

M. GIULIA AURIGEMMA

TORRE PIA IN VATICANO

ARCHITETTURA, DECORAZIONE, COMMITTENZA, TRASFORMAZIONI
DI TRE CAPPELLE VASARIANE

Ho iniziato questo testo mentre completavo il mio volume su Palazzo Firenze, tra 2005 e 2006, e l'ho sostanzialmente scritto nel 2007 (anticipando quell'anno in un convegno qualche osservazione) con alcuni aggiornamenti successivi; non potevo trovare miglior lettore di Julian Kliemann, che ringrazio, né sede più prestigiosa di quella che ora ospita il mio lavoro, permettendomi non solo di riportare tutte le fonti edite ed inedite ma anche di pubblicare un apparato illustrativo pressoché completo. La mia gratitudine va alle Direttrici della Bibliotheca Hertziana, Sybille Ebert-Schifferer ed Elisabeth Kieven, e a tutto lo staff della Bibliotheca, in particolare Claudia Gerken.

Sin dall'inizio Claudia Conforti mi ha messo a disposizione con generosità un suo stimolante testo vasariano presentato ad un convegno del 2005 (di cui ancor oggi purtroppo non sono usciti gli atti) e le sono molto riconoscente. Ai Musei Vaticani si è subito interessata al mio studio Maria Antonietta De Angelis, che mi è stata di grande aiuto; nella stessa istituzione ricordo Antonio Paolucci, Arnold Nesselrath, Alessandra Rodolfo, Maria Serlupi Crescenzi, nell'archivio fotografico Rosanna Di Pinto e Filippo Pettrignani; presso l'Archivio Segreto Vaticano Luca Carboni. Al Quirinale ringrazio Louis Godart e

Francesco Colalucci. A Firenze ho potuto contare (come sempre) su Daniela Mignani e Karl August Gaedt; sui consigli di Anna Bisceglia, Alessandro Cecchi, Fulvio Cervini, Laura Corti, Antonio Pinelli; su Fiorella Gioffredi Superbi e Giovanni Pagliarulo ai Tatti; sul Kunsthistorisches Institut. Con Bruno Adorni ho trascorso ore piacevolissime discutendo di architettura e di musica, tra arte e natura; Silvia Danesi Squarzina non mi ha fatto mancare il suo appoggio, come pure Beat Brenk, canone di un costante rigore nella scrittura e nella qualità delle immagini. Sono grata per foto e testi ad Anthea Brook, Angelo Cantoni, Marco Collareta, Fabrizio Dal Canto, Marco Ruffini, Ilaria Sgarbozza, Tamas Szabò, Dominique Thiébault, Jennifer Tonkovich, padre Damioli e l'Ufficio per i Beni Culturali della Diocesi di Livorno; inoltre ad Adriano Amendola, Maria Grazia Blasio, Giuseppe Bonaccorso, Vera Bugatti, Rosella Carloni, Antonella Chiodo, Francesca Dell'Acqua, Valeria Di Giuseppe Di Paolo, Gregoire Extermann, Ester Fasino, Julien Gallon, Andrew Hopkins, Edgar Lein, Cecilia Mazzetti di Pietralata, Erika Milburn, Francesca Niutta, Elisabeth Oy-Marra, Pier Nicola Pagliara, Catherine Puglisi, Simona Sperindei.

SOMMARIO

Premessa breve	68
Problemi di architettura	
All'inizio, Ligorio	68
Sostegni e raccordi	75
Vignola vicino	78
Lippi, padre e figlio	80
«... che qui è Raffaello e Michelangelo»	83
Il ruolo di Cosimo	85
Il Tesoriere mediatore	86
La «Fabbrica nova de Torre Pia»: le cappelle, gli altri ambienti, le «gallerie»	88
«N. Signore ci ha fatto tre cappelle una sopra l'altra»	
Pio V (1566–72)	91
Scala Mistica	93
Vasari, le fasi della decorazione, «l'invenzione dun po' di cappelle»	
L'arrivo di Vasari a Roma	95
Borghini, la «fonda dei teologi», la «concordanza» e il «fine»	96
Vasari e bottega al lavoro	100
Cappella di San Michele	
La situazione originaria e le trasformazioni	102
La volta	105
La storia di Tobia	108
Il ruolo degli angeli e il Nuovo Testamento	111
La pala e le lunette	122
Cappella di San Pietro Martire	
Il Santo Inquisitore	124
Pitture e allegorie	125
Il martirio e le storie del Santo	135
Cappella di Santo Stefano	
Gli spazi	144
Gli affreschi e la pala	147
Abbreviazioni e Bibliografia	156

ABSTRACT

The “Fabbrica Nova de Torre Pia” was conceived as a monumental oval staircase designed already in 1560 for Pius IV in the corner between the Vatican Palace, the Belvedere corridor, the Cappella Magna and the Vatican gardens, but still not built in March 1565. In 1566, under Pius V, it became a functional and unique focal point for the refurbishment of the palace, examined here for the first time with Vasari’s decorations. The article examines the attributive and stylistic issues relating to the architecture, since all the important Vatican architects had died or were absent; I use the receipts, still partially unpublished, to clarify the phases of the construction work.

The tower was connected to the Sistine Chapel with a private suspended passageway leading to the Papal apartments, designed in part to provide strong support for the structurally unstable chapel.

In the late 1560s a unique architectural concept turned Ligorio’s oval staircase into three exactly superimposed independent chapels for which I propose a theological interpretation in keeping with the Ghislieri papacy: a *scala coeli* implied not only by Marian cult and culminating in the uppermost chapel with Vasari’s altarpiece of the Assumption of Mary but also for the constant presence of the depiction of angels as a new mystical Jacob’s ladder.

The imposing and complex decorations were entrusted to Vasari and his apprentices and executed in 1571. Still visible

today are the frescoes in the two deconsecrated chapels, the uppermost chapel dedicated to St Michael and the middle one dedicated to St Peter Martyr, incorporated into the route through the Vatican Museums, and in the third ground-floor chapel dedicated to St Stephen and now part of the offices of the Vatican Secret Archive: between the 18th and 19th centuries the moveable works were removed and dispersed, but the ensemble is reconstructed and illustrated here in relation to the frescoes.

The uppermost oval chapel shows its dependence on the Chigi chapel; the Aretine was in the midst of a difficult comparison (he writes “here we have Raphael and Michelangelo”), Raphael occupied a prominent place in Vasari’s revised version of the Lives and the question is a highly topical critical issue. Vasari carefully prepared some cartoons in Florence, discussed the already agreed themes of the three chapels with Borghini, and after arriving in Rome kept many of the compositions previously decided upon, as shown by the drawings collected here, whilst keeping up a constant exchange of letters with the Prior and the Medici. Vasari availed himself of his assistants and increasingly of Zucchi in the execution; however, some modifications between the drawing and the painting stage suggest choices agreed in loco with the theological entourage of Pius V, resulting in long letters from Borghini, irritated but extremely informative, an indication of the differing dialectics in the two contexts in which Vasari was working at the time.

Premessa breve

Il visitatore più attento, giunto nell'ampio ambiente ovale che precede lo stretto passaggio verso la Cappella Sistina da un lato e le sale verso le Stanze di Raffaello dall'altro, si sarà forse chiesto quale è il senso della volta dipinta con grandi angeli combattenti, e di tamburo e pennacchi con figure e storie sacre, lì, in uno spazio arioso e di chiara qualità architettonica ma non particolarmente consacrato o segnalato; e difficilmente egli percepirà di trovarsi in un complesso architettonico-decorativo che si sviluppa per più piani e con una storia decisiva per una fase dell'evoluzione del Vaticano.

Sino al decennio appena trascorso, sin quando non mi sono occupata – tra l'altro – di Vasari e Zucchi a Roma, io stessa non avevo captato l'insieme che intendo ora ricostruire: la genesi della Torre Pia (1560–71) con le sue tre cappelle sovrapposte dedicate rispettivamente a San Michele (quella più in alto e destinata al papa), a San Pietro Martire, e in basso a Santo

Stefano, nel contesto dei Palazzi Vaticani e della vicina Cappella Sistina, con il portato iconografico sotteso e fortemente voluto dal committente Pio V (1566–72), i cicli decorativi condotti da Giorgio Vasari (1570–71) analizzabili anche attraverso i disegni, le descrizioni e modifiche sette-ottocentesche e le dispersioni, le vicende degli artisti che vi agirono, cosa significò questa impresa per la loro maturazione e per il momento artistico di quegli anni cruciali in Roma, e le relazioni con Firenze.

Problemi di architettura

All'inizio, Ligorio

L'asse spettacolare creato da Pio IV¹ che iniziava con Borgo Pio, attraversava trasversalmente il Belvedere (lo stemma Medici indica ancora oggi l'arco di passaggio) e prima di condurre alla sorpresa dei giardini e del Casino decorato, si avvicinava

¹ È molto ben visibile nella pianta del 1577 di E. Dupérac la continuità urbanistica; secondo PASTOR 1929, p. 83, anche Pio V utilizzò nel 1569 sporadicamente il Casino, paganeggiante ma splendidamente isolato di Pio IV, per alcuni pranzi.

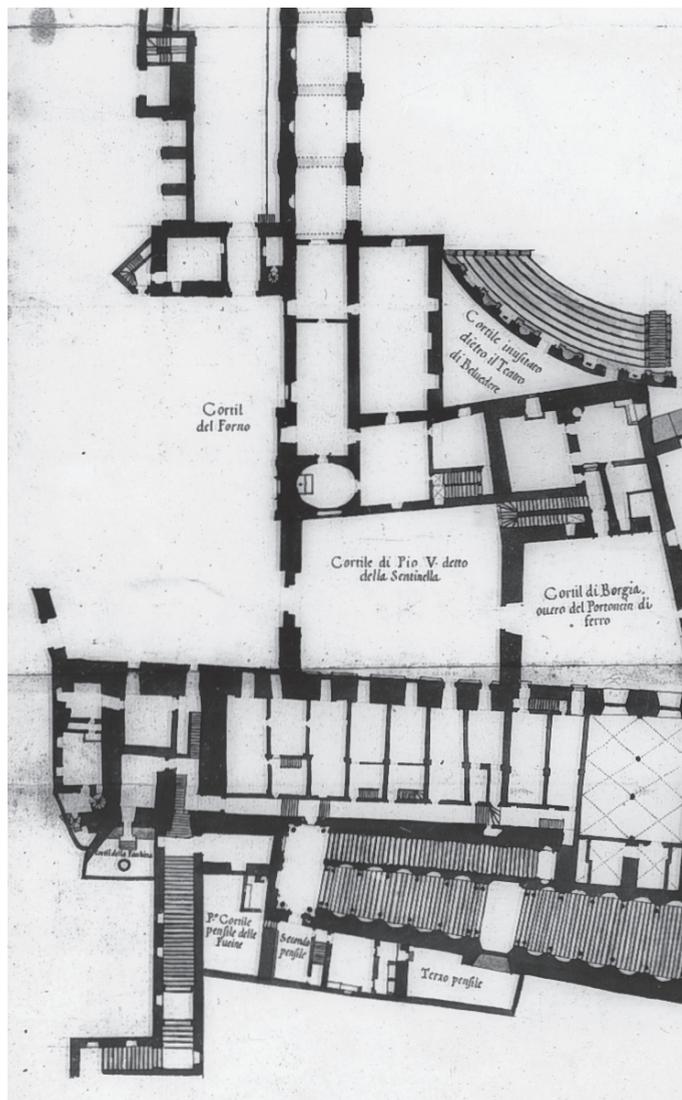
² Ackerman scrive nell'introduzione ai documenti (ACKERMAN 1954, p. 151) di aver di necessità abbreviato strettamente a quanto attinente solo al cortile nelle trascrizioni da Pio IV in poi, e infatti qui e là ho riscontrato altre note inedite, utili invece per il mio argomento, che sono incluse, tra i segni « r » e « 7 », nel testo già edito. La «lacuna» dei pagamenti camerati sotto Pio V lamentata dal grande studioso americano permane invece ancor oggi. – In ASR, Giustificazioni di Tesoreria 6, int. 30, e soprattutto int. 33 (8 febbraio 1566), che comprende, per il conclave del 1565–66, lavori molti specifici firmati da Sallustio Peruzzi architetto, sono riportati gli interventi per gli appartamenti e anche «tutto in capo la scala di torre borgia muro di una porta accanto a detta lumaca e finestra». In ASR, Giustificazioni di Tesoreria 6, int. 27, con Pianetti, l'11 maggio 1566, il misuratore della Reverenda Camera Apostolica (RCA) Bartolomeo da Casale [Baronino? Chessa?] riceve pagamenti per lavori alle stanze del Maestro di Camera al tempo di Pio IV, per porte e finestre della Torre Borgia e poi (si suppone nella stessa area) «per libre 26 di piombo quale è servita per piombare la finestra ferata in capo alla lumaca». – ACKERMAN 1954, pp. 184–91, doc. 203, 1566, 5 febbraio, ASR, Giustificazioni di Tesoreria 6, int. 34, fol. 2 sg., «Misura et stima di lavori fatti da Maestro Bartolomeo Chessa Muratore, et compagni ... fatti detti lavori al Corridor nuovo dalla banda, et accanto torre borgia misurati ... questo di 5 febraro 1566 et prima [a] Muro nuovo del fondamento di quattro vani fra li contrapillastri sotto la loggia del Corritore nuovo incominciando dalli Satiri andando verso torre borgia ect. r Muro rialzato sopra il misurato nelle misure passate della colona della scala lumaca l.on p. 16 alto dall'architrave di tivertino in su p. 10.95. r [b] Muro rialzato sopra il misurato della facciata verso la panataria etc. [c] Muro che segue in detta facciata et confina con la scala lumaca. r Muro della volta del corritore nuovo che seguita fino alla scala lumaca. Muro del fondamento fatto sotto la facciata della capella di Sisto l.p. 61 la-21p. 20. r [d] Muro che divide le stantie dal Corridore. [e] Per haver fatto la cornicetta attorno a 4 nicchie sotto il Corritore nuovo de mattoni in cortello long.p. 16d. 2.40. [...] r Per la mietitura [?] di duoi scalini alla scala lumaca accanto torre borgia lon l'uno p. 10 ... Per haver fatto il lastrico

di lastre di tivertino al piano e principio di detta scala q.to cana 1p 30 a gli 15 per cana./Terra cavata dal fondamento della capella di Sisto p. 20 e p. 27 p. 13 sc. 3/Per haver messo duoi puntelli nel detto fondamento./Per haver messo un pezzo di trave nel fondo di detto fondamento dove passano li puntelli, p. 120./Per avere messo duoi puntelli alla facciata di detta capella alt. luno l. 120/Per haver armato la volta della sala accanto il coridor nuovo l. 80l. 34 sc. 15 r. La «panataria» è il cortile del Forno o della Panetteria sul lato esterno della torre attuale verso i giardini (cfr. pianta King's Library K 75, 37c, in basso a sinistra). – In ASR, Giustificazioni di Tesoreria 8 (dopo che il 23 gennaio 1567 sono menzionati lavori nel palazzo di Papa Nicola) il 28 luglio 1567 si registrano chiavi per la porta «alla sala fatta di nuovo a tor borgia». ACKERMAN 1954, doc. 207, 1567, 19 agosto, ASR, Giustificazioni di Tesoreria 7, int. 15: «Bartolomeo da Porto Carrettiere ... per tanto lavoro fatto da lui in condurre via terreno appresso Torre Borgia». Ibid., doc. 208, 1567, 12 dicembre, ASR, Giustificazioni di Tesoreria 7, int. 13, n. 3. fol. 1 r sg.: «Muro della facciata del ultime stanze Xso il torione di Nicola al piano del muro vecchio». Ibid., doc. 209, 1568, 24 maggio, ASR, Giustificazioni di Tesoreria 8, int. 10: «Misura della terra cavata e portata via da Paulo caretero r e compagni nel suo [parola illeggibile] e cioè r nella piazza di tor Borgia accanto alla panataria [a] dalla piazza accanto alla panataria r et appresso alle fosse delle [parola illeggibile] et boschetto in belvedere r [b] sotto alla detto longo sino al pillastro del Corridore. [c] accanto al monti et accanto alla strada che va alle stalle. [d] dalla banda verso la sacrestia r et sino al sperono ... del cantono accanto a detto sperono r [e] accanto al muro della Cappella r incontro alla scala va al teatro». Si capisce che la terra è portata via da più luoghi, e se è probabile che la sacrestia con lo sperone sia quella della Sistina, a cosa si riferisce l'ultima frase, quale è la scala che va al teatro, ossia alla terminazione del cortile? Ibid., doc. 210, 1568, 16 maggio, ASR, Giustificazioni di Tesoreria 8, int. 2: «Misura et stima de lavoro fatti da Maestro A. Manghoni et comp. ni muratori ... [a] Muro rialzato dalle 2 bande sopra alle imposta dela volta accanto alla scala lumaca apreso a tor borgia che fa ripieno de fianchi etc . r Muro del massiccio fatto sopra a detta volta. Muro de mattoni in testa a detta volta fatto che non se possa calare giu alla scala lumaca. Muro del massiccio sopra la risega del muro vecchio xso alla panat. Quadrato insieme muro del massiccio fatto dall'altra banda che seguita xso belvedere dove non è cornice; r [nel testo che continua in ACKERMAN 1954, dopo [d],

agli appartamenti papali attraverso la sontuosa scala ovale ideata da Pirro Ligorio a quell'estremità del palazzo pontificio. La scala «lumaca» doveva essere pensata sino allo stesso livello del tetto del corridoio di Belvedere, perché sin dal 1565² (forse 1563³) e fino al 1568 (ed ancora, sottotetto, nel 1570–71) se ne parla diffusamente nei documenti, e sostituiva la precedente scala esterna a rampe (già prevista nel progetto originale bramantesco)⁴ rimossa con la costruzione del «teatro» (fig.1), oltre che la ripresa nel motivo della bramantesca scala a chiocciola sul lato opposto del Belvedere: sulla qualità speciale della scala ovale basterebbe il commento di Palladio nei *Quattro Libri*⁵ «Sono molto graziose, e belle da vedere: perche tutte le finestre, e porte vengono per testa dell'ovato & in mezzo, e sono assai comode».

Un progetto su pergamena per palazzi e Belvedere del 1560–61⁶ (fig.2) di Ligorio mostra in pianta nell'angolo superiore una scala ovale con nicchie e due finestre verso i due lati esterni, con la porta sul lato più lungo collegata a sua volta con una scala longitudinale cordonata (effettivamente ricordata nei conti come «scala lunga» nel 1563):⁷ se la pianta corrisponde, come appare probabile, al livello che diverrà poi la cappella inferiore di Santo Stefano, la finestra sarebbe stata quella sul lato lungo ed esterno, poi allargata con al centro la colonnina, ancor oggi visibile dal cortile della Sentinella ma murata, mentre quella sul lato stretto sarebbe stata – come vedremo – poi chiusa per porvi l'altare e riaperta solo recentemente; il piano è stato trasformato in corso d'opera, e in tutte e tre le cappelle successive sono scomparse le nicchie ben visibili nel disegno della scala ligoriana.

Un'altra pergamena di Pirro con l'alzato del lato del cortile e dei palazzi verso la Basilica (fig.3) rende evidente la torre che superava di due piani il secondo piano del corridoio di Belvedere, molto simile a quella attuale: in particolare il cornicione continuo che correva al sommo del corridoio e proseguiva nella torre è lo stesso cornicione ancor oggi visibile dal cortile del Belvedere ma interrotto dall'allargamento delle finestre:⁸ sopra la torre è scritto «AGIONTA DELLA TORRE BORGIA» e sulla cornice sotto l'ultimo piano verso l'esedra «PARTE



1. Pianta del Belvedere e Torre Pia, pianterreno. Londra, British Museum, King's Library K 75, 33 e (foto Bibliotheca Hertziana)

NUOVA DELLA STATIONE PIA», due didascalie in leggera contraddizione tra loro, considerando che ancora verso il 1570 per indicare la localizzazione si usa la definizione convenzio-

manca un'altra frase sui canali verso la Panetteria]: «astrico fatto sopra alla p.a volta dove si pieno li fianchi acanto et della banda dela scala lumaca».

³ ACKERMAN 1954, p.181, doc. 175, 26 maggio 1563, «testa del Corritore nuovo verso Torre Borgia dove è disegnata una scala» [anche se non è specificato ovale]; doc. 191, 26 luglio 1563: lavori vari «secondo il disegno, et ala presenza di Maestro Phyrro architecti».

⁴ FROMMEL 2003, ricostruzione a p.145 (III, 70), e si veda anche la pianta del Ferrabosco, XI, 1, p.260 (qui fig.10).

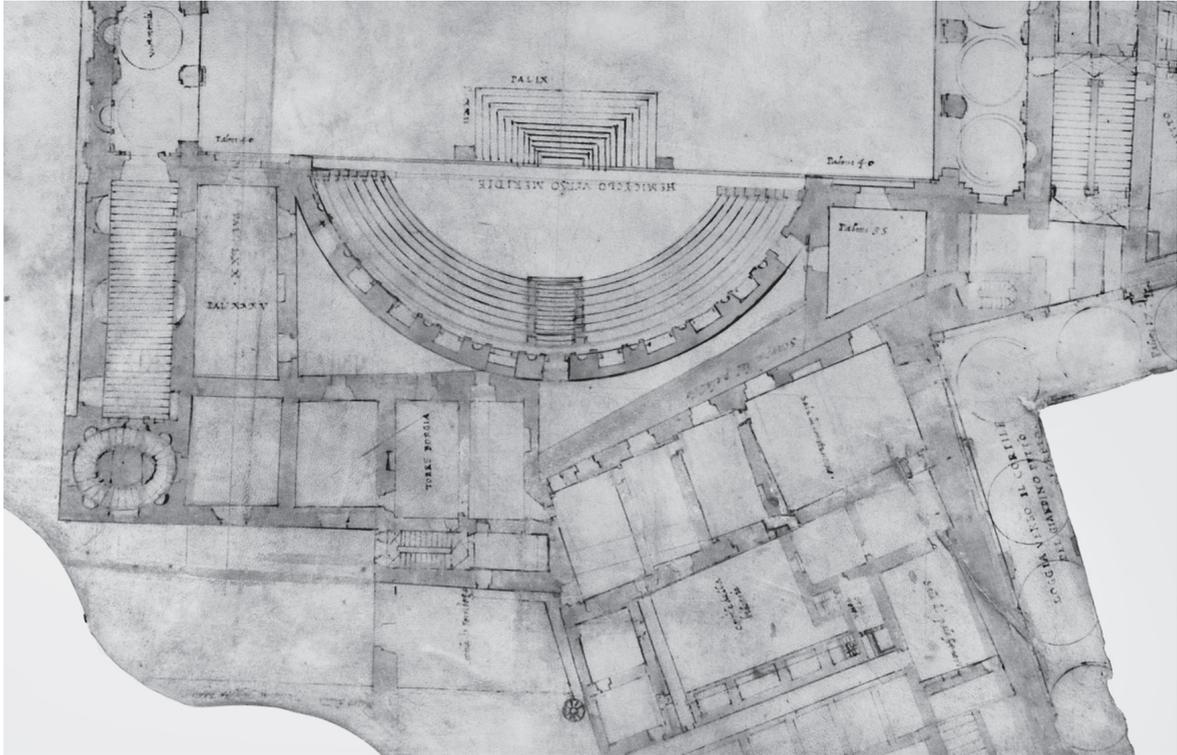
⁵ PALLADIO 1570, vol. 1, pp.61 sg. Si veda anche GAMBARELLA 1993, pp.43, 46, 47 (specialmente il capitolo sulla scala come edificio).

⁶ Le pergamene con i progetti di Ligorio sono presso la Biblioteca dell'Isti-

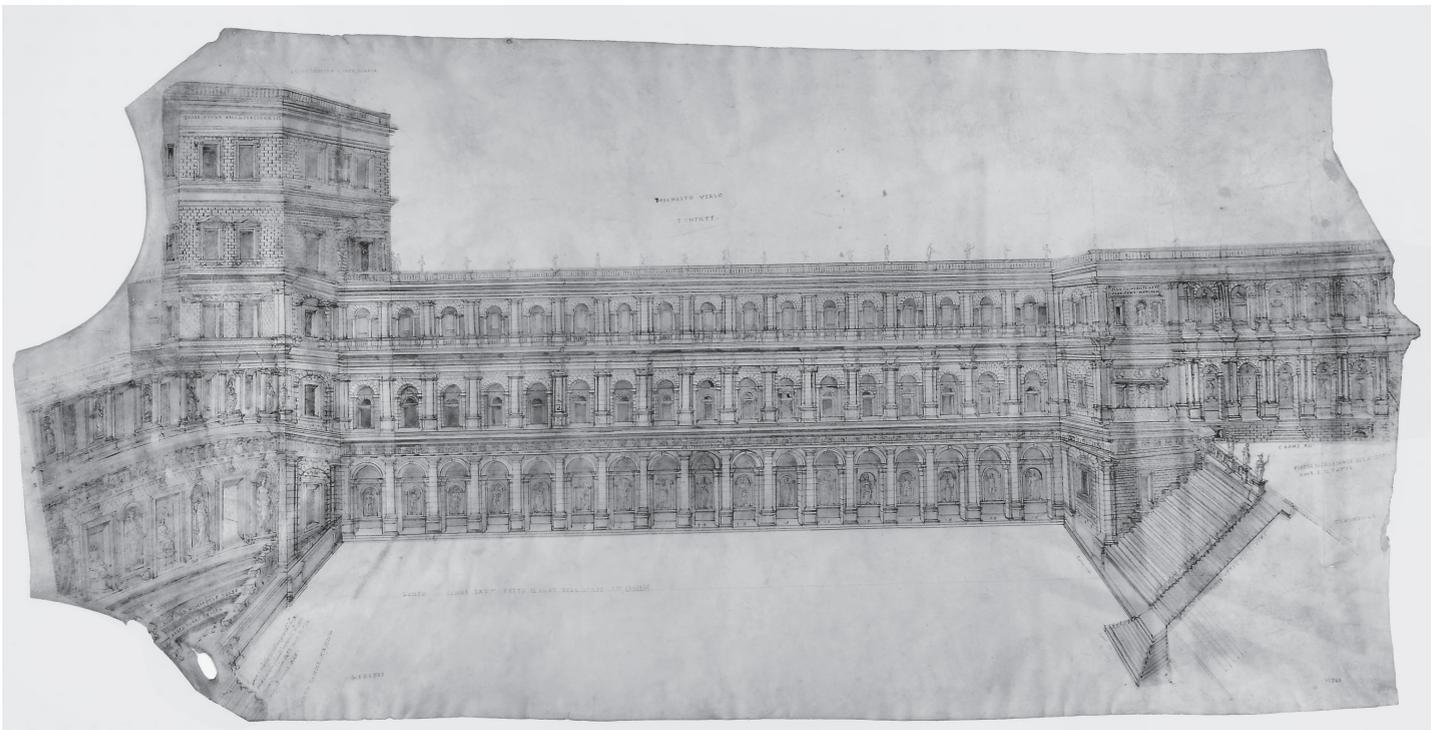
tuto di archeologia e storia dell'arte di Roma, dove ho potuto esaminarle: sopra il corridoio di Belvedere è la scritta «BOSCHETO VERSO PONENTE» (il Casino di Pio IV era anche chiamato Casino del boschetto) e sulla facciata del terzo piano della torre verso il corridoio, accanto ad una nicchia con statua, un portale con la scritta «PIO IIII PONT MAX», mentre sopra si apre una serliana. Si veda ora l'accurata lettura di BELLINI 2011, VI, 2, pp.218 sg., e XII, 1, p.312.

⁷ ACKERMAN 1954, p.94, 1563.

⁸ Le finestre erano già ampliate nel '700, come attesta il rilievo King's Library (Londra); ulteriori modifiche forse all'interno sono registrate secondo un progetto di R. Stern (vedi infra) e quando l'appartamento è adibito a museo nel 1836: PIETRANGELI 1982, p.156.



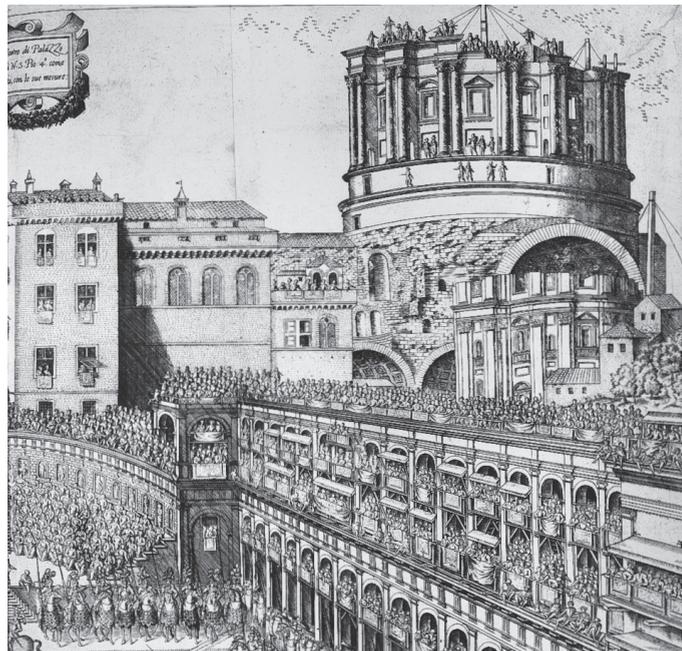
2. Pirro Ligorio, Progetto per il Belvedere, pianta (particolare), ca. 1560–61. Roma, BASA, Fondo Lanciani, 40250 (foto Biblioteca)



3. Pirro Ligorio, Progetto per il Belvedere, alzato, ca. 1560–61. Roma, BASA, Fondo Lanciani, 40249 (foto Biblioteca)

nale di «torre Borgia». Il paramento esterno, la partizione interna e all'estremità il «corpo scale» si dovrebbero dunque a Pirro, sia pure in uno spirito antiquario fatto di nicchie, stucchi e statue,⁹ mentre si pone un problema per i tempi della realizzazione della torre e della trasmutazione in spazi consacrati del passaggio ovale. Nelle primissime settimane del suo pontificato Pio V deciderà di donare le statue previste nelle nicchie dell'edera di fondo, ma in maggior numero quelle sopra la balaustra come è ben chiaro nel progetto ligoriano, al Campidoglio in via di definizione, dove in effetti viene riproposta la terminazione in alto non realizzata in Vaticano, una sorta di *translatio* ad indicare la migliore e più opportuna collocazione delle sculture, seguendo il pensiero michelagnolesco (che a sua volta non dimenticava il cortile bramantesco) ma anche una netta linea politica, ben chiara ai Conservatori già nel febbraio 1566,¹⁰ e avversata in aprile¹¹ dal Tesoriere pontificio fiorentino Sangalletti, un personaggio chiave che ritroveremo più avanti.¹² Del progetto ligoriano vaticano si mantiene la funzione strettamente architettonica più che valida, mentre due iscrizioni e la dedica di una veduta di Dupérac (1568) del Campidoglio celebravano il dono delle statue da parte del papa, che sembra preferire il concetto buonarrrotiano: in definitiva Pio V promuove un uso politico delle sculture, prima verso il Senato Romano e poi verso sostenitori ed alleati, cosicché esse passano da un valore esornativo ligoriano ad un visibile valore onorifico.

Tornando al pontificato di Pio IV, nel marzo del 1565, quando viene incisa la celebre veduta della giostra in Belvedere (fig. 4), è ben visibile accanto alla Torre Borgia il fianco della



4. Giostra per le nozze Altemps – Borromeo, marzo 1565 (particolare), da Antonio Lafrèri, Etienne Dupérac, *Speculum Romanae Magnificentiae* (foto Bibliotheca Hertziana)

Cappella Sistina, non coperta affatto dalla torre,¹³ ed è costruito il solo primo piano del corridoio di Belvedere (corrispondente alla cappella inferiore attuale, ossia allo spazio ovale della pianta ligoriana), ma certo dovevano essere state scavate profonde fondamenta,¹⁴ e nei documenti nell'estate del 1565 si

⁹ Per la sezione prospettica di Belvedere secondo il progetto di Ligorio si veda OCCHIPINTI 2008, p.126: datato 1560 circa, il progetto è letto in chiave decorativa ed erudita, nonché antiquaria, con un opportuno confronto con la voce Belvedere nell'enciclopedia ligoriana torinese, con centoventi statue e stucchi colorati, un «atrio del piacere», che a me sembra piuttosto la riproposizione filologica degli insiemi architettonici antichi. La completa revisione del progetto (più che una «opportuna rimozione», p.126) sotto il papato Ghislieri comprende prima l'impostazione esterna del Belvedere e solo dopo e parzialmente anche quella interna. È possibile che Pirro si sia completamente capovolto nella sua mentalità architettonica mantenendo tuttavia sino al 1568 la scala lumaca? Non possiamo saperlo se non forse confrontandola col palazzo dell'Inquisizione, su cui è in corso di stampa uno studio di Christoph Luitpold Frommel.

¹⁰ PARISI PRESICCE 2009, p. 149.

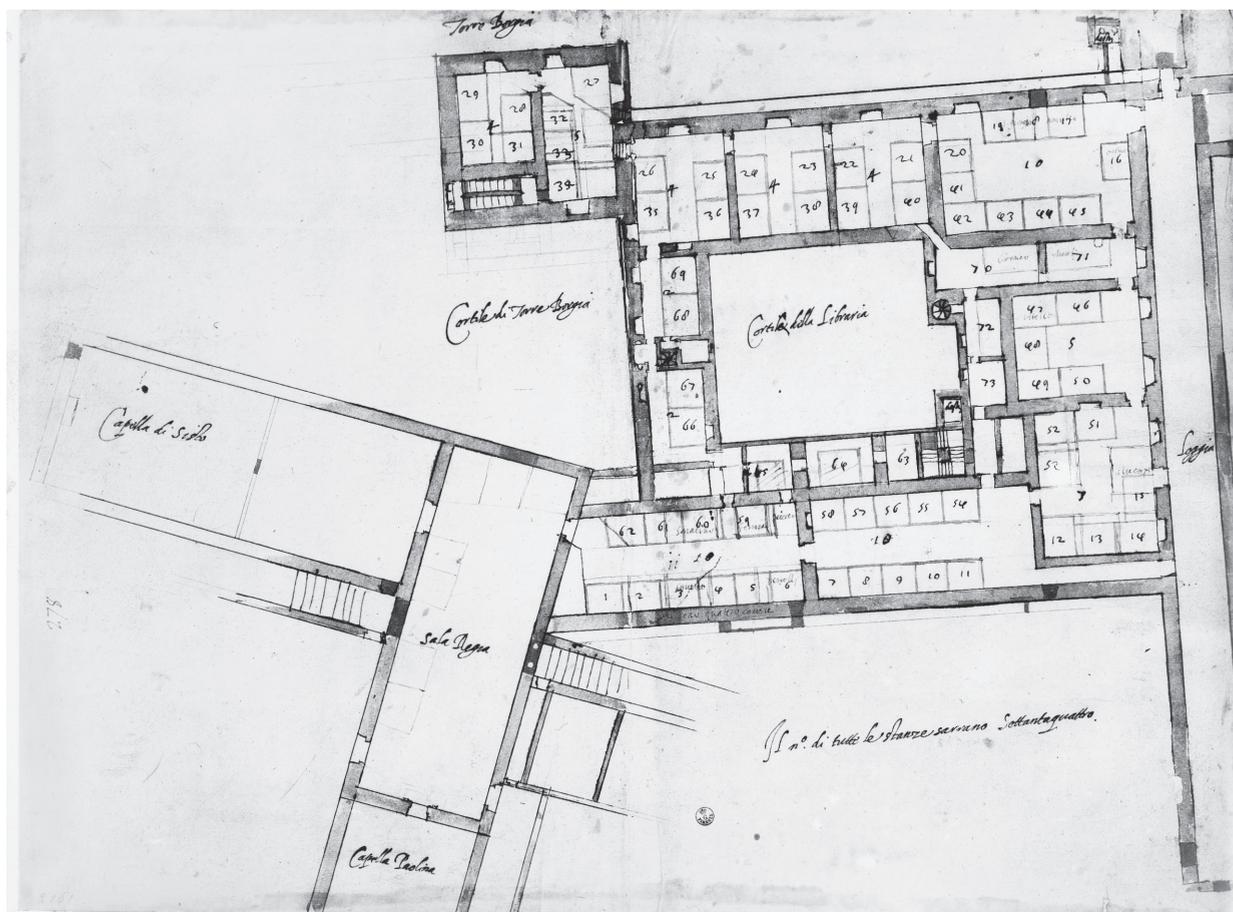
¹¹ PARISI PRESICCE 2009, p. 150: dalla «palazzina» Sangalletti vorrebbe cedere poche statue, e viceversa il papa ordina di consegnarle tutte «eccetto poche che le quali Sua Santità voleva vedere se il levarle non deformava la fabrica», ma Parisi Presicce suggerisce che fossero piuttosto intervenute le richieste di numerosi collezionisti di riguardo.

