debiti: tra questi atti, ve n’è uno dell’8 novembre 1550 in cui Giovanni agisce anche a nome del fratello che non è presente in città.<sup>30</sup>

<sup>23</sup> Cit. da Deanna Lenzi, “Palazzo Fantuzzi: un problema aperto e nuovi dati sulla residenza del Serlio a Bologna”, in: *Sebastiano Serlio*, atti del convegno Vicenza 1987, a cura di Christof Thoenes, Milano 1989, pp. 30–38: 35sg, nota 12. All’altezza dell’anno 1470 lavoravano a Bologna sei fratelli pittori di cognome Baroni: Giovanni Antonio, Cesare, Jacopo, Claudio, Bettino e Anchise; cfr. Gian Antonio Bumaldo, *Minervalia Bonon. civium anademata seu Bibliotheca Bononiensis: cui accessit brevis catalogus antiquorum pictorum et sculptorum Bonon.*, Bologna 1641, p. 244; Francesco Filippini/Guido Zucchini, *Miniatori e pittori a Bologna, II: Documenti del secolo XV*, Bologna 1968, p. 23.

<sup>24</sup> Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice: vite de pittori bolognesi*, Bologna 1678, I, p. 60.

<sup>25</sup> Sylvie Béguin, “Contribution à l’étude des rapports des artistes émi-liens et bellifontains”, in: *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, atti del convegno Bologna 1979, a cura di Andrea Emiliani, Bologna 1982, pp. 51–60: 52. Per il riferimento a Virgilio Buron nei *comptes* di Fontaine-

bleau si vedano: Léon de Laborde, *Les comptes des bâtiments du roi, 1528–1571: suivis de documents inédits sur les châteaux royaux et les beaux-arts au XVI<sup>e</sup> siècle*, Parigi 1880, I, p. 132; Louis Dimier, *Le Primaticcio: peintre, sculpteur et architecte des rois de France. Essai sur la vie et les ouvrages de cet artiste suivi d’un catalogue raisonné de ses dessins et de ses compositions gravées*, Parigi 1900, pp. 70, 79.

<sup>26</sup> Sia Antonio Fantuzzi che Jean Barron sono retribuiti con 7 lire al mese, contro le 20 di Virgilio; cfr. de Laborde (nota 25), I, p. 132. Com’è noto, Fantuzzi andò progressivamente consolidando la propria posizione nel cantiere e a corte, mentre di Virgilio e Jean non sembrano trovarsi successive attestazioni.

<sup>27</sup> Béguin (nota 25), p. 52.

<sup>28</sup> Bologna, Archivio di Stato, Atti dei notai del distretto di Bologna, notaio Ludovico Fasanini, 9, doc. 69.

<sup>29</sup> *Ibidem*, 3, doc. 87.

<sup>30</sup> Bologna, Archivio di Stato, Atti dei notai del distretto di Bologna,

Ritornando quindi al quesito principale intorno all'identità di Mirola – “Mirole” secondo Pietro Lamo, “Girolamo detto il Mirola” nei conti farnesiani, “detto Miruolo” per Giorgio Vasari, “Ieronimo detto Miruola” per Francesco Cavazzoni, “Girolamo Mirola” secondo Antonio Masini, “Girolamo Miruoli” per Carlo Cesare Malvasia<sup>31</sup> –, se si accetta di riconoscerlo nel pittore bolognese qui individuato, ne consegue un profilo del tutto rinnovato, a cominciare dagli estremi biografici. La nascita viene infatti a essere anticipata di circa un decennio rispetto al 1530–1535 finora ipotizzato. Allo stesso modo, nuovi scenari si aprono per intenderne la formazione, da collocare in un milieu culturale di primissimo piano: figlio d'arte, Girolamo si trovò in intimi rapporti con due personalità di enorme rilevanza sulla scena artistica del tempo – Sebastiano Serlio e Girolamo da Cotignola – ed ebbe inoltre la possibilità di conoscere, attraverso un canale privilegiato, le prime fasi delle ricerche di Primaticcio a Fontainebleau.<sup>32</sup> L'assestamento nella cronologia di Mirola che viene così a delinearsi si armonizza in effetti assai meglio con le testimonianze riportate dalle fonti e incoraggia a rileggere, da una diversa angolazione, il percorso dell'artista.

notaio Cesare Vallata Rossi, 7/12, no. rosso 2935, doc. 234. Altri documenti ad esso connessi sono: no. rosso 2927, doc. 263 (29 agosto 1546, presenti Girolamo e Giovanni) e no. rosso 2935, doc. senza numero (13–14 marzo 1551, presenti Girolamo e Giovanni).

<sup>31</sup> Pietro Lamo, *Graticola di Bologna*, a cura di Marinella Pigozzi, Bologna 1996, p. 57; per le registrazioni nei mastri farnesiani si veda per esempio Parma, Archivio di Stato, Mastri Farnesiani e Borbonici, 4, no. 160; Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Paola Barocchi/Rosanna Bettarini, Firenze 1966–1997, VI, p. 151; Francesco Cavazzoni, *Scritti d'arte*, a cura di Marinella Pigozzi, Bologna 1999, p. 80; Antonio Masini, *Bologna perlustrata*, Bologna 1666, p. 629; Malvasia (nota 24), I, p. 203, II, p. 518; *idem*, *Le pitture di Bologna*, Bologna 1686, p. 22. Il pittore è richiamato anche in: Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario pittorico*, Bologna 1704, p. 232; Marcello Oretti, *Notizie de' professori del disegno cioè pittori, scultori ed architetti bolognesi e de' forestieri di sua scuola [1760–1780]*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B 123, pp. 480sg.

<sup>32</sup> Sulle diverse fasi di ricerca e sperimentazione di Primaticcio a Fontainebleau e sui suoi rapporti con il contesto emiliano e bolognese si vedano: Vittoria Romani, *Primaticcio, Tibaldi e la questione delle “cose del cielo”*,

La più antica attestazione del pittore in ambito felsineo si trova nel manoscritto di Pietro Lamo, *Graticola di Bologna*, redatto intorno al 1560. Riferendosi agli affreschi che ornano la volta della terza campata della navata sinistra nella chiesa di Santa Maria dei Servi, Lamo registra l'intervento di Mirola e di Pellegrino Tibaldi ai loro esordi, “nel suo principio del Credito che poi anno aquistato de ora in ora Come si vede”.<sup>33</sup> I dipinti occupano le quattro vele della volta e sono separati da costoloni riccamente ornati, realizzati insieme al magniloquente monumento funebre dedicato al giurista Ludovico Gozzadini, deceduto nel 1536 (figg. 2, 3). La documentazione pubblicata da Iginio Benvenuto Supino e integrata da Giancarlo Roversi informa delle vicende di commissione ed esecuzione di questa singolare decorazione: il 13 ottobre 1544 gli eredi Gozzadini siglarono un contratto con lo scultore Giovanni Zacchi che prevedeva che la monumentale sepoltura fosse consegnata entro il termine di tre anni; alla conclusione dei lavori le parti non riuscirono ad accordarsi sul compenso e avviarono una controversia che si concluse solo nell'autunno del 1549.<sup>34</sup> Come certificarono i periti incaricati della valutazione, Zacchi aveva portato a compimento la grandiosa

Cittadella 1997; Dominique Cordellier, “Primaticcio, Serlio, Lorenzo Penini e Jean Goujon tra Bologna e Francia”, in: *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV–XVI)*, atti del convegno Bologna 2009, a cura di Sabine Frommel, Bologna 2010, pp. 187–202. In generale sull'artista bolognese si vedano almeno: *Primaticcio: un bolognese alla corte di Francia*, cat. della mostra Bologna 2005, a cura di Dominique Cordellier, Milano 2005; *idem*, “Francesco Primaticcio, peintre et valet de chambre de François I<sup>er</sup>: recherches conduites de 2006 à 2016 et nouvelles précisions”, in: *Il sogno d'arte di François I<sup>er</sup>: l'Italie à la cour de France*, a cura di Luisa Capodiceci/Gaylord Brouhot, Roma 2019, pp. 133–158.

<sup>33</sup> Lamo (nota 31), p. II.

<sup>34</sup> Iginio Benvenuto Supino, *L'arte nelle chiese di Bologna*, Bologna 1932, II, pp. 366–369; Giancarlo Roversi, “Le opere d'arte della famiglia Gozzadini nella basilica dei Servi in Bologna”, in: *L'Archiginnasio*, LXII (1967), pp. 232–263: 242–249. Si veda anche di recente Serena Quagliaroli, “Materia e funzione dello stucco nel dialogo tra Bologna e Roma, dal terzo decennio del Cinquecento sino all'ascesa dei Carracci: l'Antico, l'effimero, il cantiere decorativo”, in: *Tra patria particolare e patria comune: l'architettura e le arti a Bologna 1534–1584*, a cura di Maurizio Ricci, Milano 2021, pp. 155–170: 157–160.

macchina che comprendeva anche l'ornamento della volta, realizzando le diverse “figure de relievo et delli ornamenti zoè collone, piedestalli et corniciamenti et intagli et partimenti nella volta” con “calcina, gesso, pietre e ferramenti”, ossia impiegando materiali disparati quali terracotta e stucco.<sup>35</sup> Sebbene si tenda a legare l'intervento pittorico di Mirola e Tibaldi a una fase successiva al 1550 – coerentemente con le notizie sinora note sugli artisti e con le sicure attestazioni a Bologna del valsoldese –, riflettendo sulle precise parole di Lamo e tornando a ragionare sulle logiche di cantiere appaiono maggiormente convincenti le ipotesi seguenti: o i due pittori intervennero nell'ambito di una (non nota) campagna precedente a quella affidata a Zacchi, o, più probabilmente, essi agirono in una fase iniziale dei lavori eseguiti dallo scultore, sfruttando i ponteggi appositamente allestiti per decorare i costoloni della volta e dipingendo le vele non appena conclusa la lavorazione di quelli e comunque prima dell'assemblaggio del monumento funebre.<sup>36</sup>

Una data più vicina al biennio 1539/40, periodo corrispondente al soggiorno felsineo di Giorgio Vasari e al celere passaggio di Francesco Salviati, tornerebbe utile anche per spiegare l'acceso cromatismo e il vibrante cangiantismo di questi affreschi, oltre che alcuni dettagli delle figure muliebri, nelle quali i pittori si impegnano faticosamente ad appropriarsi di certe raffinatezze divulgate dai due toscani a Bologna e a Venezia. Sembrano infatti andare in questo senso i tentativi di rendere le lunghe dita affusolate, il gioco di contrapposti con cui si modellano i corpi femminili, ma anche il loro accamparsi nello spazio, l'abbigliamento ricercato e il trattamento dei panneg-



2 Bologna,  
Santa Maria dei Servi,  
Cappella Gozzadini

<sup>35</sup> Cit. da Roversi (nota 34), p. 245.

<sup>36</sup> Solo un piccolo lembo della testa della figura allegorica della vela verso la parete di fondo si sovrappone all'incorniciatura di Zacchi, ma non si può esser certi che sia integralmente originale e non abbia subito ritocchi. Non è mai stata approfondita l'iconografia di queste figure, la cui depauperazione dello strato pittorico non permette di leggerne con sicurezza gli attributi, forse alludenti alle virtù e ai fatti biografici di Ludovico Gozzadini, giureconsulto, gonfaloniere di Giustizia, consigliere

di Carlo V, per cui si veda Clizia Magoni, s. v. Gozzadini, Ludovico, in: *Dizionario biografico degli italiani*, LVIII, Roma 2002, pp. 214sg. Così sembra infatti intenderle l'estensore dell'articolo raccolto in *Eletta dei monumenti più illustri e classici sepolcrali ed onorarii di Bologna e suoi dintorni [...]*, Bologna 1838–1841, I, pp. 122–127, quando scioglie il messaggio sotteso all'iconografia del complesso: “soltanto sotto gli auspicii del divino Cristianesimo e con forza d'Attività e di grande contemplazione e Studio, l'uomo può innalzarsi ad essere riconosciuto quale *luminare* di virtù e giustizia” (p. 127).





3 Girolamo Mirola e Pellegrino Tibaldi,  
*Figure allegoriche e angeli.*  
 Bologna, Santa Maria dei Servi,  
 Cappella Gozzadini, volta

gi (figg. 4–7). Un’attenzione alle opere di Vasari che non stupisce a quest’altezza cronologica, considerando che in area padana esse furono percepite come “un importante avamposto settentrionale della Maniera” su cui diversi artisti vollero esercitarsi.<sup>37</sup>

L’identificazione di un foglio del Louvre quale studio preparatorio per uno degli angeli delle vele ha permesso di aggiungere un ulteriore tassello al catalogo grafico di Mirola, confermando l’impressio-

ne che la maggior parte dei brani dipinti sulla volta Gozzadini siano più nelle sue corde che in quelle di Tibaldi, il quale più probabilmente, in ragione della sua giovane età, svolse qui il solo ruolo di garzone.<sup>38</sup> Nonostante i dipinti si mostrino sciupati e poco leggibili in più punti, il trattamento degli incarnati appare in effetti vicino a prove posteriori di Girolamo, richiamando i personaggi degli affreschi del Palazzo del Giardino a Parma.<sup>39</sup> Considerando

<sup>37</sup> Cfr. Barbara Agosti, *Giorgio Vasari: luoghi e tempi delle Vite*, Milano 2016, p. 41.

<sup>38</sup> Per il disegno: Dominique Cordellier, in: *Il Cinquecento a Bologna: disegni*

*dal Louvre e dipinti a confronto*, cat. della mostra Bologna 2002, a cura di Marzia Faietti, Milano 2002, pp. 251sg., no. 65.

<sup>39</sup> Come osservato già in De Grazia (nota 1), pp. 157sg., no. PI.



---

4 Girolamo Mirola e Pellegrino Tibaldi,  
*Allegoria dell'attività (?)*. Bologna, Santa  
Maria dei Servi, Cappella Gozzadini, volta



---

5 Giorgio Vasari, *Cristo in casa  
di Marta*, particolare. Bologna,  
Pinacoteca Nazionale



---

6 Girolamo Miola e Pellegrino Tibaldi,  
*Allegoria dello studio (?)*. Bologna,  
Santa Maria dei Servi, Cappella  
Gozzadini, volta



---

7 Giorgio Vasari,  
*Pazienza*. Venezia,  
Gallerie dell'Accademia

poi una delle due figure femminili dipinte nelle vele maggiori (figg. 4, 6), l'ampiezza dei panneggi stesi a piani larghi, la definizione della morbida muscolatura e delle lunghe dita, la foggia dei capelli raccolti, ma soprattutto il profilo aguzzo con l'incavo degli occhi fortemente marcato si apparentano ai caratteri riscontrabili nelle opere attribuite a Mirola e realizzate in anni successivi, quando l'artista dimostrava però di aver ormai maturato uno stile personale ricco di grazia e di ricercata eleganza (fig. 8).<sup>40</sup> Le pose attorte dei quattro angeli e gli scorci arditi si iscrivono in un orizzonte culturale ricco di riferimenti a Correggio, Parmigianino, Pordenone, ovvero a una cultura di marca padana capace di aprirsi al dialogo con la Roma di Raffaello e Michelangelo senza rinunciare alle proprie radici e alle proprie peculiarità; costatazione che corrobora l'idea di situare questi dipinti a monte di un prolungato soggiorno dei due artisti nell'Urbe. D'altronde, come è stato dimostrato, già all'altezza dei tardi anni quaranta Pellegrino era capace di una rielaborazione personalissima della lezione del Michelangelo del *Giudizio*.<sup>41</sup>

A fronte di una tradizione storiografica che, almeno da Malvasia, ha portato avanti il primato di Tibaldi su Mirola, considerando quest'ultimo un allievo o seguace del primo, il rapporto dei due deve dunque essere ripensato. A questo fine non va trascurata la precisa scelta di Vasari di disgiungere le vicende dei due artisti e di inserire le informazioni su Mirola – apprese durante il soggiorno parmense del 1566 – sempre in coda alla vita del bolognese Francesco Primaticcio ma nella parte di testo dedicata a diversi pittori di area romagnola.<sup>42</sup> La parabola ascendente



8 Girolamo Mirola, *Studio di figura femminile inginocchiata*. Collezione privata

mirabilmente percorsa da Pellegrino tra Roma, Bologna, le Marche e la Lombardia borromaica ebbe delle immediate ripercussioni sull'interpretazione della sua figura da parte di cronisti e scrittori, offuscando quella di Mirola, che rimase principalmente confinata al contesto parmense e immediatamente confusa con l'altrettanto affascinante personalità di Bertoja.<sup>43</sup>

<sup>40</sup> Per il disegno qui riprodotto si veda il commento di Alessandra Bigi Lotti/Giulio Zavatta, "Su alcuni disegni di Girolamo Mirola", in: *Il Carrobbio*, XXXVII (2011), pp. 79–87: 81. Gli autori avvicinano il disegno agli affreschi del Palazzo del Giardino a Parma, un'impresa degli anni sessanta per la quale si veda più avanti nel testo.

<sup>41</sup> Si vedano Vittoria Romani, *Tibaldi "d'intorno" a Perino*, Padova 1990, pp. 39, 42–55; Barbara Agosti, "Assimilazioni di Michelangelo nella pittura romana del tardo Cinquecento", in: *L'Eterno e il Tempo tra Michelangelo a*

*Caravaggio*, cat. della mostra Forlì 2018, a cura di Antonio Paolucci et al., Cinisello Balsamo 2018, pp. 65–73: 69–71.

<sup>42</sup> Vasari (nota 31), VI, pp. 149 (Pellegrino), 151 (Mirola): "In Parma è oggi, appresso al signor duca Ottavio Farnese, un pittore detto Miruolo, credo di nazione romagnuolo, il quale, oltre ad alcun'opere fatte in Roma, ha dipinto a fresco molte storie in un palazzetto che ha fatto fare il detto signor Duca nel castello di Parma [...]."