¹² Tesoriere e Cameriere di Pio V (e poi del cardinale Ferdinando de' Medici), monsignore dal 1567, Sangalletti gioca un ruolo decisivo a favore dei Medici, anche se talvolta è alquanto spregiudicato: nell'aprile 1568 avendo avuto un'anticipazione sulle nomine cardinalizie scommette e vince soldi a Firenze, provocando a Roma «una gran burrasca» e rischiando il posto, il che potrebbe spiegare il suo zelo per farsi perdonare operando per il papa nel

chiamare Vasari (ASF, Mediceo del Principato, 3080, fol.296, 3 aprile 1568). Alla morte di Pio V Cosimo continua a garantirgli protezione e denaro (segno che era già da prima al suo servizio) come informatore alla corte vaticana (ASF, Mediceo del Principato, 238, fol.109, 10 maggio 1572).

¹³ HÜLSEN 1921, n. 100, 1565; al n. 101, nella lunga didascalia che accompagna la pianta si menzionano gli abbellimenti voluti da Pio IV per mezzo di Pirro ma non si fa cenno a costruzioni di scale o altro accanto a Torre Borgia, nel luogo in cui, rialzati sull'emiciclo (quindi su una base raccordata con il tetto del corridore, l'inizio della scala), sono comodamente seduti numerosi spettatori, non amanti del pericolo come quelli sul tamburo della cupola petriana. Nella veduta di Mario Cartaro, sotto Sisto V, la torre svetta di più di due piani sulla galleria, FROMMEL 2003, fig. III.53, p. 134.

¹⁴ ASR, Camerale I 1568, fol.236, 7 aprile 1565: «opera loro che seguitano alla testa del corridor nuovo, et acanto Torre Borgia»; fol.237: «alla testa del corridor vecchio»; fol.241, Rinaldo da Mantova scalpellino (quindi fa gradini e membrature) per «vari lavori intrapresi a farsi da lui e particolarmente di una scala lumaca acanto torre borgia et palamidoni s. 460». ACKERMAN 1954, p.182, doc. 185, 23 giugno 1565: «principio di pagamento di varii lavori ... et particolarmente di una scala a lumaca acanto Torre Borgia et palamidoni quali vano al terzo ordine del corridor nuovo ... principio di pagamento di porte, et finestre, et altro ... alla fabrica nuova apresso torre Borgia» (questo è meno chiaro, potrebbe essere verso il cortile il cosiddetto podio, fol.244); Rocco Montefiascone (fol.245) per «terra ch'egli cava acanto torre borgia et la capella di sisto»; fol.245sin., 4 dicembre 1568, «casamento e trasportamento di terreno».



5. Pianta del Conclave del dicembre 1565. Firenze, GDSU 2161A (foto per gentile concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)

parla esplicitamente di scala lumaca e «fabbrica nuova»,¹⁵ cosicché la torre e la scala erano già giunte almeno al primo piano,¹⁶ come si dedurrebbe anche dallo schizzo UA 2161 (fig. 5) del dicembre di quell'anno,¹⁷ che illustra gli spazi utilizzati al secondo piano del palazzo per il Conclave da cui uscì eletto Pio V, ove non si rileva nulla di costruito al di là della Torre Borgia.

Lo stemma di Pio IV segna l'ingresso dell'antica scala verso il corridoio di Belvedere al pianterreno, che si ricollegava col percorso esterno, ed anche verso l'attuale Grottone una piccola

porta di accesso al corridoio reca le insegne di Pio IV; nel progetto ligoriano proprio in quel punto si legge molto bene un rafforzamento massiccio delle murature di sostegno pensate in funzione della torre (fig. 2).

Nei registri camerali del 1566 sono riportate numerose modifiche a finestre della «scala lumaca» verso il cortile interno, gradini della scala e aggiunte di cornici alle porte,¹⁸ per lo più in travertino, soprattutto i capitelli al pilastro doppio di ordine ionico che forma l'angolo irrobustito del primo piano verso l'esedra bramantesca: i lavori per il muro laterale della

¹⁵ ACKERMAN 1954, p. 94, estate 1565, scala lumaca (p. 181, doc. 175, 26 giugno 1565, «verso Torre Borgia dove è disegnata una scala», in doc. 186 si parla di «fabbrica nuova»; Ibid., p. 96, 5 marzo 1565, giostra per le nozze di Annibale Altemps e Ortensia Borromeo).

¹⁶ ACKERMAN 1954, p. 153.

¹⁷ COLELLA 1996, tav. 18, fig. 4 (UA 2161, Conclave di Pio V): si vedono chiaramente la Sistina e la Paolina, la Torre Borgia con una scaletta, e niente accanto; sono indicati gli alloggi dei conclavisti che evidentemente finivano lì, e forse la scala era ferma al di sotto, al primo piano.

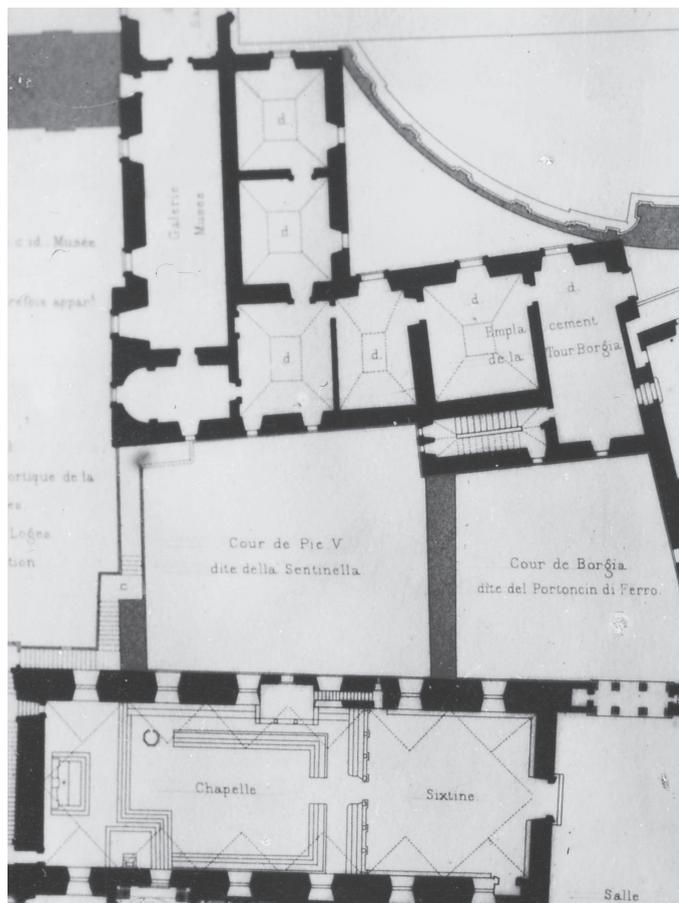
¹⁸ ACKERMAN 1954, doc. 204, 22 marzo 1566, ASR Giustificazioni di Tesoreria 6, int. 28, fol. 2r sg.: «Misura et stima de lavori fatti di scalpellino per

Maestro Rocco da Montefiascone di tutta roba nel palazzo apostolico. [a] Per haver fatto una finestra di tivo.to posta nella facciata del Corridor nuovo et verso la panataria. [b] Per haver fatto un lastrone posto alla finestra della scala lumaca verso la panataria. [c] Per haver fatto un altro lastrone sopra il detto et fa finestra et da lume alla scala lumaca lavorato in tutte le bande [c] ... finestra nella sala verso la piazza della giostra [d] Per haver fatto una porta di trevert.o posta alla stantia accanto alla lumaca di Torre Borgia, 5) [e] per haver fatto n.ro 11 scalini di tivo.to alla scala lumaca. Per haver fatto 2 scalini in tivo.to alla porta grande delle scale rincontro la capella di Sisto posti sotto il corritor vecchio. Per haver fatto un'altra porta posta in terra et v'è messa ? alla lumaca di torre borgia. [e] 2 basa-

torre con la scala sono già nel corso del 1566 (ossia dopo la pianta del conclave) oltre il primo piano, e forse si arrivava alle stanze (non menzionate) del Maestro di Casa ed ex Borromeo (si fa cenno ad una sala) al secondo piano (fig.6); l'inferriata è posta per motivi di sicurezza perché il passaggio portava in appartamenti privati.

Nel rilievo della facciata della Torre verso il cortile della Panetteria, datato al primo quarto del Settecento (fig.7),¹⁹ si scorgono chiaramente in corrispondenza con quella che doveva essere la salita d'angolo, inquadrata da un doppio ordine di lesene ribattute, le tre finestre sovrapposte corrispondenti alla scala e murate (anche su ordine di Vasari, come vedremo) per le cappelle, salvo poi essere state riaperte ed ampliate nel secondo Settecento per le profonde trasformazioni (e sconsacrazioni) subite. La costruzione della scala doveva essere quindi giunta al secondo piano, anche perché nell'aprile del 1567, oltre un anno dopo l'elezione, «S. S.ta ha detto di voler far finire le fabbriche principiate da Pio IV e principalmente quelle del palazzo»,²⁰ intendendosi, io credo, proprio quella che stava diventando la Torre Pia; ma appena un mese prima Vasari era informato dell'esigenza del papa di «aconciare una capelletta drento a certe camere che rispondono sopra il corridore di Belvedere»²¹ e nei pagamenti del settembre–dicembre 1567²² le impannate per le finestre riguardano la «lumaga» ma con un cenno ad una cappellina nelle stanze «dove N. S. vedde messa», proprio la situazione modesta che sarà disapprovata da Vasari.

Con il nuovo pontefice Pio V Ghislieri, il cui stemma visibile (fig.9) dal cortile del Belvedere chiude in alto la Torre Pia (un piano sopra l'appartamento papale), il percorso indiretto sino al parnaso mediceo del Casino viene a cadere, il papa non abita più al di fuori del nucleo antico, e la scala riprende una funzione interna agli appartamenti e al palazzo vaticano (fig.8), diventando piuttosto, come vedremo, una *Scala Coeli*. L'idea architettonica unica ed originale delle tre cappelle sovrapposte



6. Pianta del Belvedere, Torre Pia, con cappella di San Michele, Il piano. Stanze di Raffaello, passetto alla Cappella Sistina, da Letarouilly, Le Vatican, Paris 1882,

e tra loro non comunicanti, ma in relazione complessa con altri ambienti del palazzo, richiede comunque una paternità: gli studiosi che sinora si sono occupati di questo complesso si sono posti su posizioni del tutto divergenti.

menti di tevertino all'ult.o ordine del corritor nuovo, [f] per haver stuccato la Cornice per 4 faccie del quadro dove erano poste 3 teste ... ». Le finestre della torre verso la Panetteria sono verso il lato esterno in direzione dei giardini. – Giustificazioni di Tesoreria 6, int. 26, 23 marzo 1566, ibid., doc. 205, p. 185, manca: «Per haver fatto un'arme di marmo in una targa ovata. Per haver fatto due arme in quadro. [E sotto fol. 1 r] per haver fatto duoi nuovi capitelli al pilastro doppio ..di ordine ionico»: l'arma papale ovata è forse già quella all'interno dell'attuale cappella inferiore, allora base della scala.

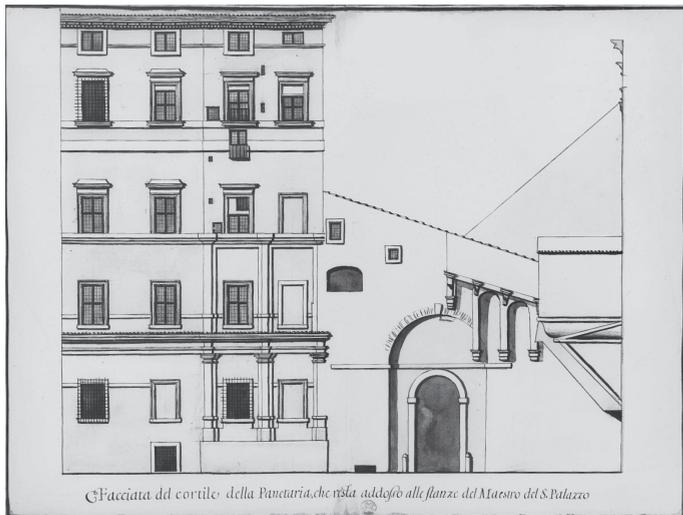
¹⁹ «Facciata del cortile della Panetteria, che ristà addosso alle stanze del Maestro del S. Palazzo», Londra, British Museum, King's Library, K 75, fol. 42d: il disegno è talmente fedele che se si confronta con la foto Alinari 28204 si vedono la stessa inferriata alla finestra inferiore e la bocca di lupo accanto all'arco del passaggio verso il cortile interno.

²⁰ PASTOR 1929, p.81, n. 5, lettere di Arco del 12 aprile 1567 (che conferma anche nei mesi successivi).

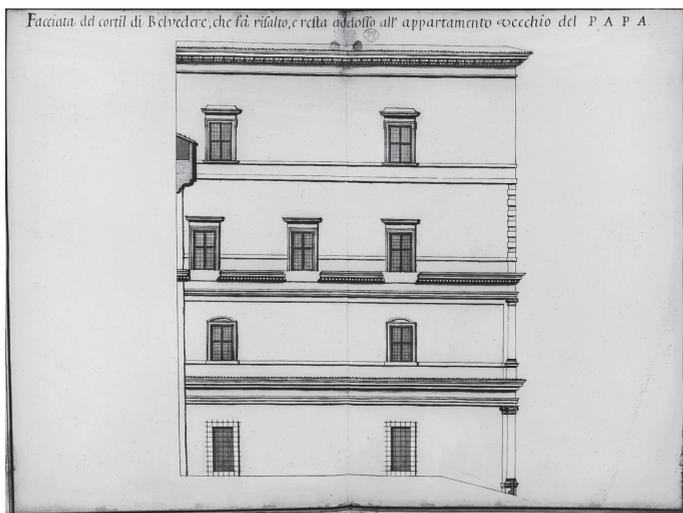
²¹ FREY 1930, p.313, 8 marzo 1567, Vasari a Borghini: «restami a dirvi che N. S. voleva far fare una cappella ...», e p.297, 1 marzo 1567: «disegna aconciare un capelletta drento a certe camere che rispondono sopra il cor-

ridore di Belvedere, che secondo me e più cosa da frati che da papi», insomma si tratta di aggiustare un piccolo spazio monacale all'interno di stanze al livello superiore alla fine del corridoio di Belvedere (vedi anche infra). Si adotta qui la storica edizione Frey, di cui è in corso una verifica: ZACCARIA 2008, sulla necessità di revisione della trascrizione Frey ed anche su alcuni equivoci (esempio a pp.9 sg., il riferimento di Borghini, Ammannati e la zucca, alludendo non al pittore ma all'oggetto per galleggiare).

²² ASR, Giustificazioni di Tesoreria 8, int. 8 (non in Ackerman), per cera e impannate: «a di 20 7bre 1567 La Rev.da Camera deve dare incerat.to li sportelli n. 10 per la lumaga nova de tor borgia con cera bianca ... eod. 16 per incerat.a de le 4 impanate con cera bianca per la camera inanti la capella dove N. S. vedde messa; sotto: eod 13 xbre per incerat. de 12 sportelli grandi alla lumaga nova per il coridor seg.to» in vista dell'inverno. Dunque nel 1567 Pio V aveva già una qualche cappella per la messa: da notare che non si precisa il luogo, che potrebbe essere all'altezza del secondo piano, o – forse al piano superiore – la «cappella di guardaroba» menzionata da Alessandro de' Medici nel dicembre 1570 (cfr. AURIGEMMA 2009, p.165).



7. Facciata della Torre Pia nel Settecento verso il cortile della Panetteria, con le finestre prima delle modifiche. Londra, British Museum, King's Library K 75, 42d (foto Bibliotheca Hertziana)



8. Torre Pia, facciata verso Torre Borgia. Londra, British Museum, King's Library, K 75, 42g (foto Bibliotheca Hertziana)



9. Cortile del Belvedere, Torre Pia tra Torre Borgia e Corridore (foto Musei Vaticani, Archivio Fotografico, 31145 D)

James Ackerman,²³ che ha pubblicato i documenti essenziali per comprendere questo complesso, ritiene la Torre Pia il collegamento tra corridore di Belvedere e Torre Borgia, e vi vede la continuità della presenza di Pirro sotto il pontificato di Pio

V sino alla sua partenza alla fine del 1568 (forse 1569),²⁴ che però è proprio l'anno meno documentato nei registri e quello nel quale si inizia a parlare di «fabbrica nova», invece che di scala (benché la stessa espressione sia usata anche nel 1565):

²³ ACKERMAN 1954, pp.98–101: secondo l'autore, che non drammatizza la situazione sfavorevole, Pio V mantenne in servizio Pirro sino alla partenza nel 1569.

²⁴ COFFIN 2004: Pirro diviene architetto di Palazzo sotto Paolo IV sino al 1566 quando gli si preferisce Nanni, subentra a Michelangelo come Architetto della Fabbrica di San Pietro ma è imprigionato nel 1565 e dal 1 dicembre 1568 viene stipendiato da Alfonso d'Este, però secondo l'autore si reca a Ferrara solo nel 1569; Coffin non fa cenno alle tre cappelle, ma sostiene che

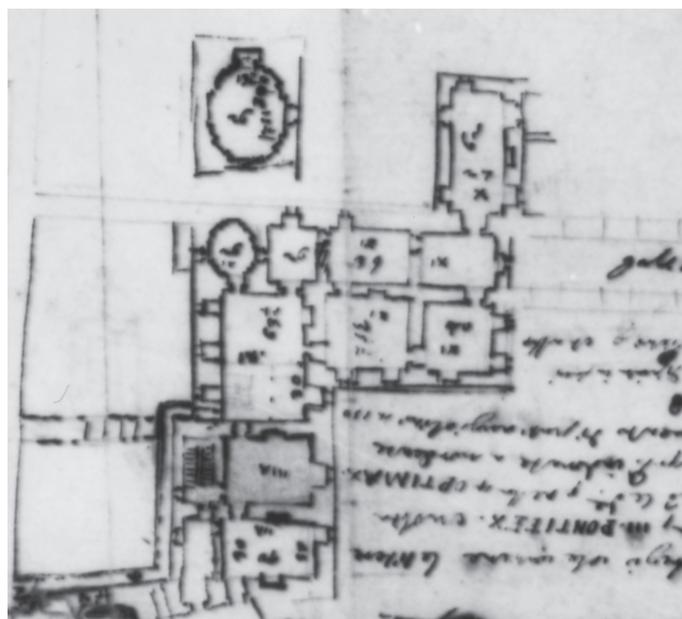
Ligorio è ancora a Roma il 4 dicembre 1568 quando sottoscrive un documento in Vaticano (p.81; non ho rintracciato il riscontro archivistico). In ASR, Giustificazioni di Tesoreria 7, int. 4, fol.9r, il 20 giugno 1567 «pyrrho ligorio» Architetto del Sacro Palazzo Apostolico firma in originale sui conti di Pio IV (il documento è anche ricordato in Coffin), ma è Giacinto Barozzi che li rivede; nel fasc. 8, sempre del 1567, firma Giovanni Lippi. A favore di Ligorio è anche PINELLI 1994, pp.36–39, ove i disegni del Belvedere già dati a Dosio sono attribuiti a Naldini e datati 1558–61.

secondo Ackerman, Ligorio reimpiegò la forma ovale della scalinata per la pianta delle cappelle,²⁵ ma se così fosse a questo punto l'opera di Ligorio sarebbe rimasta incompiuta, quanto meno nella definizione interna. Ancora Ackerman commenta che le stanze di Pio V²⁶ vennero finite meno rapidamente delle cappelle, e soprattutto che al termine del pontificato l'aspetto del Cortile era essenzialmente quello che Ligorio aveva visualizzato nel 1560; il cambiamento di committente non aveva alterato né ritardato il corso dei lavori, la Torre Pia era stata costruita secondo il progetto originario e solamente l'intonaco in stucco non era stato applicato.²⁷ In definitiva Pirro Ligorio avrebbe rappresentato la continuità, modificando l'opera da lui stesso realizzata con una nuova soluzione: in questo caso Vasari avrebbe trovato una struttura impostata ed avrebbe poi completato l'interno con stucchi, pavimenti e soprattutto pitture di sua ideazione.

È evidente che Ackerman descrive con convinzione il progetto ligoriano del Belvedere, di fatto l'unico unitario dopo Bramante e ricco di una reinterpretazione attualizzata dell'antico, ed in effetti la «lumaca nova», come detto, è il pendant ovalizzato della lumaca bramantesca in Belvedere. Immaginando il cortile ligoriano sulla base dei disegni si può percepire lo stile Pio IV, cui segue il severo stile Pio V che per gli esterni resterà canonico nei due pontificati successivi, mentre per gli interni Pio V fa sua la scuola vasariana senza esprimere una qualche tendenza precipua – come invece farà subito dopo papa Gregorio, e poi Sisto; quindi le scelte architettoniche ghislيرية sono definite e definitive, per la pittura attuali ma in certo modo impersonali. Secondo la proposta di Ackerman, Ligorio (dopo i rovesci di fortuna) sarebbe passato da una «giostra» di decorazioni esterne ad un controllato decoro, tanto è vero che per lo studioso²⁸ il passo successivo avviene direttamente con Mascherino.

Sostegni e raccordi

La Torre Pia, come del resto la contigua Torre Borgia, comprende un appartamento papale, che si può ben leggere nella pianta del Ferrabosco (fig. 10),²⁹ datata circa 1620, ove è visibile in basso la cappella superiore ripetuta – per un evidente interesse da parte dell'autore del rilievo – in dettaglio (si indi-



10. Martino Ferrabosco, Appartamento di Pio V con cappella, secondo piano, particolare, 1620 ca. BAV, Vat. lat. 10742, fol.243 (foto Biblioteca Apostolica Vaticana)

vidua molto bene l'altare, senza finestra retrostante), e nella pianta generale con le misure è anche tracciato l'importante passaggio alla Cappella Magna. L'appartamento Ghislieri, posto al penultimo piano, comprendeva l'attuale grande sala Sobieski, tra Torre Borgia e cappella ovale, con affaccio sul cortile interno, e al di là della cappella e verso il cortile di Belvedere due notevoli sale, rispettivamente quella d'angolo con due finestre verso il cortile e una verso il palazzo preesistente, e quella accanto con due finestre verso il palazzo antico (finestre attestate nel rilievo Ferrabosco, e che rendono riconoscibile l'appartamento anche dall'esterno), con soffitti lignei policromi decorati da due grandi stemmi Ghislieri. Verso il corridore del Belvedere, dove ora è la galleria di Pio VI e poi quella delle Carte geografiche, erano allora due ambienti di cui uno collegato con la cappella in questione e con l'attuale sala Sobieski, dalla quale si accede da due porte con belle cornici cinquecentesche (quella di miglior fattura verso la cappella, l'altra verso l'attuale galleria) decorate con stemmi di Pio V e testine all'antica: in definitiva le dimensioni della cappella si

²⁵ ACKERMAN 1954, p.99.

²⁶ ACKERMAN 1954, doc. 207, 1567–68, senza data, 23 febbraio, ASR, Giustificazioni di Tesoreria 8, non num., fol.3r, «Computo per lavori fatti misurati et estimati da Bartolomeo Mindria da Bibbiena, misuratore della R. Cam. Apostol. 1567–68. Lavori di diversi sorte di ferramenti fatti a Maestro Nicolo chiavaro in sacro palazzo Ap.lo. ecc. Lavori fatti in Belvedere [b] Per doi lchetti con due maschetti messi a vite uno alla porta della Cappella l'altro alla porta va alla nicchia grande [potrebbe essere il nicchione dall'altro lato del cortile?] [c] Per uno telaro di ferro con tre traverse a una

fin.ra nella Cam.ra di N.ro S.re guarda verso la piazza de tor'Borgia ecc. [potrebbe essere l'attuale Sala Sobieski?]. Mindria, legato ai Lippi di cui è ospite, è anche coinvolto nei lavori per Bosco nel 1566 e 1571 (e anche un Filippo – non Bartolomeo – Chessa; cfr. REPISHTI 2006, p.168).

²⁷ ACKERMAN 1954, p.100.

²⁸ ACKERMAN 1954, p.140.

²⁹ Si veda il saggio di SERLUPI CRESCENZI 1992 (il rilievo Ferrabosco in BAV, Vat. lat. 10742, fol.243r), pp.146–48 ove è ben tracciata la storia delle cappelle.



11. Luigi Rossini, *Veduta di una fontana al Vaticano*, da Rossini, *I Monumenti*, Roma 1828, fol.8



12. Muro contrafforte del passaggio tra cappella superiore di San Michele a sinistra (corrispondente alla grande finestra ad arco) e la sacrestia della Cappella Sistina a destra (foto Alinari)

equilibravano con quelle delle sale pontificie adiacenti, mentre in altezza, in corrispondenza con il livello superiore, lo spazio si raddoppiava con la cupola e il tamburo (non denunziati all'esterno) illuminati dalle tre finestre visibili all'ultimo piano della torre.

Né Ackerman né gli altri studiosi che esamineremo hanno però dato il giusto peso al passaggio creato tra Torre e Cappella Sistina (figg. 11–12), come attesta lo stemma di papa Ghislieri³⁰ sul contrafforte a muro di raccordo tra la Cappella Magna e la discesa dalla cappella di San Michele (fig. 13), cosicché la cappella superiore ovale è lo spazio di snodo privato tra gli appartamenti papali e la cappella palatina restaurata ed utilizzata da Pio V per le cerimonie più solenni; si realizza così un tipico passaggio interno cinquecentesco, come quello tra Palazzo Venezia e Campidoglio – Aracoeli, o quello di Palazzo Farnese, in questo caso unendo le necessità strutturali di creare un contrafforte per la statica sempre più critica della Sistina,

con un percorso riservato, non ufficiale, secondo una tradizione tardoantica e medievale di unione sopraelevata privilegiata tra appartamenti regii e cappella palatina,³¹ il che fa pensare nuovamente ad una mente architettonica raffinata e colta.

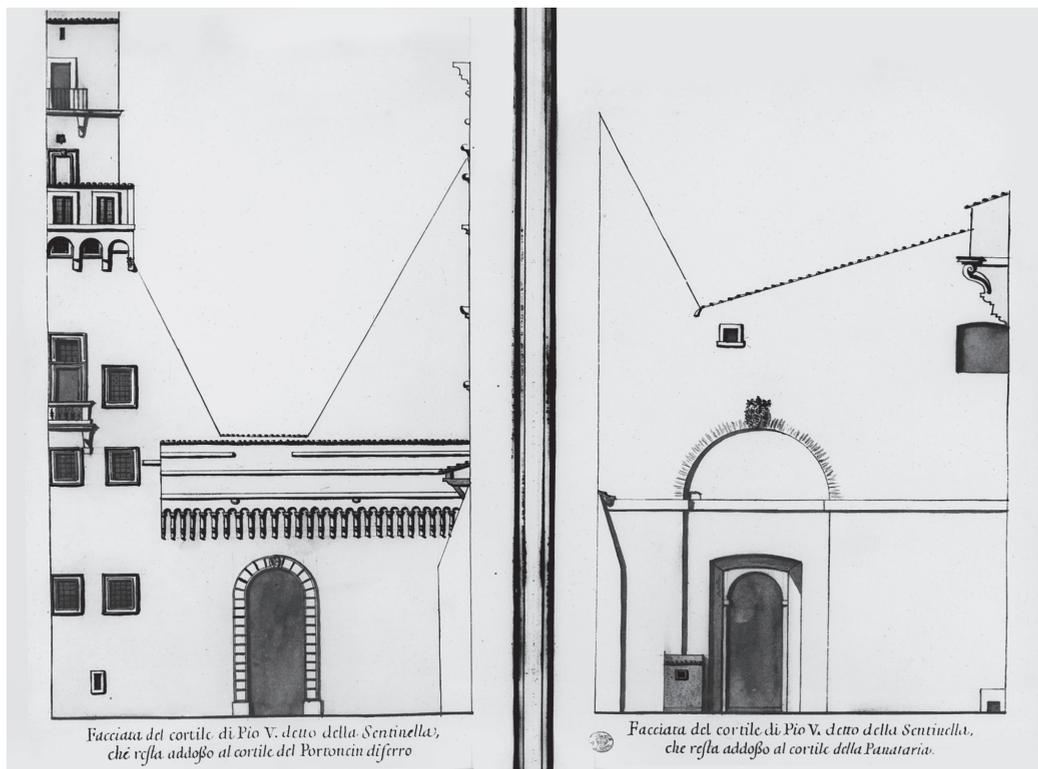
Non esistendo nel disegno di Ligorio su pergamena il passaggio-contrafforte, difficilmente questo può essere stato già pensato al momento dell'ideazione della scala ovale ligoriana (oltretutto una scala monumentale su cui si innesta uno stretto corridoio di servizio sembra una combinazione un po' goffa), mentre è possibile individuare il momento successivo in cui il rinforzo si rese indispensabile: già nel settembre 1565 Pio IV si era spostato nell'appartamento di Paolo IV dalla Torre Borgia, troppo vicina ai dissesti della Cappella Magna,³² e con procedura davvero anomala durante il conclave del 1565 Sallustio Peruzzi, Vignola e Nanni di Baccio Bigio vennero chiamati per esaminare una crepa della Cappella Magna proprio verso Belvedere; a Ligorio è attribuito un disegno ora ad Oxford con

³⁰ REDIG DE CAMPOS 1967, p.167, che segnala anche lo stemma di Pio V sulla mensola del passaggio sempre sul lato del cortile (chiuso dall'arco) tra torre Borgia e torre Pia, e ancor oggi visibile dalla sala Sobieski (un problema dei palazzi vaticani è sempre quello della comunicazione attraverso scale: si veda la distruzione della cappella dell'Angelico per creare una scala). Nella già ricordata veduta del Dupérac del 1577 si scorge benissimo tra torre e Sistina il muro di sostegno e di passaggio con la porta; ritengo

che a questo si potrebbe anche riferire il 3 agosto 1571 Sangalletti quando scrive a Vasari che «il corridore che va nella cappella è pressoché fornito», non so se intendendo per cappella la Sistina o di San Michele nel qual caso sarebbe il corridore di Belvedere, (FREY 1930, p.595). Si veda la torre prima delle modifiche ottocentesche in PERCIER/FONTAINE 1830.

³¹ BRENK 2007. ROSSI 2008. FANTONI 2002.

³² COFFIN 2004, p.72.



13. Passetto tra Cappella di San Michele e Cappella Sistina con stemma di Pio V. Londra, British Museum, King's Library K 75, 42 (foto Bibliotheca Hertziana)

una lunga didascalia in cui si propone di «Fondare tutto il muro della cappella di Xysto dal lato che essa riguarda la Torre Borgia et il corridore nuovo di Papa Pio quarto di Belvedere in cinque pilastri sotterranei»,³³ ossia proprio il lato dove poi viene posto il più pratico contrafforte, ed ispessito, come è ben evidente dalle piante, il muro d'angolo della torre. Si deduce insomma che tutti e quattro gli architetti principali coinvolti nelle costruzioni vaticane furono chiamati a constatare i danni della Sistina ed a proporre una rapida soluzione, e ancora una volta è difficile stabilire a quale dei quattro si deve l'idea di rinforzare la cappella con la costruzione nel 1566–70³⁴ di un sostegno trasversale che scarica le tensioni e si ancora ad una

nuova e solidissima torre.³⁵ I pagamenti, da me ritrovati,³⁶ nel febbraio 1566 sono del tutto espliciti (e quasi sovrapponibili al disegno di Pirro) conteggiando più volte i puntelli, le travi e la terra cavata al fondamento della facciata della Cappella di Sisto, proprio insieme con elementi relativi alla scala ovale, e nel maggio 1568 i conti sono altrettanto chiari nel menzionare lo sperone del cantone verso la sacrestia.

Chattard, preziosa fonte settecentesca sugli spazi dei palazzi vaticani,³⁷ illustra l'uso riservato diffuso in tutti i palazzi aristocratici di udire messa riservatamente attraverso il passaggio: «L'altra di contro porta con una finestrella sopra introduce in un ripiano, o sia passetto soffittato, ove su la dritta vi è

³³ Michelangelo 1990, p. 279, e docc. nn. 180 sg.; evidentemente le zeppe di travertino poste prima del conclave, ossia nell'ottobre 1565, si erano mostrate insufficienti (cfr. BAV, Urb. Lat. 1040, 6 ottobre 1565: «Le stanze di Torre Borgia non erano sicure essendo presso la cappella Michelangelo la quale per esserli stato cavato il terreno sotto si era scoperta un pezzo, qual minacciava ruina, l'hanno puntellata e disegnano rinforzarla di nuovo», da REPISHTI 2006, p. 170).

³⁴ ACKERMAN 1954, p. 153, lavori di sterro «dalla banda verso la sacrestia» del 1568, e il 6 luglio 1570 (doc. 211, muro di 73 piedi, forse il rinforzo?). Per i danni alla Sistina e durante i restauri anche alle pitture, alcune celebrazioni vennero spostate in San Pietro (DE BLAAUW 2006, p. 89). Si veda anche il disegno della sacrestia della Sistina attribuito ad Ottaviano Mascherino e datato 1582 (con una scala a chiocciola che non sembra

coincidere con quella che ci interessa: Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca, G 106).

³⁵ MORONI 1841: «Sul primo ripiano della scala vi è a fresco il Presepio, opera mirabile di Baldassarre da Siena». Non credo possa esserci un equivoco con gli allievi di Vasari, perché non erano senesi; tuttavia non posso non notare che sull'affresco raffigurante l'Adorazione dei Pastori, opera piuttosto zuccherata a lume di notte, che orna il passaggio, può sorgere il sospetto che si volesse invece alludere in maniera imprecisa, certo non come pittore (è impossibile che sia Baldassarre Peruzzi) ma come architetto, ad un ruolo per Sallustio Peruzzi a proposito proprio di quel passaggio.