<sup>43</sup> Per la restituzione a Pellegrino Tibaldi di un peso determinante

Restando a Bologna, la memoria di un intervento di Mirola nella chiesa di Santa Maria del Tempio è affidata alla sola voce delle fonti poiché l'edificio, già convertito in abitazione privata in seguito alle soppressioni di inizio Ottocento, è andato distrutto nel 1944 durante uno dei tanti bombardamenti che colpirono la città tra il 1943 e il 1945.<sup>44</sup> Nella *Felsina pittrice* Malvasia menzionava Girolamo quale autore di “due quadri laterali dipinti a fresco su'l muro, che servono a que' duoi altari”, precisando poi ne *Le pitture di Bologna* che in essi erano rappresentati “il Battezzo di Nostro Signore, e la Decollazione del Battista”.<sup>45</sup> Alla mano di Mirola l'autore ascriveva anche il dipinto dell'altare maggiore, una *Presentazione della Vergine al Tempio*,<sup>46</sup> che negli inventari settecenteschi è però ricondotta al pittore Giacomo Cattani.<sup>47</sup> Gli studi di Emilio Nasalli Rocca e quelli più recenti di Paolo Cova dedicati alla committenza dell'ordine dei cavalieri di Malta in area emiliana hanno messo in luce, per il XVI secolo, una certa consuetudine ad affidare la ricca commenda di Bologna – detta la Magione – a personalità di primo piano nel panorama politico-culturale del periodo, come dimostra il succedersi di Piero Grimani – fratello dell'illustre cardinale Domenico – e dei futuri porporati Pietro Bembo e Ranuccio Farnese.<sup>48</sup> Quest'ultimo ottenne la carica di commendatore della Magione il 5 luglio 1537 a soli sette anni d'età e la mantenne sino alla morte. Cova ha suggerito di

riconoscere nell'intreccio di conoscenze tra il giovanissimo Farnese, il suo precettore bolognese Alessandro Attendoli Sforza Manzuoli – tesoriere papale a Bologna – e Ludovico Gozzadini la via d'accesso di Mirola alla Madonna del Tempio, collocando questa commissione dopo quella della volta di Santa Maria dei Servi, da lui fissata – senza una specifica giustificazione – all'anno 1540.<sup>49</sup> Anche in assenza di un ancoraggio sicuro sia per gli affreschi Gozzadini sia per i dipinti per i cavalieri di Malta, l'ipotesi di un legame instauratosi tra il pittore e il nipote di Paolo III risulta comunque molto interessante e si rivela foriera di spunti, soprattutto se in gioco si mette anche la proposta di Raffaella Zama di vedere in Manzuoli l'intermediario che aiutò Girolamo da Cotignola ad approdare a Roma sul finire di carriera.<sup>50</sup> Manzuoli, “la figura più dotta nel campo della teoria dell'architettura allora a Bologna”,<sup>51</sup> gravitava in quel circolo bocciano così ben visto dai Farnese e con il quale fu in significativi rapporti anche Serlio.<sup>52</sup> Se il nostro pittore è effettivamente da identificare nel figlio di Virgilio Baroni e se l'amicizia che unì quest'ultimo a Serlio e al Cotignola si mantenne negli anni, è possibile immaginare che i due artisti avessero svolto un ruolo più o meno determinante nello spianare la strada di Girolamo verso la corte farnesiana, non solo quella parmense di Ottavio – dove è attestato a partire dal 1556 – ma anche quella romana di papa Paolo III.

nelle vicende dell'arte e dell'architettura del Cinquecento e per l'analisi delle vicende critiche di questo artista si vedano almeno: Giuliano Briganti, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma 1945; Romani (nota 41); *eadem* (nota 32), specialmente pp. 19–63; da ultimo, i contributi raccolti in “Di somma aspettazione e di bellissimo ingegno”: *Pellegrino Tibaldi e le Marche*, a cura di Anna Maria Ambrosini Massari/Valentina Balzarotti/Vittoria Romani, Ancona 2021.

<sup>44</sup> Per l'accurata ricostruzione delle vicende della chiesa si veda Paolo Cova, *Le arti e la spada: la committenza artistica dei Templari e dei cavalieri di Malta in Emilia e in Romagna*, Bologna 2018, pp. 79–97.

<sup>45</sup> Malvasia (nota 24), I, p. 203; *idem* (nota 31), p. 270.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> Cova (nota 44), p. 94, note 217sg. In Oretti (nota 31), p. 480, si registrano, per Santa Maria del Tempio, solo le due pitture degli altari laterali, intendendole però come delle tavole. Ne *Le pitture di Bologna* Mal-

vasia (nota 31), p. 54, attribuisce a Mirola anche un perduto *Cristo sorretto dagli angeli* che egli avrebbe dipinto “sopra la porticella contigua che esce fuori” nella chiesa di Santa Maria Maggiore; su questa si veda Antonio Buitoni, *Storia e arte nella basilica di Santa Maria Maggiore di Bologna*, Bologna 2016, p. 40.

<sup>48</sup> Emilio Nasalli Rocca, “La famiglia Farnese e l'ordine di Malta nei secoli XVI–XVII”, in: *Annales de l'Ordre Souverain Militaire de Malte*, XXVII (1969), pp. 20–25; Cova (nota 44), pp. 79–97 e specialmente pp. 86–88.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>50</sup> Raffaella Zama, *Girolamo Marchesi da Cotignola: pittore. Catalogo generale*, Rimini 2007, p. 40.

<sup>51</sup> Richard Tuttle, “Sebastiano Serlio bolognese”, in: *Sebastiano Serlio* (nota 23), pp. 22–29: 28.

<sup>52</sup> Cfr. Anna Maria Matteucci, “Per una preistoria di Sebastiano Serlio”, *ibidem*, pp. 19–21: 20 e 21, nota 26.

I dati e le riflessioni sinora presentati possono infatti ben combinarsi con alcuni nuovi indizi derivati dalla recente scoperta, ad opera di Riccardo Gandolfi, di un manoscritto di Gaspare Celio contenente le vite di diversi artisti.<sup>53</sup> Celio, che fu al servizio dei Farnese a Parma tra il 1602 e il 1604 e qui raccolse testimonianze di prima mano sulle personalità che lo precedettero nei lavori al Palazzo del Giardino,<sup>54</sup> mette sul piatto alcune informazioni su Mirola che meritano di essere prese in attenta considerazione per rimeditare la tradizionale ricostruzione del soggiorno a Roma del pittore. Una qualche esperienza nell'Urbe per Girolamo è infatti attestata già da Vasari, ma la sua testimonianza sinora è sempre stata messa in relazione ad alcune lettere che documentano la presenza del bolognese a Roma nel 1563, al servizio degli Sforza di Santa Fiora, cugini del Duca di Parma.<sup>55</sup> L'intervallo di tempo che queste missive registrano, tra aprile e maggio, è però piuttosto esiguo, mentre dall'analisi della produzione farnesiana di Mirola sembrerebbe che la cultura toscano-romana abbia avuto un'incidenza piuttosto significativa sullo stile dell'artista, nonostante la spiccata e inequivocabile cifra emiliana sempre presente.

Celio ricorda Girolamo a Roma quale autore della decorazione di non meglio specificate facciate:<sup>56</sup> si

tratta di un'informazione inedita con cui però può effettivamente essere messo in relazione un disegno tradizionalmente attribuito a Mirola – il I2I66 F del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi – sul cui verso è schizzata la facciata di un ignoto edificio che sembra decorato da un fregio con figure semidistese.<sup>57</sup> Ma, soprattutto, Celio inserisce Mirola tra le fila dei discepoli di Perino del Vago, fatto che implica la sua presenza nell'Urbe prima della morte di Bonaccorsi, avvenuta nell'ottobre del 1547.<sup>58</sup> Alla luce della nuova data di nascita del bolognese e delle riflessioni sopra riportate il dato non appare affatto improbabile, rivelandosi un indizio utile per riesaminare la proposta di individuare la mano di Girolamo in Palazzo Capodiferro Spada a Roma, nello specifico nei dipinti che ornano i soffitti delle stanze di Achille e dei Fasti Romulei e in un pannello (*Enea agli Inferi*) del soffitto della Stanza di Enea (figg. 9–II, 15).<sup>59</sup>

Il sapore emiliano di questo insieme di tavole è stato notato una prima volta nel 1982 da Giuseppe Cirillo e Giovanni Godi, che si mostravano persuasi dell'opportunità di assegnarle a Mirola, senza però proporre una datazione.<sup>60</sup> Nel 1983, Philip Pouncey e John Gere, in un corsivo appunto inserito nel catalogo dei disegni italiani del British Museum, ventilavano la possibilità che i quattro dipinti del soffitto

<sup>53</sup> Riccardo Gandolfi, *Le vite degli artisti del cavalier Gaspare Celio: "Compendio delle Vite di Vasari con alcune altre aggiunte"*, Firenze 2021.

<sup>54</sup> Per la biografia di Celio si veda Emma Zocca, s. v. Celio, Gaspare, in: *Dizionario biografico degli italiani*, XXIII, Roma 1979, pp. 423–425.

<sup>55</sup> De Grazia (nota I), pp. 22, 298–301.

<sup>56</sup> Gandolfi (nota 53), p. 279.

<sup>57</sup> Cfr. De Grazia (nota I), pp. 162sg., no. D3. L'appunto manoscritto "Miruolo" si legge sul recto del foglio, dove è disegnata una figura femminile semidistesa, forse uno studio più rifinito per una delle figure pensate per ornare la facciata.

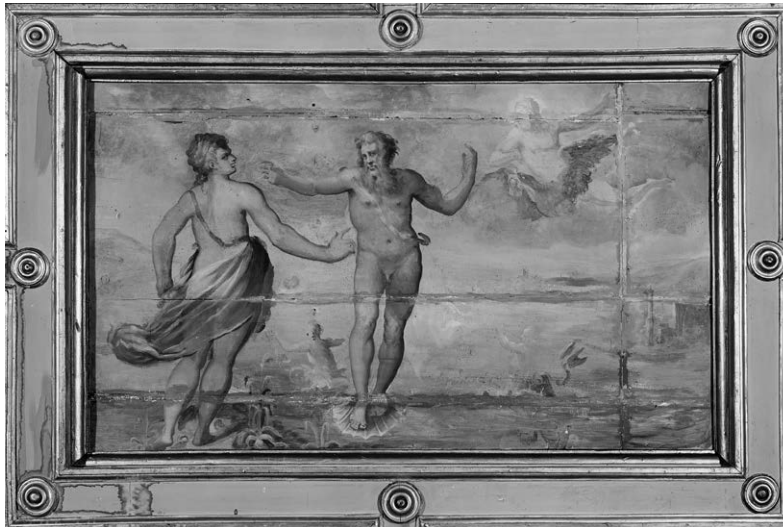
<sup>58</sup> Cfr. Gandolfi (nota 53), p. 229 (nella vita di Perino del Vago): "Tenne Pierino molti altri pittori che dipinsero seco con li suoi disegni, e cartoni. Fra li quali fu Marco da Siena. Miruolo, e Giulio ambi piacentini"; pp. 279sg. (nel medaglione biografico dedicatogli): "Fu Miruolo anco di nazione romagnolo, che fu discepolo di Perino del Vago. Fece in Roma facciate, dipinse con il suo maestro." La provenienza romagnola probabilmente deriva da quanto letto in Vasari (nota 31), VI, p. 151 ("un pittore

detto Miruolo, credo di nazione romagnuolo"), e tuttavia poche pagine prima Celio lo definisce piacentino, al pari di Giulio Mazzoni (effettivamente nato a Piacenza); evidentemente il biografo non era particolarmente attento a registrare con puntualità la provenienza dalle diverse zone dell'attuale Emilia-Romagna.

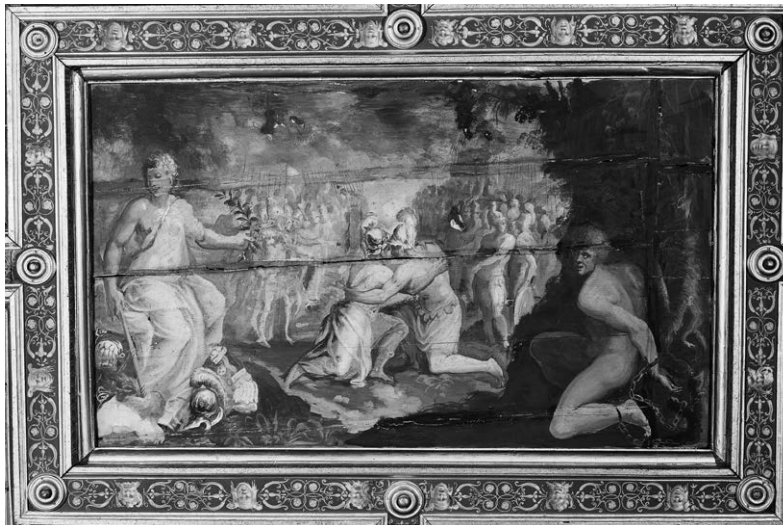
<sup>59</sup> Sul palazzo si vedano Lionello Neppi, *Palazzo Spada*, Roma 1975; *Palazzo Spada: arte e storia*, a cura di Roberto Cannatà, Roma 1992; *Palazzo Spada: le decorazioni restaurate*, a cura di *idem*, Milano 1995; Saverio Urciuoli, *Palazzo Spada: il percorso ritrovato. Nuovi studi sulle decorazioni cinquecentesche*, Roma 2017.

<sup>60</sup> Cirillo/Godi (nota I), pp. 27sg.: i due autori ritengono però che le tavole della Stanza di Enea da assegnarsi a Mirola siano due (non meglio specificate). Cirillo è poi tornato recentemente su questa attribuzione in Giuseppe Cirillo, "Saggio di dipinti e disegni inediti del Cinquecento parmense: seconda parte", in: *Parma per l'Arte*, XXIII (2017), pp. 21–164: 71–85; *idem*, "Saggio di dipinti e disegni inediti del Cinquecento parmense: terza parte", in: *Parma per l'Arte*, XXIV (2018), pp. 5–191: 7–11.

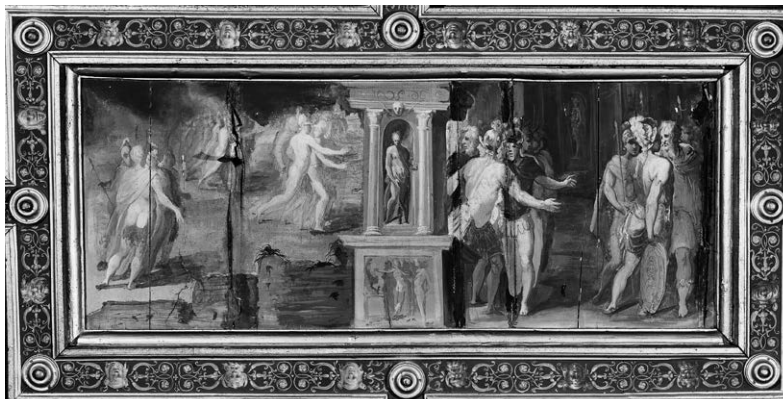
9 Girolamo Mirola (attr.),  
*Proteo e Teti*. Roma,  
Palazzo Capodiferro Spada,  
Stanza di Achille, soffitto



10 Girolamo Mirola (attr.),  
*La pace tra Enea e il re Latino*. Roma, Palazzo  
Capodiferro Spada,  
Stanza dei Fasti Romulei,  
soffitto



11 Girolamo Mirola (attr.),  
*Presenza di Troia*. Roma,  
Palazzo Capodiferro  
Spada, Stanza dei Fasti  
Romulei, soffitto





12 Girolamo Mirola (attr.), *Lotte tra Romani e Sabini*. Bologna, Collezioni Comunali d'Arte

della Stanza dei Fasti Romulei e uno di quelli del palco della Stanza di Enea fossero ascrivibili a Bertoja.<sup>61</sup> Diane De Grazia si dichiarava favorevole ad assegnare questo insieme di opere a Zanguidi, ipotizzando l'aiuto di collaboratori nei brani più deboli, mentre per il soffitto della Stanza di Achille la studiosa optava per una più generica attribuzione a "Bertoia/Mirola équipe".<sup>62</sup> Queste ipotesi costringe-

vano però, sulla base della supposta data di nascita di Mirola (1530–1535) e di quella certa di Bertoja (1544), a collocare la realizzazione dei pannelli verso la fine del settimo decennio e faticano quindi a conciliarsi con quanto conosciamo di questo cantiere: la cronologia dei lavori del piano nobile di Palazzo Capodiferro è stata infatti fissata in uno stretto intervallo di tempo che dal 1550 arriva al massimo al

Già Neppi (nota 59), p. 55, vedeva in questi pannelli caratteri propri dell'area emiliano-romagnola che lo inducevano a proporre il nome di Marco Marchetti.

<sup>61</sup> John Gere/Philip Pouncey, *Italian Drawings in the British Museum: Artists Working in Rome c. 1550 to c. 1640*, Londra 1983, I, p. 127.

<sup>62</sup> De Grazia (nota I), pp. 97sg., no. P/attr 4 a–d, pp. 182sg., no. P/3 a–d.