³⁶ Vedi nota 2.

³⁷ CHATTARD 1766, pp. 237–41, cap. XXVIII.

altra porta, che chiude una scala segreta che scende alla Cappella Sistina soffiata ... reiterandovi nel ripiano a piedi del secondo branco una Porticella d'uno stanzolino tondo, che serve per i personaggi, che vogliono intervenire a vedere le funzioni più solenni, che si fanno da sua Santità nella sopradetta Sistina Cappella ... Nel principio di quella scala, la quale serve per i Sommi Pontefici quando dall'Appartamento vogliono calare per di dietro nella suddetta Cappella ed alla Sagrestia segreta ivi contigua, su la dritta vi è pittura a fresco rappresentante il S. Presepio, opera bellissima di Baldassare da Siena»: il passetto era strettamente riservato al pontefice.

Vignola vicino

Di parere opposto rispetto alle opinioni di Ackerman circa l'attribuzione dell'architettura del complesso a Ligorio è Wolfgang Lotz,³⁸ che nel suo studio sulle piante chiesastiche ovali si interessa solamente della cappella inferiore di Santo Stefano ed è piuttosto propenso ad attribuirne l'ideazione a Vignola, partendo dal suo progetto del 1559 per la cappella³⁹ ovale del Conclave in Belvedere (fig. 14). Secondo Lotz, Vignola è favorito da Pio V col titolo di Computista della Fabbrica di San Pietro, la cappella di Santo Stefano è la prima cappella ovale pura e come la progettata cappella del Conclave costruita nel muro massiccio (ma senza nicchie), ed osserva lo studioso che come *typus* nel contesto vaticano la cappella riprende quella di Niccolò V dedicata ai Santi Stefano e Lorenzo, con l'altare sul lato corto (questo aspetto sarà qui discusso più avanti): nel suo saggio Lotz non menziona la cappella ovale superiore dedicata a San Michele e non si interessa al ruolo di Vasari per la definizione

interna della cappella inferiore, occupandosi metodologicamente della tipologia ovale e quindi esaminando le numerose chiese a pianta ovale di Barozzi.

Un pagamento del maggio 1569 a Vignola per lavori non meglio specificati fatti e da fare è ritenuto (con una certa forzatura) da Lotz e Walcher Casotti⁴⁰ proprio per Torre Pia, ma essendo l'ente pagatore la Fabbrica di San Pietro per la «fabricam» mi sembra evidente che esso riguardi la basilica, soprattutto alla luce di studi più recenti, in particolare quelli di Bellini.⁴¹ È invece indiscutibile il ruolo come computista di Giacinto Barozzi, e ciò pone in modo nuovo la questione dello stretta collaborazione padre-figlio, quest'ultimo qualificato come architetto e accreditato anche dell'architettura di Sant'Anna dei Palafrenieri; a tal proposito segnalo tra i registri camerali⁴² un pagamento di 597 scudi, il 27 ottobre 1566, con l'indicazione generica «fatti pagare al Vignola» che, se letta tradizionalmente, indicherebbe il padre: visti l'importo elevato e la data, il conto cadrebbe giusto in relazione alla costruzione della chiesa di Sant'Anna dei Palafrenieri.⁴³

A favore di un Barozzi coinvolto nei palazzi vaticani è anche Lewine,⁴⁴ che legge insieme l'attività di Nanni di Baccio Bigio

stro Jacobo Vignola nostro architecto pro remuneratione quorum laborum per eum erga dictam fabricam facturum et faciendorum»; la Fabbrica di San Pietro nel 1569 cercava la consulenza del Barozzi senior. In ASR, Giustificazioni di Tesoreria 8, 10 luglio 1568, per lavori sul lato della Cappella Sistina il pagatore è Giacinto Barozzi. Giacché Vasari descrive nella nota biografica su Vignola la scala ovata di Caprarola (vol. 7, p. 19) scrive Casotti che «il motivo dell'ellisse è tipico della poetica di questo artista».

⁴¹ BELLINI 2002, pp. 300–06, nota che per la basilica e per Vignola e Ligorio gli ultimi pagamenti sono registrati alla fine del 1565, come se nel 1566 Pio V avesse destinato i fondi alla costruzione del palazzo dell'Inquisizione, ma poi improvvisamente nel marzo 1567 Vignola è di nuovo retribuito per 25 scudi mensili (a quanto pare lo stipendio standard di quegli anni, lo stesso importo corrisposto a Lippi, e a Vasari dai Medici a Firenze), si ricomincia il tamburo e la cappella dell'Imperatore, ex novo quella di San Michele, e sempre sotto il controllo vigolesco nel 1570 si inizia la cappella di Santa Marta e nel 1571 la cappella poi Gregoriana; Vasari è impegnato per risolvere un qualche problema (nota Bellini che non è una «millanteria»). Nel frattempo Vignola è dal giugno 1568 impegnato per il Gesù e per le opere farnesiane, e nel luglio 1569 una lettera dei deputati (già pubblicata da A.M. Orazi nel 1997) chiede per iscritto consiglio, scusandosi del disturbo, onde «rifondare l'edificio che è in essere». Ne conclude Bellini che Vignola è a notevole distanza dalla basilica, mentre in cantiere è Giacinto, e di conseguenza potrei immaginare che anche per i palazzi non fosse presente se non tramite il figlio (nell'estate del 1570 è certamente a Caprarola); aggiungo che Vignola padre non è mai nominato per la Sistina se non per il sopralluogo durante il conclave, mentre Nanni e Pirro sono ricordati nei conti. Per la difficile individuazione delle opere vigolesche in San Pietro si veda ora ADORNI 2008, pp. 157 sg., ed anche (passim) per le numerose commissioni (farnesiane) in cui ancora una volta i due, Barozzi e Lippi, avevano entrambi fornito disegni.

⁴² ASR, Camerale I, appendice 232, fol. xv.

⁴³ Per l'analisi completa di architettura e dati documentari su Sant'Anna, cfr. ADORNI 2008, pp. 159–62.

³⁸ LOTZ 1955, capitolo Vignola, pp. 35–54, cappella di Santo Stefano a pp. 43–45; non mancavano esempi di piante ovali nella prima metà del secolo, ad esempio la cappella ovale su progetto di Peruzzi per Gaetano di Thiene sul monte Pincio («cappella per il vescovo teatino in monte pincio», Uffizi 452 A), e per San Giacomo degli Incurabili (Uffizi 577 A); Vignola usa la copertura ovale in Sant'Andrea sulla via Flaminia, seguito dalla più decisa pianta ovale di Sant'Anna dei Palafrenieri. Per Sant'Andrea (col rilievo tridimensionale di T. Carunchio) ora ADORNI 2008, pp. 65–71. Una pianta ottagonale tendente all'ovale fu pure ideata nel 1575 dal gesuita de Rosis per la Traspontina: si veda RICCI 2000.

³⁹ LOTZ 1955, pp. 40–43: la cappella di Santo Stefano era destinata alle guardie svizzere. Mi sembra anche interessante che nello spaccato del progetto vigolesco sia visibile una finestra termale, corrispondente alle lunette della cappella superiore vaticana (cui va anche confrontata la pianta), poi trasformate in finestre tra fine Settecento e inizio Ottocento (Archivio di Stato di Parma, Pianta e Disegni, vol. 49/17 e 37; autorizzazione del 4 novembre 2009, prot. 4151/V. 9.3). La pianta con la cappella ovale di Vignola è data tra 1559 e 1563 da COFFIN 2004, p. 65; in effetti le filigrane da me riscontrate vanno (in base al Briquet) dal 1558 al 1563, in alto sul secondo foglio è scritto a matita «1563», si leggono le scritte «Giardino di papa Paulo terzo. Sala per foco. Speziaria. Cortile. Barberia. Fonte. Giardino. Capella-loggia. Per li conclavisti. Per la guardia de chierici – Per m.cirimonie. Per le guardie di fabbrica. Tore borgia».

⁴⁰ LOTZ 1955, pp. 44 sg., e WALCHER CASOTTI 1960, vol. 1, p. 184: «Pro magi-

e Vignola (Architetto della Fabbrica di San Pietro dal 1567 al 1573): in certo modo l'asse urbano suggerito da Pio IV è mantenuto dal Barozzi non in funzione degli spazi papali, ma costruendo in linea con questo la chiesa ovale di Sant'Anna ed anche dall'altro lato la chiesa di San Martino degli Svizzeri, in cui però Lewine riconosce la direzione dei lavori sino al 1568 di Nanni, pur esitando ad attribuirgliene il disegno.

Nanni, dal 1566 *Palatii et Camerae apostolicae Architector*, ripara per Pio V la Cappella Sistina (il che giocherebbe a suo favore nella soluzione del contrafforte sino alla torre, ma anche Pirro, come detto, aveva proposto tamponamenti per il muro sistino): però non viene chiamato in causa da Lewine per le tre cappelle, che pure si trovavano dentro il palazzo di sua pertinenza, forse perché morto nell'estate del 1568,⁴⁵ argomenti che coinciderebbero forse con una possibilità, sia pure astratta, di attribuire a lui il cambiamento repentino dalla scala (ancora citata nel maggio 1568) al progetto primitivo delle cappelle, attestato dai modelli con misure del figlio Annibale e trasmessi l'anno successivo a Vasari per il completamento (forse anche per una certa coerenza di toscanità, sostenuta anche dall'insistenza del Tesoriere pontificio, Guglielmo Sangalletti). Si aggiunga poi che sempre nell'estate del 1568 viene richiamato dal cantiere papale di Bosco Marengo Martino Longhi, trattenuto a Roma da settembre a febbraio,⁴⁶ anche se, in un periodo così ristretto e ad una data così avanzata, potrebbe aver fornito non tanto il progetto per le cappelle quanto un apporto tecnico per concludere i lavori, oppure un suggerimento per la sola cappella superiore, in effetti la più «architettonica». Secondo Lewine invece Vignola disegnò la Torre Pia e – ugualmente su pianta ovale – la chiesa per i Palafrenieri,⁴⁷ incrementando

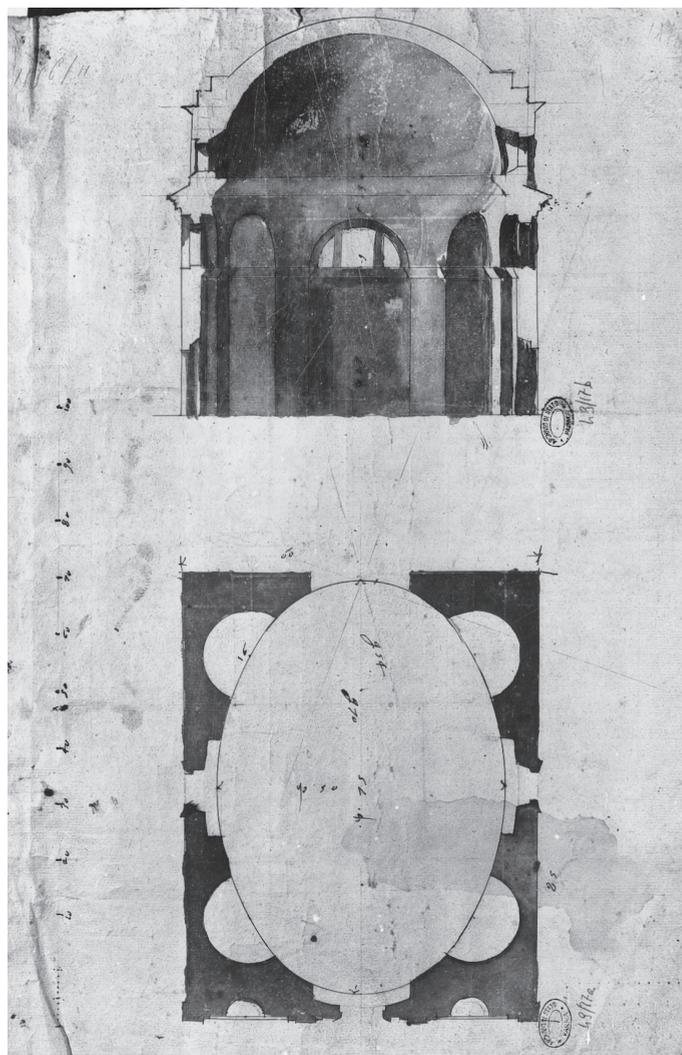
⁴⁴ LEWINE 1969; un esempio di continuità è la fortezza a monte del Tevere progettata da Pio IV ma realizzata da Pio V che la intitola a San Michele (p. 32). La sede delle guardie svizzere era presso San Pietro, ma viene spostata verso l'interno e segnata con la costruzione della chiesa di San Martino, attribuita dall'autore a Vignola (pp. 34 sg.; Nanni e la Sistina a p. 40).

⁴⁵ Una disamina di vita e opere di Nanni è data da ANDRES 1991 (non si fa cenno alla Torre Pia, ma ai lavori per il Casaletto); COLONNA 1993, e ERCOLINO 2005b. IENI 1985a, pp. 8–10: Nanni pagato nei Camerali I (ASR, Mandati Camerali 920, 1567), a p. 14 il ruolo di Egnazio Danti per Bosco Marengo; si aggiunga a Roma anche la presenza di Dosio. Secondo recenti studi (VALONE 2011) Dosio ebbe una stretta collaborazione con Guglielmo Della Porta (vedi note 115 e 193, infra), anch'egli presente nei palazzi vaticani, e probabilmente disegnò nel 1570–71 una parete dell'Oratorio del Gonfalone (BARLETTI 2011).

⁴⁶ IENI 1985a, p. 24.

⁴⁷ LEWINE 1969, p. 36, ritiene la torre Pia completata nel 1568, e cita PASTOR 1929, pp. 117–20, che ritiene erroneamente la cappella di San Pietro Martire destinata al pontefice.

Per Sant'Anna dei Palafrenieri, cfr. BILLIANI/CARATELLI 1988 che ritengono che LEWINE 1969 non abbia approfondito la ricerca archivistica, che sia Giacinto ad aver terminato in loco parentis i lavori dal 1574, e illustrano con notizie e rilievi la copertura settecentesca, attingendo agli archivi della Confraternita di Sant'Anna ed anche dell'ASV e ASC; scheda di TUTTLE 2002b.



14. Jacopo Barozzi da Vignola, Progetto di cappella ovale per il conclave. Parma, Archivio di Stato, Piante e Disegni, vol. 49/17–37 (foto Vaghi)

l'esiguo numero di cappelle del palazzo nella nuova visione più raccolta nella preghiera richiesta nell'ottobre 1566 da Pio V alla famiglia pontificia ed agli addetti al palazzo: il restauro della Cappella Magna, le due chiese esterne, le tre cappelle interne, sono tutte comprese in una visione del palazzo per luoghi di culto, già in parte rinnovata da Paolo III con la costruzione della Cappella Paolina (ma anche il sacrificio della cappella medievale di San Nicola o del Santissimo Sacramento).⁴⁸ La paternità vignoliana resta nel campo delle probabilità negli

⁴⁸ Per un procedimento inverso a quello qui studiato la cappella del Santissimo Sacramento affrescata dall'Angelico fu trasformata in scala da Paolo III: EHRLE/EGGER 1935, p. 138, «la capella vecchia serve per scala a corrispondenza di quella che va in San Pietro, o viene a punto a filo a rincontro d'essa» (1538); sembra quasi che Pio V abbia risarcito la cappella scomparsa di cui Egger spiega le complesse funzioni.

studi recentemente dedicati al Barozzi da Tuttle;⁴⁹ ma vorrei aggiungere che la pianta ovale permetteva, come è evidente nei progetti riportati da Lotz e negli esempi delle due cappelle qui trattate, una certa disinvoltura nell'uso delle finestre e di più ingressi (per cui quello principale poteva non essere in asse con l'altare). Vignola mostra una certa predilezione per l'ordine unico ionico (paraste e colonne) a Villa Giulia, Santa Maria dell'Orto, Caprarola (palazzo, più Santa Maria del Piano), e sarebbe anche indiziaria la ripresa palese a Caprarola della decorazione volta della cappella superiore (vedi *infra*); la partizione muraria ionica ricorda molto la facciata (1566–67) innovativa e senza meno vignoliana, di Santa Maria dell'Orto,⁵⁰ dunque l'impronta forte del Barozzi, diretta (anche attraverso Giacinto) – o indiretta (citazione da parte di architetti coevi), si fa sentire, e non poteva essere diversamente in quegli anni.

La pianta ovale come «motivo dominante» ed il «doppio involucro» tra forme interne ed esterne come caratteristiche vignoliane sono qui percepibili,⁵¹ i dettagli compositivi interni appartengono piuttosto alla concertazione con Vasari, ma dubito che il Vignola sia pure impegnato altrove possa aver abbandonato la definizione di un suo lavoro, tralasciando ad esempio le basi delle lesene (decisamente non sue) o i pavimenti (poi vasariani) che quasi sempre disegnava: mentre Ligorio e Lippi, che si erano succeduti nella carica di Architetto di Palazzo, erano invisibili all'aretino⁵² perché dichiaratamente antimichelangioleschi, e perciò sono appena menzionati nelle *Vite*, Vignola vi è gratificato invece con una lunga digressione sulla sua formazione e su Caprarola (nella vita di Taddeo Zuccari) probabilmente ispirata dalla conoscenza diretta con lo stesso architetto ed una certa stima, cosicché non sarebbe stata impossibile una collaborazione e un avvicendamento nel compimento delle cappelle, con una particolare intesa sull'accordo tra spazi architettonici e decorazione. Stona però il fatto che il

biografo di Vignola, Egnazio Danti,⁵³ pur non esente da imprecisioni, abbia del tutto taciuto su un eventuale intervento del Barozzi, così eclatante considerato il luogo eminente e del tutto familiare al perugino, che a pochi metri da lì si sarebbe dedicato alla Galleria Gregoriana.

Lippi, padre e figlio

Giovanni Lippi, meglio noto come Nanni di Baccio Bigio, in quanto – come detto – Architetto dei Sacri Palazzi, unico presente in tutti i conti camerale vaticani, avrebbe potuto elaborare il nuovo progetto almeno per la parte inferiore, senza portarlo a compimento, con una originalità decisa rispetto ad altre sue opere coeve, come San Martino degli Svizzeri, l'altra cappella realizzata nel perimetro vaticano senza dubbio sotto Pio V, il cui nome corre lungo il cornicione interno: anche per questa chiesa non vi sono certezze sul nome dell'architetto, nonostante i pagamenti dalla fine del 1567 sotto il controllo di Lippi padre, ma computista Giacinto Vignola (1566–69), cosicché Lewine,⁵⁴ pur considerando le forme semplici e persino trascurate, azzarda⁵⁵ un qualche ruolo di Vignola; i nomi degli artigiani che compaiono nei conti, che Lewine riporta in appendice anche per altri lavori, come le riparazioni alla Sistina dal 1566 al 1568, computista sempre Giacinto, o per l'archivio, sono gli stessi impegnati nella torre, ad esempio Valtravaglia e Dandolo; Mindria, misuratore della Camera Apostolica, nel 1565 viveva a casa Lippi.

La logica vorrebbe che le modifiche siano state intraprese dall'architetto capo dei Sacri Palazzi, che sino all'estate del 1568 fu Lippi padre, ma proprio nel 1568–69 non vi sono pagamenti riconducibili con chiarezza agli spazi sacri (si parla di scale nuove e nuova torre, oltre che del Belvedere e della cappella di Sisto⁵⁶), sino a quando all'inizio del 1570 i conti si con-

⁴⁹ TUTTLE 2002a per progetti di chiese ovali (tra cui il Gesù), pp.63 sg., e schede p.245 (Progetto San Giovanni dei Fiorentini), p.252 (Madonna del Piano a Capranica), p.257 (cupola ovale di Sant'Andrea), e il progetto per il Gesù. TUTTLE 2001, p.124, «probabilmente erige la cappella di Pio V (1566–1572)».

⁵⁰ Si veda ADORNI 2008, pp.163–68. Come scrive BARROERO 1976, p.30, le piramidi o obelischi sopra la facciata disegnata da Vignola e finita da Volterra sono originali e riprendono il motivo raffaellesco dei sepolcri Chigi.

⁵¹ Anche WORM 1966, pur parlando solo della cappella di Santo Stefano e datandola al 1566, scrive: «l'evoluzione stilistica di Vignola appare più evidente nelle chiese in cui adotta la pianta ovale, motivo dominante nel complesso della sua opera e che si ritrova anche negli edifici profani» e ancora «La cappella di santo Stefano nella Torre Pia del cortile del Belvedere rappresenta invece la prima attuazione effettiva del Vignola di una pianta perfettamente ovale in una chiesa», e accentua la caratteristica vignolesca del «doppio involucro», ossia l'indipendenza tra forme interne così più libere ed esterne, cosa che accade anche nel nostro caso.

⁵² COFFIN 2004, p.68.

⁵³ La biografia scritta da Egnazio Danti (DANTI 2002), con riserve su Giacinto (p.415).

⁵⁴ LEWINE 1969, pp.29, 36, 37, 40 ed oltre a Giacinto computista sono ricordati come muratori per Lippi Pietro Antonio de Volaterris, Jacopo Valtravaglia (per la «fabricam archivi in palatio apostolico ex commisione sue S.tis facti»), Antonio Dandossola.

⁵⁵ Concordo con Vignola 2002 e ADORNI 2008, ove la chiesa è espunta dalle opere vignoliane.

⁵⁶ I pochi conti per il 1568 sono a mio parere ambigui, perché non è possibile affermare con certezza che quando si parla di una nuova torre ci si stia riferendo proprio a quella vaticana, quindi riporto con questo dubbio i dati, in quanto comunque inediti: ASR, Camerale I, 1804, in copertina stemma di papa Ghislieri e sotto «TERZO LIBRO DELLA DEPOSITERIA GENERALE DELLA R. CAMERA APOSTOLICA DEL ANNO MCXVIII», 23 febbraio 1568, «a nat.te [a nativitate], E addi xxvii detto s. 124d. 80 di moneta pagati per mandato camerale del 23 stante a Gio Paulo Colatea di 312 [?] di calcie data per servitio della nuova torre [stesso foglio] 50s. a m.o Nanni architetto»; fol.11r: «al monsignor di Tivoli [Este?] per la reparatione della capella [Sistina] sc. 100»; fol.42r (in 1804 bis, fol.38r), 19 maggio 1568: «s. 100 antonio dandossola muratore per lavori per la capella di

centrano sulla «fabbrica delle stanze nuove»: un Avviso del 2 aprile 1569 riporta, con l'imprecisione ed una certa esagerazione tipica di questo genere di fonte, l'intento di intervenire sull'emiciclo bramatesco, ossia una qualche vaga novità dei lavori su quell'ala del palazzo («Si ragiona ch'el papa voglia guastar il teatro di Belvedere»⁵⁷). Finalmente, solo nel dicembre 1569 si ha notizia degli spazi sacri non dai conti pontifici ma dalle lettere di Sangalletti, quando egli annuncia a Vasari che nel volgere di tre o quattro mesi le cappelle annesse «all'appartamento di torre Borgia» sarebbero state pronte e si sta approntando un modello da inviare («e modelli si fano delle capelle, che quando velj mandero vi diro ancora dove s'inclina per N. S.»⁵⁸), che solo all'inizio del 1570 viene attribuito per le misure ad Annibale, ma senza specificare se si doveva a padre e figlio una qualche responsabilità del progetto («sara con questa li modelli delle capelle con le misure che la fatto messer Annibale, figliolo di maestro Nanni molto servitore vostro, et vi scrive ancora una lettera; servite e dite che vi occorre»⁵⁹); come per i Barozzi, si ripropone la questione dello scambio e della continuità tra padre e figlio.

Ecco infatti che appena un mese dopo, il 18 febbraio 1570, i conti tornano di nuovo espliciti e non solo vi si parla di stanze nuove, ma due settimane dopo di stucchi per le cappelle di dette stanze:⁶⁰ ma nel frattempo Vasari si era recato personal-

sisto»; fol.64/68 v, 7 agosto 1568: «100 ad antonio mangone muratore di SS. aconto delle scale nuove di palazzo» (anche in 1804 bis); fol.65/69 r, 8 agosto 1568: «sc. 168a antonio da dandossola muratore di SS. Per resto dilavoro fatto nella Cappella di Sisti» (uguale in 1804 bis, fol.65 r). Qualche dato diverso in ASR, Camerale I, 1804 bis, fol. 14r, 17 marzo 1568: «a m. lorenzo albrizzi di s.d. per spese fatte e da farsi per condurre calce per servizio della nuova torre s. 60 – a ant.mangone muratore di ssb. Per lavori fatti sopra il corridore nuovo di belvedere s. 100»; fol.35 v, 4 maggio 1568: ad Antonio Mangone muratore e Barto. scarpellino e Andrea Giannini «per lavori per la conserva di palazzo e aqua per riempirla» s. 266, poi ad Antonio Mangone «aconto del lastrico che fa nel corridore nuovo di Belvedere s. 50»; fol.41 r, 5 giugno 1568: a Mangone s. 200 «aconto del lastrico che fa nel corridore nuovo di belvedere»; fol.46 r, 6 luglio 1568: «a mangone per lastrico che a fatto sopra Belvedere 277. 61»

⁵⁷ BENEDETTI/ZANDER 1990, p.380 (continua «come cosa di gentilità, cosa poco conveniente a' papi»).

⁵⁸ FREY 1930, p.478, 30 dicembre 1569.

⁵⁹ FREY 1930, p.485, 20 gennaio 1570.

⁶⁰ ASR, Camerale I, 1805, sotto lo stemma di Pio V in copertina «QUINTO LIBRO DELLA DEPOSITERIA DELLA REVERENDA CAMERA APOSTOLICA DEL ANNO MCLXX», 18 febbraio 1570, a nat.te [a nativitate], fol.89r-v: «La rev.Cam. App.ca per conto della fabbrica delle stanze nuove in palazzo app.co acanto a torre borgia deve dare s. cento di moneta pagati per mandato degli ill.mi sig.ri deputati de 17 di febraro ad Alex.ro ciolli et scalpellini à conto dei lavori fatti e da fare per detta fabbrica s. 100 [altro pagamento il 24 marzo, e ancora l'8 e 27 (due volte) aprile per la stessa cifra]./e a di 25 detto s. 74 e 70 di moneta mand.to de 20 stante a m.r Nicolo ferraro per ferramenti dati per detta fabrica s. 74.70/et a di 27 detto s. sei di b.m.ta pagati per mandato de 26 stante ad lorenzo e fachini della comp.a del caporione per loro fatiche per detta fabrica s. 6. 16 [altro pagamento il 24 marzo]/et a di iiii di marzo s. 86 di moneta pagati per mandato de xi di

mente a Roma, Borghini nelle lettere parla senza dubbio della decorazione delle cappelle, e Sangalletti degli stucchi, dei marmi mischi già tagliati pronti per i pavimenti (cui Conforti ha dato la giusta attenzione come decoro all'antica⁶¹) e per le pareti, che trattandosi di una architettura tutta interna (e potremmo dire anche interiore) improntano lo spazio a questo punto deciso sulle direttive vasariane.

Corrisponderebbero alle consuetudini architettoniche dei Lippi l'uso dell'ordine unico per le lesene: ad Annibale si deve la successiva chiesa di Santa Maria di Loreto in Spoleto,⁶² con pianta a croce latina vivacemente articolata; il tuscanico in facciata come quello di San Martino degli Svizzeri è poco incisivo, mentre all'interno il composito dei pilastri con alta architrave supera in forza lo ionico dei pilastri della cappella. Ancora in continuità col padre e già dal 1568 Annibale lavora in Santo Spirito in Sassia per il palazzo del Commendatore, ossia Bernardino Cirillo, Maestro di Casa del papa che compare nei conti camerale; nel 1569 è pagato dal Cardinale Ricci per lavori al refettorio della Navicella, sotto commissione di Ferdinando de' Medici. Il compito di completare e rifinire il progetto vaticano sarebbe stato tranquillamente assolto da Annibale Lippi, la cui figura di architetto stimato è ora meglio definita, ma già da Farnese descritto come accurato e diligente:⁶³ Vasari lo ricorda come creato di Salvati, di cui in effetti è responsabile per la successione testamentaria nel gennaio 1564,⁶⁴ ed era nipote di Jacopino dal Conte.

Proprio negli anni che ci interessano il progetto di Lippi per l'abside di San Marcello al Corso venne preferito a quello di

gennaio passato a gio.pietro ferrara per ferrate di detta fabrica s. 86/et a 8 detto s. 50 di moneta per mandato de 6 stante a ferrante Moreschi pittore a conto delli stuchi che fa in le cappelle di dette stanze [stessa cifra il 15 aprile, s. 30 il 13 maggio ecc., con cifre sempre elevate]./Et a di viiii detto per mandato de 7 stante s. 100a m.ro antonio mangone muratore aconto di lavori fatti e da fare in detta fabbrica [altri 100 il 7 di aprile «a conto di loro lavori» ma non si specifica, e il 15 e 27 (due volte) aprile s. 100, e ancora a maggio, ecc.]/Ea 24 detto s. 36 per mandato del 23 stante a m.ro Nicolo franzese fallegniam per lavori fatti in dette stanze s. 36.4/et a di viii detto [aprile, e di nuovo il 17 e 27, s. 100 per «lavoro fatto e da fare, ancora a maggio»] s. 150 di moneta per mandato de 5 stante a m.o jacom da castello muratore a conto di suo lavoro s. 150». Tra aprile e maggio si pagano calce e travicelli; in fol.90r-v compaiono sempre gli stessi nomi con cifre attorno ai 100–150 scudi, per un totale di s. 7530.18a fine settembre 1571.

⁶¹ CONFORTI 1993, p.22, nel contesto del rifiuto dell'antiquaria da parte di Pio V.

⁶² Secondo THIEME/BECKER 1929, p.26, dal 1568 in stile vignolesco, ma da HENNEBERG 1989, datata 1573 perché voluta da Fulvio Orsini vescovo della città.

⁶³ Annibale è responsabile per Villa Medici (secondo Titi) e con una attribuzione da parte di Giovannoni di palazzo Ricci (ricondotto da L. Salerno al padre Giovanni); nel 1568 completa forse il palazzo del Commendatore a Santo Spirito (HENNEBERG 1989); i pagamenti per la Navicella (marzo–giugno 1569) in ENGLÉN 2003, p.319.

⁶⁴ SICKEL 2009.

Giacomo Della Porta⁶⁵ e la costruzione iniziò nel 1569:⁶⁶ «Secondo la pianta» di Annibale l'abside presentava finestre nel tamburo (come la Cappella Pia), ma a causa della ricostruzione settecentesca della chiesa servita è difficile cogliere ora la peculiarità dell'architettura del fiorentino⁶⁷ – che comunque otteneva commissioni rilevanti (tra cui quella per la distrutta chiesa di Santa Chiara al Quirinale, 1574–75⁶⁸) e nel 1573, mentre edificava la cappella del Rosario alla Minerva con Min-dria, veniva indicato dal cardinale Ricci al cardinale Farnese come possibile successore (o continuatore?) di Vignola.

La chiesa di Santa Maria della Pietà in piazza Colonna è stata progettata da Lippi (pagato nel 1573)⁶⁹ nel 1569 ed iniziata nel 1570, ma già nel 1567–69 i capomastri sono Antonio Mangone⁷⁰ e Matteo Bartolini da Città di Castello, entrambi impegnati anche in Vaticano e ricorrenti nei conti camerati; e al di là delle ascendenze vignoliane o sangallescche, quel che interessa è che Annibale alla fine degli anni '60 non è solo il continuatore dell'opera paterna ma è ricercato ed impegnato, e dunque potrebbe ben aver rilevato e seguito i lavori delle cappelle, ed anche, secondariamente, va notato che uno stesso capomastro della chiesa di piazza Colonna, Antonio Mangone, è colui che di fatto costruisce la fabbrica nuova (di contro si potrebbe notare che forse il capomastro era impegnato in troppi cantieri), mentre la riparazione della Cappella Sistina è affidata ad Antonio Dandosola sotto la guida di Aleotti vescovo di Forlì e con la menzione nei pagamenti di Nanni, non citato invece in quelli di Mangone.

Marcucci⁷¹ insiste sulla discendenza sangallescche e scrive «Nanni di Baccio Bigio fu l'interprete dell'architettura «rigorista» voluta da Pio V, e Annibale sembra seguirne l'esempio».

⁶⁵ Della Porta a sua volta aveva sostituito l'8 settembre 1568 Nanni Lippi – BERTOLOTTI 1886, pp. 195–96, ove cita senza collocazione una lettera del Bigio per la Sistina del 10 luglio 1568 – nella Congregazione delle acque e strade; Annibale Lippi, dal maggio 1572 al marzo 1573 con Mascherino, è architetto dell'acquedotto di Belvedere (Depositeria generale, 1572–73).

⁶⁶ HENNEBERG 1989, p. 254; BILANCIA 2007, nota 18: «si fabbricò nell'anno 1569 con disegno di Annibale lippi fiorentino ... veramente di tuta perfectione» (già in GIGLI 1996, pp. 56–58, n. 799).

⁶⁷ BILANCIA 2007, il progetto dell'11 settembre 1568 per conto del cardinale Altemps è pagato da P. A. Bandini.

⁶⁸ HENNEBERG 1989, pp. 248–57.

⁶⁹ MARCUCCI/TORRESI 1993, p. 76. Cfr. ERCOLINO 2005a, pp. 185 sg.

⁷⁰ Prima di Antonio – sempre menzionato con ruoli non particolarmente elevati ma facente parte delle maestranze lombarde favorite sotto Pio IV, essendo probabilmente membro della stessa famiglia caravaggina anche se non si conosce il grado di parentela – Giovanni Mangone (m. 1543) aveva costruito a Palazzo Massimo e San Luigi dei Francesi (GIOVANNONI 1939; segue, a Milano, il più noto architetto Fabio Mangone).

⁷¹ MARCUCCI/TORRESI 1993 si rifà (ma non sempre) agli studi di Giovannoni, in part. pp. 69–76, e note pp. 98–102. Nel 1569 è deputato per la costruzione il cardinale d'Augusta (molto vicino a Pio V), e l'architetto Annibale Lippi è pagato nel 1573, ma nel 1567–69 (p. 70) sono capomastri Francesco da Caravaggio (p. 70) e Antonio Mangone con Matteo Bartolini da Città di Castello (gli ultimi due ricorrenti nei conti camerati); Marcucci deduce che i primi lavori sono del 1570, ma il progetto sarebbe del 1569.

Alla fine si può tentare una attribuzione della trasformazione repentina della scala in luogo sacro per moderata esclusione: potrei escludere Pirro, su basi stilistiche ma anche storiche, ma non del tutto se si considera l'importante impegno per il palazzo dell'Inquisizione e la sua presenza in città almeno sino alla fine del 1568⁷², però esautorato dai più contesi impegni vaticani; potrei escludere Vignola perché troppo preso dalle committenze farnesiane (si veda la lettera⁷³ che attesta la sua lontananza dalla basilica – e forse dalla residenza – vaticana, dell'estate 1569, proprio il momento in cui le forme nuove della torre si concretizzavano), ma anche in questo caso avrebbe potuto proporre l'anno precedente e poi agire tramite il figlio Giacinto ben presente nel restauro della Sistina e quindi proprio in quel contesto. Rimane nel campo delle probabilità Lippi padre nel suo ruolo di responsabile dei Sacri Palazzi e successivamente all'agosto del 1568 – non ufficialmente – il figlio Annibale, visto che con gli studi più recenti quest'ultimo si è un po' più profilato come architetto, ed è di fatto l'unico – sia pure per il modello da inviare – menzionato a Vasari, che non era in buoni rapporti con Ligorio e Lippi padre (e per questo non li nominerebbe) ma lo era con Barozzi (che tuttavia non menziona).

In conclusione, le fonti non accennano alla paternità dell'opera, e quelle documentarie sono lacunose proprio negli anni decisivi: Ligorio inizia almeno nel 1563 una costruzione che dia compimento e coronamento al corridoio di Belvedere con una scala ellittica monumentale, e che diventa anche funzionale al sostegno statico della vicina Cappella Sistina pericolante dal 1565–66, nel passaggio tra due pontificati; il progetto prosegue sia pure in uno stile architettonico diverso anche dopo l'allontanamento di Ligorio, mentre è assoluto responsabile dei Sacri Palazzi Giovanni Lippi sino all'agosto 1568, quando si è già deciso il cambiamento; Vignola non ha ruoli nei palazzi vaticani, ma per la Fabbrica di San Pietro, sia pure non presente se non attraverso il figlio Giacinto, che invece è computista per i lavori tra torri e cappella regia, però è difficile riconoscere al Barozzi una responsabilità diretta, meglio una ispirazione su chi è sempre accreditato nei registri, ossia Lippi padre, cui può essere seguito il figlio, architetto di buon livello già alla fine degli anni '60 e autore del modello inviato alla fine del 1570 al Vasari, che da quel momento diviene il responsabile dell'insieme.

⁷² COFFIN 2004, p. 194, nota 124; io credo che si sia aspettato, dopo la morte di Lippi, di riprenderne il posto, ma invano.

⁷³ Ho ricontrollato personalmente la minuta nell'Archivio della Reverenda Fabbrica di San Pietro, arm. 53 C142 (fol. 129 v): il 5 luglio 1569 Vignola è chiamato per una consulenza ma è indispettito perché è stanco e fa caldo; sembra la risposta ad una precedente di rifiuto, ed essendo una minuta non si sa dove sia indirizzata, ma si chiede «la bona licentia del mons. ill. mo Farnese ... massime trattandosi di rifondare sotto l'edificio». Cfr. BELLINI 2002.

«... che qui è Raffaello e Michelangelo»

Particolarmente ben concepite sono le forme interne delle due coperture a cupola, e se quella inferiore di Santo Stefano poggia direttamente sull'architrave che sovrasta le pareti decorate e presenta una decorazione luminosa che si adatta alla curva della copertura, la cupola della cappella superiore dedicata a San Michele è impostata su un tamburo (fig. 15); il modello di quest'ultima, un po' modificato ma non troppo distante se non per la pianta circolare trasformata elasticamente in ovale, mi è apparso subito la cappella Chigi (fig. 16),⁷⁴ per lo stesso tamburo con alternanza di riquadri dipinti e finestre, gli stessi pennacchi con tondi, lunette, ma pilastri con tavole al posto di affreschi e statue. Soprattutto la cupola vaticana si presenta differente, con un intradosso che apparentemente sembra a sesto leggermente rialzato, benché si possa anche trattare di un voluto effetto ottico creato dalla prospettiva della raffigurazione (purtroppo appiattita nelle foto): in altre parole, nell'architettura della cappella superiore di San Michele – con una ripresa raffaellesca dichiarata e quasi opportuna essendo allo stesso livello e a pochi metri dalle Stanze di Raffaello (fig. 17) – il tamburo finestrato illumina la scena notturna e drammatica della volta, inducendo a pensare che forma della volta e decorazione siano state studiate in relazione tra loro, impostate già con l'apporto di Giorgio Vasari, il quale non a caso appena giunto lì scriverà «che qui è Raffaello e Michelangelo» (vedi *infra*). L'interpretazione da Raffaello è ancor più marcata se si considera che nella volta (costolonata e mosaicata) della cappella Chigi sono rappresentati, insieme con Dio Padre benedi-

⁷⁴ Il confronto tra le forme architettoniche va fatto (più che con la cappella chigiana attuale, rinnovata nel '600) con i disegni post 1554 di G. A. Dosio, cfr. Raffaello architetto 1984, pp. 132 sg. Ho esaminato accuratamente i due noti fogli UA 166 e 3204, con prospettive, misurazioni, datazioni (ca. 1554 e ca. 1570) diverse, perché anche Dosio era a Roma negli stessi anni dell'edificazione della Torre, ma il suo biografo Raffaello Borghini non fa alcun cenno al possibile incarico vaticano, sebbene fosse già impegnato da Pio IV ma soltanto per costruzioni militari nel Lazio – come le porte di Anagni possenti ma non raffinate – oltre che sempre negli anni '60 per Torquato Conti a Poli, e come scultore (DBI, 41, Roma 1992, voce di C. Acidini, pp. 516–23); cfr. in BORSI 1976, p. 16. Tuttavia Dosio completa a Roma con De' Cavalieri le Urbis Romae Reliquiae dedicate il 1 maggio 1569 a Cosimo I, che lo ringrazia il 22 giugno, vedasi CAPECCHI 2001; Dosio ha affinità con Vasari per l'uso di marmi antichi colorati in architettura, ed inoltre è l'unico architetto di cui ci siano pervenuti due disegni della cappella Chigi nel terzo quarto del '500. Si veda anche BOSMAN 2005, che rileva il primo esempio di uso di spolia nella Cappella Chigi (da cui per i monumenti sepolcrali fiorentini i disegni di Dosio datati 1570; ma nel contempo vi è l'uso di spolia per Bosco Marengo, di cui si dà per ipotesi l'architettura a Vasari). REPISHTI 2006, pp. 173 sg., coglie nella facciata di Bosco Marengo (commissionata direttamente da Pio V) elementi desunti da progetti di Raffaello, e poiché attribuisce la facciata della chiesa a Nanni di Baccio Bigio si potrebbe istituire un tenue nesso attributivo. Per una visione comparativa delle cappelle del '500, a partire dalla Cappella Chigi si veda ROHLMANN 2004, pp. 72–80.



15. Cappella superiore di San Michele (foto Musei Vaticani, Archivio Fotografico)

cente dall'alto, i sette angeli, anche se con ruoli e significati del tutto divergenti rispetto agli angeli combattenti della Contro-riforma ghislieriana; ma ancor più fa riflettere – ed immaginare una mente estremamente avvertita – il fatto che, secondo quanto ricostruito da John Shearman,⁷⁵ – ma va detto che Antonio Pinelli non concorda con Shearman circa il progetto di

⁷⁵ SHEARMAN 1983, pp. 115–47: «La Cappella Chigi in S. Maria del Popolo», in part. pp. 125–47. Aggiungo che Vasari accenna quasi di sfuggita la Cappella Chigi nella Vita di Raffaello, e dunque azzarderei una maggiore attenzione da parte di Vignola e/o Lippi al complesso architettonico. Concordo con me ADORNI 2008, pp. 156 sg., che ha amichevolmente letto il presente testo nella stesura del 2007, accolto le mie osservazioni anche in situ e annunciato l'uscita del mio saggio.



16. Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo (foto Gabinetto Fotografico Nazionale)

una Assunta prima della Natività della Vergine⁷⁶ – nella cappella raffaellesca era stata prevista da Sanzio una pala con l'Assunzione della Vergine, ossia lo stesso soggetto realizzato da Vasari proprio nella cappella di San Michele.

Raffaello era entrato di prepotenza nella revisione vasariana tra la prima e la seconda edizione delle *Vite*, attraverso lo studio rinnovato delle opere del maestro urbinato (già iniziato con gli studi grafici vasariani del 1532 e 1538 ora al Louvre) e forse anche dei pittori della nuova generazione che guardavano al Sanzio, in particolare Taddeo Zuccari: nella premessa all'edizione del 1568⁷⁷ Vasari cita gli scritti di Raffaello, mentre nelle lettere durante la permanenza del pittore in Vaticano Borghini

a più riprese scrive nel dicembre 1570 dei «gran paragoni in codesto palazzo»⁷⁸ e «mi dite che siete a canto di Raffaello da Urbino».⁷⁹

Ripercorriamo a tale proposito le pagine di Lionello Venturi⁸⁰ che due volte usa a tale riguardo la parola «chiaroveggenza»: «la definizione della personalità di Raffaello si compie per gradi. Nella prima edizione, vincolato all'idea del progressivo perfezionamento del pittore, il Vasari finisce per giungere all'apice del suo entusiasmo davanti alla Trasfigurazione: nella seconda edizione ripete tutto ciò ch'egli ha detto nella prima, ma arrivato appunto alla trattazione della Trasfigurazione sente la necessità di precisare e correggere» il superamento di Michelangelo, «insomma l'ottimo universale»: in ciò Raffaello ha forse superato Michelangelo». Secondo Venturi sulla scorta di Artino e Dolce, e anticipando una lettura di Raffaello moderna, per inseguire Michelangelo il Sanzio «si tolse parte di quel buon nome che acquistato si aveva» dando secondo Venturi un giudizio da «perfetto storico che parla»: «ecco: all'idea della perfezione è sostituita l'idea della particolare perfezione di Raffaello, definita in rapporto con Leonardo e con Michelangelo; e quando la individualità empirica di Raffaello volle uscire da quella perfezione, ch'era di Raffaello artista, decadde».

Nel 1960 Svetlana Alpers insisteva sulla «particolare perfezione», «invenzione», contro il declino delle arti nella seconda edizione delle *Vite*, ad opera di Raffaello, della sua appropriatezza e varietà (le teste, le età, le espressioni), la «buona grazia»,⁸¹ e ancora seguendo la Alpers nel 1984 Winner scrive che osservando Raffaello «emozioni e affetti possono essere espressi tramite un'azione umana»;⁸² più di recente Pozzi e Mattioda – che dissentono dalla linea appena tracciata, vedendo negli scritti vasariani Raffaello come grado di perfezione ma più basso – hanno mostrato che non esiste una sola perfezione, ma più perfezioni che creano un dinamismo e una dinamica dell'arte⁸³ in cui Sanzio si propone come modello più adeguato,⁸⁴ in un Vasari influenzato dalla critica storica della politica, ed espressione, come scrive Paolucci, di una «congiuntura fatale e necessaria fra cultura e politica».⁸⁵

⁷⁶ PINELLI 2001, pp.254 e 275.

⁷⁷ FREY 1930, p.365 nella premessa alle *Vite* (1568).

⁷⁸ FREY 1930, pp.549–55: in definitiva Vasari si trova nel confronto prima come critico, e successivamente come artista.

⁷⁹ FREY 1930, p.557, scrive Borghini; a p.556 Cosimo approva le modifiche papali e parla dei «valenthuomini» (Raffaello e Michelangelo) con cui Vasari deve misurarsi.

⁸⁰ VENTURI 1952, p.42.

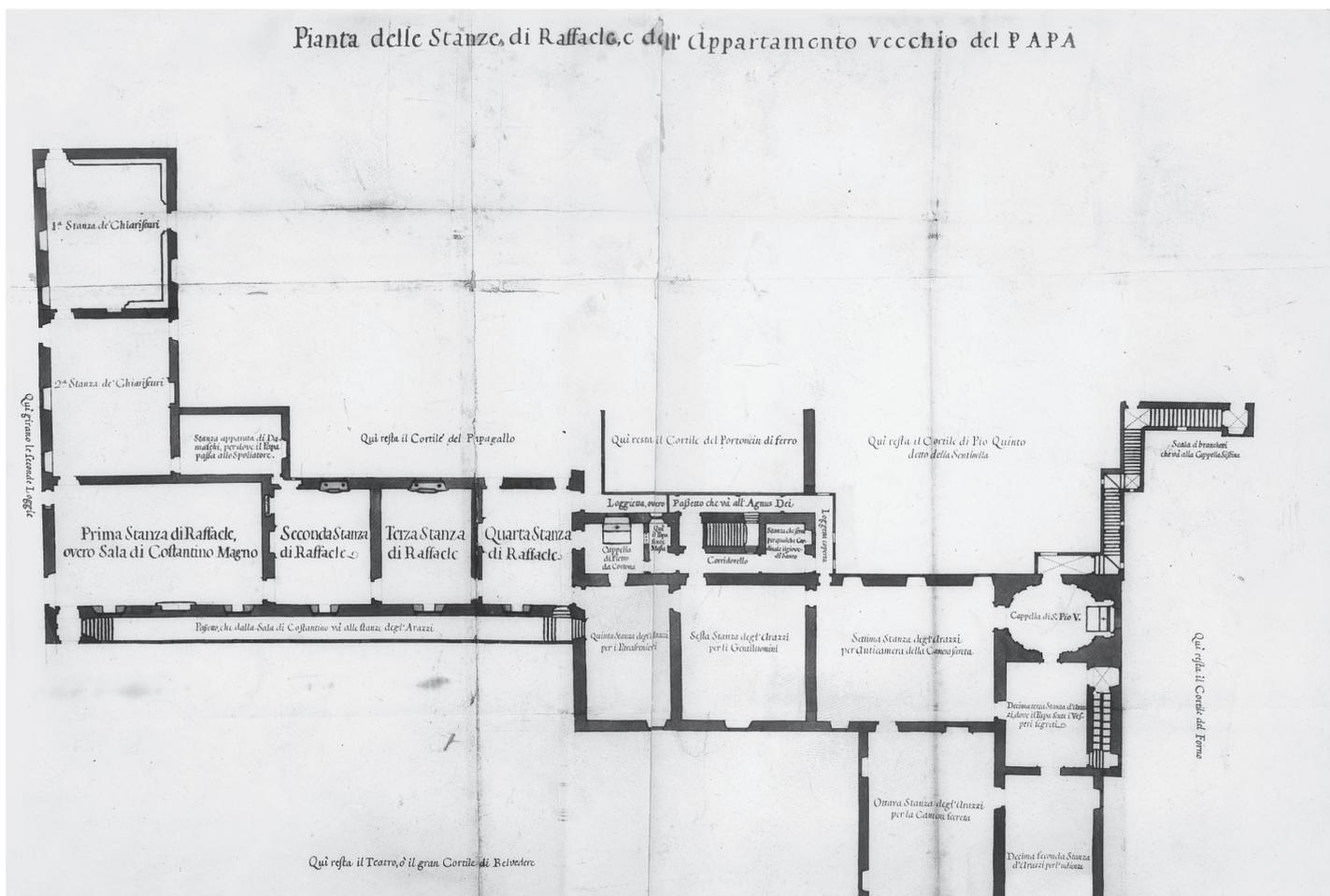
⁸¹ ALPERS 1960; si veda anche CLIFTON 1996, pp.39–41 su Raffaello: la pittura non è solo fare uomini nudi ma «ha il campo largo» riferito al Sanzio.

⁸² WINNER 1984, p.191; Vasari copia le Stanze nel 1532 o 1538 (i disegni sono al Louvre), nel 1541 da Giulio Romano ha altri racconti dalla sua viva voce, e si forma l'idea di Sanzio genio universale.

⁸³ POZZI/MATTIODA 2006, p.254.

⁸⁴ CALECA 2007, p.195: nella seconda edizione Vasari pone alla fine se stesso e non Buonarroti, riconoscendosi in «un modo di agire che, piuttosto che a Michelangelo, si avvicina a quello di Raffaello e del suo allievo Giulio Romano, nel loro ruolo di responsabili di grandi decorazioni». Sanzio appare a Vasari più proponibile come modello post-tridentino (LOCHER 2007).

⁸⁵ PAOLUCCI 2004, citato in MATTIODA 2007.



17. Pianta della cappella di San Michele nella trasformazione settecentesca. Londra, British Museum, King's Library K 75, 37 a, (foto Bibliotheca Hertziana)

Il ruolo di Cosimo

Più decisa e motivata in uno scenario politico articolato, già dalla sua prima venuta a Roma per Pio V nel 1567, è l'interpretazione del ruolo di Vasari, proposta brillantemente da Claudia Conforti:⁸⁶ le cappelle vengono infatti menzionate distintamente per la prima volta proprio in relazione con l'aretino alla fine del 1569.⁸⁷ Scrive per le cappelle la Conforti: «Il progetto architettonico di queste tre cappelle non è tuttavia riferito a Vasari, dal momento che Sangalletti in più missive nel dicembre 1569 annuncia da Roma l'invio a Firenze dei modelli in scala delle cappelle, misurate da Annibale Lippi (?–1581),

«figliolo di maestro Nannj», cioè di Nanni di Baccio Bigio (?–1568): modelli recapitati il 20 gennaio 1570 a Vasari, che potrà prefigurarne la decorazione».⁸⁸ Da quel momento è Vasari ad assumersi l'onere del completamento interno dei tre spazi sacri, dagli stucchi alla preparazione degli intonaci ai pavimenti, come agente nel rapporto diplomatico complesso ma fruttoso per entrambi tra Pio V e Cosimo, e quest'ultimo condivide col papa domenicano il suo artista di spicco, vicino⁸⁹ ai Domenicani come il suo avo Cosimo il Vecchio, mentre più umbratile è l'atteggiamento del principe Francesco (vedi *infra*), almeno a dar fede al Borghini; Vasari non è affatto passivo ma anzi protagonista deciso, ancorché sotto il suo controllo larga

⁸⁶ CONFORTI 1993, p. 22: Vasari crea all'interno della scala ellittica di Ligorio le tre cappelle con dipinti e pavimenti dello stesso.

⁸⁷ Il ruolo preponderante nella definizione delle cappelle svolto da Vasari era già stato messo in luce da REDIG DE CAMPOS 1967, p. 167, e KLIEMANN 1981, unico studio approfondito sinora prodotto su Vasari e la decorazione della Torre Pia; nota CONFORTI 1993, p. 37, che Vasari aveva già intuito il carattere di Pio V; REDIG DE CAMPOS 1967, p. 168, per la cappella dei Santi Martino e Sebastiano costruita sotto Pio V.

⁸⁸ Lettere di Sangalletti a Vasari in FREY 1930, 30 dicembre 1569, pp. 478 sg.; DCCVIII, 20 gennaio 1570, pp. 485, citate da CONFORTI i.c.d.s. Il testo definitivo della conferenza (con utilissime fonti) mi è stato messo liberamente a disposizione dall'autrice, che ringrazio per la sua consueta e generosa disponibilità.

⁸⁹ I Medici avevano attraverso il cardinale Otto Truchsess von Waldburg, titolare e protettore di Santa Sabina, un forte alleato nell'ordine domenicano (vedi nota 156 *infra*).

parte della realizzazione della decorazione delle cappelle sarà demandata a Zucchi e agli altri aiuti, e tra il 1570 e il 1573 Vasari riesce a dividersi quasi equamente tra Firenze e Roma, traendo nuovo slancio per il suo ruolo e per la sua pittura. Come notato sottilmente da Alessandro Cecchi,⁹⁰ già da qualche anno, pur mantenendo il coordinamento dei lavori di Palazzo Vecchio e dello Studiolo, l'aretino era consapevole dell'ascesa di una nuova brillante generazione destinata a soppiantarli, e della inesorabile autonomia reclamata dai suoi allievi: ma attraverso le grandi commissioni, già dal 1567 per Bosco Marengo, da parte del nuovo pontefice, trovava nuovi e prestigiosi scenari, come appunto quello da lui monopolizzato del Vaticano.

Claudia Conforti ritiene inizialmente Vasari «ostaggio diplomatico» (ma aggiungerei, favorito e consenziente per la sua «affermazione artistica», come gli viene ben spiegato da Sangallesi) nell'accordo tra Pio V e Cosimo per il titolo di Granduca conferito a quest'ultimo, e sancito appunto dalla «cessione» dell'artista toscano di punta, decisa dal solo Cosimo, il quale secondo la studiosa probabilmente rimborsava il pittore per il «disturbo» romano.⁹¹ In una poesia di Vasari dedicata a Pio, in cui allude al possibile cavalierato (ma «vo lavorar, non voglio esser Messere») il pittore vuole paragonarsi a Raffaello e Michelangelo (sotto Giulio II), e ammette di essere spinto a porsi sotto le insegne papali dal «Medico mio».⁹² Aggiungerei che l'aretino poteva anche aver bilanciato un ulteriore favore da parte di Ghislieri verso il Medici, ossia il dono di alcune delle statue dal Belvedere, non destinate così al Senato Romano come gran parte delle altre, ma a regali di grande portato simbolico, di cui appunto i Medici furono i maggiori beneficiari,⁹³ ma pure – e non è un caso – l'imperatore ed alcuni cardinali (Ricci, Este), e a cui si aggiunsero statue dal Casino di Pio IV e dalla raccolta già di Giulio III – anche se in alcune

lettere del 1568–69 i corrispondenti romani dei Medici lamentano di non aver avuto la prima scelta, ma comprendono il sottinteso politico oltre che collezionistico del gesto liberale. Mentre si imbarcavano le statue⁹⁴ alla volta della Toscana, anche sotto il controllo del fedelissimo cardinale Ricci, nell'agosto 1569⁹⁵ veniva emanata una bolla in cui si riconoscevano a Cosimo I preclare virtù cristiane (la difesa dei cattolici francesi, la fondazione dell'Ordine di Santo Stefano, l'attività dell'Inquisizione a Firenze) e pertanto gli veniva riconosciuto il titolo granducale e soprattutto la non dipendenza formale dall'imperatore.

Il Tesoriere mediatore

Leggendo con ordine i documenti pubblicati da Ackerman, con le integrazioni inedite, si è compreso che la scala lumaca era stata costruita nel 1563–66, con le sue finestre e le sue porte, e rinforzata nel maggio 1568: è l'ultima volta che viene citata la scala ovale, perché alla fine del 1569 vengono inviati a Firenze i modelli⁹⁶ delle nuove cappelle, e dal 1570 si parla di nuovo genericamente di «fabbrica nova». Dunque il cambiamento interno (la torre veniva nel frattempo ultimata sino al terzo piano) avviene poco prima o poco dopo la morte di Nanni di Baccio Bigio nell'estate 1568, e della scelta ferrarese di Pirro Ligorio (fine 1568 – inizio 1569): il figlio di Nanni invia i modelli e le misure a Vasari, e conseguentemente non aveva disegnato le cappelle, ma nulla vieta di pensare che dinanzi alle nuove esigenze manifestate dal pontefice nel 1566 l'aretino non avesse fornito una vaga idea nel 1567, quando giunto a Roma

⁹⁰ CECCHI 2000, pp. 135 sg., anche per le tre cappelle in questione.

⁹¹ In effetti nei registri pontifici non sono ricordati pagamenti a Vasari e bottega sotto Pio V, ma ne ho ritrovati per il papato di Gregorio XIII (vedi infra). Anche nelle lettere scambiate con Sangallesi (che pure era il Tesoriere) non si parla mai di importi pattuiti.

⁹² SCOTI-BERTINELLI 1905, pp. 264 sg.: «che se l Gran' Raffaello/Fe' vive le figure, fu chel secondo/Julio li diede il fiato, e 'l misse al mondo», e poi (p. 274): «Or io, che corsi a te, sotto le chiavi/Tue sante, affondo, né soccorso o speme/Ho, né sento ancor chi porga aita./La pietà tua. Di Toscana mi sgravi Poi che l'Medico mio mi fugge e preme,/ch'io facci l'opre in Roma e teco vita». Il 28 giugno 1571 Vasari è nominato Cavaliere dello Speron d'oro e di San Pietro: FREY 1930, pp. 588 sg.; DEL VITA 1929, n. LIV, p. 149: 6 luglio 1571, Borghini si congratula; DEL VITA 1938, pp. 102 sg. CORTI 1989, pp. 138–40, nota che il titolo valeva 900 scudi, oltre al compenso di 150 scudi e la catena d'oro da 80 scudi.

⁹³ DESWARTE ROSA 1991; in ASF, Mediceo del Principato 3474, sono lettere dell'estate–autunno 1569 del Concini, che con Sangallesi visiona venticinque statue. Il papa riteneva le statue non convenienti ai cardinali ma molto adatte a doni per sovrani.

⁹⁴ PASTOR 1929, pp. 78 sg. Si veda BORGHESE 2010, gli inventari delle statue donate a pp. 207–09.

⁹⁵ PASTOR 1929, pp. 453–57.

⁹⁶ Ricorre spesso l'uso del vocabolo «modello» (ma anche disegno e pianta) nelle lettere tra Sangallesi e Vasari (tutte le citazioni da FREY 1930): il Tesoriere scrive che il papa aspetta i due modelli (p. 402, per Bosco), che ha ricevuto un disegno e aspetta gli altri due «di stucco o ciera» (p. 404) ossia i modelli che arrivano subito, e ancora modelli a p. 407: si deduce intanto che i modelli (in questo caso per la sepoltura papale) erano leggeri e piccoli, probabilmente per essere agevolmente trasportati, forse non in legno, costruiti per capire meglio forme e scelte; se Vasari doveva intervenire su un complesso, le tempistiche e gli strumenti erano attentamente valutati, si veda per Santo Stefano a Pisa (pp. 447 sg.): «1569, ottobre. Disegni, piante, profili e modanature per modegli da condurre il Palazzo e la Chiesa della illustrissima Religione de' Cavalieri di Santo Stefano in Pisa, fatti da Giorgio Vasarii [...] Una pianta grande con tre piante adosso, a ogni piano la sua, del Palazzo nuovo acomodato alle mura vecchie et un profilo col dinanzi di tutta la facciata, che con detti disegni si fece il modello di legname misurato minutamente, tanto che s'è potuto condurre, che fu la fatica di un mese a disfare e rifare per abbreviare il tempo e la spesa». Stringendo i tempi, in circa un mese i modelli con misure sono pronti, dal 18 dicembre (p. 475) al 30 dicembre 1569 (p. 478), a quando si inviano i modelli con le misure prese da Annibale (le misure, non i modelli? p. 483) il 20 gennaio 1570.

per quaresima⁹⁷ scrive a Francesco de' Medici (1 marzo 1567) che «... il Papa disegna aconciare una cappelletta drento a certe camere che rispondono sopra il corridore di Bel Vedere che secondo me è più cosa da frati che da papi ...».⁹⁸ «Io andrò consumando questo poco di tempo e ho avuto la ventura che gli hanno levato Pirro, architetto della fabbrica di San Pietro e ancora che mi faccino e favori e carezze, e una metamorfosi si stravagante questo di questa corte che mi par cosa strana»: Vasari considera insomma modesta e riduttiva la «cappelletta» e probabilmente stimola la creazione di una architettura più significativa, notando nel frattempo le strane vicende di Pirro,⁹⁹ e le nuove cortesie di cui lui stesso è oggetto.

Lo stesso 1 marzo 1567 Vasari scrive a Borghini¹⁰⁰ «e mi hanno dato le stanze in palazzo che son le medesime di Sua Santità, ch'egli dopra il verno, che già Paolo IV vi fece una cappella, che il papa vuole che ci si facci alcune cose, che lo saprete per il primo avviso»: la cappella di Paolo IV (protettore di Pio V, che fece per lui edificare il sepolcro in Santa Maria sopra Minerva)¹⁰¹ potrebbe essere quella già di Giulio III trasformata appunto da papa Carafa. Pio V voleva approfittare

della presenza di Vasari, che del resto aveva trasformato Palazzo Vecchio in un palazzo mediceo ed era espertissimo nel trovare nuove soluzioni per interni preesistenti, anche se la Torre veniva costruita *ex novo*.

D'altro canto, concludendo¹⁰² l'edizione del 1568 delle *Vite*, Vasari narra diffusamente del suo omaggio nel 1567 a Pio V, della tavola per Bosco Marengo, del suo ritorno a Roma per portare la tavola e per discutere della fabbrica di San Pietro, della nuova commissione della «machina grandissima quasi a guisa d'arco trionfale» sempre per Bosco, e persino della sua propria cappella nella Pieve d'Arezzo, ma non fa alcun cenno ad un qualche incarico per le tre cappelle, che pure bene avrebbe figurato nel crescendo prestigioso di fiducia da parte del pontefice: se ne deduce che non vi era nemmeno lo spunto per inserire l'eventualità del nuovo progetto nella biografia dell'autore, che il medesimo non era progettista della trasformazione *in fieri* o in atto della Torre Pia (erano ancora attivi Nanni e Pirro, oltre che Vignola), e che la commissione della decorazione venne definita solo dopo che il pittore aveva licenziato le *Vite*, peraltro con licenza e privilegio¹⁰³ di Cosimo e Pio V.

Il 5 dicembre 1569 Sangallesi¹⁰⁴ scrive prima al papa e poi a Vasari citando la lettera appena inviata, con un evidente

⁹⁷ DEL VITA 1929, p.93: «febbraio siandò a Roma a basciare i piedi a PP. Pio V», pp.95 sg., quaresima del 1567 con Pio V (pp.99 sg., fine del lavoro per Bosco Marengo con descrizione); successivamente si annota a p.101 (1570) «come adj 15 di novembre partì per Roma per venjre a fare tre cappelle», a pp.102 sg. (1571) «come a dj due di dicembre dell'anno passato» era arrivato a Roma, a pp.104 sg. (1572) «adj 7 di gennaio sarivò a Roma per servire PP. Pio V».

⁹⁸ ASF, Mediceo del Principato, fol.526, c. 485r-v, trascritto in GAYE 1840, vol. 3, pp.232-34; FREY 1930, pp.297 sg.; VASARI/MILANESI 1906, vol. 7, lettera CLXVII, al principe Francesco, 1 marzo 1567, p.413. Nel 1566 scrive Sangallesi che il papa quanto prima Vasari arriverà tanto più sarà grato e vuole che vada «per fare alchune opere» che poi diventano «alcune cosette», «alcune cose secondo sua fantasia» (del papa), (FREY 1930, pp.284-86), e vengono inviati al pittore cento scudi (FREY 1930, p.283, 11 dicembre 1566). Il 18 gennaio 1567 Sangallesi definisce il papa che aspetta Vasari «capriccioso» (FREY 1930, p.290) e il 15 febbraio 1567 Vasari chiede ed ottiene da Cosimo di poter andare a Roma (con lettera di Cosimo che non lo raccomanda perché già sa che il papa è «amatore de virtuosi», FREY 1930, pp.294 sg.).

Dopo tanta insistenza, Vasari da Roma usa ancora l'espressione «alcune cose», ironizza sulla cappelletta «da frati»; il papa che «non mura» («Or che sentono, che io mi sono spedito, e chel papa non mura, pensate voi! Che qui non si fa niente, et ogni cosa va di male in peggio», 19 marzo 1567) è evidentemente riferito a San Pietro (GAYE 1840, vol. 3, p.202, FREY 1930, p.322). Rispetto a «disegno», il modello è una fase conseguente e meccanica, come Vasari scrive nell'Introduzione alle *Vite* (cap. XV) «perché il restante, mediante i modelli di legname tratti da dette linee, non è altro che opera di scalpellini e muratori», e come nota DE ANGELIS D'OSSAT 1976, p.775, l'architetto definisce «un poco di modelluccio» la maquette della scala di Palazzo Vecchio.

⁹⁹ COFFIN 2004, pp.73 sg.: sembra quasi che Vasari abbia atteso il 1569, pochi mesi dopo la morte di Nanni e quando Pirro si sposta definitivamente a Ferrara, per interessarsi davvero in prima persona al progetto.

¹⁰⁰ VASARI/MILANESI 1906, vol. 8, lettera CLVIII, 1 marzo 1567, pp.413 sg.

¹⁰¹ IENI 1985b, p.34.

¹⁰² VASARI/MILANESI 1906, vol. 7, pp.705 sg.: da notare che non è l'ultima notizia fornita ma viene qualche pagina prima della conclusione, quindi vi è un ulteriore lasso di tempo. Mi chiedo poi se la descrizione del pittore religioso ideale incarnato dall'Angelico non sia proprio ispirata dai primi anni del pontificato di Pio e non vada incontro ad un modello (domenicano), ossia che Vasari non abbia trasposto nell'Angelico le istanze che aveva percepito nei primi soggiorni presso il Ghislieri, non per cortigiandria ma anzi per identificare un prototipo perfetto, giungendo a biasimare le figure nelle chiese «poco meno che nude del tutto», e andando quasi contro il Michelangelo della Sistina, che Pio V fa restaurare. Per l'incremento di contenuti nella vita dell'Angelico tra le due edizioni delle *Vite* vasariane si veda SCIOLLA 2009, pp.72-74.

Un chiaro esempio della posizione non perentoria riguardo al problema delle immagini (sacre o – meno comprensibilmente – profane) da parte di Pio V, espressa da Francesco de' Medici, si ricava da una lettera del Principe a Federico Barbolani di Montauto del 10 febbraio 1568 a proposito del nipote Pirro: «[...] Non è mai stato in pensiero nostro che per la parte vostra si manchi di comporre le differenze che sono infra voi et Pirro vostro nipote, però levatevi questa ombra dalla mente. Ma quanto alla scomunica non diciamo che egli non avesse potuto procedere più urbanamente, nondimeno et quelle et le pitture sono comuni et si usano su gl'occhi proprii di S. S.tà con qualsivoglia cardinale, sichè non havete da darvene molestia. [...]», ASF, Mediceo del Principato, 229, 99 (dal Medici Archive Project).

¹⁰³ In Reading Vasari 2005, DE GIROLAMI CHENEY 2005, p.268, nota che il frontespizio del primo volume delle *Vite del 1568* è diverso dal secondo e terzo, ove in particolare mancano licenza e privilegio «di N.S. Pio V. et Del Duca di Fiorenza et Siena» (potrebbe Vasari essersi affidato al papa per l'imprimatur?). Si veda anche SIMONETTI 2005, p.99 (p.49: la prima edizione con privilegio di Giulio III, Carlo V e Cosimo). *Vite del Vasari 2010*.