1555.<sup>63</sup> Concorrono inoltre a far ritenere che i dipinti siano stati eseguiti in contemporaneità all'allestimento dell'intero palazzo del cardinale Capodiferro la presenza, lungo i bordi del palco ligneo, di decori riproducenti gli elementi araldici di papa Giulio III Ciochi del Monte (1550–1555) e, soprattutto, lo schema adottato nei partimenti del soffitto, che si mostra perfettamente in linea con le formule impiegate dalla “setta sangallescà”, responsabile dei lavori di muro nell'edificio, condotti in stretta collaborazione con la numerosa schiera di decoratori di scuola perinesca.<sup>64</sup>

I principali termini di confronto per valutare questi pannelli sono due dipinti legati tra loro dal motivo iconografico delle lotte tra Romani e Sabini, l'uno conservato al Museo Nazionale di Capodimonte a Napoli, l'altro presso le Collezioni Comunali d'Arte di Bologna (figg. I, 12).<sup>65</sup> Il grande quadro partenopeo, identificato nell'opera “di mano del Mirolla” menzionata nell'inventario della guardaroba di Ranuccio Farnese del 1587,<sup>66</sup> è caratterizzato da una decisa componente michelangiolesca che induce a scarlo cronologicamente a una data prossima agli anni di servizio presso il duca Ottavio e agli affreschi delle sale del Bacio e di Ariosto. Il dipinto delle Collezioni Comunali d'Arte rimane ancora oggi sospeso tra Mirolla e Bertoja, ma il confronto con quello napoletano e con le tavole Capodiferro Spada mette in evidenza una serie di caratteristiche che potrebbero giustificare l'attribuzione alla sola mano del maestro più anzia-

no. Oltre alle evidenti somiglianze nelle morfologie dei corpi sinuosi e allungati, sono accomunate dal modo di trattare il paesaggio, tutto giocato sul colore, sull'accendersi di bagliori di luce e su effetti di sfocatura che vanno a creare una spazialità indefinibile (fig. 9), diversa dall'evocazione fiabesca ma descrittiva tipica di un Nicolò dell'Abate e differente dalle formule adottate da Bertoja a Caprarola.<sup>67</sup> Come in alcune tavole dei soffitti Capodiferro (fig. 10), il senso di indefinito generato dalla dissolvenza del paesaggio è ulteriormente accentuato dall'illimitato moltiplicarsi delle figure in profondità. Il ricorso all'elemento scultoreo-architettonico per suddividere verticalmente lo spazio della narrazione in due metà accomuna la *Presa di Troia* rappresentata in uno dei lacunari del soffitto della Stanza dei Fasti Romulei (fig. 11) e il dipinto bolognese. L'artista sembra qui anticipare un impiego delle architetture che in maggior misura caratterizzerà le sale del Palazzo del Giardino, dove edicole, portali e frammenti di edifici ricorrono nelle composizioni ma appaiono svuotati di ogni valore funzionale e intesi piuttosto come componenti ornamentali di uno spazio ellittico e infinito (fig. 13). Osservando da vicino le caratteristiche fisionomiche dei personaggi delle tavole Capodiferro e dei due dipinti, si nota soprattutto come il pittore componga pensando a gruppi di figure in contiguità fisica o in conversazione tra loro, spesso evocati con pochi ma efficaci tocchi compendiari di pittura, prediligendo il tipo fisico del giovane dal volto appuntito, ritratto

<sup>63</sup> Si vedano Serena Quagliaroli, “Giulio Mazzoni, ‘discepolo di Pierino del Vago’, nel cantiere di palazzo Capodiferro Spada”, in: *In corso d'opera 3: ricerche dei dottorandi in storia dell'arte della Sapienza*, a cura di Alessandra Bertuzzi/Giulia Pollini/Martina Rossi, Roma 2019, pp. 61–67; *eadem*, “‘Pulcherrimam regiamque domum’: il cantiere di palazzo Capodiferro Spada. La ‘setta sangallescà’, l'eredità di Perino del Vago, il trionfo dello stucco”, in: *Il cantiere nel Cinquecento: architettura e decorazione*, I: Roma, a cura di Silvia Ginzburg/Letizia Tedeschi/Vitale Zanchettin (in corso di pubblicazione).

<sup>64</sup> Per la presenza degli stemmi Ciochi del Monte cfr. Roberto Cananà, “Gli ambienti cinquecenteschi e i primi interventi del cardinale Bernardino Spada”, in: *Palazzo Spada* 1995 (nota 59), pp. 13–31: 27; per il

rapporto tra il cantiere architettonico e il cantiere decorativo: Quagliaroli, in corso di pubblicazione (nota 63).

<sup>65</sup> Cfr. Cirillo/Godi (nota I), p. 28; De Grazia (nota I), pp. 158sg., no. P3, p. 168, no. PI; Cirillo 2017 (nota 60), pp. 71–76. Al gruppo si collega anche un terzo dipinto segnalato da Richard Spear in collezione Fiano (Richard Spear, *Renaissance and Baroque Paintings from the Sciarra and Fiano Collections*, Roma 1972, pp. 18sg.).

<sup>66</sup> Giuseppe Bertini, *La galleria del duca di Parma*, Bologna 1987, pp. 37, 205, 236; *La collezione Farnese: la scuola emiliana. I dipinti, i disegni*, a cura di Nicola Spinosa, Napoli 1994, p. 205.

<sup>67</sup> Per Nicolò si veda almeno Nicolò dell'Abate: *storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, cat. della mostra Modena 2005, a cura di



13 Girolamo Mirola, affreschi della volta della Sala del Bacio. Parma, Palazzo del Giardino



14 Girolamo Mirola, *Età dell'oro*, particolare.  
Parma, Palazzo del Giardino, Sala del Bacio



15 Girolamo Mirola (attr.), *Enea e il re Evandro*, particolare. Roma,  
Palazzo Capodiferno Spada, Stanza dei Fasti Romulei, soffitto



16 Girolamo Mirola (attr.), *Lotte tra Romani e Sabini*,  
particolare. Bologna, Collezioni Comunali d'Arte

con lo sguardo rivolto verso il basso e i capelli animati da ciuffi mossi (figg. I4–I6).

I due dipinti con le storie delle Sabine trovano consonanze tematiche e stilistiche anche con alcuni brani delle decorazioni murali dell'appartamento Capodiferno, la cui responsabilità progettuale spetta a Giulio Mazzoni, artista a cui in passato si era ritenuto di dover attribuire il quadro napoletano.<sup>68</sup> Nella Stanza dei Fasti Romulei i collaboratori di Mazzoni andarono a tradurre in pittura quattro vicende della storia dell'antica Roma, tra cui il ratto delle Sabine e l'uccisione di Tarpea, episodi che ricorrono anche nei dipinti di Mirola a Bologna e a Napoli e in due disegni a lui riferiti e conservati rispettivamente a Uppsala e Chicago.<sup>69</sup> Si noti che la scena di Tarpea che viene uccisa dai Sabini a colpi di scudi è illustrata in uno dei riquadri del soffitto della Biblioteca di Castel Sant'Angelo, un ambiente alla cui decorazione sovrintese Luzio Luzi, ma all'interno di un più ampio progetto di trasformazione dell'appartamento di Paolo III condotto da Perino del Vaga.<sup>70</sup> Per collocare Mirola a fianco di Buonaccorsi, proprio il grande cantiere di Castel Sant'Angelo (ca. 1542–1547) appare come il più papabile, in ragione del grande numero di aiuti impiegati e della contestuale presenza di Tibaldi.

Sylvie Béguin/Francesca Piccinini, Cinisello Balsamo 2005; per Bertoja a Caprarola cfr. De Grazia (nota I), pp. 69–85, ni. P2–P6.

<sup>68</sup> Cfr. Claudio Strinati, "Giulio Mazzoni da Piacenza nella Roma di metà Cinquecento", in: *Bollettino d'Arte*, 6<sup>a</sup> s., LXIV (1979), I, pp. 27–36: 28sg.; Teresa Pugliatti, *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, Roma 1984, pp. 148sg.; Quagliaroli (nota 13), pp. 70–86.

<sup>69</sup> Per l'intervento di Mazzoni e collaboratori nella Stanza dei Fasti Romulei cfr. Serena Quagliaroli, "Un progetto per Palazzo Capodiferno Spada e alcune riflessioni su Giulio Mazzoni disegnatore", in: *Paragone*, LXIX (2018), 819/821, pp. 65–75. Per il *Ratto delle Sabine* studiato nel disegno di Uppsala cfr. Vittoria Romani, "Un *Ratto delle Sabine* attribuibile a Girolamo Mirola", in: *Uno sguardo verso Nord: scritti in onore di Caterina Virdis Limentani*, a cura di Mari Pietrogiovanna, Padova 2016, pp. 363–369; per il disegno con *La morte di Tarpea* cfr. David Ekserdjian, "Jacopo Bertoja, dal disegno all'opera compiuta", in: *La maniera emiliana* (nota I), pp. 47–58: 54.