¹⁰⁴ FREY 1930, 5 dicembre 1569, pp.471 sg.; LE MOLLÈ 1995, pp.420 sg.; *ibid.*, p.477, ritiene che Vasari abbia aspirato all'incarico ma abbia come d'abitudine delegato altri (in questo caso Sangallesi) di tenere i rapporti.

richiamo non all'architettura (di cui è chiara la funzione) ma alla decorazione magnifica (non certo «per frati!»), e alla fama «immortale» che ne verrà, andando oltre il ruolo di mediatore, e addirittura facendo passare sue frasi come scritte da Vasari, salvo poi darne conto al pittore tra virgolette: «Ancora vi fo sapere che fra quattro o cinque mesi sarà fornito lo appartamento di Torre Borgia, dove N. S.re cia fatto tre capelle una sopra l'altra, fra le quali cie è quella che è al medesimo piano delle sue stanze et io vi ho obligato a S. S.ta che verrete in persona a servire S. S.ta, quando sarà in ordine di poserla depingere. Dico questa sola del piano delle sue stanze e perché V. S. sappia le parole, le dissi, furno queste: «Padre Santo messer Giorgio mi scrive che ha inteso che la Santità vostra vuol fare non so che cappelle, e particolarmente una, dove ci vole celebrare lej la messa; m'ha commesso che le dica che luj non vole tollerare che altri che luj metta mano a quest'hopera; pero che la Santità Vostra non faccia eletione d'altri, perche vole essere luj medesimo, et, se altrj ci metta mano, ardiscie di dire alla Santità Vostra che luj è risoluto ..., che se ne verrà qua et guasterà col penello ciò che troverà fatto ...». «Mi rispose, che se V. S. avessi volsuto accettare questa caricha, che non li potevi fare cosa piu grata, ma che si teme a riciercarvj per rispetto di S.E. Ill.ma. Dissi che S. E. sapevo benissimo che sempre li averia dato licentia. Così accettto loferita: pero siete obligato a questa hopera. Pensero mandarvi un modelo perche la vole foderare tutta di marmi mischi che na bellissimi e gia son segati, et bisogna farne uno spartimento, che vorro che il sappiate. Bisogna signor Giorgio mio, che serviate questo Santo Homo, et questa capella a da esser perpetuamente qua al cospetto de pontefici; et che cosa debbe aver V. S. più cara che non far cose per immortalarvi!». Dunque Sangalletti si impone (per evitare altre proposte) e garantisce la licenza di Cosimo, e ancora entusiasta si compiace il 18 dicembre «A me piacise assaj che V. S. aprovi la offerta che io ho fatto dilei a S. S.ta per fare questa sua capella, et creda, signor Giorgio mio, che il papa ne * tanta contentezza che e gran cosa, perche se levato un'pensiero che non sapeva di chi fidarsi ... Il modello di essa presto ve lo manderò con le misure che si fa, et ancora sapro la fantasia cje avera S. S.ta circa la ancona et istoria, che ci vorra, per poterne dare un po di lume; et quando sara fornita, velo aviserò, che sara credo questa state, a chausa che se vorra si facci piu una cosa che una altra, avanti venghiate, si fara che comandate lopera che fate costa»;¹⁰⁵ a fine dicembre, come detto, Annibale Lippi invia i modelli a Firenze, e ricevuti, Vasari¹⁰⁶ compie un sopralluogo precedendo a Roma di qualche settimana l'incoronazione a Granduca di Cosimo I, il 5 marzo 1570.

¹⁰⁵ FREY 1930, p.475.

¹⁰⁶ FREY 1930, p.494, anche Borghini approva (7 febbraio 1570, a Vasari in Roma): «del far le cappelle la vernata che segue mi piace».

Quando si inizia a discutere delle cappelle non si parla affatto di piante (che dovrebbero essere il primo passaggio grafico) perché evidentemente l'impianto architettonico era già definito, ma di prendere le misure (si intendeva probabilmente lo sviluppo di superfici per la decorazione), e sempre di modelli; disegni di profili «per modegli»,¹⁰⁷ poi di un modello di legname misurato minuziosamente all'inizio dell'ottobre 1569, «penserò mandarvi un modello» (e ancora «il modello di essa ve lo manderò con le misure che si fa», «emodelli si fanno delle capelle che ve li manderò», finché non si inviano i modelli con le misure (le misure, non i modelli?) «fatte» da Annibale, che possono intendersi come decise da Lippi, oppure all'opposto rilevate *ex novo*). A questo punto Vasari¹⁰⁸ divenuto responsabile unico dell'impresa, preferisce usare le «seste negli occhi», una architettura che privilegia la vista più che la matematica «per andar più sempre dietro alla gratia, che alla misura», coerentemente con Buonarroti (e prima ancora con il «giudizio dell'occhio» di Peruzzi), impostazione critica condivisa con Borghini, pronto inoltre a modificare la distribuzione teorica nella visione reale: si ricrea così – chiunque ne fosse l'autore primitivo – l'architettura interna della torre, con l'articolazione degli stucchi, i pavimenti, l'ornamento figurativo.

La «Fabbrica nova de Torre Pia»: le cappelle, gli altri ambienti, le «gallerie»

L'originalità delle cappelle non consiste solo nella loro forma ovale – con l'eccezione della cappella di mezzo, dedicata a San Pietro Martire – quanto nella sovrapposizione, circostanza unica¹⁰⁹ e che richiedette una motivazione speciale che cercheremo di mettere in luce più avanti.

¹⁰⁷ FREY 1930, rispettivamente pp.445–48, 475, 478, 485.

¹⁰⁸ CONFORTI 1993, pp.44 sg., ha dimostrato che in architettura Vasari privilegia l'occhio e non la regola, poiché per Michelangelo bisogna avere le «seste negli occhi e non in mano perché le mani opran e l'occhio giudica»; si veda anche per il debito con Peruzzi, e la lettera a Basso del 1570, la licenza rispetto ai canoni vitruviani, e p.41 per gli ordini (ionico «tra il tenero e il robusto»). L'idea di Conforti ripresa in POZZI/MATTIODA 2006, p.260. Abolendo la scala elicoidale vaticana costruita come consueto sullo sviluppo geometrico si cancellano gli «studi d'Euclide» per Ammannati evocati dalla scala di Caprarola, laddove Vasari (e qui si vede la distanza critica nell'apprezzamento dell'architettura) esalta appunto i «lumi», oltre che le «commodità» (le citazioni in ADORNI 2008, p.83).

¹⁰⁹ Pochissimi sono gli esempi precedenti e noti di cappelle sovrapposte, ma qualcuna in torri o mura o dedicate a San Michele, citati da BOZZONI 1993: tre cappelle sulle mura a San Martino menzionate da Gregorio di Tours (p.229), a Spalato nel VII secolo (p.231), cappelle destinate a reliquie (p.232), cappella doppia quando c'è un altare per piano come a San Michele a Fulda (p.236); il castello di Vincennes nel periodo tra Carlo VI e Enrico II ha una cappella con tesoro e archivio (capella cancellaria o thesaurus) ma a un piano e longitudinale (pp.236 sg.) e la Sainte Chapelle sopra ha lo spazio per il re e sotto per pubblico (pp.236 sg.; le Lady Chapels in Inghilterra, p.238); Cluny nel 1100 ha una cappella dedicata a

Il ruolo di Vasari si esplicita nella decorazione interna, che rende manifesto il messaggio teologico caro a Pio V già compreso nella forma stessa del complesso; il 7 maggio 1570 Sangalletti discute col Vasari a Firenze dei cartoni:¹¹⁰ «ho detto a N.o S.re che la S.V. sollecita l'opera e li cartoni per le cappelle, che na preso assai consolatione» e il 31 maggio accenna agli stucchi, come del resto risulta anche dai conti «non so che si sia fatta altra resolutione dell'incrostazione delle cappelle ne tampoco altri disegni, pero atenda pure a lavorare allegramente e questo settembre se ne venga a fornire come a promesso».

Il 6 luglio 1570¹¹¹ viene pagata la gran parte dei lavori di muro della capella superiore e degli ambienti annessi della

Michele nella torre sopra il portale (p.241). Si veda anche MECKSEPER 1998. La decorazione della cappella conventuale nella torre della chiesa abbaziale di Saint-Chef, nel Delfinato, è analizzata da Shearman nel capitolo «Cupole» in SHEARMAN 1995, p. 150.

¹¹⁰ FREY 1930, pp. 505 e 507. Maria Antonietta de Angelis mi segnala gentilmente che sino al '700 esistevano in Vaticano cartoni delle cappelle.

¹¹¹ ACKERMAN 1954, doc. 211, p. 186, «selected from 52 payments of 1570»: 6 luglio 1570, sulla copertina «per li lavori di muro fatti nelle stanze nove di torre Pia: doverà mostrare alle SS. VV. la commessione ch egli è stata data in far tal fabbrica, et la convenzione che habbia fatto», controfirmato dal vescovo di Sora e da Camaiani, ASR, Giustificazioni di Tesoreria 9, int. 3, fol. 2r: «Misura e stima de lavoro de muro fatti da Maestro Jacomo de bartolinis e benedetto suo fratello muratori alla fabbrica nova di torre pia nel sacro palazzo Ap.co ... [a] Muro della facciata della Sala divide con Maestro Ant.o verso al teatro lungo con la testa della galleria sino al muro vecchio de torre borgia p.69 con mezzo pal. de risega nel vecchio alto del piano del mat.o dell'ultimo volte sino alla sommita del Cornisone del tetto ecc. [b] Muro della facciata rincontro verso la capella de Sisto 4° l. p.65 sino al tramezzo della Capella alto p.73 ecc./Muro del tramezzo divide la sala dalla galleria dove è la porta l° p.15 ¾ alto p.73 testa 4 rg. to scudi 45-9.7 [c] Muro che seguita divide la sala della capella ecc./Muro sopra al detto l° p.27 alto sino alla sommità della volta p.29 l.g° reg.to p.teste 6 fa 48.66/Muro sopra al detto l° p.27 alto sino sotto tetto p.22 ½ l.° teste 3 fa 18.55/Muro del tramezzo divide la capella dalla galleria alto l° p.27 ¾ sino sotto all'arco p.28 l° teste 2 ½ reg.to fa 19.77/Muro sopra detto l° p.27 ¾ tramezzo alto sino alla sommita della volta p.29 ½ reg.to teste 5 fa 40.92/Muro sopra detto l° 27 ¾ alto sino sotto al tetto p.26 q° teste 3 fa 21.64/Muro della testa della cappella dello altare longa p.33 ½ alto sino sotto alli archi p.28 l° reg.to teste 6 fa 62.04/Muro sopra al detto l° 33 ½ alto sino alla sommita della volta p.29 1/L° .reg.to teste 12 fa 118.56/Muro sopra al detto l° 33 alto sino alla sommita della cornice del tetto p.14 ¾ r.gto teste 7 fa 34.54/Muro della facciata di detta capella verso la capella de Sisto l° p.36 ¾ alto sino sotto alli archi p.28 l° reg.to teste 5 fa 57.60/Muro sopra al detto lungo p.36 ¾ alto sino alla sommita della volta p.29 l.to 7 fa 75.8/Muro sopra al detto lungo p.36 ¾ sopra al piano della cornice p.14 ¾ l.to teste 7 fa 38.6/Muro delli 4 triangoli di detta capella l° insieme p.40 alto sino sotto alli archi p.20 l.to reg.to teste 7 fa 79.8/Muro delli quattro triangoli sopra detti l° insieme p.56 alto p.29 r.to teste 6 fa 99.12/Muro della volta di detta cappella fatta a ovato lungo p.30 largo p.25 r.to test 2 con suo ripeno* fa 33.25/Muro per 2 faccie della lumaca sopra detta cappella l.o insieme p.13 alte sino sotto tetto p.28 .rto teste 3 fa 8.10/Muro della galleria verso la panataria l° p.26 alto dal mat.o sino alla somita del cornisone del tetto p.73 l.go teste 13 fa 249.74/Muro sopra al detto et sotto tetto l° p.26 alto p.2 1/8 l.to teste 2 fa 11.62/Muro sotto la gronda del tetto e sopra al corridore l° p.3 faccie p.169 a.to p.2 1/8 reg.to teste 15 fa 55.64/Muro che fa pendenza al tetto divide la cam.a dalla sala l° p.41 alt.p.11

«fabbrica nova di torre pia nel sacro palazzo Ap.co» (si ricordi che nel 1565 era indicata come fabbrica nuova accanto a Tor Borgia, ancora nel dicembre 1569 Sangalletti parla di Torre Borgia), e nel settembre 1571¹¹² le opere di rifinitura: apro qui un inciso e sfrutto i documenti editi e ancor più la messe di inediti per cercare di definire gli ambienti del palazzo annessi alle cappelle, che vengono spesso indicati per la prima volta con precisione. Nelle fonti precedenti si indicano, intendendo i due livelli del braccio occidentale di Belvedere, il corridore vecchio inferiore (1565, 1566) e il corridore nuovo superiore (1563; 1565, loggia del corritor nuovo, sala accanto al corritor nuovo; 1566; 1568 lastricato superiore), e nel 1571 il corridore verso

teste 7 fa 31.95/Muro sotto tetto che fa pendenza divide la sala dalla galleria l° 15 al. 16 teste 4 fa 9.92/Muro delle doi teste e sopra al muro vecchio del corridore di torr' borgia lungo insieme p.10 alto p.111.ta teste 7 fa 7.70/Muro di una porta murata al camerino a canto a tor borgia a detto pi.no fa 0.90/Muro fatto sopra la porta dinante a detto camerino fa 0.96/[d] Ricc(iatur)a spicc(onatur)a della volta della Capella de san Michele l.p.30 lar p.25 ½ Can. 18p.12 a b.monta d. 2.71. [e] tetto fatto sopra la sala acanto a torre borgia [f] tetto sopra la capella e galleria. [g] piano delle finestre delle stanze del papa. [h] Per haver levato 2 finestre di trav.no alla Capella del p.o piano con el veroccio alta p.12 e larga p.6 luna [i] Muro d'una spaletta della fin.a di detta capella qual è stata rifatta per ordine del Cavaleiro Giorgio pittore l.o p.6 alta p.17 q.o teste ii d. 12.34. ¶ Per haver rotto al muro e largato per fare detta fin.a messo la soglia di travertino con la colona di granido nel mezzo alto p.15 con 2 pilastri di travertino alle 2 bande e sui architrave s. 4.5/Muro di una busa murato sotto a detta finestra p.72 s. 6.71 ». Per le finestre e le porte ACKERMAN 1954, doc. 214, 1573, 10 gennaio, ASR, Giustificazioni di Tesoreria 11, int. 10, fol.3r sg., lavori del falegname «per doi impanate de albucio senza sportelli alle fin.re della Capella di S.to Michele d. 1», docc. 215 sg., 1573 «porte de noce intagliate fatte alle stanze nove di torre Pia». I Bartolini citati potrebbero essere membri della famiglia di Città di Castello, tra i quali Battista e Matteo avevano lavorato sotto Nanni di Baccio Bigio per palazzo Ricci, l'appartamento Ricci in Vaticano, e a villa Ricci alla Trinità dei Monti, in particolare dal 1568 sino al 1570, quando cambiano le maestranze (ANDRES 1991, pp.237-38).

¹¹² Qui i pagamenti includono anche per il secondo piano il ballatoio esterno verso la Cappella Sistina recante ancor oggi lo stemma di Pio V. ACKERMAN 1954, p.186, doc. 211, Giustificazioni di Tesoreria 9, int. 3, fol.2r, selected from 27 payments of 1571: «Adi 8 di setteb.e 1571 [j] Colla p. (?) 4 faccie del Camerino sopra la volta della Capella di san Michele sotto teto 1.° b. 119 p.18 alto Canne 21 p.60 monta s. 3.24 [qualche correzione nel testo precedente, ma poi manca] ¶ Matt.o in piano fatto in detto camerino/ Per havere tagliato al muro della lumaca che nel stanzino sotto la galleria e messo gli scalini di peperino/La Mat.a de tre scalini di trav.o alla porta della scala della guardaroba vecchia che vano alla nova/Muro de doi spal-letti di detta porta/Colla per 3 faccie della galleria sotto tetto al piano della guardaroba/Matt.o dato e tagliato con suo astrico sotto a detta galleria/Colla per 4 faccie nel stanzino sotto a detta galleria/Matt.o ordinario in detto stanzino con suo astrico/Per havere rotto el muro e fatto uno finestrino che da lume a detto stanzino/Colla per 4 faccie nella sala sotto tetto xso la Capella di sisto/Matt.o tagliato e arotato con laqua con suo astrico sotto, in detta sala/Matt.so simile de cinque pezzi [?] in detta con l.° dalla galleria/La mett.a de tre parti di traver.o in detta sala/Ricc.a spicc.a della testa di detta sala sopra al vecch.o[?]/La mett.a de cinque bordoni per il solaro sopra detta sala/Colla per 4 faccie nella sala sotto la detta al piano dell' stanze di N. S.re/Matt.o tagliato et arotato con laqua con suo astrico

Cappella Sistina; si rilevano poi interventi in una sala verso la piazza della giostra (1566) e una sala a Torre Borgia (1567), forse la stessa, ad indicare un uso semipubblico; una «stantia» accanto alla scala lumaca (1566), la camera del papa che guarda verso piazza de Tor Borgia (1567–68), affaccio incerto ma con uso della stanza certamente riservato, e infine le stanze nuove di Torre Pia (1570).

A questo punto le definizioni si fanno più puntuali e per la prima volta in contesto vaticano viene usata più volte la parola galleria, per indicare ambienti di un certo rilievo nel secondo e terzo piano (ed anche nel piano ultimo e sottotetto): nel 1570 si menziona la «sala ... verso al teatro lungo con la testa della galleria sino al muro vecchio de torre borgia», «il muro del tramezzo divide la sala dalla galleria», «il muro divide la sala dalla cappella», «muro che divide la cappella dalla galleria», «muro della galleria verso la panateria», «muro che divide la sala dalla galleria», e nel 1571 «muro del tramezzo che divide el camerino della galleria al secondo piano dove è la cappella de San Pietro Martire» ancora pagata nel 1573 (per peducci e finestra); vi è anche un collegamento tra guardaroba vecchia e nuova e una galleria al piano della guardaroba, con numerosi camerini, tra cui uno sopra la cappella maggiore che si raggiunge ancora con la scala per l'ultimo piano. Viene la tentazione di attribuire questa varietà di termini nuovi, se non di usi, al ruolo assunto da Vasari; il vocabolo, apparso per la prima volta a Roma nel 1563, è ancora rarissimo, e già di per sé indica un marcato rinnovamento tipologico – e non solo delle forme architettoniche – degli interni di quell'ala del palazzo sino ad

allora più legato alla conformazione di fine '400 – inizio '500: come ha scritto Frommel,¹¹³ gallerie, sale, logge erano ancora «modelli interscambiabili», e in questo caso si tratta di spazi di passaggio molto ampi e voltati, rappresentativi perché vicini alle cappelle (quello superiore tra cappella e sala), utili (come quello sottotetto). La menzione di quattro finestre (poi in parte modificate ma visibili nelle piante antiche) mi fa ipotizzare che si possa trattare nel caso del piano superiore dei due ambienti verso la cappella ovale, ossia della ampia sala verso Torre Borgia (detta ora sala Sobieski) e di quella lunga accanto alle stanze di Pio V (ora Galleria di Pio V) e lo spazio inferiore corrispondente sarebbe identificabile con l'attuale sala degli Indirizzi. Un altro dato nuovo e rilevante dà alla parola, usata non a caso, una doppia valenza e forse una doppia tipologia, e si congiunge senza soluzione di continuità negli stessi spazi con l'inizio del papato gregoriano: come ha approfonditamente spiegato Alessandro Zuccari, si progettò nel corridore una grande biblioteca, antecedente della Galleria delle Carte Geografiche,¹¹⁴ e in una lettera viene usata l'espressione galleria ma «l'esame del testo permette di chiarire che il termine «galleria» sta ad indicare la volta a botte che ricopre la struttura architettonica: lo spazio di quest'ultima, infatti, è definito «corridore» e per citare l'insieme si usa Galleria con l'iniziale maiuscola».

Il 6 luglio 1570 si indicano nei conti le due cappelle in cima e a metà con la precisa titolazione; nella cappella inferiore (indicata come «primo piano» e ancora senza dedicazione) per un precedente ordine di Vasari (dato quindi mentre la riconversione della cappella era già avanzata, e probabilmente quattro

sotto in detta sala/Matt.o simile de 4 vani de fin.re in deta sala/Ricc.a spico.a per una testa di detta sala sop.a al muro vecchio/La mett.a della porta di trav.o in detta sala che va nel Camerino/La mett. de tre scalini di traver.o con doi sederi di marmo in detta sala/Colla per 4 faccie nella Camara acanto la detta/Matt.o tagliato et arotato con laqua con suo astrico sotto in detta Cam.a/La mett.a della fin.ra di traver.no in detta cam.a/Muro della detta fin.a murato per farla più piccola/La mett.a del camino de marmo in detto camerino di vano/La mett.da del camino della sala messo doi [cikri* cias.l:à] di traver.o e uno di marmo/Ricc.a spicc.a e colla della volta della gallaria al 2° piano sotto la detta/Colla per 4 faccie di detta gallaria/Matt.o tagliato et arotato con laqua e suo astrico sotto in detta galleria quadrato con doi vani/Ricc.a spicc.a e colla volta della stanza denanti alla capella xso la capella de sisto/Colla per 4 faccie di detta stanza/Matt.o tagliato e arodato in detta stanza con tre vani quadr.o insieme/Ricc.a spicc. a e colla della volta della cam.a acanto a detta et acanto a torre borgia/Colla per 4 faccie di detta cam.a l.° con una testa di rice.a. e spiar.a [?]/Matt.o tagliato e arotato con laqua in detta cam.a/Ricc.a Spicc.a della volta della 2.a capella in detto piano/Astrico in detta capella/Muro del sprono fatto sop.a al portone di tor borgia incontro quello della cappella de sisto lon.o reg.ro pat. In al.o sono sotto al matt.o.. se ne defalca .. per tre vani da finn.re alla stanza di sopra/Muro de sei archi e volta che fanno corridore/Muro del parapetto di detto corridore/Matt.o in piano sop.a detto corridore/La mett.a de cinque modelli di traver.o murati nel muro sotto a detto corr.re con la pontata montano/ Per havere messo e murato xi ferri al tavolato sopra detto corridore/M.° del tramezzo divide el camerino della gallaria al 2.° piano dove è la

capella de san pietro martire/Colla per doi faccie di detto tramezzo/La mett.a et tagliat.a de tutti li concii di mischio e marmo bianco alla capella di san Michele stimata tutta insieme 125/La soma totale 3166». Poi riprende con l'8 settembre 1571 «fabbrica de tor pia nel sacro palazzo ap.co»; conti dopo la fine delle pitture con pagamenti finali nel 1573. ACKERMAN 1954, doc. 212, 1570. 5.VII – 1571 11.VII, ASR, Giustificazioni di Tesoreria 9, int. 12, fol.3r sgg., «Misura et stima de lavoro de muro facte da Maestro Ant.o Mangono ... fatti detti lavori alla fabrica nova di tor borgia» (vari muri delle facciate verso la galleria, verso il corridoio ecc.).

¹¹³ FROMMEL 2010, p.101; nello schema sulle gallerie romane STRUNCK 2010 le menziona (senza riferimenti documentari) ai nn. 10 e 11, p.235. Si veda anche FROMMEL 1973, pp.78 sg. Cfr. AURIGEMMA/CAVALLARO 1999, pp.100 sg.; AURIGEMMA 2004, p.197. Il termine è attestato per la prima volta in Italia a Ferrara tra 1505 e 1516, per indicare due luoghi, una via coperta e uno studio, ora scomparsi (definizione polivalente analoga a quella dei palazzi vaticani) come ha ben evidenziato MAZZETTI DI PIETRALATA 2010, pp.177 sg.

¹¹⁴ PINELLI 1994, pp.39–43 e 48–50, con l'ausilio anche dell'affresco di Matteo Bril nella Torre dei Venti, ricostruisce le fasi ghislieriane degli ordini sovrapposti sino al culmine con balaustre, che diverrà il passeggio coperto di Gregorio XIII. ZUCCARI 2012, pp.82–86, ha accostato alcuni disegni inediti delle decorazioni della biblioteca ad una lettera del fondo Boncompagni della BAV rintracciata da Simona Battisti (trascritta nella sua tesi di laurea L'Italia Sacra di Gregorio XIII, discussa alla Sapienza, relatore C. Cieri Via, AA. 1993–94, pp.227–29).

mesi prima) vengono eliminate le due finestre e rifatta una unica nuova. Con la «Ric[iatur]a spic[onatur]a della volta della Capella de san Michele», e ancora sotto viene nominata per la prima volta la cappella di San Pietro Martire, e si prepara la superficie per l'affresco, mentre nel 1571¹¹⁵ si assegneranno gli intarsi dei pavimenti su disegno di Vasari,¹¹⁶ di cui sopravvive *in situ* solo quello della cappella di San Pietro Martire, commissionato all'inizio di aprile 1571 (la cappella sarà inaugurata alla fine dello stesso mese), mentre quello amplissimo della cappella superiore è dall'inizio dell'Ottocento al Quirinale (fig. 18).¹¹⁷

In una lettera del settembre 1570¹¹⁸ Sangalletti, abile tessitore dell'accordo politico tra Medici e Pio V, aveva chiesto al Vasari di venire a Roma ma fornito di lettere di Cosimo che potessero attestare che l'incarico era quello di restare sin quando il pontefice medesimo non sarebbe stato soddisfatto: ancora una volta il compito del tesoriere fu quello di dissimulare una richiesta da parte di Vasari di servire entrambi i sovrani, mostrandosi nel contempo ansioso di far iniziare i lavori.



18. Pavimento della cappella di San Michele, ora nella Sala degli Scrigni del Quirinale. Segretariato Generale della Presidenza della Repubblica (foto Quattrone, Firenze)

«N. Signore ci ha fatto tre cappelle una sopra l'altra»

Pio V (1566–72)

Eletto Pontefice all'inizio del 1566, il domenicano piemontese Antonio Michele Ghislieri volle proclamare nel 1567 Tommaso d'Aquino Dottore della Chiesa: nel 1569 ne veniva edita a Roma la prima *Opera Omnia*, curata da Tommaso Manriquez (*Magister Sacri Palatii*),¹¹⁹ carica tradizionalmente coperta da un domenicano, inoltre fruitore della cappella mediana) e senza meno il complesso delle tre cappelle si svolge in una evidente linea tomistica, richiamando non solo il triregno ma anche le tre corone della Grazia.

La biografia del papa, pubblicata nel 1586¹²⁰ dal segretario del Cardinal Nipote Michele Bonelli, Girolamo Catena, pochi anni dopo la sua morte avvenuta nel maggio 1572 – ma che va letta come ispirata dal cardinale Alessandrino e quindi smussata negli aspetti più criticati nel papato successivo – insiste sul ruolo della preghiera nella vita quotidiana di Pio V: «Era molto assiduo nell'orationi, le quali diceva essere il presidio de pontefici; & continuo costumava avanti giorno stare un gran pezzo, dopo haver detto il suo ufficio, in esse, &e si fissamente, che molte volte levandosi pareva uscito fuor di se stesso, ne rispondeva a proposito delle cose propostegli, il che era degno di gran fervore. Diceva altresì, per lo peso che teneva, haver gran bisogno dell'orationi. Imperò ne fece fare in pubblico, & ne Ministeri, & a private persone continuamente. Era sì divoto della beata Vergine, & sì raccomandava talmente nel suo santo aiuto, che non lasciò di dire, essendo anchor Papa, & occupato in tanti negotij, il Rosario, & gli aggiunse perciò molte altre indulgenze». La devozione mariana si manifesta nella pala con

¹¹⁵ Cfr. LANCIANI 1902–12, vol. 4, pp.8 sg.: 3 aprile 1571, «palmenti delle tre Capelle che si anno a fare nella fabrica nova di Tor Pia accanto a Tor Borgia ... s econdo li disegni e ordine dato da m.Giorgio Vasari pitore e ... vanno fatti di vari sorte di pietre mischie come apare in detti disegni», sotto il controllo del cardinale Pietro Donato Cesi, del tesoriere Guglielmo Sangalletti, dello scultore Guglielmo Della Porta. Vincono l'appalto Francesco da Reggio di Lombardia (San Michele); Giulio Ciolli fiorentino (San Pietro Martire); Stefano Casacio (Santo Stefano). Si veda anche la lettera di Sangalletti in FREY 1930, 5 dicembre 1569, pp.471 sg., e 3 luglio, p.513.

¹¹⁶ Ancora nel 1573 si completavano gli infissi delle tre cappelle e degli ambienti contigui: ACKERMANN 1954, doc. 213, 1572, 27 dicembre, ASR, Tesoreria Segreta, 1300, fol.41, «feramenti per le stanze nove de torre borgia e per la guardaroba»: doc. 219, 1573, 19 novembre, ASR, Giustificazioni di Tesoreria 11, int. 16, fol.7r, «Stima de lavori de muro fatti da Maestro Ant.o da Gerosa ... per servitio dell'Ill.mo et R.mo Car.le san sisto ecc. [a] Per havere fatto le spaletti et arco alla porta dopia di traver.o alla stantia davanti la Capella di san pietro martiro s. 2.48 [b] dado fatto alla inposta della volta nelle 4 peducci della gallaria acanto detta Capella l.o p.36 alto p.1s. 1.80»; doc. 220, 1573, 1 dicembre, ASR, Giustificazioni di Tesoreria 11, int. 11, fol.2, «Stima de lavoro de legname ... alle stantie e apartamento dell'Ill.mo Car.le san sisto», finestra «della gallaria acanto la Capella di S.to Pietro martiro».

¹¹⁷ MORONI 1841: «ne' primordi del secolo corrente, Pio VII, siccome collocò gli arazzi eseguiti presso i disegni di Raffaello nelle altre camere dello stesso s. Pio V, tolse dalla cappella il bel pavimento di marmo e lo fece situare nella stanza ove pranzano i papi al Quirinale». Mi scrive gentilmente Francesco Colalucci: «risulta che il pavimento della cappella di Pio V in Vaticano sia stato usato per una sala di udienza nell'ala ovest del Quirinale, in quello che era l'appartamento invernale papale. La sala è stata completamente smantellata nel 1940 per unirla con una cappella contigua per formare così l'odierna Sala degli Scrigni; il pavimento è raffigurato in una stampa dell'epoca di Pio IX e coincide con il settore centrale dell'attuale Sala degli Scrigni».

¹¹⁸ FREY 1930, pp.528 sg., 21 settembre 1570.

¹¹⁹ PASTOR 1929, p.138 e p.89.

¹²⁰ CATENA 1586, p.31.

l'Assunzione della Vergine posta nella cappella superiore di San Michele (o degli Angeli, o dell'Assunta), destinata appunto al papa, e le tre cappelle dunque dovevano costituire una presenza necessaria e ravvicinata per tutti coloro che circondavano il pontefice: «Ond'egli incominciò la riforma dal suo palagio, ad esempio degli altri. Commandando, che non vi fossero elette se non persone di vita, & di costumi lodevoli, & esemplari, levandoli ogni superfluità nel vestire, & restringendo la spesa, che solean già fare i Pontefici per isplendere della lor dignità, ad una picciola somma, accioche più largamente potesse aiutare il bisogno di santa Chiesa: diminuendo il numero della famiglia, & massimamente de palafrenieri, li quali ridusse a venti soli ... Ordinò che la sera dopo due hore di notte si prendessero in nota tutti quei che uscivano & entravano nel palagio la cui porta faceva serrare riducendoli in forma di un Munistero la qual nota egli volle per un tempo vedere. Comandò che si leggesse dal Maestro del sacro palagio alquante lettioni la settimana, perché i Cortigiani s'occupassero nelle lettere & lasciassero gli abusi, & l'otio. Dava loro da leggere i libri de santi, & degli Ecclesiastici, mentre si trattenevano nell'anticamera»;¹²¹ naturalmente queste novità e soprattutto il serrare le porte «in forma di un Munistero» colpirono Vasari, abituato alla mondana corte medicea ed a brillanti corti papali e cardinalizie.

Scrivendo finalmente Catena:¹²² «Et servata la forma della architettura del teatro Vaticano aggiunse a torre Borgia un bello edificio con tre capelle, & camere disposte a tre appartamenti l'uno sopra l'altro in forma tale, che i Pontefici in tempo d'infermità vi potessero udir messa, la quale egli (si come s'udi di bocca propria) non mai havea lasciata d'ascoltare in vita sua, di celebrarla ogni giorno, quando era sano»; «rifondò la capella di Sisto, & per questa, e altre fabbriche del palagio Vaticano spese 30000 scudi». Viene dunque operata una scelta architettonica, che vuole salvare l'edifizio (contrariamente alle voci dell'aprile 1569),¹²³ aggiungere una torre di una certa qualità (quindi mantenendo il progetto ligoriano) con le tre cappelle e le camere, e «rifondare» (quanto meno rafforzare con il contrafforte) la Cappella Sistina, che nel 1570 è teatro dell'incoronazione di Cosimo I, con il giuramento granducale che riporta in auge la precedenza pontificia rispetto a quella imperiale.¹²⁴

¹²¹ CATENA 1586, p.36; il papa era anche devoto alle reliquie, che invia a Bosco Marengo.

¹²² CATENA 1586, p. 135.

¹²³ Da Cosimo Bartoli a Venezia a Francesco I a Firenze (ASF, Mediceo del Principato 3080, 21832, f. 532): «[...] Per lettere di Roma de XVI d'Aprile 1569: [...] Che la distruzione del Theatro di Belvedere, della quale si ragionava a questi giorni per non piacere simil luoghi a Sua Santità, si ridurrà per quanto s'intende, a levare via tutte le scale che vi sono, et in quello scambio vi si faranno stanze d'abitare, non volendo Sua Santità che per tempo avvenire si possano fare in detto luogo spettacoli pubblici [...]».

¹²⁴ PASTOR 1929, p. 80 e pp.117–25 (la superiorità di Pietro si basa sul Concilio di Nicea; la bolla *In coena Domini* riapre anche la questione della Monarchia sicula; «Et S. Thomas d'Aquino & nelle cose spirituali, & temporali cio dice esser vero»).

A differenza di molti suoi immediati predecessori, Pio V dunque diceva messa e recitava il rosario ogni giorno, e comunicava personalmente i suoi *familiars*: sino alla costruzione delle tre cappelle, usava la Cappella Niccolina e sembra che talvolta predicasse,¹²⁵ ma certamente necessitava di ambienti sacri diversi per funzioni leggermente differenti.

Nell'appartamento di papa Ghislieri (nella sala tra la cappella e la camera da letto)¹²⁶ vennero posti due quadri di Vasari dedicati a due santi eremiti, Girolamo e Maddalena,¹²⁷ descritti vivacemente dallo stesso pittore – soprattutto il san Girolamo – il 23 febbraio 1572:¹²⁸ mentre la storia di Girolamo è più aneddotica, la santa nella grotta è portata in alto dagli angeli ma ai suoi piedi il papa richiede sorprendentemente la figura di Petrarca, in sintonia con le tendenze letterarie dell'epoca, cui aderisce anche il pittore. In queste stanze era anche conservato un «quadro del Juditio di mano del beato Giovanni frate», con manifesta preferenza per il caposcuola domenicano ed anche per l'iconografia ricorrente nelle committenze di Pio V,¹²⁹ un trittico che dopo essere passato per la collezione Alessandrino Bonelli (nell'inventario del 1598 «vale ogni denaro») è ora a Berlino;¹³⁰ da esso fu tratto il grande rame del Giudizio Finale ora alla Sabauda,¹³¹ di

¹²⁵ C. Firmani, *Diarium*, BAV, Vat. lat. 12311, cit. in DE BLAAUW 2006, p.83, che però scrive a n. 21 di non avere trovato riscontro nei diari cerimoniali delle prediche del papa, per le quali vedo come cappelle più adatte per la solennità e per l'acustica quelle coperte con volta.

¹²⁶ GAYE 1840, vol. 3, p.305, 12 gennaio 1572.

¹²⁷ DEL VITA 1929, p. 109, riporta lo stesso soggetto anche nella villa del Casaleto: «Alla Vigna di Pio V una cappella con una tavola entrovi san Girolamo; ancora DEL VITA 1929, p.110: «2 quadri per le camere del Papa uno entravi San Girolamo e l'altro una santa Maria Madalena di braccia tre per ogni verso».

¹²⁸ GAYE 1840, vol. 3, p.309, e FREY 1930, p.648: «Nostro Signore ha voluto la testa del Petrarca ai piedi che gli presenti questi versi, che mi piace che S. S.ta si diletta di galantuomini che m'ha data la vita»; (1 febbraio 1572, in FREY 1930, p.634). È una raffinata allusione alla visita del poeta alla grotta di Sainte Baume vicino Avignone: narrazione e versi in *Seniles*, XV, 15.

¹²⁹ Per tutti i Giudizio Finali dell'Angelico rinvio a AURIGEMMA 2008b.

¹³⁰ È datato circa 1450. Fra Angelico 2005, scheda 32, pp.165–71, passa per la collezione del cardinale Fesch (che dice averlo acquistato da un panettiere) poi è di Luciano Bonaparte, poi di Lord Ward of Dudley che lo vende a Berlino nel 1884; già Bode segnalava l'esistenza della copia di Spranger per Pio V, che secondo van Mander avrebbe avuto la concessione dal papa e la avrebbe compiuta alloggiando in Belvedere. Cfr. anche EISLER 1997, fig. p.190, e p.185: la tavola è stata divisa in tre parti di recente (102×65, 103×28, 103×28; inv. 60a). La citazione inventariale in ORBAAN 1920, vol. 2, inventario del cardinale Alessandrino, curato da Cristoforo Roncalli e Wenzel Cobergher, 1598, p.492: «Il Giudizio del Beato Giovanni, vale ogni denaro».

¹³¹ SPANTINGATI 1985, pp.238–43 (note 90 sg.) e scheda a pp.262 sg., ove si tende a datarlo 1570: oltre alle osservazioni della studiosa, vorrei aggiungere che Spranger fu artista condiviso da Pio V e il cardinal Farnese (e si ipotizza persino una sua presenza a Caprarola). Dopo la lunga impresa del grande rame che lo impegnò per quattordici mesi, Spranger approntò disegni per rami con scene della Passione (cfr. SAPORI 2008, pp.19, 26).

Bartholomaeus Spranger, artista di grande fortuna nel pontificato Ghislieri,¹³² come esempio di devozionalità «neoguattrocentesca».¹³³

Nello stesso appartamento di Pio V vennero conservati i doni¹³⁴ ricevuti dal papa, come bronzi, intarsi, cammei, medaglie, ma anche studioletti, «un quadro con la Vergine fra san Pietro e san Paolo di penne di diversi uccelli venuto dall'India» ed altri oggetti esotici,¹³⁵ cui non si aggiunse mai la testa di Cristo in porfido che il cardinale Ferdinando de' Medici chiese, nel marzo 1569, per il tramite di Ammannati,¹³⁶ al padre come dono per Pio V, il quale però ricevette (al posto del porfido già inviato all'imperatore asburgico) da Cosimo la Passione di Gesù di Hans Memling,¹³⁷ destinato con il rame di Spranger alla chiesa di Bosco Marengo.¹³⁸

Le statue antiche raccolte in Vaticano considerate non adatte al decoro del luogo, non furono tutte disperse o svendute ma, come detto, donate in gran parte al Senato Romano,¹³⁹ con un procedimento di legittimazione cittadina che ricorda la donazione di Sisto IV, ma che certo rappresentava un capovolgimento rispetto all'atteggiamento culturale centripeto e collezionistico dei precedenti papi:¹⁴⁰ «Le statue de gli Dij falsi de gentili con

molta spesa da gli antecessori poste per ornamento ne gli horti, & nel Teatro del palagio Vaticano, come non convenevoli a tai luoghi, egli comandò, che fossero subito levate, & donolle liberamente al popolo Romano, il quale ne adornò il Campidoglio, & oltre le gratie, che a Pio ne rendè in segno di gratitudine, a perpetua memoria decretò» che il giorno della ricorrenza dell'elezione del papa domenicano il Senato Romano avrebbe fatto dire una messa alla Minerva; «Di più nel medesimo decreto fu posto che infallibilmente, quando le dette statue donate si erigessero, nelle loro iscrizioni si facesse memoria di Pio. Appresso a questo gli huomini a ciò deputati il pregassero a rinovare i decreti de gli altri Pontefici, che le statue & antichità di Roma fuor d'essa trasportar non si potessero», ossia vennero richieste direttive per vietare l'esportazione di antichità.¹⁴¹

Il papa non era solo chiuso nelle sue mistiche preghiere, ma si preoccupava della stabilità di ponte Sisto (lo attesta Vasari¹⁴² in una lettera), donava ventimila scudi all'Ospedale di Santo Spirito,¹⁴³ e nel 1566 promuoveva le visite pastorali con conseguente restauro di chiese, pensando anche al rifacimento di San Giovanni in Laterano, ove nel soffitto ligneo monumentale grandeggia il suo stemma:¹⁴⁴ «deputò Visitatori, persone degne, si sopra tutte le Chiese della Città, dando loro ampia potestà di riformar la Corte e 'l Clero. Onde ne seguì molto frutto, le chiese ristorate & in esse molto accresciuto il divin culto».

Scala mistica

Nella *Vita* dell'Angelico (edizione 1568)¹⁴⁵ Vasari descrive brevemente la Cappella Niccolina usando i verbi al passato, ma precisa, questa volta al presente, «la cappella del palazzo, ove il papa ode messa», ed avendo egli vissuto all'interno dei palazzi pontifici, come scrive in più momenti, se ne deduce che

mento di lavori per San Pietro e Palazzi Vaticani poteva suscitare forti ma sotterranee proteste da parte di tutti quelli che erano coinvolti in questo processo economico. Ancora alla Conforti si deve l'osservazione che Vasari torna in una città in cui decisamente con Pio IV le maestranze e gli architetti lombardi avevano preso il sopravvento su quelli toscani.

¹⁴¹ CATENA 1586, pp. 165–68.

¹⁴² In FREY 1930, pp. 297 sg., 1 marzo 1567, pp. 303 sg., nel 1571 vorrebbe affidargli «la cura delle muraglie intra et extra urbem ... la cura et l'autorità che già haveva il divino Buonarroti», 14 luglio 1571, p. 589. Cfr. anche GAYE 1840, vol. 3, p. 233.

¹⁴³ CATENA 1586, pp. 47 sg.; PASTOR 1929, pp. 124 sg.

¹⁴⁴ GAYE 1840, vol. 3, p. 297: Sangalletti attesta anche l'idea di ripristinare l'Acqua Vergine. Si veda soprattutto DE BLAAUW 2006 e PERIN 2006, con osservazioni su Martino Longhi il Vecchio e il domenicano Domenico Paganelli (p. 113) ma anche vari capimastri e lapicidi per Roma e Bosco.

¹⁴⁵ VASARI/MILANESI 1906, vol. 2, p. 516, COLE AHL 2005, su Angelico pittore santo ispirato e così Vasari ispirato dal santo papa?, secondo Milanese (ripreso da Cole Ahl) più che alla mano dell'assistente camaldolese di Vasari Silvano Razzi, i commenti sono dovuti alla scarsità di documentazione storica, e descrive molto la vita in convento in omaggio ai Medici.

¹³² SAPORI 2008, p. 20, nota che il committente dell'unica opera pubblica romana superstita del pittore, il Martirio di San Giovanni nella chiesa di San Giovanni a Porta Latina, è Giovanni Girolamo Albani, investito del titolo cardinalizio nel 1570 proprio da Pio V, che può avergli consigliato il pittore che era al suo servizio.

¹³³ Cfr. le osservazioni sul neoguattrocentismo di ZERI 1957, passim; PREVITALI 1964, p. 18.

¹³⁴ PASTOR 1929, p. 80, come si attesta dopo la sua morte.

¹³⁵ MOSSETTI 1985, p. 303.

¹³⁶ ASF, Mediceo del Principato 1234 A, c.n.n., 19 marzo 1569, all'Usimbardi: Ammannati a Firenze, «in nome dell'Ill.mo Cardinale» chiede a Cosimo, che lo autorizza a prenderla, una testa di Cristo in porfido (nel frattempo inviata da Francesco a Massimiliano II) da donare al papa come omaggio del cardinale da poco stabilitosi a Roma. Per i rapporti tra Ferdinando, Pio V, Vasari, Ammannati e Zucchi rinvio ad AURIGEMMA 2007a, capitolo IV e V, e AURIGEMMA i.c.d.s. (relazione al convegno di Firenze, novembre 2010, in cui ho anticipato pubblicamente alcuni temi del presente saggio). In generale si veda Ammannati e Vasari 2011.

¹³⁷ Scheda di Spantingati in SPANTINGATI/IENI 1985, p. 264, anche questo nell'inventario di Pio V; LANCIANI 1902–12, vol. 4, pp. 41–43.

¹³⁸ CERVINI 2006, pp. 198–200: scrive Cervini (p. 202): «per giunta le antiche immagini in qualche modo potevano ancora alimentare la devozione moderna e i pittori d'altri tempi potevano talvolta fungere da modelli di edificazione morale. A queste sole condizioni, si potrà parlare di un Vasari «filomedievista»; lo studioso giunge alla conclusione (p. 207) che «Ghislieri nutrì una qualche predilezione per il rigore cadenzato di certa pittura e certa architettura del Quattrocento», affermazione con cui concordo (anche se la Passione di Memling andrebbe in una direzione diversa, e così pure la drammaticità di Spranger). Verrebbe da chiedersi invece come mai Cosimo abbia scelto un dono così particolare ed unico come la tavola fiamminga, considerandolo gradito al papa (soprattutto al posto della testa in porfido).

¹³⁹ LANCIANI 1902–12, vol. 2, pp. 80 sg., vol. 4, p. 9.

¹⁴⁰ Cfr. le numerose testimonianze e timori di distruzione dei monumenti antichi in CONFORTI i.c.d.s. che giustamente considera come il rallenta-

era abbastanza addentro al cerimoniale pontificio: Pio V doveva quindi uscire dai suoi appartamenti per recarsi nell'ala dei palazzi ove è la Cappella Niccolina per assistere o celebrare le numerose messe anche mattutine, con danno per la sua malferma salute, e da qui la necessità pratica di disporre di una nuova cappella più vicina, più raccolta ma allo stesso tempo anche più grande.

Proprio sotto la cappella quattrocentesca era situato un ambiente medievale che grazie ai frammenti di decorazione sopravvissuti, ad esempio una pisside dipinta in una nicchia, viene ritenuto oggi uno spazio consacrato,¹⁴⁶ probabilmente destinato alla preghiera privata del papa vicino alle sue stanze, mentre quella superiore (poi Niccolina) era utilizzata per le funzioni diurne: si era creata così già nel medioevo la sovrapposizione di due cappelle (benché di quella inferiore si ignori la dedicazione e la destinazione) nella torre innocenziana, uno schema poi ripreso nel palazzo papale avignonese nella Tour de Saint Jean;¹⁴⁷ non è improbabile dunque che spostando in

una nuova cappella la funzione della Niccolina (ove si svolgevano anche alcune cerimonie),¹⁴⁸ Pio V abbia anche mutuato la presenza di una cappella inferiore, il tutto inserito come nei precedenti appena citati in una torre, compensando nel contempo con una terza cappella la perdita della cappella semi-pubblica del Santissimo Sacramento, ed esprimendo una continuità con particolari tipologie pontificie e persino un'eco del neomedievismo proprio di quegli anni: ma molti sono i rimandi nel complesso qui studiato alla religiosità peculiare del pontificato Ghislieri.

La posizione delle tre cappelle, sul lato che dava su medesimo cortile¹⁴⁹ della Cappella Magna, non lontano dall'abside del Basilica, veniva a creare un complesso sacro, isolato dalla sale di rappresentanza e volto verso il giardino non più finalizzato all'accademia ma alla meditazione. La scala, trasformata in tre cappelle sovrapposte, rimanda alla *scala coeli* non solo intesa nel culto mariano culminante nella cappella superiore con l'Assunzione di Maria (*Turris eburnea* e *Turris Davidica*), ma anche per la presenza degli angeli come nuova scala di Giacobbe sofferente: scrive Ireneo¹⁵⁰ «La scala, immagine della Croce, è il «mezzo» per salire dalla terra al cielo. Anche Giacobbe andando in Mesopotamia lo vide in sogno salire e discendere per una scala che toccava la terra e il cielo. È per mezzo della croce che i credenti in Lui salgono nel cielo. Perché la passione di nostro Signore è la nostra ascensione in alto»; l'abbandono mistico del papa nella preghiera nella sua cappella è parte di questa visione. La sofferenza di Pio V viene rivissuta come la Passione, e le storie di Tobia con l'angelo salvifico e taumaturgo della cappella privata del papa ne sono anche l'espressione umana.

Nel *Vangelo* di Giovanni il pensiero di Cristo sulla rinascita nello spirito «et nemo ascendit in caelum nisi qui descendit de caelo Filius hominis qui est in caelo»,¹⁵¹ riprende la scala di Giacobbe nella salita della natura umana verso Dio e nella

tre cappellette. La capella parva Sancti Nicolai secondo EHRLE 1935 e Voci è accanto alla camera dei paramenti, (quindi anche la stanza accanto alla cappella superiore nel complesso Ghislieri poteva avere una funzione simile). Mentre Paolo III aveva distrutto una cappella di impianto medievale, Pio rinnova una tradizione medievale, soprattutto per l'uso, e comunque alla consacrazione è officiata una messa cantata (quindi sarebbe corrispondente all'ambiente più antico secondo la tradizione avignonese?).

¹⁴⁸ La cappella Niccolina, destinata nel 1448 alla messa quotidiana del papa, ha anche un uso pubblico, cfr. DE SIMONE 2009, p. 132; COLELLA 1996, p. 40: Gregorio XIII usa la Niccolina con tutti gli ufficiali e il Maestro di Casa per le litanie, ed apporta restauri ben riconoscibili, oltre a far decorare gli sguinci delle finestre.

¹⁴⁹ LETAROUILLY 1999.

¹⁵⁰ IRENEO 1966, 54 (trad. V. Bugatti). La scala mistica crea un intreccio cristico con il lignum vitae della croce, esaltata da Paolo, Giustino e Origene, innalzamento graduale, sostiene Ireneo, assimilato con la croce stessa, anche per il suo potenziale cosmologico.

¹⁵¹ Giovanni, 3, 13.

¹⁴⁶ Beato Angelico 2001, ALFIERI/PAGLIARA 2001, pp. 21–23 (cappelle sovrapposte), ed anche CORNINI/DE STROBEL 2001, p. 30, descrivono per l'ambiente inferiore come luogo di raccoglimento e preghiera, con illustrazioni delle pissidi nelle nicchie. Gli studi sopra menzionati sono ripresi da MONCIATTI 2005, pp. 147–49, e grafico 32, p. 149 (situazione sotto Niccolò III). Funzioni e posizioni delle cappelle non sono però mantenute identiche sotto Pio V, anzi si potrebbe dire che sono invertite, tenuto anche conto dell'utilizzazione costante della piccola Cappella Niccolina (anche in considerazione della devozione collettiva, oltretutto personale, da lui sollecitata): ma soprattutto le dimensioni sono differenti, essendo di fatto più ampia a causa dell'importanza del ruolo la cappella personale del papa e più strette quelle inferiori. Una triade di cappelle sopraelevate ma su un unico livello esiste anche nel complesso lateranense del Sancta Sanctorum, dedicate rispettivamente a Lorenzo, Silvestro e Martino.

¹⁴⁷ Ho avuto la possibilità di visitare a lungo il Palazzo Papale di Avignone anche nelle parti non aperte al pubblico, e posso confermare che le cappelle sovrapposte sono sempre due: la cappella di San Michele è in cima alla Torre del Guardaroba di Clemente VI; nel palazzo sono presenti molti stemmi di Pio V.

VOCI 1992, p. 112: «Ugualmente plausibile è l'ipotesi che per un certo periodo possano essere stati mantenuti due oratori sovrapposti nella torre, come avveniva ad Avignone dove le due cappellette di San Giovanni e San Marziale erano sistemate l'una sopra l'altra nella Tour de Saint-Jean, e, particolare molto interessante, quella di San Marziale, al secondo piano del palazzo, era adiacente al magnum tinellum (gran tinello), mentre la cappella di San Giovanni al primo piano era contigua alla sala detta del concistoro»; p. 113, «Una cosa però è importante rilevare: già prima del periodo avignonese era stata creata nel palazzo vaticano una situazione analoga a quella del palazzo lateranense, che permettesse lo svolgimento, come sarà ad Avignone, di una liturgia di cappella differenziata: per alcune grandi e solenni celebrazioni dell'anno liturgico la cappella magna, ove si svolgeva la missa cum nota; per la missa bassa che il pontefice udiva assieme ai suoi cappellani e per l'ufficio comune dei cappellani, anche quando il papa era assente, la capella parva sancti Nicolai, che era dedicata allo stesso santo cui anche nel palazzo lateranense era dedicata la cappella destinata all'ufficio comune dei tre cappellani; infine per la celebrazione della messa privata del pontefice la capella secreta», nella nota aggiunge che ad Avignone vi erano due grandi cappelle, antiqua e nova, e

discesa della natura divina sull'uomo: gli angeli portano i messaggi divini (soprattutto nelle scene nei tondi della cappella superiore) e innalzano le preghiere umane, ed esprimono in Tommaso¹⁵² il suo pensiero su Essere e Atto. Nella *Summa Theologica*¹⁵³ i beati sono tra gli angeli e al pari degli angeli, ed anche alcuni mortali in vita sono superiori agli angeli per virtù (soprattutto per la carità), una possibile aspirazione per il santificando Pio V.

Le tre cappelle sovrapposte sono anche figurate nelle tre corone portate dagli angeli nella cappella mediana di San Pietro (cui nell'iconografia del martirio sono indirizzate dal Cielo tre corone):¹⁵⁴ i papi raffigurati ostentano il triregno, le tre corone ornano la Chiesa mediatrice e mezzo per giungere alla salvezza (fig. 50). Gli evangelisti sono per Santo Dottore Angelico, *corona aurea*, e sono raffigurati intensamente nelle tavole di mano di Vasari per la cappella superiore. Ivi la presenza dei profeti, dell'Assunta e degli evangelisti riporta all'Aquinate, che vi è raffigurato subito dopo la sua proclamazione a Dottore della Chiesa, e le tre corone della santità santificano il Vaticano. Il pensiero di Tommaso su Fede, Speranza e Carità è riverberato nella questione di cui ci renderà edotti il Priore Borghini sul medaglione centrale della volta della cappella mediana, ove la prima versione con la Carità rispecchia a mio avviso anche la *Scala Paradisi*¹⁵⁵ del monaco del Sinai Giovanni Climaco (VI secolo) testo ascetico dove il desiderio di Dio è carità, coronamento di tutte le virtù, e dove l'anima raggiungendo la cima della scala si bagna nelle acque della teologia. Il richiamo alla *scala coeli*, alla vita monacale ed alla mistica sono in consonanza col pensiero di Pio V: l'ascesa¹⁵⁶ e

l'ascesi con la scala mistica delle cappelle si realizzano nella *turris sapientiae* che diventa e vuole essere la Torre Pia.

Vasari, le fasi della decorazione, «l'invenzione dun po' di cappelle»

L'arrivo di Vasari a Roma

Pur essendo giunto a Roma il 2 dicembre 1570 «assai scarico di mente»,¹⁵⁷ il 7 dicembre Messer Giorgio scriveva al principe Francesco¹⁵⁸ che il papa – lieto di vederlo giacché non lo aspettava più sapendolo impegnato nello Studiolo – «mi disse che aveva tanto obbligo con V. A. dello avermi mandato per servizio suo dove io ho dato principio alla prima capella che risponde ora in camera sua, perché desidera di godella, Et io sarò sollecito perché ciè che fare assai, perché a l'altre dua, che son finite di lavorar di stucchi con mia disegni, an cresiuto storie e molta fattura; e nel vero io ho più pensiero alla Sala di costi che ad altro, però con tutto ciò vedrò servillo bene, perché è necessario; che qui è Raffaello e Michelangelo, che vedrò per onor di V. A. e mio non esser inferiore, e già con l'aiuto di Signore Dio ho dato buon principio, perché nella volta di questa prima cappella ci fo la pioggia di angeli neri, che sarà cosa nuova, difficile e molto varia; e ogni di ara nuove di me ... Nostro Signore ha comandato che non vole che né Cardinali né Camerari né nessuno vegga quel che io fo, ed ogni di Sua Santità ci viene a vedere».

Nell'estate del 1570 Cesi, che aveva offerto la sua casa in Borgo al pittore, gli aveva comunicato che il papa lo voleva residente in palazzo;¹⁵⁹ Giorgio alloggiava così in Vaticano, nel Belvedere da decenni sede deputata per gli artisti, benché appena impoverita di statue: nel marzo 1571 da lì spedirà una lettera, e nel 1572 vi riceve missive.¹⁶⁰ Nel settembre 1570 Sangalletti aveva scritto che «l'istucatore di qua atende a lavorare e prepara quanto li avete comesso et ha preso possesso delle sue stanze in palazzo».¹⁶¹ Se gli stucchi su disegno del maestro

¹⁵⁷ VASARI/MILANESI 1906, vol. 8, p. 454.

¹⁵⁸ FREY 1930, p. 547; VASARI/MILANESI 1906, vol. 8, pp. 454 sg., lettera CCIV, a Francesco, 7 dicembre 1570; GAYE 1840, vol. 3, pp. 287 sg.

¹⁵⁹ FREY 1930, p. 518.

¹⁶⁰ FREY 1930, p. 576, Vasari firma una lettera «di belvedere di roma» il 9 marzo 1571, riceve una lettera in Belvedere (p. 639) il 1 marzo 1572, e ancora nel marzo 1572 (p. 662); nel soggiorno del 1567 era stato alloggiato nell'appartamento di Paolo IV.

¹⁶¹ FREY 1930, p. 519, probabilmente è lo stesso stuccatore delle lettere a pp. 517–20, dell'agosto 1570, che opera secondo le richieste di Vasari, ossia Ferrante Moreschi (pittore) ricordato nei conti camerari già dal marzo 1570 (vedi supra), stuccatore piacentino ancora poco noto ma a Roma da alcuni anni: TOSINI 2009, p. 502. Lo stuccatore è poi attivo nella Sala Regia (e Mazzoni in San Martino degli Svizzeri nel 1568).

¹⁵² Tommaso (ad vocem «Tommaso d'Aquino», in Enciclopedia Cattolica, vol. 12, pp. 251–98) si basa su Agostino, Pseudo Dionigi e Boezio, e in realtà da Averroè riprende il metodo letterale ma se ne stacca nelle conclusioni (mentre Avicenna è neoplatonico). Tommaso è il primo a scindere ragione e fede. Tra i santi dell'Ordine, Antonino da Firenze, Anselmo, Alberto Magno, Bonaventura.

¹⁵³ TOMMASO D'AQUINO 1949–75, vol. 1, q. 108, a. 8 «quod est homines ad ordines angelorum assumi», vol. 1, l. 117, a. 2 «quod aliqui homines, etiam in statu vitae, sunt maiores aliquibus angelis, non quidam actu, sed virtute: inquantum scilicet habent caritatem tantae virtutis, ut possint mereri maioris beatitudinis gradum quam quidam angeli habeant».

¹⁵⁴ Fra Angelico 2005, fig. 49, Guaduale Biblioteca S. Marco 558 dell'Angelico, e dello stesso pittore nella pala di San Pietro Martire al museo di San Marco, nella curva superiore tra le cuspidi.

¹⁵⁵ CERUTI 1874: l'abate del sacro monte Sinai descrive i trenta gradi che culminano con Fede, Speranza e soprattutto Carità e la vita monastica cara a Pio V (pp. 481–90). Cfr. anche il Dictionnaire de spiritualité 1974, coll. 369–89.

¹⁵⁶ Oltre ai modelli vaticani, vorrei ricordare la torre mistica e sapienziale di cinque piani, culminante con un paradus, del cardinale Otto Truchsess von Waldburg a Dillingen, affrescata da Livio Agresti tra 1565 e 1567, con oggetti preziosi e reliquie, descritta da H. Gamerius; rinvio ad AURIGEMMA 2011. Truchsess era particolarmente vicino a Pio V, e riceveva una cospicua provizione mensile di 230 scudi (ARS, Camerale I, bb. 1803 e 1804, dal febbraio 1567 all'aprile 1568).

erano già stati realizzati, e Vasari stava mettendo mano alla volta della cappella di San Michele, è evidente che i lavori procedevano contemporaneamente, considerando ancora una leggera precedenza della cappella papale. In realtà Vasari si dichiara ancora stanco e piuttosto tormentato dalla novità della scena da rappresentare, un soggetto lontano dalle sue corde e difficile da mettere in opera in un ambiente sacro senza rischi di critiche per poca convenienza, e per lo schiacciante confronto col vicino Giudizio michelangiolesco:¹⁶² così negli stessi giorni chiede l'appoggio di Borghini, per nulla rilassato e rilassante.

Il 20 dicembre 1570 Cosimo invece conforta Giorgio con una lettera¹⁶³ dal tono rassicurante e si compiace che «... abiate cominciato a metter mano nella cappella maggiore che è al piano della Camera di Sua Santità ... perché ci dimostrate l'opera esser assai maggiore di quello era il primo disegno, avendo Sua Beatitudine accresciuto di molte cose, non mancherete di stare quanto ci sarà di bisogno, usando ogni diligenza maggiore per soddisfare al desiderio suo»: si deduce – e la lettera dello Spedalingo lo conferma – che il programma iniziale predisposto a Firenze si è ulteriormente arricchito su specifica indicazione del pontefice, quindi il pittore deve incrementare le sue invenzioni; ancora un anno dopo, il 24 dicembre 1571, Cosimo scriverà al papa confermando la sua assoluta disponibilità – «si serva de miei uomini», intendendo Vasari e aiuti –¹⁶⁴ e con gli anni il segno di una alleanza sancita dall'incoronazione granducale si trasformerà nell'intento di improntare l'età Ghislieri secondo la scuola artistica fiorentina, a riprova di una concordia non solo politica ma culturale. Vasari era consapevole protagonista nel progetto politico – artistico (e ne trae anche vantaggio per gli studi) come esplicita con grande lucidità nel maggio 1571, al principe Francesco, nella missiva¹⁶⁵ che annuncia l'approssimarsi del completamento dell'impresa: «Basta che dove concerne e l'onore di Dio e di Vostra Altezza, che per fatiche o studi dell'arte mia io abbia o per lei o per altri a travagliare, io non manco né mancherò mai, e come creatura vostra farò sempre esaltare alle stelle il nome vostro, che non ho obietto alcuno che mi muova a far quello che fo, se non la gloria e l'onore e la fama di Vostra Altezza. E vedrà quanto

giovi Roma a chi vuole studiare la nostra arte, nel cartone della rotta che io porterò meco».¹⁶⁶

Borghini, la «fonda dei teologi»,
la «concordanza» e il «fine»

Già dalle missive di Cosimo si comprende che la cappella superiore – e forse anche la mediana – è stata ripensata dal pontefice, e occorrono nuove soluzioni: stanco, dubbioso, il pittore era ricorso all'amico priore.

Tra 9 e 23 dicembre 1570 Borghini invia una risposta infuocata a Vasari,¹⁶⁷ che è allo stesso tempo una traccia per i procedimenti ideativi, un manifesto dell'interazione tra i due, che riportiamo per esteso come una prima introduzione e descrizione per i cicli decorativi in questione: «Voi siate costì nella fonda de teologi, predicatori et religiosi e non vi vergognate a mandar fin quaggiù per l'inventione dun po' di cappelle et io da vantaggio sono molto occupato e con l'animo pieno di pensieri fastidiosi come chi ha un peso adosso di questa sorte. Pur per dirvi qualcosa della storia di Tubbia, ella è molto nota e vi sarà facile cosa capparne dua non delle più belle, che belle son tutte, ma delle più aproposito; e delle due io piglierei l'una, quando e lega quello Asmodeo che aveva amazzato i primi mariti di Sara, e laltro quando tornato con Tobbia è rendono il veder al padre, che sarebbero due parti principali della cura angelica inverso di noi, che ci difendono l'anima degli inimici spirituali e ci liberano il corpo da molti mali e pericoli che tutto il giorno ci soprastanno.

Per gli 4 tondi che dite, chi non vede il luogo e come sta la distribuzione per lapunto, mal puo dar nel segno: ricordatevi di quello stanzino, che finch'io non veddi lo spartimento sul luogo, non mi seppi mai accomodare, et veduto ch io l'hebbi, con quanto facilmente si aconcio continuando et corrispondo il tutto alle parte et le parte al tutto, perché talvolta l'essere alatto o al dirimpetto o sotto o sopra dun dj questi tondi che voi dite farebbe mutar pensiero et tutto il concetto. Però parlando in aria, Sibille non ci metterej, perche sono cose più de gentili che di cristiani, se ben s'è usato talvolta mescolarle ma in cotesta cappelletta per molti rispetti le lascerej. I Profeti hanno più del buono, et in qualche luogo la scrittura gli chiama Angeli, come di san Giovanni Batista: Ecce ego micto angelum meum ect.; pure io non ci vedo un certo fine ne quella concordanza che io soglio cercar in queste simili invenzioni. Resta farci Virtù, ma vorrebbero esser'appropriate alla natura angelica, et queste potrebbero considerarsi sì per rispetto nostro, che da loro siamo custoditi et difesi, sia ancora per la ubidien-

¹⁶² Per una interpretazione aggiornata e approfondita rinvio a RUFFINI 2011.

¹⁶³ GAYE 1840, vol. 3, pp.288 sg.

¹⁶⁴ ASF, Mediceo del Principato 238, fol.41r; FREY 1930, p.542: l'identica espressione è nella minuta di Cosimo in ASF del 16 ottobre 1570 indirizzata a Pio V «per la pittura delle tre cappelle» mandando Giorgio («si serva de mia homini») ritenendo un favore poter accondiscendere ai desideri del papa; al Vasari scrive Cosimo il 16 febbraio 1572 (ASF, loc. cit., fol.58v) «... habbiamo inteso appieno per la vostra del 9 l'ordine delle storie da dipingersi nella regia sala et ci è piaciuto averlo inteso et ne lodiamo assai l'ordine et habbiamo molto caro che S. S.ta resti satisfatta dell'opera pero seguitate et attendete à servirlo bene ... ».

¹⁶⁵ VASARI/MILANESI 1906, vol. 8, p. 459, lettera CCVIII.

¹⁶⁶ Il cartone per Firenze dovrebbe essere quello per l'ultimo affresco del salone di Palazzo Vecchio, la Battaglia di Scannagallo in Valdichiana: cfr. KLIEMANN 1981, pp.95–97.

¹⁶⁷ FREY 1930, pp.549–51.

tia, et reverenta che e rendono a Dio lor creatore. Onde potrete far la Purita per una che è proprio della natura loro, la Humilta, in haver'ricosciuto le gratie loro da Dio, al contrario che fece il superbo Lucifero co suo compagni. Ci farei poi la Carita, non quella che si dipigne co bambini, ma quel ardor del animo che hanno verso la bonta divina et affectione verso la natura umana come di loro sorella; pero la dipingnerai con l'ale e con fiamme o in mano o come vi tornassj meglio. Lultima farei la Forteza con la quale ci difendono, abbattono gli nimici nostri et loro, et queste sarebbero quattro proprietà che esprimerebbono (pur come una ombra) le actioni angeliche. Ma cotesti valent'huomini et piu esercitati et manco occupati di me vi troveranno qualcosa meglio che questo mi e caduto nel animo cosi in una prima giunta, et si puo dire a caso, et anche voi co questo poco di lume potrete suplir se non vi ci paressi il pieno interamente; che pur vi suole non mancar'ingegno et avanzar'inventioni.

Le storie della annunciatione non mi puo piu piacer con quella della Natività, et credo che voi consideriate in questa seconda (se ben non me lo dite) il punto consiste principalmente in quegli Angioli che cantano Gloria in cielo et pace in terra agli huominj di buona volontà et in quello altro che annuntio ai pastori Gaudium magnum. L'altre storie che mi dite mi paiono tutte buone, massimamente quando l'Angiolo cava san Pietro di prigione, cosa che anche ai nostri di la fa et ha fatto sempre, cavando la chiesa sua dei travagli che mai gli mancano. Quel altra di Zaccheria e un poco piu considerabile; vedere se far'langiolo, che discendessi nella probatica piscina et gli apportava quella virtu di sanare gli infermj, tornassi piu a proposito di tutto questo concepto, che batterebbe a un fine di mostra che gli Angeli sempre procurano, aiutano, sollecitano et exercitano la salute el benefitio humano. Pur'anche quella sta bene e mene rapporto a voj. Et quanto a questa capella non mi par'haverci a dir altro, et questo lho cosi scritto al imprevisto, subito ch'ho avuto et letta la vostra, per paura che poj non mi manchi tempo.

Di quella di S. Stefano mi dite che e non bisogna nulla, che sta bene. Resta la terza della quale mi piace non si multiplichino le storie. E dove dite che nel tondo che e nel mezzo della volta disegnavi di far una Carita o una Religione, io andava pensando se ci facessi la Teologia ò piu preso la Predicazione del verbo di Dio, che bisogna in questi concetti formare questi nomi come se fussin persone, perche que' santi che gli fate poi atorno et tutta la religione di S. Domenico è fondata sulla predicatione, e non e altro che la Teologia come dir ridotta in pratica. Il modo del dipingerla non vi puo mancare, essendo in Roma che è nido de begli ingegni. Laltre cose mi pare che vadino bene; et so che farete tutte figure ben considerate e bene studiate, che avete in cotesto palazzo gran paragoni et dei primi maestri del arte vostra. Nella storia che accenate dei leprosi et

di Naaman, diro, non mi dispiace punto. Quanto alle storie proprie di S. Piero voi avete costi quei padri venerandi della Minerva che vene sapranno trovar a'proposito piu che non saprei far io. Ricordami bene che avevamo ragionato di due, luna quando in sula piazza di S. Felicità e detti una bandiera con la croce a certi nostri gentilhuomini, fra i quali furono, et dei principali, la famiglia De Rossi, perche perseguitassero, scoprissero et cacciassino gli eretici, che vi e in segno ancora quella colonna che sapete col S. Piero martir' di sopra; l'altra quando predicando lui in mercato vecchio si senti venir per la via dei Ferravechi uno strepito grandissimo et fu veduto in aria un cavallo nero infuriato et pieno di spavento, tanto chel popolo si comincio a fuggire, et il santo fece un segno di + et disparve, che potresti far che dalla mano sua nascessi come un razzo et percotessi nel petto del cavallo a guisa di folgore o simil cosa, et parve che la citta si quietassi che era piena di discordie, come se veramente il seminatore di ogni zizzania ne fussj stato cacciato. Queste due storie sono di cose nostre di Firenze, et se ben mi ricorda, son dipinte nella piazza di S. Giovanni et anco si leggono nella vita sua. Et questo e tutto quello che per ora intorno a questo mi occorre di dirvj».

Vasari non applica le parole del Priore – almeno in questa circostanza – alla lettera, ma comunque prima chiede il suo consiglio, salvo non ascoltarlo: non aveva confidenza con l'entourage curiale o non voleva apparire impreparato, oppure non si fidava (Roma come «nido de begli ingegni» potrebbe anche contenere una sottile ironia?). I teologi puri non creavano programmi per i pittori (almeno non in questa fase rigorista), salvo commentarli dopo, o piuttosto giudicare le proposte; di qui l'ulteriore necessità di predisporre disegni.