<sup>70</sup> Per il cantiere perinesco di Castel Sant'Angelo si veda *Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo: progetto ed esecuzione, 1543–1548*, cat. della mo-



17 Giulio Mazzoni e collaboratori, *La Verità svelata dal Tempo*, particolare. Roma, Palazzo Capodiferro Spada, Galleria degli Stucchi



18 Girolamo Mirola, *Le donne sabine dividono i contendenti*, particolare. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Tornando al confronto tra i dipinti riferibili a Mirola e le pitture di Palazzo Capodiferro Spada, entrambi i pittori, Girolamo e Giulio, mostrano una certa predilezione per cavalli scalpitanti con le criniere al vento e per cavalieri ritratti da tergo, motivi frequenti nelle molteplici imprese riferibili all'entourage di Perino del Vaga, come per esempio nella decorazione di Palazzo dei Conservatori o nella Cappella Guidiccioni nella chiesa di Santo Spirito in Sassia.<sup>71</sup> I corpi muscolosi delle figure atterrate rappresentati in primo piano in entrambi i dipinti attribuiti a Mirola trovano un confronto nel riquadro con *La Verità svelata dal Tempo* eseguito da Mazzoni e aiuti nella Galleria degli Stucchi (fig. 17), in special modo per il gesto, presente nel quadro di

Napoli (fig. 18), di proteggersi il capo con un braccio: anche in questo caso siamo di fronte a un orizzonte di riferimenti condiviso da cui ebbe origine pure la *Decollazione del Battista* di Daniele da Volterra.<sup>72</sup> Che Mirola e Mazzoni abbiano avuto occasione di collaborare o per lo meno si siano nutriti degli stimoli di un medesimo milieu culturale – quello della Roma farnesiana dominata da Perino e dalla sua fitta schiera di collaboratori – è confermato dal racconto di Celio, che li ricorda, insieme, tra gli aiuti di Bonaccorsi.<sup>73</sup>

Alla luce di ciò, merita di essere preso in considerazione un ulteriore ambiente di Palazzo Capodiferro Spada, la Stanza di Perseo. Nel fregio ad affresco che corre lungo tutte e quattro le pareti

stra, a cura di Filippa Maria Aliberti Gaudio et al., Roma 1981; per la cronologia dei lavori diretti da Perino nei diversi ambienti si rimanda a Barbara Agosti et al., “Regesto della vita e delle opere di Perino, dal 1537 al 1547”, in: *Perino del Vaga per Michelangelo: la spalliera del Giudizio Universale nella Galleria Spada* [...], a cura di eadem/Silvia Ginzburg, Roma 2021, pp. 94–151, ad annum.

<sup>71</sup> Per il ciclo di Palazzo dei Conservatori si veda Giovanna Saporì, “Perino del Vaga e i fregi dipinti a Roma alla metà del Cinquecento: Palazzo dei Conservatori, Castel Sant’Angelo, Palazzi Vaticani, Villa Giulia”, in:

*Frises peintes: les décors des villas et palais au Cinquecento*, atti del convegno Roma 2011, a cura di Antonella Fenech Kroke/Annick Lemoine, Parigi 2016, pp. 75–98: 75–77; per la Cappella Guidiccioni si rimanda a Gonzalo Redín Michaus, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527–1600*, Madrid 2007, pp. 77, 340sg.

<sup>72</sup> Per l’opera di Daniele cfr. Vittoria Romani, “Daniele da Volterra amico di Michelangelo”, in: *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, cat. della mostra, a cura di eadem, Firenze 2003, pp. 15–54: 39sg.

<sup>73</sup> Si veda sopra, nota 58.

19 Cerchia di Perino del Vaga, *Perseo e le Nereidi*. Roma, Palazzo Capodiferro Spada, Stanza di Perseo



20 Girolamo Miola, *I paladini emergono dal fiume*, particolare. Parma, Palazzo del Giardino, Sala del Bacio

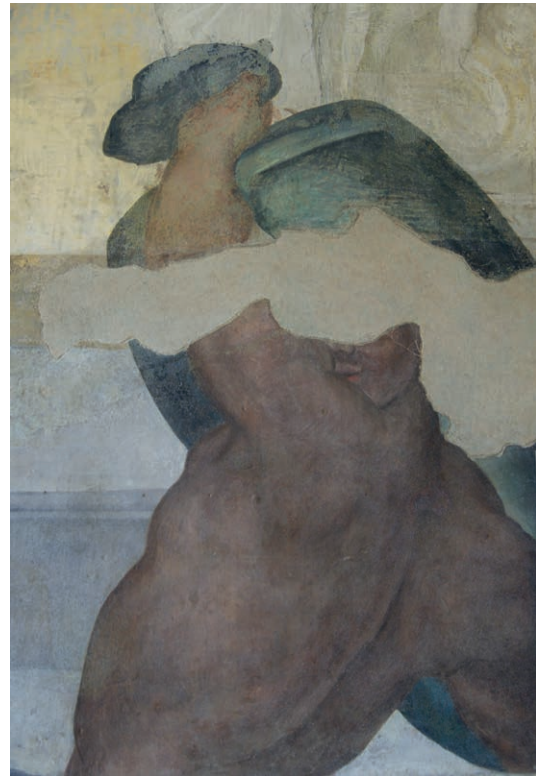


sono rappresentati episodi della storia dell'eroe argivo direttamente ispirati ai progetti di Perino per l'omonima stanza in Castel Sant'Angelo.<sup>74</sup> Sull'autore del fregio la critica è divisa;<sup>75</sup> gli interventi di ridipintura sono però stati numerosi e le condizioni conservative tali da scoraggiare attribuzioni fondate solo sulla valutazione stilistica, di modo che sembra più opportuno parlare più genericamente di un artista della cerchia di Bonaccorsi, in attesa che

eventuali riscontri documentari illuminino di nuova luce questo complesso cantiere. È però interessante notare come alcuni motivi qui dispiegati trovino eco nella decorazione delle sale del Palazzo del Giardino a Parma. Comparando la scena *Perseo e le Nereidi* di Palazzo Capodiferro Spada (fig. 19) e la parete della Sala del Bacio sulla quale sono rappresentate le figure dei paladini emergenti dal fiume (fig. 20), si scorgono significative affinità nell'ambientazio-



21 Girolamo Mirola, *Mascherone*.  
Parma, Palazzo del Giardino,  
Sala del Bacio



22 Girolamo Mirola, *Ignudo con drappo*.  
Parma, Palazzo del Giardino,  
Sala di Ariosto

ne, nei colori subacquei e nella predilezione per una composizione rarefatta, dove corpi nudi o coperti da armature sono giustapposti per piccoli gruppi o appaiono isolati, colti in atti di estremo slancio e in equilibrio precario, mentre i mantelli sventolano gonfiati dal vento. Nella partitura architettonica della stanza ducale si scorge poi una curiosa inserzione: un mascherone calcato su un volto umano (fig. 21), motivo di larga fortuna romana, attestato a partire dal progetto di Perino per la Cappella Mas-

simo.<sup>76</sup> Sempre a Parma, nell'attigua Sala di Ariosto, colpisce l'intenso michelangiologismo delle figure, distintamente percepibile non solo nei protagonisti delle storie narrate sulle pareti e sulla volta ma anche in elementi secondari, come il muscoloso personaggio di schiena che gioca con un drappo, una riuscita derivazione dagli ignudi della volta della Cappella Sistina (fig. 22). La potenza di questi corpi e il gusto per l'esibizione di una muscolatura turgida e ben definita li avvicina alle figure che sorreggono i qua-

<sup>74</sup> Per il cantiere di Perino in Castel Sant'Angelo e in particolare per la Stanza di Perseo si veda *Gli affreschi di Paolo III* (nota 70), II, pp. 77–86 (i disegni per le scene sono a pp. 82sg.).

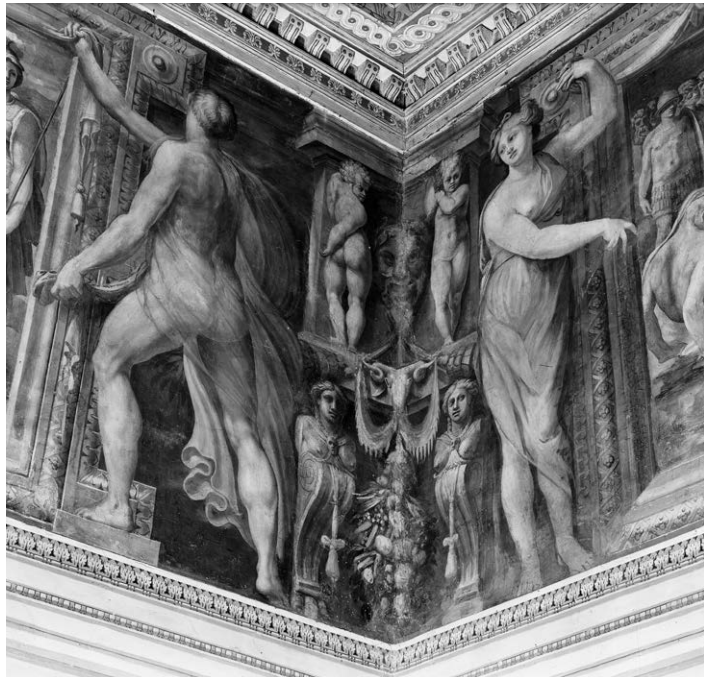
<sup>75</sup> Per le proposte di attribuzione al giovane Tibaldi, all'ambito di Mazzoni e a Gaspar Becerra cfr. Neppi (nota 59), p. 55; Pugliatti (nota 68), p. 145;

Redín Michaus (nota 71), pp. 182sg. Per una lettura della Stanza di Perseo rispetto alle altre del piano nobile si veda Quagliaroli (nota I3), pp. 68–70.

<sup>76</sup> Si veda il dettaglio del mascherone nel disegno di Perino riprodotto in: *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, cat. della mostra Mantova 2001, Milano 2001, pp. 178–181, no. 72.



23 Girolamo Mirola, *Figure maschili in lotta*. Parma, Palazzo del Giardino, Sala di Ariosto



24 Cerchia di Perino del Vaga, *Fregio di Perseo*, particolare. Roma, Palazzo Capodiferro Spada, Stanza di Perseo

dri riportati del fregio di Perseo e ai personaggi del dipinto di Capodimonte (figg. 23, 24, I), fornendo inoltre un valido appiglio all'attribuzione a Mirola del foglio del British Museum con una vigorosa figura di spalle inserita tra cavalli in lotta (fig. 25).<sup>77</sup>

Volendo prudentemente attendere l'avanzare delle conoscenze sull'intricato cantiere di Palazzo Capodiferro per affermare con sicurezza l'intervento di Mirola nelle decorazioni murali, è comunque opportuno sottolineare che, una volta incaricato di dirigere i lavori nella reggia di Ottavio Farnese, il bolognese andò a ripulmare molti degli elementi di quella cultura romana di metà Cinquecento di cui Palazzo Capodiferro rappresenta uno degli esempi più affascinanti ed eloquenti.

Già nel 1985 e nel 1988, ragionando sul repertorio figurativo di Mirola e sulle logiche interne alla committenza del duca Ottavio Farnese, Vittoria Romani suggeriva di ripensare la consolidata gerarchia dei ruoli tra Girolamo e Bertoja nell'ambito dei lavori per la decorazione delle stanze del Palazzo del Giardino.<sup>78</sup> Un periodo di formazione a stretto contatto con Perino o, se non altro, l'esperienza diretta del clima artistico-culturale instauratosi a Roma durante i pontificati Farnese e Ciochi del Monte giustifica non solo la posizione raggiunta da Mirola alla corte di Ottavio ma anche l'acquisizione di svariate competenze: i documenti infatti raccontano un artista estremamente versatile, capace di orchestrare progetti decorativi complessi – comprensivi di pit-

<sup>77</sup> Per i disegni (si tenga presente anche quello conservato a Windsor, Royal Collection, inv. RCIN 990498) si rimanda a De Grazia (nota I), pp. 115sg., no. D23, 137sg., no. D94.

<sup>78</sup> Cfr. Romani (nota I); *eadem*, *Problemi di michelangiolismo padano: Tibaldi e Nosadella*, Padova 1988, pp. 10sg., nota 24. Si veda anche Venturelli (nota I), pp. 123–153.



25 Girolamo Mirola (attr.), *Combattimento di quattro cavalli con figura maschile di spalle*. Londra, The British Museum, inv. 5211-72

tura e stucco –, di organizzare spettacoli e mascherate, di dipingere drappi, di preparare cartoni per tappezzerie.<sup>79</sup>

Rimane invece aperta la questione dell'identificazione di Girolamo Baroni alias Mirola nel "Hieronymo Laroni da Bologna" menzionato tra le voci di spesa riferite all'allestimento dell'appartamento del cardinale Giovanni Ricci da Montepulciano in Vaticano.<sup>80</sup> Tra il novembre del 1553 e il febbraio del 1554, Laroni – per il quale non sembrano trovarsi altre attestazioni – ricevette un compenso di 20 scudi "per il friso fatto alle due camere di sopra

a paesi, et quadri".<sup>81</sup> Come dimostra il coinvolgimento del "magister lignaminis" Girolamo detto il Bologna, di Stefano Veltroni – originario di Monte San Savino ma qui definito "da Bologna", forse perché reclutato nella città emiliana – e del suo allievo Orazio – identificato nel bolognese Orazio Samacchini –, questo cantiere ricade in quella congiuntura fortemente caratterizzata dalla presenza di personalità e componenti di gusto di provenienza felsinea, instauratasi a Roma negli anni del pontificato di Giulio III grazie allo stretto legame che univa papa Ciochi del Monte alla seconda città dello

<sup>79</sup> Sulle svariate attività svolte da Mirola si rimanda a Giuseppe Bertini, "Nuovi documenti su Girolamo Mirola, Jacopo Bertoja, il Palazzo del Giardino e il Palazzetto di Eucherio Sanvitale", in: *Affreschi nascosti a Parma: Bertoja e Mirola al Palazzo del Giardino*, atti del convegno Parma 2013, a cura di Maria Cristina Chiusa, Parma 2018, pp. 143–151: 143–145; per la componente a stucco nella decorazione del Palazzo del Giardino si veda anche Serena Quagliaroli, "Ornare il Ducato: decorazione a stucco e plasticatori

a Parma e Piacenza nella seconda metà del Cinquecento", in: *Lo stucco nell'età della Maniera: cantieri, maestranze e modelli*, a cura di Alessandra Giannotti et al. = *Bollettino d'Arte*, numero speciale (in corso di pubblicazione).

<sup>80</sup> Questa ipotesi mi è stata suggerita da Barbara Agosti.

<sup>81</sup> Roma, Archivio di Stato, Camerale I, Fabbriche, 1517 A, fol. 44v–45r; cfr. James Ackerman, *The Cortile del Belvedere*, Città del Vaticano 1954, p. 168, no. 100.



Stato Pontificio.<sup>82</sup> Benché al momento rimanga solo un'ipotesi, il fregio "a paesi" si intonerebbe bene con un peculiare aspetto dell'arte di Mirola riscontrato da Romani e sinora scarsamente considerato, ossia il suo notevole talento di paesaggista.<sup>83</sup>

Tornando quindi in conclusione al cantiere di Santa Maria di Campagna, alla luce dell'identificazione di Baroni in Mirola si può riflettere sulla specifica iconografia richiesta nel contratto del 1560 e metterla a confronto con il disegno del British Museum attribuito a Bertoja da Diane De Grazia (fig. 26) e dubitativamente avvicinato alla cosiddetta *Incoronata di Piazza* che Zanguidi dipinse nel 1566 sulla facciata del Palazzo Comunale di Parma.<sup>84</sup> Come già notato dalla critica, l'affresco parmense differisce dal disegno principalmente nel dettaglio della corona, che nella prova grafica non si trova tra le mani di Cristo – come di consueto – ma è portata da una coppia di angeli apteri che precipita dall'alto, i corpi muscolosi arcuati e sottoposti a uno scorcio ardito. Questi elementi sembrano invece bene accordarsi alla richiesta dei fabbricieri piacentini di vedere rappresentati "angeli di sopra la testa [di Cristo] quali stiano prontissimi per sporgere la corona". Anche nella raffigurazione della coppia divina si riscontrano congruenze con quanto espresso nel contratto: con forte torsione del busto, la Vergine si inchina in "acto de humilita" e offre il capo a Cristo.

Ferma restando la difficoltà di riconoscere con sicurezza, su base stilistica, la paternità del foglio, se ne dovrà almeno prendere in considerazione l'intenso michelangiologismo, palese in particolare nei corpi in scorcio degli angeli apteri che popolano la composizione: corpi direttamente esemplati sulle plastiche

anatomie dei nudi del *Giudizio* sistino. Un michelangiologismo così diretto ed esibito ci spinge a cercare l'autore in un orizzonte culturale prossimo alle ricerche portate avanti tra sesto e settimo decennio dai bolognesi Tibaldi, Samacchini e Sabatini, trovando di fatto significative risposdenze nel fare artistico di Mirola all'altezza del soggiorno parmense: eloquente, in questo senso, è il brano della volta della Sala del Bacio con cavallo e cavaliere ugualmente ritratti in un azzardatissimo scorcio (fig. 13, a sinistra).