È essenziale la spiegazione sul procedimento di Borghini per completare un ciclo: non bastava dare le tematiche, ma esse andavano viste nel loro contesto dove la parte corrisponde al tutto e viceversa, e il lato o sopra e sotto dà un ulteriore senso: in definitiva è la posizione che crea il concetto. Nella triade cinquecentesca¹⁶⁸ della realizzazione di un'opera, l'intenzione del committente corrisponde qui al disegno accresciuto del papa con una tematica prestabilita, l'invenzione è quella che si richiede a Borghini, il quale però si trova dinanzi a soggetti già decisi che corrispondono a storie di santi codificate, ed infine l'artificio e la disposizione sono pianificate da Vasari nei cartoni realizzati preventivamente, accomodati all'architettura con una *ars combinatoria* decisa in parte *in loco*. Quanto alla disposizione, ecco un esempio lampante del senso dato al termine: lo Spedaligo non conosce gli spazi vaticani, e cita uno stanzino (lo Studiolo?) di cui ha compreso solo quando l'ha visto «lo sparti-

¹⁶⁸ Cfr. PINELLI 2007.

mento sul luogo»; questo metterebbe in dubbio la capacità proiettiva e soprattutto l'uso acritico di disegni preventivi dell'invenzione (si ricordi lo schema disegnato di Borghini per il Salone dei Cinquecento), e d'altro canto fa capire come non vi fosse una rigidità ma – dati i contenuti – una certa elasticità che scaturiva dalla visione delle opere vere e proprie e dal loro spazio, cosa diversa dalla loro concezione mentale: e dunque l'atto artistico aveva l'ultima parola.

Che Michelangelo fosse alquanto tramontato lo conferma il ripudio delle sibille, che il priore, ben uso a mescolare sacro e profano, definisce «cose da gentili più che da cristiani»; i profeti proposti diventeranno di fatto i Padri della Chiesa. Viceversa, le virtù suggerite non ci sono, al contrario sono inserite l'Eternità e l'Armonia (degli astri e della musica) non strettamente sacre; sembra dunque che non i valentuomini vaticani meno occupati di Borghini abbiano scelto le due allegorie ma forse il Vasari stesso, cui Vincenzio riconosce senza meno la capacità di «inventare» – o viceversa ai teologi si deve la presenza dei Dottori della Chiesa, compreso Tommaso.

Si vogliono le storie di Tobia ma si lascia al pittore la scelta, e Vincenzio suggerisce due storie «aproposito» (ossia convenienti) perché «angeliche» (segno che il priore era ben al corrente del tema dominante, ma non lo aveva deciso lui), storie che di fatto vengono dipinte. Dei quattro tondi appare già ben definito il programma,¹⁶⁹ e in questo caso si comprende che se l'Annunciazione e la Liberazione corrispondono alla descrizione borghiniana (vedi *infra*), invece di raffigurare Zaccaria (ora perduto) Borghini insiste piuttosto sulla «salus» (già nelle storie di Tobia) non altrimenti richiamata nelle altre parti.

Le storie di Santo Stefano seguivano probabilmente il martirologio e quindi erano già stabilite; la cappella mediana aveva ancora qualche importante posizione da definire (pur essendo quella che per prima verrà conclusa), a cominciare dall'ovato centrale, dove alla Carità¹⁷⁰ si sostituì la predicazione come massima attività domenicana, teologia «ridotta in pratica», ma dove infine venne posta una allegoria più complessa, questa sì probabilmente proposta dalla «fonda dei teologi». Si perde completamente la proposta tutta di Vasari dei «leprosi e di Naaman», che non compare più, a meno che non sia un inciso per la cappella di Santo Stefano, dove in effetti appare una scena simile.

La lettera denuncia l'insoddisfazione di Borghini verso l'ambiente curiale romano, ma anche una maggior fiducia e consue-

tudine di Vasari verso don Vincenzio per un programma che quest'ultimo doveva trovare troppo semplice, proponendo una variazione (che poi fu attuata, e definita due secoli dopo come «Pontificia Potestà») verso un'iconografia più forte. Così Vasari sposta l'azione sui grandi riquadri parietali, ma con una sdrammatizzazione a riprova forse del prevalere della pittura sull'iconografia, oppure di una diversa accondiscendenza verso i «teologi» vaticani, che avevano l'ultima parola. Per logistica o per noia affaticata il benedettino demanda ai domenicani della Minerva le storie di Pietro Martire, tranne ricordare al pittore che in precedenza avevano discusso insieme sulle due storie «di cose nostre di Firenze», quella della consegna dello stendardo in piazza Santa Felicità e quella dell'apparizione alla Fieravecchia, con l'effetto speciale (non raffigurato da Vasari) del gesto del santo che come un razzo colpisce il cavallo nero nel cielo.

Vasari aveva preparato a Firenze i disegni per le cappelle inferiori, almeno nei soggetti, e nonostante il modello recapitatogli deve aver compreso solo arrivando l'insieme spaziale; nessun cenno a doppia, anzi tripla, orditura tra piani verticali dei soggetti e delle storie.¹⁷¹

Il Priore benedettino era già stato consultato per la cappella di San Pietro Martire il 7 settembre 1570,¹⁷² prima ancora dell'inizio dei lavori, ed aveva risposto «quanto a san Pier martire non ho per ora che dirvi: son cose facili et in uno abbozzamento risolveremo ogni cosa», da cui si deduce appunto che la cappella, che sarà inaugurata per prima, era stata quella da più tempo (e intenzionalmente in minor tempo) discussa, ed anche traspare lo snobismo dell'iconologo dinanzi a temi poco intellettuali. La frase appena riportata è marginalizzata giusto alla fine di tutta una missiva di Borghini che inizia invece parlando del progetto decorativo della cupola di Santa Maria del Fiore e a seguire dello Studio, per poi diffondersi in un avvertimento sui rischi derivabili dall'abbandono da parte del pittore della corte fiorentina, pronta a commenti malevoli, pur se il Granduca «approva et acconsente» – ed oltre tutto presi gli accordi «mal volentieri si potrebbe tornare a dietro» – lo Spedalingo ha la sensazione (ma è soprattutto lui stesso a insinuarlo) che Cosimo voglia comunque veder finita la Sala di Palazzo Vecchio, e «Maggior dubbio ho col Principe [Francesco], che non so come approvi questa gita».

Nel 1571 inizia la questione controversa dell'edizione emendata di Boccaccio, inviata con gli opportuni tagli a Firenze pro-

¹⁶⁹ Sull'uso appropriato del termine «programma», si veda KLIEMANN 2008; cfr. anche SAPORI 2004.

¹⁷⁰ Da notare che Borghini preferisce alla Carità «co' bambini» (che invece sarà utilizzata) una Carità più astratta e rivolta a tutta l'umanità, disponendo insomma di un repertorio iconografico articolato.

¹⁷¹ Cfr. a proposito di Palazzo Vecchio, dove l'intreccio si è evidenziato oppure è stato percepito dopo, in PASSIGNAT 2007 che sviluppa le osservazioni di Elisabeth Mac Grath.

¹⁷² FREY 1930, pp.526 sg.

prio dal Maestro del Sacro Palazzo, e responsabile dell'Indice,¹⁷³ il domenicano Tommaso Manriquez, sul quale nel luglio 1571,¹⁷⁴ riferendosi a tre o quattro mesi prima, scrive a Vasari il Borghini,¹⁷⁵ che poi dedicherà le sue annotazioni al *Decameron* sforbiciato a Ferdinando de' Medici; nel 1573 il cardinale fiorentino (mutato pontefice, e forse ridotto il peso dei domenicani), considerando la «gran mutilatione del Boccaccio», interverrà personalmente presso i censori pontifici: non è quindi escluso che già durante l'inverno 1570–71 Borghini avesse avuto problemi a tale riguardo, e manifestasse il suo nervosismo sotterraneo all'amico pittore, che si trovava sotto il vigilante controllo di Manriquez, ossia uno dei fruitori principali della cappella mediana; trapela inoltre la divergenza tra l'ordine religioso rigorosamente tomistico dominante in Vaticano (e non solo) e quello benedettino del Priore, insieme a quello agostiniano meno allineato alla curia romana nell'attività censoria e quindi sotto costante osservazione e con biblioteche monastiche più controllate.¹⁷⁶

Quando Borghini risponde nervoso a Vasari non solo manifesta un contrasto di posizioni tra ordini religiosi ma forse teme che Vasari si faccia influenzare anche dagli stessi teologi domenicani, che avrebbero potuto azzardarsi a decidere da una posizione politicamente rafforzata dagli accordi diplomatici con Cosimo persino per il grandioso progetto della cupola fiorentina; nel programma per la cupola di Santa Maria del Fiore il Priore ragionerà secondo una teologia visiva, ossia accordata alle necessità dell'arte e soprattutto dell'architettura, senza implicazioni scolastiche ed anzi con modifiche numerologiche secondo le necessità e senza rigidità dogmatiche, laddove non deve dimostrare ma mostrare.

L'irritazione di Borghini¹⁷⁷ si manifesta anche nelle reiterate richieste al Vasari di tornare a finire la sala di Palazzo Vecchio, e di concludere eventualmente le pitture romane l'anno dopo: «Crederò bene che se voi vedete di non poter finire l'opere di costì questo anno, ne serberete una parte alla tornata di questo altro anno e tornerete a finir la sala», come se il Priore non

fosse stato al corrente della missione diplomatica che Vasari incarnava; mentre il principe Francesco si astiene dal richiamare il suo pittore per terminare le opere in sospeso, tra cui proprio lo Studiolo personale, per opportunità politiche o perché in fondo a Firenze i bravi pittori non mancavano certo. Vasari esce da questa incresciosa situazione a modo suo, cioè portando a termine con tutti gli aiuti e nel minor tempo possibile le cappelle commissionategli, per poi tornare a Firenze e riprenderne il controllo con la grande impresa della decorazione della cupola del duomo. Le lettere dello Spedalingo entrano anche nel merito dei vari autori dello Studiolo, lasciano intendere chiaramente i problemi tra Vasari e i suoi sempre più bravi – e quindi più indipendenti, come Stradano¹⁷⁸ e Naldini¹⁷⁹ – collaboratori,¹⁸⁰ ed anche quello che era ormai non più solo sussurrato, ossia l'autografia non vasariana ma di Zucchi di alcune pale (voce che doveva essere nota a Vasari, come rivela tra le righe la lettera del 1 gennaio 1571, ove si puntualizza che le tavole sono tutte di sua mano): «et che io non sappia che da Jacopo in fuori voi non havere chi vi possa levar certe fatiche d'importanza».¹⁸¹

Nel marzo del 1572, finiti gli impegni per Palazzo Vecchio, e di fronte alle opere della Sala Regia vaticana con la complessità della narrazione storico-politica (che vedeva coinvolta una Medici, la regina di Francia) di stretta attualità (e forse perché lo Studiolo era completato, il Salone a buon punto, la Cupola

¹⁷⁸ Il 4 maggio 1571 Vasari scrive a Francesco I (FREY 1930, p. 583) «dj maestro Giovanni Strada fiammingo non parlo, perche e un pezzo che egli e fuorj bottega et se gli pare»; per la bottega dal 1557 e per Naldini dal 1564: PILLSBURY 1976. A questo punto secondo HÄRB 1998, Vasari cerca nuovi aiuti, e sceglie stranieri e bolognesi (Calvaert, Sabatini, Agresti). Cfr. FREY 1930, pp. 635, 763, 788.

¹⁷⁹ Naldini si rifiuta di seguire Vasari a Roma, cfr. HALL 1979, p. 101, pp. 114–17 (la cappella è pagata nel maggio 1570 e cento scudi sono dati da Vasari a Zucchi che evidentemente ha realizzato l'opera su suo disegno). Cfr. CARRARA 2001, sui rapporti stretti da Vasari con i Domenicani di Santa Maria Novella (da lui rinnovata), e per il ritratto di Pio V nella Madonna del Rosario per la stessa chiesa.

¹⁸⁰ Azzardo che Vasari, dal momento in cui è lasciato dagli aiuti, cambia rotta e si volge ai bolognesi per rinnovarsi e non ricadere sui suoi stessi seguaci ed imitatori, forse su consiglio di Prospero Fontana: rinvio a AURIGEMMA 2008a.

¹⁸¹ FREY 1930, p. 571, Borghini a Vasari (15 febbraio 1571), ma nella stessa lettera (p. 569) nota che si è diffusa la voce che una tavola fatta da Jacopo sia stata attribuita a Vasari (a p. 567 si nomina Francesco di Jacopo che manda a Firenze i danari di Jacopo). La questione non era secondaria né a Firenze né tantomeno per Pio V a Roma (Vasari a Borghini, 8 marzo 1567, p. 316) a proposito della pala di Bosco: «però gli offersi disegni e dare aiuti: non gli ha voluti accettare, perché s'ella non è di mia mano, non pensa che abbi ad essergli lodate, essendo in molte cose che gli ha fatto da un anno in qua, gabbato»; FREY 1930, p. 318, 13 marzo 1567, Vasari a Cosimo per il disegno del Giudizio di Bosco (e per tutte le statue in vendita causa la politica di Pio V), e (p. 320) a Borghini «ma non ho potuto mai uscir di camera per far disegni, così Jacopo» (15 marzo 1567); Sangalietti (pp. 424–26) invia saluti al «vostro Jacopo» dal 1569 (non prima).

¹⁷³ PASTOR 1929, p. 140, e passim. FROMMEL 2003, p. 386, nota 14: «il Magister sacri palatii, per lo più un erudito domenicano». MORDENTI 1982, pp. 256–58 (la copia definitiva arriva da Firenze a Roma il 2 maggio 1572, Marriquee approva l'8 agosto). Cosimo difende il diritto d'autore fiorentino, e l'edizione che perviene da Roma è lasciata «solo» per la parte linguistica al Borghini, FRAJESE 2008, p. 103: l'edizione del *Decameron* (1573) sforbiciata da Borghini di satire e situazioni lascive non è approvata (dieci anni dopo Salviani la trasforma con capovolgimenti in cui l'elemento anticlericale diviene antiprotestante). L'immersione negli ambienti vaticani di Vasari provoca battute piuttosto anticlericali anche da parte di Cosimo Bartoli, che il 13 maggio 1571 gli scrive «dache v.s. puza di cardinale» (FREY 1930, p. 585).

¹⁷⁴ FREY 1930, pp. 588 sg., 6 luglio 1571.

¹⁷⁵ BELLONI/DRUSI 2002, p. 364, pp. 287–90, ASF, MdP 5122, II, fol. 50v.

¹⁷⁶ FRAJESE 2008, p. 406.

¹⁷⁷ FREY 1930, p. 574, p. 575 (2 marzo 1571) e p. 579 (7 aprile 1571).

assicurata) il tono di Vincenzio sarà molto più convinto e interessato,¹⁸² rispetto alle sottigliezze tutto sommato piuttosto irrigidite delle cappelle; ed anche Vasari, che sino all'anno precedente si lamentava per la sua incipiente vecchiaia, aggravata dai problemi sopravvenuti con Zucchi,¹⁸³ ma forse già corroborato da differenti e dinamici aiuti, scrive il 1 marzo 1572 «io sto arcibene»,¹⁸⁴ e un anno dopo, il 29 maggio 1573,¹⁸⁵ sulla scia finale di prestigiosi incarichi decisamente ben retribuiti,¹⁸⁶ dirà a Borghini «questa Roma è una buona Roma per me».

Vasari e bottega al lavoro

All'inizio di gennaio 1571 l'impresa in Vaticano è avanzata speditamente¹⁸⁷ «e già in questo poco di tempo, che oggi è un mese, oltre che ho fatto tutti e disegni delle 3 cappelle e coperto di colori tutte di mia mano sola, non bozze, ma come finite due tavole, e la terza a Befania sarà come le altre; cosa, Signor mio, che ha fatto stupire Nostro Signore, che mostra averne gran contento, e spero che tutte l'opere che del lavoro in fresco così grande, o mostrerò non meno la grandezza di V. A. che la virtù che mi ha data Iddio», dove la precisazione dell'autografia sembra una *excusatio* di difesa contro la presenza indispensabile di Zucchi, si ripete l'efficace espressione già usata in dicembre della «pioggia degli angeli neri» (fig. 19), si introduce l'osservazione

ricorrente dello stupore del papa dinanzi a tanta prestezza e bellezza, e l'equivalenza tra grandezza medicea e virtù vasariana. Con lo stesso entusiasmo («insomma l'opera va benissimo») scrive Vasari il 10 febbraio 1571¹⁸⁸ che dai disegni si è passati ai cartoni, avendo «già condotto a fine 56 pezzi di cartoni delle 3 cappelle, de' quali sono 12 storie grandi di braccia 5 larghe, alte braccia 7, piene di figure, che in quattro v'è la storia di Tobia con l'angelo Raffaello, 4 di Santo Stefano, 4 di San Pier Martire, il resto sono cartoni delle tre volte, dove è a S. Michele la pioggia degli angeli neri, a santo Stefano un cielo aperto con gran copia di figure, a S. Piero Martire tutte le virtù teologiche e santi e sante dell'ordine di San Domenico; così s'è abbozzato a colori le 3 tavole, e all'ultimo di questo sarà abbozzati 12 quadri grandi per la cappella di S. Michele, cosa che Nostro Signore stupisce».

Il 17 febbraio la volta della cappella di San Pietro Martire è finita, grazie ad una rigida divisione in giornate del lavoro con la bottega elencate¹⁸⁹ dal maestro (che si attribuisce la pala d'altare ora a Vienna, e in affresco la Teologia e la Fede), in cui non è compreso Jacopo, evidentemente tanto stimato da essere lasciato da solo nella cappella superiore, e non confuso con gli altri aiuti, pungolati invece dalla presenza di Vasari. Pur essendo prioritaria la cappella privata del papa, infatti, viene completata in anticipo la seconda cappella, quella destinata al papa, con la famiglia e i dignitari, forse al cardinal Nepote,¹⁹⁰

¹⁸² FREY 1930, pp. 659–61.

¹⁸³ VASARI/MILANESI 1906, vol. 8, lettera CCVI, pp. 461 sg., a Borghini, 9 gennaio 1572: Jacopo è «malignuzzo», «il papa è vecchio e io non son giovane», scrive Vasari, che doveva apparire piuttosto anziano – secondo i canoni dell'epoca – se van Mander, visitando con i buoni uffici di Pietro Candido pochi mesi dopo il cantiere di Santa Maria dei Fiore, si stupirà che il pittore lavori a lume di candela e sino a tardi agli affreschi della cupola benché ricco e «vecchio di sessant'anni» (MIEDEMA 1994–99, vol. 1, p. 425, cfr. vol. 6, p. 1). Nella lettera al principe Francesco del 10 febbraio 1571 Vasari si definisce «il povero vostro Giorgio in sua vecchiaia», ed anche Borghini dice di sé «io comincio ad invecchiare il cervello non mi serve più» (FREY 1930, p. 530).

¹⁸⁴ FREY 1930, p. 662, GAYE 1840, vol. 3, p. 311: il benessere è dichiaratamente dovuto all'essere fuori dalle diatribe (il termine usato è più volgare) degli accademici fiorentini. Nell'andare e venire da Firenze, Vasari nomina anche un procuratore (ASR, 30 notai capitolini, uff. 36, notaio Gustavus Camelus, 1572–74, vol. 2, c. 73v, 7 maggio 1572 «const.º d.nus Georgius quon. Antonij de Vasaris aretinus pictor ... constituit eius procur. em d. num Bernardum quondam Aloijsij de Binis civis et mercatorem florentinum»).

¹⁸⁵ GAYE 1840, vol. 3, p. 364. Nel 1573, quando ormai si era consumata la rottura tra Jacopo e Vasari, quest'ultimo fu incaricato dal nuovo pontefice Gregorio XIII di completare gli affreschi michelangioleschi con i laterali della cappella Paolina, come attestano numerose lettere dell'aretino con Tolomeo Gallio (20 giugno 1573, da Firenze) e soprattutto con Borghini, onde stabilire un adeguato programma. Di questo progetto restano due disegni, studiati da MONBEIG GOGUEL 1982, e di nuovo MONBEIG GOGUEL 2000, p. 39; e KUNTZ 1997, pp. 184–224, e KUNTZ 1999. Alcuni disegni irripetibili sulla cappella furono eseguiti forse preliminarmente o per studio da Zucchi: cfr. AURIGEMMA 2007b, p. 117; nel raccogliere grafica Zucchi imita Vasari.

¹⁸⁶ Mentre per le cappelle ghislieriane non sono note al momento registrazioni di pagamenti, per la Sala Regia e la scala, almeno sotto il pontificato di Gregorio XIII, Vasari riceve cospicue somme: ASR, Tesoreria Segreta, vol. 1300, fol. 42, novembre 1573, «s. duecento di moneta pagati per ordine di N. Sre al cavaliere giorgio vassari (sic) pittor a conto de pitura in sala regia», fol. 48/49v, 25 febbraio 1573, «s. duecento doro in oro di moneta pagati per ordine di N. S. al cavalier Giorgio Vassari pittore nella sala di Re per la provisione di questo mese», fol. 42, 21 aprile 1573, «s. 130.50 al cavaliere giorgio raffari (sic) pittore per compimento de lavoro per le sue provisioni che restano», fol. 63, 1 maggio 1573, «s. 327 pagati per ordine di N. Sre al cavalier giorgio raffari pittore a bon conto de pitture da sala reggia (sic)», fol. 63, 24 maggio 1573, «s. 260 al cavalier giorgio raffari pittore per compimento de s. 1600 simili per tutte le pitture fatte nella sala di Re e per la pittura de sette istorie de san P.ro fatte ne le scale di palazzo»; vol. 1301, 1 giugno 1573, «100 giuli per sua sovenzione per retornarsene alla patria».

¹⁸⁷ Lettera CCV a Francesco, 1 gennaio 1571, in VASARI/MILANESI 1906, vol. 8, p. 456; FREY 1930, p. 558. La questione dell'autografia di un'opera sfiora la querelle (ancora attualissima) dell'autografia delle Vite, ma si comprende che Vasari si riteneva soprattutto autore e comunque detentore dell'auctoritas.

¹⁸⁸ VASARI/MILANESI 1906, vol. 8, lettera CCVI a Francesco, 10 febbraio 1571; FREY 1930, pp. 565 sg.

¹⁸⁹ FREY 1930, p. 573. Del resto Vasari, a proposito di Taddeo Zuccari, riteneva che il capobottega dovesse «accomodare tanti diversi cervelli, e conoscere le differenze per sì fatto modo, che l'opera mostri essere tutta d'una stessa mano» (VASARI/MILANESI 1906, vol. 7, p. 85).

¹⁹⁰ DEL VITA 1929, p. 109: «questa è dove odono messa i nipoti del Papa»; ai tempi di GAYE 1840, era nell'appartamento del Maestro del Sacro Palazzo, come anche indicato nella pianta anonima del 1725 circa (Londra, British Museum, King's Library, t. 75, fol. 36c); in FROMMEL 2003, fig. III, 20, p. 109.



19. Volta della cappella di San Michele (foto Musei Vaticani, Archivio Fotografico, 33192D)

e di fatto piuttosto complessa, come vedremo (anche per i disegni), non tanto nella semplice forma rettangolare dell'architettura divisa in riquadri da stucchi, quanto per l'iconografia tomistica, e dunque miglior manifesto del pensiero teologico del pontefice.

Nel maggio 1571, dopo un lungo silenzio epistolare, finalmente Vasari torna a dare sue notizie al principe Francesco¹⁹¹ dicendosi impegnatissimo «perché l'opera che si è fatta e che si fa, è riuscita però grande che sono stato rinchiuso in queste cappelle da Dicembre in qua, talmente che con la grazia del Signor Dio sono vicino alla fine ... domenica, che fummo a '30 di Aprile, che fu la festa di s. Pier martire, al quale una delle 3 cappelle è dedicata a quel Santo, si scoperse finita, che qua si dice, e io lo confermo, ch'ella è la miglior cosa che si facesse mai. Sua Santità la consagrò, e vi cantò la messa pontificale, con molta sua soddisfazione»; dopo aver aggiunto (come detto) che tutto ciò andava a maggior gloria del papa e del granduca, ma anche per il suo studio e le opere fiorentine future, elencando i suoi aiuti Iacopo (Zucchi), Battista (Naldini?), Francesco Morandini detto il Poppi, Sandro del Barbieri (Fei), Bernardo (?), trascrizione errata per Donato da Formello, non menzionato?). Anche il corrispondente mediceo Concini scrive a Francesco il 4 maggio 1571 che il papa «et da domenica in qua sia stato più volte a messa nella sua nuova cappella et a diporto in Belvedere».¹⁹² Lo stato dei lavori è descritto con euforia da Sangalletti sempre nel maggio del 1571¹⁹³ al medesimo Francesco: «le darò conto del successo del nostro M. Giorgio Vasari: di già ha fornito interamente una delle tre cappelle, quella di S. Pietro Martire, et S. S.ta ci ha fatto cantare una messa ... , e le altre due sono a bonissimo termine, e fra quindici giorni ne sarà fornita una altra di Santo Stefano, poi per tutto giugno l'altra della asunta della Madonna, et non è dubbio che meser Giorgio mai ha fatto la più bella et migliore opera di questa». Non tutti però erano d'accordo sulle tre cappelle, in particolare un frate non nominato ma che si suppone essere Guglielmo della Porta, che criticherà i lavori di Vasari, come lo stesso Sangalletti nel corso dell'estate non mancherà di far sapere al pit-

tore.¹⁹⁴ L'alto committente e la particolare circostanza di tre cappelle realizzate insieme diedero però all'impresa un particolare risalto: da Venezia Cosimo Bartoli, l'8 settembre 1571, al Vasari che a Firenze si lamenta, fa notare «et voi havete avuto l'ocasion di tutto il palazzo del duca, tre capelle o camere di un papa et ultimamente avete l'ocasion della cupola».¹⁹⁵

Cappella di San Michele

La situazione originaria e le trasformazioni

Nei *Ricordi* di Vasari¹⁹⁶ la cappella superiore papale, «la quale fu finita di condurre a di 30 dj giugno 1571», riceve la descrizione più lunga e dettagliata: «Nell'altra cappella di sopra et ala volta inn fresco con sette angeli, che combattevano coi sette peccati mortali nun fregio; di sotto un fregio; e fra le finestre 4 storie di Tubbia et dell'angelo Raffaello er 2 virtù angeliche. Di sotto inn 4 tondi grandi a olio negli angoli vi era: la natività dj Xo; la anunziata; Zacheria, che amutuliscie, parlandolj l'angelo; et San Piero in prigione, liberato per mano dello angelo. 3 ½ tondj, dov erano in ciascuno 2 dottorj della chiesa et nel 3° cie San Tomaso dj Aquino, santo dottore, con Sabello, Ario e Averrois, eretici convinti. Più basso erano gli 4 evangelisti; et sopra l'altare la Nostra Donna, portata in cielo da un coro di angelj. Che Dio padre et Xo lincoronano; tutti a olio, in tavola»; di tutto questo restano *in situ* solo le parti superiori ad affresco – e si noti comunque l'ordine leggermente alterato della sequenza nella narrazione evangelica nei quattro tondi.

Esistono due descrizioni settecentesche, che useremo anche per le successive cappelle, scritte in date diverse, con diversi intenti e seguendo diversi percorsi. Nel 1766 Chattard¹⁹⁷ – dopo l'appartamento di San Pio V detto comunemente «appartamento vecchio della galleria» (corrispondente alla Galleria delle Carte Geografiche), la porta d'ingresso, l'altare di marmo rinnovato nel 1725 da Benedetto XIII, la divisione con otto pilastri di ordine ionico con capitelli senza collarino e le cornici per lunette e tondi in portasanta – illustra la decorazione «dal diligente pennello di Giorgio Vasari» ma attribuisce la volta a «Zuccari» (frequente equivoco per Zucchi), descrive quelle che per Vasari erano «2 virtù angeliche» alate come Musica ed Astrologia negli ovati delle finestre, ed un'altra, su una sfinge a forma di serpe, come

¹⁹¹ VASARI/MILANESI 1906, vol. 8, lettera CCVIII a Francesco, pp.459 sg., 4 maggio 1571.

¹⁹² ASF, MP 3474, c.n.n.

¹⁹³ FREY 1930, pp.595 sg.; DEL VITA 1938, n. LXXXII–LXXXIII, pp.182 sg.: il 3 agosto 1571 (vedi supra) in assenza di Vasari i lavori sono seguiti da «quel galantuomo del frate», che crea numerosi inconvenienti e che è mal sopportato da Sangalletti, e il 10 agosto 1571 Sangaletti accenna nuovamente ai «romori» causati dall'«amico frate», di cui aveva parlato nelle sue precedenti lettere [15, cc. 166r–v, 173r–v]. Guglielmo Della Porta è ricordato anche nel pagamento riportato da Lanciani (supra). Ringrazio Gregoire Extermann per l'utile scambio di idee sulla attività, molto ridotta, di Guglielmo della Porta architetto, il che mi porta ad escluderlo dai possibili responsabili della trasformazione della torre (ma vi giocò un ruolo indiretto causando nel 1565 l'arresto di Ligorio, riportato negli Avvisi urbinati; BAV, Vat. Lat. 6436, fol.35v).

¹⁹⁴ FREY 1930, p.595, 3 agosto 1571, avvisa anche che «il corridore che va in la cappella e presso che fornito» (potrebbe alludere all'affresco del passaggio verso la Sistina? nella stessa lettera si parla della decorazione delle scale con le storie di San Pietro).

¹⁹⁵ FREY 1930, p.602; Bartoli aveva l'incarico di seguire a Venezia le xilografie con i ritratti degli artisti per le Vite del Vasari. BRYCE 1983, pp.73–84.

¹⁹⁶ FREY 1930, p.882.

¹⁹⁷ CHATTARD 1766, pp.237–41, cap. XXVIII.

Eternità. Seguono le storie di Tobia, anche in questo caso descritte non secondo la narrazione ma secondo la posizione nella cappella; al di sotto, a sinistra era la lunetta con Gregorio e Ambrogio con lo Spirito Santo, sopra la porta san Tommaso, a destra Girolamo e Agostino, nei riquadri lunghi i quattro evangelisti. Continua Chattard «Nei quattro peducci della cupola vi sono quattro tondi dipinti con cornice di legno dorata; e nel primo tondo a destra vi è l'Annunciazione, nel secondo Aronne, e un angelo sopra di un ara inginocchiato, che additando il cielo, gli porge un giglio; nel terzo l'Angelo che scarcerò S. Pietro con soldati che dormono, e nel quarto la Natività di Nostro Signore» seguendo lo stesso ordine registrato da Vasari ma iniziando dall'Annunciazione a destra (quindi sopra Girolamo ed Agostino) e confondendo Aronne con Zaccaria. Vi era un «pavimento lastricato di marmi mischi impellicciati, con otto tondi, e diversi spazi», che sappiamo disegnato da Vasari, ed è quello ora nella Sala degli Scritti al Quirinale, in realtà con otto tondi radiali più uno centrale.¹⁹⁸

«La cappella poi in figura ovale si stende per lunghezza in ventotto palmi e in ventiquattro si slarga»: Taja, che scrive attorno al 1712,¹⁹⁹ appare più attento alle attribuzioni delle pitture piuttosto che ai passaggi, ai dettagli architettonici ed alle funzioni, e riesce a distinguere molto bene una presenza diversa da quella di Vasari (o sue debolezze), quando attribuisce volta e storie di Tobia a «Zaccari», l'Assunzione «il tutto dipinto in tavola dal famoso Giorgio Vasari, con tanta grazia di disegno, e con tal pienezza di colorito, che, se la figura della Vergine non prendesse dal mezzo in su forma piramidale, sarebbe da riputarsi per una delle migliori opere del maestro», i quattro evangelisti «di figura intiera al naturale, e questi son certamente o di mano, o almeno della scuola del detto Giorgio Vasari». Taja spiega: «Le cantonate, che fanno angolo ne' quattro lati sotto la cupola, immediatamente finito il cornicione, restano adorne di quattro gran tondi, scorniciati d'intaglio coperto d'oro, vedendosi in quel del canto dell'Evangelio l'annunciazione di Maria Vergine, nel suo compagno la natività di Gesù Cristo, nel terzo di man destra dall'ingresso verso la porta la Liberazione di

San Pietro dalle carceri, e nel quarto si scorge Zaccharia padre di S. Gio. Battista in abito sacerdotale che offerisce a Dio sacrificio, mentre gli apparisce un angelo. Queste quattro istorie sono di gentile, e di vezzosa maniera, o della scuola, o di mano del Vasari»; ed in effetti lo stile dei tondi, come vedremo, è «gentile», mentre va notata la posizione canonica ed apparentemente ai lati dell'altare di Annunciazione e Natività (e della Liberazione di Pietro vicino alla porta). Nessuna delle fonti registra la scritta che corre tutto attorno sotto il tamburo della cupola «HOC IN TEMPLO SUMME DEUS EXORNATUS ADVENIT ET CLEMENTI BONITATE PRECEM VOTA SUSCIPERE LARGAM BENEDICTIONEM HIC INFUNDE IUGITER».

La «Pianta delle Stanze di Raffaele, e dell'Appartamento vecchio del Papa» (King's Library K 75, f. 37) mostra (fig. 17) come nel primo quarto del Settecento la «Cappella di Pio V» continuava a sussistere, preceduta e seguita dalle Stanze degli Arazzi, che tuttavia fungevano per i Palafrenieri, i Gentiluomini, come anticamera e Camera Secreta, e quella contigua veniva usata da papa per i vespri. Solo dalle fonti appena citate è possibile comprendere come era stato concepito e decorato l'ambiente sacro, successivamente alterato da Pio VI al momento della trasformazione di quel piano del palazzo vaticano.²⁰⁰ La funzione della cappella era stata già annullata dall'apertura proprio a partire dall'ambiente che segue lo spazio sacro verso il corridoio di Belvedere del museo voluto da Pio VI, e le opere mobili in essa contenute furono asportate nel 1798. Le spoliazioni napoleoniche e i riscontri della Restaurazione registrano²⁰¹ diligentemente le spoglie della cappella, con

²⁰⁰ Su Pio VI, COLLINS 2004; RACIOPPI 2001, e BARROERO/SUSINNO 2002.

²⁰¹ Archivio Storico Musei Vaticani, b. 5, fasc. 1, 1, Nota delli quadri portati via Francesi in tempo della Repubblica dai Francesi in tempo della Repubblica dai descritti locali del Palazzo Vaticano (si noti la differenza con il breve elenco dei quadri nel concordato di Tolentino nella Galleria Vaticana di Roma): «Cappella privata di S. Pio quinto, quadro dell'altare rappresentante l'Ascensione di Maria Vergine al cielo incoronata da Dio Padre, e dall'unigenito suo figliolo con comitiva di Spiriti Angelici opera di Giorgio Vasari. Quattro Santi Evangelisti di figura intiera al naturale di Giorgio ovvero della Scuola. Tre Lunettoni bislungi dove ci sono dipinti li seguenti soggetti cioè nel primo S. Tommaso d'Aquino in sembianza di vincere gli avversari. Nel secondo S. Girolamo e S. Agostino. Nel terzo S. Gregorio, e S. Ambrogio del med.o autore. Quattro gran tondi, cioè nel primo la Nunziiazione di Maria Vergine. Nel Secondo la Natività di Gesù Cristo. Nel terzo la Liberazione di Pietro dalle Carceri. Nel quarto Zaccharia padre di S. Gio. Batt. in abito sacerdotale, che offerisce a Dio un sacrificio parimenti della med.a Scuola. Tutti li sud. quadri sono in tavola dipinti a olio». Per tutti è annotato in alto da mano diversa «scomparso», fasc. 2, 4, «a Madrid», fasc. 1, 2. – Busta 5, fasc. 1, n. 2 (stesso ordine, però Zaccaria non con i tondi ma con i profeti perché confuso con l'omonimo) «Nota degli oggetti di arte rapiti a Roma e nello stato [sic] Pontificio dai rivoluzionari del 1798. Vaticano. Quadri»: elenca l'Assunta, i quattro santi evangelisti, le lunette, Zaccaria (annotato «si disse portato a Madrid»), i tre tondi (si conferma «ora sono a Madrid»), e seguono quadri che «ignorasi dove si trova». Segue la lista di quadri dispersi ed altri recuperati, quindi l'elenco è stilato dopo la Restaurazione (ad esempio lo Spolizio della Vergine di Perugia è registrato a Caen).