La perdita totale di quanto realizzato da Baroni a Piacenza non si deve alle demolizioni messe in opera nel 1791 – quando fu rinnovata l'intera area presbiteriale – ma a un intervento risalente a un torno d'anni molto prossimo all'accettazione dell'incarico da parte del bolognese, ovvero già nei primi anni settanta del Cinquecento.<sup>85</sup> Allo stato attuale delle conoscenze non è chiaro se la decisione presa dai fabbricieri – tutti nuovi rispetto a quelli del decennio precedente – sia dovuta al mancato compimento del lavoro da parte del bolognese (come sembrerebbe suggerire la corresponsione solo parziale della somma pattuita) o piuttosto nello scarso apprezzamento riscosso dalle sue pitture. È certo, tuttavia, che, quando il 28 ottobre 1571 vennero stilati i patti con Giulio Campi per una nuova decorazione, si era già vanamente atteso, almeno dalla precedente estate, l'avvio del lavoro ad opera di un tale "maestro Bernardo", da identificare forse con il Sojaro, che con la chiesa piacentina aveva diversi trascorsi e commissioni lasciate in sospeso.<sup>86</sup> Scomparso prematuramente il 5 marzo 1572, Giulio probabilmente non riuscì a tradurre in affresco nulla dei propri progetti grafici e fu il fratello Antonio a decorare tutte le superfici già assegnate a Baroni.<sup>87</sup>

<sup>82</sup> Per la committenza di Giulio III si veda Alessandro Nova, *The Artistic Patronage of Pope Julius III (1550–1555): Profane Imagery and Buildings for the De Monte Family in Rome*, New York et al. 1988. Sulla presenza e la collaborazione tra gli artisti bolognesi a Roma durante il pontificato di Giulio III si vedano, con bibliografia precedente in essi citata: Valentina Balzarotti, "Sul percorso di Tibaldi da Roma alle Marche e qualche riflessione su possibili compagni bolognesi", in: *Di somma aspettazione e di bellissimo ingegno*

(nota 43), pp. 31–41; Giulia Daniele, "Prospero Fontana pittore di Giulio III del Monte: addenda agli anni romani (1550–1555)", in: *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, 3<sup>a</sup> s., XLIV (2021), pp. 185–196.

<sup>83</sup> Romani (nota 69), p. 368.

<sup>84</sup> De Grazia (nota 1), p. II6, no. D24.

<sup>85</sup> Cfr. Arisi/Arisi (nota 3), pp. 61sg.

<sup>86</sup> ACSMC, Istromenti, I, no. 29 (copia del contratto, nel quale si legge

Come si comprende dalla lettura in parallelo del contratto e della descrizione riportata nel libretto *Le pubbliche pitture di Piacenza* di Carlo Carasi (1780), dal punto di vista iconografico furono numerose le modifiche richieste: nella cupola dei Campi l'*Incoronazione* mostrava la Madonna "coronata dalla Santissima Trinità" e con "alcuni Santi all'intorno, che prestano adorazione".<sup>88</sup> Alla *Natività* e all'*Adorazione del Bambino* si sostituirono due storie ancora più squisitamente mariane come l'*Immacolata Concezione tra i Dottori* – dibattuta tematica molto cara ai francescani – e la *Visitazione*.<sup>89</sup> Non ebbe seguito la richiesta fatta a Mirola di rappresentare sulle pareti laterali del sacello una moltitudine di santi e sante, a cui il pittore bolognese avrebbe forse risposto con una composizione assiepata di figure in intimo dialogo tra loro, sulla scorta di quanto testimoniato da alcuni progetti grafici messi in relazione alla decorazione della Sala del Bacio nel Palazzo del Giardino.<sup>90</sup> I profeti nei peducci lasciarono il posto alle sibille, mentre per i cornicioni e per le altre superfici l'unica raccomandazione fu un largo dispiego d'oro.

Nonostante oggi neppure un frammento degli affreschi progettati da Mirola per la cappella piacentina si sia conservato, l'impresa merita di essere tenuta in debita considerazione: lo dimostrano le riflessioni innescate dalla riconsiderazione della documentazione relativa a essa, riflessioni che permettono di precisare dati fondamentali per la ricostruzione della personalità dell'artista, come il contesto di provenienza, la formazione e le molte, significative, tappe di un percorso che lo portò infine a divenire il pittore di corte dei Farnese. Quanto qui presentato potrà poi ben comporsi con gli studi – in continuo



26 Girolamo Mirola (attr.),  
*Incoronazione della  
Vergine e angeli*. Londra,  
The British Museum,  
inv. 1943,0710.17

scritto per errore nell'intestazione "Giulio Gatti", poi corretto in "Campi"); pubblicato in Corna (nota 3), pp. 139–142; Arisi/Arisi (nota 3), pp. 362–364. Per Bernardino Gatti a Santa Maria di Campagna vedi sopra, nota 11.

<sup>87</sup> Per il nuovo contratto con Antonio – e con il fratello Vincenzo – si vedano Federico Sacchi, *Notizie pittoriche cremonesi*, Cremona 1872, p. 271; Andrea Corna, "Le pitture dei fratelli Campi di Cremona in S. Maria di Campagna e la loro distruzione", in: *Bollettino storico piacentino*, V (1910),

I, pp. 5–12. Sull'intervento dei Campi si veda anche Giuseppe Cirillo/Giovanni Godi, *Studi su Giulio Campi*, Milano 1978, p. 62.

<sup>88</sup> Carlo Carasi, *Le pubbliche pitture di Piacenza*, Piacenza 1780, pp. 42sg.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> Cfr. Alessandra Bigi Iotti/Giulio Zavatta, "Un disegno di Girolamo Mirola e alcune considerazioni sulla Sala del Bacio nel palazzo del Giardino di Parma", in: *Parma per l'Arte*, n. s., XV (2009), 1/2, pp. 93–102.

avanzamento – dedicati alla grafica dell'artista. Infatti, al corpus sfumato ed eterogeneo di disegni sulla paternità dei quali il dibattito è sempre acceso, oscillando nelle attribuzioni tra il bolognese e Bertoja, si potrà ora guardare con un più alto numero di strumenti a disposizione, avendo maggior contezza del bagaglio di esperienze vissute da Mirola e delle conseguenti componenti di stile fatte proprie, e quindi individuarne con più sicurezza l'impronta sui fogli. L'avanzamento nello studio della grafica sarà a sua volta foriero di una ricalibrazione del rapporto intercorso tra il maestro felsineo e il più giovane collega parmense, contribuendo a restituire al primo un ruo-

lo altrettanto importante nelle vicende dell'arte della maniera in Emilia.

*Sono grata a padre Secondo Ballati e alla signora Maria Rita Cremaschi per aver permesso, con generosa disponibilità, la consultazione dei documenti e dei materiali dell'archivio del convento di Santa Maria di Campagna. Desidero ringraziare Samuel Vitali e Ortensia Martinez per l'attenta opera di revisione di questo articolo e, per i consigli e l'aiuto che ho da loro variamente ricevuto, Barbara Agosti, Valentina Balzarotti, Marcello Calogero, Paolo Cova, Giulia Daniele, Maria Giovanna Donà, Luca Esposito, Giorgio Fusconi, Francesco Guidi, Vittoria Romani, Dario Taraborrelli, Patrizia Tosini.*

## Abbreviazioni

---

ACSMC      Piacenza, Archivio del Convento di Santa Maria di Campagna

## Abstract

---

Thanks to a new examination of the archival documentation related to the Virgin's chapel in the church of the Madonna di Campagna in Piacenza, the article casts new light on its lost decoration painted by Girolamo Mirola, a commission often neglected in the literature on this Bolognese artist. These documents inform us that the painters Girolamo Mirola and Girolamo Baroni were one and the same person. Since the latter's baptismal certificate is still preserved, it follows that Mirola was born in 1523, about ten years earlier than previously supposed. One of the many consequences of this finding is that it forces us to rethink the traditional belief – inherited from Carlo Cesare Malvasia – that Mirola studied with Pellegrino Tibaldi, overturning the relationship between these two artists.

Combining documentary evidence, literary sources, and the analysis of paintings and drawings, the article proposes a wholly new reconstruction for Mirola's life trajectory and artistic career. The first commissions in Bologna, the artist's presence in Rome (in the circle of Perino del Vaga, as Gaspare Celio's newly published artists' biographies suggest), and his involvement in the decoration of Palazzo Capodiferro Spada are all discussed here on the basis of new evidence and comparisons. In addition, investigations in the Archivio di Stato di Bologna provide information on the hitherto unknown Baroni family.

## Referenze fotografiche

---

*Su concessione del Ministero della Cultura – Museo e Real Bosco di Capodimonte, Napoli: figg. 1, 18. – Autrice: figg. 2, 4, 6, 13–15, 19–23. – Valentina Balzarotti, Bologna: fig. 3. – Wikimedia Commons (foto Sailko): fig. 5. – Fondazione Federico Zeri, Bologna (La riproduzione fotografica è tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti): fig. 7. – Da Bigi Iotti/Zavatta (nota 40): fig. 8. – Su autorizzazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione – Ministero della Cultura, Roma: figg. 9–11, 24. – Collezioni Comunali d'Arte, Bologna: figg. 12, 16. – Enrico Fontolan, Roma: fig. 17. – Trustees of the British Museum, Londra: figg. 25, 26.*

Umschlagbild | Copertina:

Insenziertes Foto für den "Corteo nuziale di Casteldelfino" | Messa in scena per il  
"Corteo nuziale di Casteldelfino", ca. 1910.  
Roma, Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale,  
Archivio Storico, Archivio Loria, B. 2, Fasc. 27, doc. 1  
(S. 125, Abb. 16 | p. 125, fig. 16)

ISSN 0342-1201

Stampa: Grafiche Martinelli, Firenze  
settembre 2022