¹⁹⁸ Ritengo che la traccia di sette tondi (si noti il numero che rimanda ai sette Angeli), uno centrale e sei radiali legati da una fascia continua, sul verso non pubblicato del foglio circolare ora alla Pierpont Morgan Library, inv.n. I. 35 (ringrazio Jennifer Tonkovich per il prezioso aiuto) sia un primo pensiero per questa pavimentazione, oppure per quella perduta della cappella di Santo Stefano. La mia proiezione del disegno è molto più coerente con il ruolo svolto in questa fase da Vasari e attestato dalle fonti, giacché è certo che a lui spetta l'ideazione dei pavimenti, parte significativa della decorazione (non concordo con Botticelli to Titian 2009, p. 400, dove Waldman vi vede una proposta di collocazione del tondo dell'Annunciazione disegnata sul recto). DIDI-HUBERMAN 1995, p. 66: Giovanni da San Gimignano, predicatore domenicano del XIV secolo scrisse nella Summa de exemplis il libro II dedicato alle pietre, che rappresentato tutte insieme l'amore di Dio: l'interesse per i marmi colorati ritorna soprattutto nella facciata della chiesa di Bosco Marengo (REPISHTI 2006, pp. 178 sg.).

¹⁹⁹ TAJA 1750, pp. 273–75, pp. 270 sg., descrive l'appartamento di Pio V.

annotazioni diverse come «scomparso» o «portato a Madrid», o «a Madrid» (a proposito dei tondi) ovvero «si disse portato a Madrid», con qualche confusione tra Zaccaria padre del Battista e Zaccaria Profeta, che risulta diviso dagli altri (e in effetti questo poteva essere già, come vedremo, presso un noto collezionista a Roma, ed infatti «si disse portato a Madrid») e di altri «ignorasi dove si trova».

Nel riscontro successivo tutti i quadri sono seguiti dall'indicazione (falsa) «non fu portato al museo di Parigi (è a Madrid)», tranne che per le due lunette con ciascuna due Padri della Chiesa, Zaccaria (staccato dai tre tondi, confuso col profeta Zaccaria) e i tre tondi con indicazione altrettanto errata «si disse portato a Madrid»; per poi arrivare alla nota delle restituzioni del 1815,²⁰² ai numeri dal 14 al 25 (che comprendono anche le pale delle due cappelle inferiori, di cui una ritorna in Vaticano e l'altra a quella data si trovava già a Vienna) di nuovo segnalando che le opere non erano mai arrivate al Musée Royal, circostanza in effetti vera, come vedremo.

Le trasformazioni radicali che portarono alla modifica ed alla successiva ricostruzione sono invece ricordate nel 1841 da Moroni:²⁰³ «Dopo le ultime vicende, e dopo aver servito questa celebre Cappella a s. Pio V e ad altri Papi (principalmente a Benedetto XIII, che al 19 marzo 1725 ne rinnovò e consacrò l'altare, e vi celebrò molte funzioni comprensivamente alla consacrazione di diversi vescovi), ne' primordi del secolo corrente, Pio VII,²⁰⁴ siccome collocò gli arazzi eseguiti presso i disegni di Raffaello nelle altre camere dello stesso s. Pio V, tolse dalla cappella il bel pavimento di marmo e lo fece situare nella stanza ove pranzano i papi al Quirinale, mentre l'altare fu trasportato in una camera della sagrestia Pontificia. Nel luogo,

ov'era l'altare, fu aperta una gran finestra: lo specchio destro servì per porta, da cui si scende mediante tre branci di scala, alla sagrestia pontificia; dalla quale scala i Papi si recano, per le Cappelle e sagre funzioni, alla detta sagrestia, e da essa alla Cappella sistina. Sul primo ripiano della scala vi è a fresco il Presepio, opera mirabile di Baldassarre da Siena. Quindi il lato sinistro della cappella di s. Pio V venne aperto per la comunicazione della galleria degli arazzi. Ma non restando che i marmi, e le pitture della cupola, e suo tamburo, Pio VII fece eseguire ne' quattro gran tondi dal bellunese Demin,²⁰⁵ altrettanti dipinti a fresco, dove le arti da lui tanto protette furono espresse. Però il Pontefice regnante [Gregorio XVI] con saggio devisamento avendo trasportato gli arazzi nella galleria appresso a quella di Gregorio XIII, e collocata la galleria de' quadri nelle camere di s. Pio V fra l'appartamento dipinto da Raffaello e questa antica cappella, siccome avevano molto sofferto le pitture del ch. Damin, lo stesso regnante Pontefice commise al cav. Pietro Paletti bellunese, che egualmente a fresco ne dipingesse i tondi. Egli con bello accorgimento, e lodata esecuzione per rinnovare a memoria dei preesistenti dottori, negli antichi lunettoni li raffigurò un'altra volta». I primi pagamenti per i lavori nel vestibolo, già cappella di Pio V, e per il passetto verso la Cappella Sistina risalgono al 1815 (Giovanni Demin è a Roma nel 1816–17) e al 1829,²⁰⁶ mentre il Poletti venne pagato nel 1837:²⁰⁷ nel primo caso la musealizzazione degli ambienti suggerisce come soggetto le Arti, nel secondo è dichiarato il ritorno alla pittura religiosa, confermato nel 1869 quando le cappelle e le due sale vicine divennero per impulso di Pio IX la Galleria dei Santi e dei Beati del suo pontificato.²⁰⁸

L'altezza complessiva attuale è di dodici metri, l'altezza della cupola è di tre metri, l'arco della galleria e della finestra si distaccano per soli tre centimetri:²⁰⁹ la finestra è stata aperta

²⁰² Archivio Storico Musei Vaticani, busta 5, fasc. 2, n. 4: «Etat de tableaux transporté a Paris de l'état Ecclésiastique à l'Epoque de la révolution» dal n. 14 al 25 Vasari (gli è anche attribuito un quadro con Paolo e Antonio, probabilmente eremiti) con l'osservazione «jamais venu au Musée royal».

²⁰³ PIETRANGELI 1992, pp. 11–30, p. 21: nel 1833 il museo è collocato nell'appartamento di San Pio V (quattro sale e la cappella, quindi modificata) p. 24, nel 1868 la pinacoteca posta da Pio IX. Scrive MORONI 1841, pp. 395–97: «Inoltre s. Pio V costruì nel Vaticano, nelle camere, ch'egli fece fabbricare presso l'appartamento di Raffaello, un'altra cappella magnifica decorata di marmi, e di pregevoli pitture a fresco. La sua forma ovale partecipante dell'ottagono, termina a cupola in cerchio. Ivi Federico Zuccheri dipinse con varie foggie e colori Lucifero e gli angeli ribelli scacciati dal cielo dagli altri angeli, e nel tamburo in quattro vani la storia di Tobia, ed in due l'astrologia e l'eternità. Il quadro dell'altare dipinto in tavola dal Vasari, rappresentava l'assunzione della b. Vergine coronata dal Padre, e dal Figliolo. Le pareti incrostate di marmi costituiscono quattro specchi ornati di cornici di breccia rossa, e sulle tre porte eravi altrettanti lunettoni bislungi. Negli specchi si vedevano i quattro evangelisti dipinti in tavola, e ne' lunettoni s. Tommaso d'Aquino, ed i quattro principali dottori della Chiesa latina. Finalmente ne' quattro gran tondi erano effigiate l'annunciazione, la nascita del Signore, la liberazione di s. Pietro dal Carcere, e s. Zaccaria quando gli apparve l'angelo, secondo il Taja, Descrizione del Palazzo vaticano, p. 275, ma secondo il Chattard, Aronne con un angelo».

²⁰⁴ L'appartamento di San Pio V ospita ora la raccolta di mosaici minuti romani; nella cappella si distinguono nettamente le finestre settecentesche, e la gallerietta precedente ha un soffitto ottocentesco.

²⁰⁵ SAUR, vol. 26 (2000), pp. 69 sg. Demin prese parte alla decorazione delle lunette della Galleria Chiaramonti, coordinata da Canova, cogliendo in parte gli stimoli dei Nazareni (HIESINGER 1978).

²⁰⁶ ASV, SPA, Computisteria 1445, fasc. 6, 1815, fol. 16: «far ripulire il vestibolo ove era la cappella di S. Pio V» (questa è quasi certamente la cappella di San Michele); 1454, 1815, fol. 5, vetri in varie stanze, fol. 87 citata la «cappelletta di S. Pio V» (non si sa qual delle tre), 1463, 1829, fol. 71, lavori al «Passetto di san Pio V che mette alla Cappella Sistina».

²⁰⁷ ASV, SPA, 1471, anno 1837, fol. 98, ricevuta di P. Poletti per quattro medaglioni con quattro dottori della chiesa nella cappella di San Pio V.

²⁰⁸ CAPITELLI 2008, pp. 196 sg., (la pinacoteca gregoriana di quadri antichi era stata spostata all'ingresso delle Terze Logge), e una descrizione coeva della cappella si sofferma sulla vetrata applicata alla finestra che sembra essere stata aperta sotto Gregorio XVI.

²⁰⁹ Misure della cappella di San Michele, dove la distanza tra imposta della cupola e vertice è di tre metri, evidentemente accentuati dallo scorcio dipinto (la finestra e l'arco della galleria si differenziano per soli 3 cm, quindi si deduce appartengano alla stessa fase di trasformazione o siano

durante le modifiche primo-ottocentesche, quando viene anche rimosso il pavimento originale ed abbassato il piano di calpestio al livello delle altre stanze, seguendo una proposta di Raffaello Stern,²¹⁰ che nel 1812 aveva previsto la modifica della pavimentazione e delle finestre (allora ancora tutte uguali e rettangolari, come è visibile dalle vedute esterne) per migliorare l'illuminazione, e la demolizione dell'altare (in realtà spostato). In effetti l'apertura della grande finestra, oltre alle pareti marmoree e luminose, conferiscono all'ambiente la veste rinnovata neoclassica che Stern auspicava.

La volta

Sulla scorta di queste descrizioni approfondiremo e ricostruiremo le singole parti della cappella. Giunto a Roma il 2 dicembre 1570, il 7 dicembre, come detto, Vasari scrive al principe Francesco «ho dato principio alla prima cappella ... nella volta di questa cappella ci fo la pioggia degli angeli neri, che sarà cosa nuova, difficile e molto varia»; sempre Vasari accenna alla lotta ai sette peccati mortali, con «assai mischi e stucchi»,²¹¹ che in realtà lasciano posto ad una superficie continua, dove in effetti lo sforzo del pittore è palese nel voler superare le figure malefiche del vicino Giudizio (ma criticamente a favore della parete michelangiolesca) mescolando corpi bellissimi con volti ed atteggiamenti orripilanti, i sette vizi con i loro attributi, con angeli guerrieri,²¹² uno scontro crudo ma accettato dal morige-

state adeguate tra loro): altezza 12,429; larghezza 5,831; profondità, finestra compresa, 7,834; cornice della cupola sotto il tamburo affrescato 7,215; seconda cornice sopra il tamburo 9,429; cornice architrave 4,838; larghezza dell'arco della finestra, 2,710; altezza dell'arco della finestra 6,407; arco verso la galleria, altezza 6,373, larghezza 2,919; riquadro rettangolare ove erano le tavole degli evangelisti, base 1,005 altezza 1,792; porta esterna con iscrizione di Pio V, altezza 3,479, larghezza 1,729; soffitto dell'appartamento di Pio V con stemma, 6,582 (tutte le misure in metri).

²¹⁰ La relazione di Stern e la pianta del 1812 degli ambienti da modificare (ripristinando anche la larghezza delle porte) ed abbellire con statue e bassorilievi in SGARBOZZA 2012, pp.451 sg.: come è ben spiegato nel susseguirsi di proposte innovative per i Palazzi Vaticani, Stern trasforma le sale ghislieriane male illuminate, togliendo anche i tramezzi, e destina la cappella a gabinetto di antichità, pulendo contemporaneamente la Galleria delle Carte Geografiche, sinora trascurata, creando il nuovo percorso museale. La differenza di livelli tra gli appartamenti e il pavimento della cappella segnava, io credo, con un gradino lo spazio sacro (oppure erano stati abbassati gli altri pavimenti nel corso delle varie trasformazioni?).

²¹¹ DEL VITA 1929, pp.108 sg., descrizione della cappella di San Michele: «nella volta sono sette Angeli che cacciano sette peccati mortali». Nella Cappella Paolina al Quirinale Paolo V chiederà ad Andrea Commodi una Caduta di angeli ribelli; cfr. BRIGANTI 1960 (la lunga descrizione in Baldinucci).

²¹² La lotta al male ricorrerà anche nei rilievi della tomba di Pio V in Santa Maria Maggiore: HERZ 1981: nella pala di Bosco Marengo è raffigurata la Resurrezione con ai lati Fede e Carità, e Michele che distrugge il Male (p.242); nei rilievi a Santa Maria Maggiore (p.245) viene esaltato Pio V in guerra. Ho confrontato le misure con quelle indicate da Frommel, ma non

rato pontefice; tutto avviene in uno sfondo davvero scuro sull'orizzonte acceso da bagliori di incendi inquietanti, con i suoi «lumi fantastichi»,²¹³ sulla città in fiamme che rende l'insieme ben diverso dalla successiva cupola di Santa Maria del Fiore (sebbene il sistema a gruppi di figure vi sia mantenuto) e che anticipa la Parigi nella notte di San Bartolomeo della Sala Regia, una esplicita allusione ai regni europei bruciati dal fuoco dell'eresia e forse ai roghi di libri eretici incrementati dal papa regnante.²¹⁴

Cristina Acidini Luchinat²¹⁵ ritiene che l'interpretazione di Vasari e Borghini del Giudizio di Michelangelo fosse intesa come condanna eterna, mentre la Vergine (nella pala monumentale della cappella vaticana) incarna l'intercessione; il Priore chiede per la cupola fiorentina «qualche città che rovinasse, et fuocho et lampi» che in realtà sono tutti nella cappella di San Michele (c'è dietro dunque anche nella volta ovale un suggerimento borghiniano o è piuttosto lo spunto vasariano che è piaciuto al Priore?) e non nella cupola del Duomo.

Benché anche nella volta si sia voluta vedere la mano di Zucchi,²¹⁶ la frase sopra riportata e il confronto con gli affreschi zuccheschi del tamburo mi portano a pensare che vi sia piuttosto una compresenza: visionando le foto riprese durante i restauri²¹⁷ non si sciolgono i dubbi (fig.20), in quanto alcuni angeli e soprattutto le figure demoniache sprigionano una forza convinta della muscolatura che esprime piuttosto Vasari, mentre alcune teste addolcite angeliche e qualche posa leggermente più danzante sembrano volgere piuttosto ad entrambi insieme.

Della cupola vaticana esistono due disegni²¹⁸ con due angeli armati e combattenti che abbattono i peccati capovolti ed alati (fig.21): uno dei disegni corrisponde in controparte all'affresco dove l'angelo in realtà è rivestito con una corazza vivace, e giusto accanto è l'altra scena di cui resta lo schizzo grafico, entrambe con qualche variazione nelle armi impugnate (e sembrerebbe che l'essere abbattuto sia quasi femminile, un tratto

coincidono (ad esempio l'altezza della cupola Chigi è di due metri maggiore, ma la distanza tra tamburo e volta è la metà): FROMMEL 2009, pp.461sg.

²¹³ GOODCHILD 2005, inventio in Palazzo Vecchio (fig.2) e nella camera della Fortuna di Casa Vasari ad Arezzo (sopra il camino l'incendio di Troia, fig.3, riprende una citazione forse da Leonardo che Vasari appunto chiama «lumi fantastichi», e soprattutto dagli artisti nordici). Cfr. STOICHITA 2003.

²¹⁴ FRAJESE 2008, p.275, per il fuoco purificatore.

²¹⁵ ACIDINI LUCHINAT 1999: cita il Cristo Giudice di Boscomarengo (p.119), e la Vergine nel Giudizio michelangiolesco non più Advocata (p.120).

²¹⁶ BAROCCHI 1964, p.69: «l'invenzione vasariana prende qui caratteri più eleganti, più levigati, propri di una scrittura più arricchita».

²¹⁷ Gallerie e Musei Vaticani, 3, 24-11, 12, 13 (si notano anche alcuni dettagli dati a secco, ad esempio una spada).

²¹⁸ Chatsworth nn. 178 e179 (134×115mm, penna inchiostro e acquarello marrone); cfr. KLIEMANN 1981, p.95, e fig.160.



20. Particolare della volta (foto Musei Vaticani, Archivio Fotografico, III-24-13)



21 a. Giorgio Vasari, Disegno per gli angeli della volta di San Michele. Devonshire Collection, Chatsworth, n. 916 (Reproduced by permission of Chatsworth Settlement Trustees ©. Photo Photographic Survey Courtauld Institute of Art)



21 b. Giorgio Vasari, Disegno per gli angeli della volta di San Michele. Devonshire Collection, Chatsworth, n. 917 (Reproduced by permission of Chatsworth Settlement Trustees ©. Photo Photographic Survey Courtauld Institute of Art)

cancellato nell'affresco, dove il bel corpo tentatore sembra piuttosto un daimon classico).

Un secondo disegno, conservato a Monaco di Baviera, considerato precedente,²¹⁹ è in realtà sovrapponibile con uno degli angeli della volta: nota Kristina Herrmann Fiore²²⁰ che il San Michele, oltre a richiamare la nota composizione di Raffaello, si ispira alla lotta di San Michele di Dürer per la figura che emerge in mezzo alle altre e il paesaggio visto dall'alto a distanza, ed ancora un motivo düreriano è individuato nell'arcangelo che alzando la lancia con due mani guarda attraverso il braccio schiacciando la mano del peccato, con una plasticità vasariana che per la studiosa stacca le figure dallo sfondo, e l'inversione della posa per creare un bilanciamento alternato tra i sette gruppi della decorazione.

²¹⁹ Nota KLIEMANN 1981 che il disegno ricorda quello per Sanmicheli (p.97) ora a Monaco, Staatliche Graphische Sammlung 2272 (su carta colorata, matita, penna e biacca, 540×420 mm) identificato da BAROCCHI 1964, pp. 127 sg., «nel quale si vedeva un superbissimo Lucifero co suoi seguaci vinti dall'angelo Michele piovere rovinosamente di cielo in un orribile inferno» (da VASARI 1962–66, vol. VI, pp. 258 sg.); riprodotto in stampa da Jean Mignon ad una data (post quem) ritenuta circa 1542–45.

²²⁰ HERRMANN FIORE 1976, pp. 708 sg.

La condanna degli angeli caduti ricorda il primitivo progetto michelangiotesco abbandonato per la parete d'altare sistina con la caduta degli angeli ribelli, momento biblico che però è all'inizio e non alla fine dei tempi: attraverso il passaggio si giungeva proprio sotto il Giudizio (fronteggiato sul lato opposto dai due riquadri con l'angelo che difende il corpo di Mosè e l'angelo della Resurrezione), con percorsi che si rispecchiano nella scelta di Ghislieri di dedicare all'Ultimo Giudizio la grande pala sulla sua tomba a Bosco Marengo, una «machina grandissima, a guisa di arco trionfale» come scrive il suo ideatore Vasari,²²¹ un enorme retablo come quello della cappella dell'Escorial. L'identificazione di Michele Antonio Ghislieri con l'arcangelo Michele (qui unito agli altri tre arcangeli e agli angeli) è ben espressa – oltre che nel frontespizio del Messale Romano del 1570, dove San Michele sconfigge l'eresia – nella medaglia²²² coniata per Pio V nel quinto anno del suo pontificato (1570–71) opera di Giovan Antonio de Rossi ove sul *recto* è la scritta «fecit potentia[m] in brachio suo dispersit superbo»: vi è rappresentato il papa in ginocchio con il clero dinanzi

²²¹ KLIEMANN 1981, p. 95.

²²² KLIEMANN 1981, p. 94.



22. Jacopo Zanguidi detto il Bertoja, Sala degli Angeli a Caprarola
(foto Gabinetto Fotografico Nazionale)

ad un tempio e sopra di loro Dio Padre che allontana una folla che fugge: il pontefice prega mentre la forza divina distrugge i superbi, ed è la stessa scena che si ripeteva davvero nella cappella privata del papa, dove Pio V pregava e dall'alto gli angeli sottomettevano i ribelli.

La volta degli angeli combattenti ebbe un immediato seguito a Caprarola: nel corso del 1572 (probabilmente tra luglio e novembre) Jacopo Bertoja²²³ affrescò la volta circolare della Sala degli Angeli, anticamera della Sala dei Sogni e della Sala del Mappamondo, con l'analogo motivo della lotta degli angeli contro i demoni ma anche della scelta di anime dannate e beate (assente nella cappella vaticana, fig. 22): vi si riprende esplicita-

mente la composizione vasariana ma trasformando gran parte degli angeli in bellissimi nudi in lotta contro il male, con una scelta molto più michelangiolesca (ribadita da altri nudi in stucco della cornice) in virtù del *decorum* della sala, non sacra ma in un contesto privato-profano, e unificando i gruppi e i movimenti su un tappeto di nuvole e con cherubini verso il centro, di correggesca memoria. Un disegno preparatorio ora all'Albertina consentì ad Oberhuber, che identificò il soggetto e il luogo, di attribuire a Bertoja la volta, seguito da Faldi e Partridge, mentre DeGrazia ritiene il disegno²²⁴ di mano di un aiuto, che forse ha copiato il progetto dal maestro preparandolo per l'esecuzione, visto che il foglio presenta linee di divisione radiali del lavoro, e tutta la sala, terminata da De Vecchi nel 1574-75, riporta a tematiche angeliche, che si ritengono ispirate dal cardinal Sirleto. La DeGrazia nota che alcuni angeli sono di mano di aiuti, ma sono di Bertoja l'autoritratto come Lucifero e altri angeli. La volta di Bertoja, molto più alleggerita e con lo sfondo luminoso (e non apocalittico come quello di Vasari) che si perde verso la gloria divina, va nella direzione dell'avvicinamento tra Vasari e la scuola emiliana, verso la collaborazione di Sabatini, con cui Vasari ovvierà agli abbandoni degli allievi con un nuovo, differente apporto non autoreferenziale di bottega e forse rivitalizzante. È manifesta inoltre l'adesione del cardinale Alessandro ad un'opera che rispecchia in pieno i gusti del sovrano committente Pio V, e inoltre si può suggerire che l'anello di congiunzione – oltre che Spranger – sia stato il Vignola, architetto del palazzo farnesiano.

La storia di Tobia

Come premessa al suo saggio su Tobio e l'Angelo,²²⁵ Gombrich cita un verso del *Paradiso* dantesco (Canto IV) «E Santa Chiesa con Aspetto umano/Gabriel e Michiel vi rappresenta/e l'altro che Tobia rifece sano», che può essere posto ugualmente come *incipit* per la scelta di affrescare nella cappella (dedicata a Michele) le storie di Tobia, sia in relazione alla Chiesa salvifica, sia al desiderio di *salus* di papa Ghislieri (compresi gli occhi, curati da Clovio:²²⁶ nota Gombrich che solo in questo episodio della Bibbia l'angelo Raffaele si rivela con il suo nome, che significa «Dio ha guarito»).

²²³ Si veda la scheda completa di DEGRAZIA 1991, P 6, pp. 84 sg. Su Caprarola il testo più aggiornato è KLIEMANN 2004, p. 535, e fig. 216 (fig. 213 per la cupola ovale della sala dell'Aurora).

Sui rapporti Bertoja-Spranger-Clovio si veda PETTENATI 2006, pp. 223-28, con un saggio che illustra alcuni aspetti del contesto artistico romano sotto Pio V; pp. 231-34, in un ms. ora in collezione privata, di cui la Pettenati pubblica per la prima volta alcune foto, un'iniziale, se pure ritagliata, reca l'immagine di Tobio e l'angelo, e così pure il salterio conservato a Berlino ed attribuito a Clovio reca nella cornice altri tre soggetti della decorazione delle cappelle (le tre virtù teologali).

²²⁴ DEGRAZIA 1991, D 90, p. 136; un altro disegno con un demone in volo (Dv10) ora agli Uffizi è ritenuto preparatorio per la volta dalla stessa autrice.

²²⁵ GOMBRICH 1978, pp. 39-45, p. 39.

²²⁶ FREY 1930, p. 298, 1 marzo 1567, Vasari informa Francesco de' Medici che don Giulio (Clovio) ha guarito gli occhi del papa. In realtà Pio V restringe all'interno della torre concetti già formulati dal predecessore Pio IV Medici ma da questi espansi come *salus medica* e *custodia angelica* all'intera Roma angelica e *civitas pia*: FAGIOLO/MADONNA 1972a; FAGIOLO/MADONNA 1972b.

Raffaele è anche per la Chiesa l'angelo della Rivelazione «che stava davanti all'altare tenendo un incensiere d'oro» e che scaccia il Male (in questo caso eretici e soprattutto infedeli) «nelle parti più remote d'Egitto», oltre ad accompagnare nel cammino della guarigione e della salvezza (come la Chiesa, visto che spesso è raffigurato in abiti sacerdotali); negli inni Raffaele è «nostra salutis medicus», e non escludo che vi sia anche un sottinteso richiamo alla dinastia medicea. Il libro di Tobia, tradotto da Girolamo, veniva considerato apocrifo dai protestanti, ed era stato difeso nel Concilio di Trento:²²⁷ dunque la scelta del soggetto significava anche la difesa della traduzione del Padre della Chiesa e l'opposizione all'eresia luterana.

Probabilmente alla fine del gennaio 1571 si decise di lasciare la restante parte della cappella superiore in mano a Zucchi, per accelerare i lavori della cappella sottostante; il fregio ed i riquadri ad affresco della cappella di San Michele sono attribuiti da tempo alla mano di Jacopo, anche se i cartoni erano stati predisposti da Vasari, come lui stesso scrive nel febbraio del 1571, quando aveva già terminato tutti i cartoni («che in quattro v'è la storia di Tobia con l'angelo Raffaello», vedi *supra*): Tobia rappresenta le virtù e le afflizioni, e la sofferenza premiata.

Come visto nella lettera di Borghini del dicembre 1570, Vasari, che è di fronte ai «gran paragoni» nel palazzo, non aveva ancora stabilito i soggetti esatti per Tobia, così il consiglio sul ruolo dell'angelo e dei mariti di Sara viene relegato nello sfondo, come se anche l'ideazione fosse stata lasciata a Zucchi, che argomenta il soggetto a suo modo non legandosi al consigliere benedettino. I mali e i pericoli dell'anima e del corpo da cui gli angeli ci proteggono non sono solo, io credo, legati a Pio V, ma – considerate le stringate considerazioni di Borghini in proposito – il concatenamento dei significati e la scelta della storia sono frutto di mediazioni curiali: il Libro di Tobia esalta la fedeltà alla legge di Dio, e l'amore. I Tobia in realtà sono due, padre e figlio: nella prima scena²²⁸ molto articolata e vivace anche nelle cromie (fig. 23), il vecchio Tobia, dopo aver seppellito i cadaveri e dopo aver fatto l'elemosina ad una donna con altre figure giacenti (a rappresentare la pietà e la misericordia, la carità) è colpito dallo sterco di un uccello e diventa cieco (questo episodio non è negli affreschi): in questo riquadro è particolarmente ben condotto il corpo portato sulle spalle da Tobia e riverso all'indietro, mentre sullo sfondo figu-

rine allungate si avviano ad un padiglione aperto per banchettare durante la festa di Pentecoste.

Nel riquadro successivo²²⁹ (fig. 24) il giovane ma robusto Tobiolo è semi-immerso nel fiume in cui stava per morire, ha appena pescato e sventrato il pesce per ricavarne le interiora che secondo l'indicazione angelica faranno guarire il padre, e ne porge parte all'angelo (di spalle con le ali in prospettiva e il bastone del viandante, accompagnato dal cane), e il tutto in un paesaggio naturale che mostra nel miglior modo l'adesione di Zucchi ai paesaggisti fiamminghi.

Nel terzo riquadro (fig. 25) Tobia incontra Sara figlia di Rachele (che l'angelo libera dalla maledizione che aveva ucciso i suoi precedenti sette mariti) e con lei, che gli era predestinata, secondo l'indicazione dell'angelo prega la notte prima delle nozze (qui si esaltano la purezza del matrimonio e i doveri coniugali): la sposa del giovane Tobia, con cui prega davanti all'altare coperto da una tenda, appare più matura del suo sposo ammantato di rosso, ed è elegantemente vestita di verde, in una scena notturna (si veda la luce nel lampadario appeso) ambientata in una ricca casa con cariatidi e porte decorate; all'esterno si intravede in lontananza la lotta dell'angelo con la tentazione,²³⁰ cui assiste appoggiato su un parapetto un giovane spettatore di spalle.

Nell'ultimo riquadro (fig. 26)²³¹ si gode infine, in una ambientazione interna con arredi all'antica, del ricongiungimento tra padre e figlio taumaturgo, cui assiste un angelo alle spalle del padre con le braccia aperte, esprimendo i doveri tra padri e figli (al lato Tobiolo è abbracciato dalla madre) e la Provvidenza e Giustizia divina.

Come si è visto, Borghini aveva cassato le intenzioni vasariane e lanciato altre proposte per le figure di raccordo del tamburo. Non convenienti ai tempi, al committente, al tema angelico, non sarebbero nemmeno i profeti, che Vin-

²²⁹ Nel frattempo si svolge la drammatica storia di Sara, cui muoiono tutti i mariti: «nel medesimo istante, la preghiera sia di Tobi sia di Sara giunse al trono di Dio. Egli l'ascoltò e mandò l'angelo Raffaele per curare i loro mali», ossia togliere le macchie dagli occhi di Tobi per rivedere la luce dono di Dio e liberare dal male Sara. Tobi formula il testamento morale per la condotta corretta, e manda il figlio a ritirare un tesoro; Tobia incontra Raffaele che lo accompagna, benedice Tobi, e «il cane di casa si accodò a loro e li seguì». Tobia scende nel fiume a lavarsi e un pesce cerca di divorargli un piede, su suggerimento dell'angelo prende le interiora del pesce per liberare dal male (cuore e fegato) e fiele per occhi.

²³⁰ Giunto a casa di Sara, Tobia è incerto sul matrimonio e Raffaele gli consiglia di bruciare cuore e fegato e pregare; dopo il banchetto Tobia compie questo rito e il demone scappa in Alto Egitto dove Raffaele lo incatena, mentre si innalza la preghiera degli sposi.

²³¹ Raffaele è mandato da Gabael a riprendere i sacchetti di monete ed invitarlo al pranzo di nozze, poi Tobia chiede di tornare da Tobi e Anna con la sposa, ed arrivando lo guarisce; si abbracciano Sara e Anna, e Tobia loda Dio e gli angeli prima di riconoscere come tale Raffaele; segue il cantico di Tobi di lode.

²²⁷ «Concilio di Trento», in Enciclopedia Cattolica, vol. 12, pp. 466–79.

²²⁸ Tobi in pellegrinaggio a Gerusalemme portava le decime ai Leviti ma dall'altra parte le distribuiva in elemosine (pane, e mantelli). In Tobia 1.2, durante la festa di Pentecoste viene preparato un pranzo e Tobi chiede al figlio Tobia di uscire a cercare per il pranzo i fratelli esiliati, ma il giovane torna annunciando che uno di essi è stato impiccato. Tobi esce per seppellirlo, torna e si purifica, ma un uccello lo acceca, e mentre la moglie tesse, Tobi innalza la sua preghiera.



23. Jacopo Zucchi (su cartone di Vasari), Pietà di Tobia (foto Musei Vaticani, Archivio Fotografico, III-21-7)



24. Jacopo Zucchi (su cartone di Vasari), Tobitolo e l'angelo (foto Musei Vaticani, Archivio Fotografico, III-21-10)



25. Jacopo Zucchi (su cartone di Vasari), Tobitolo e Sara (foto Musei Vaticani, Archivio Fotografico, III-21-5)



26. Jacopo Zucchi (su cartone di Vasari), Tobitolo guarisce Tobia (foto Musei Vaticani, Archivio Fotografico, III-21-9)

cenziò sa essere stati talvolta paragonati ad angeli, ma che non corrispondono al suo stile di «invenzioni», nel fine e nella concordanza, anche se la sua proposta di Virtù (angeliche) sembra non convincerlo per primo, e di nuovo rinvia con una certa ironia²³² ai teologi più esercitati e soprattutto più innocuati di lui, senza dimenticare l'ingegno nelle invenzioni dell'amico pittore. Così, intercalate tra gli episodi biblici, si affaccia una figura allegorica, interpretata

²³² LANDRA 2007, p.139, e note p.143, ritiene il tono di Borghini scherzoso nelle lettere per Roma (pp.549 sg., 778, 800), cita a p.140 la lettera di dicembre per la *dispositio*, in cui Borghini ricorda a Vasari che è capacitissimo di creare invenzioni.

come Armonia (fig. 27), alata, con in mano un astrolabio e un libro, ai piedi strumenti musicali e matematici, globi, circondata di stelle, vestita di rosso e verde senza particolari picchi di qualità pittorica, e probabilmente restaurata nell'Ottocento, come pure l'altra allegoria dell'Eternità (fig. 28) che schiaccia un serpente dal busto e viso femminile ma con attributi diabolici, circondata da testine di angeli. Sia dallo svolgimento della narrazione biblica che dalla fonte settecentesca è possibile affermare che le finestre corrispondenti a questa fascia di affreschi sono quelle originarie, cui si aggiungeva un'altra sola finestra più in basso in luogo delle due attuali, frutto del rifacimento e soprattutto dell'allargamento sette – ottocentesco.



27. Jacopo Zucchi (su cartone di Vasari), *Armonia* (foto Musei Vaticani, Archivio Fotografico, III-21-6)



28. Jacopo Zucchi (su cartone di Vasari, ridipinture ottocentesche), *Eternità* (foto Musei Vaticani, Archivio Fotografico, III-21-8)

Il ruolo degli angeli, e il Nuovo Testamento

La storia della dispersione delle tavole della cappella superiore è parzialmente ricostruibile, spesso grazie a disegni; al momento mancano però all'appello le lunette (proprietà privata) e uno dei quattro tondi, una perdita notevole se si pensa a quanto scritto nel febbraio 1571, come detto, da Vasari nella relazione sullo stato dei lavori al Principe Francesco: «e all'ultimo di questo sarà abbozzati 12 quadri grandi per la cappella di S. Michele, cosa che Nostro Signore stupisce».

Sui tempi della decorazione della cappella ci viene in aiuto un documento²³³ già noto nell'Ottocento e ripubblicato nel primo Novecento, ossia il pagamento registrato da Alberto Alberti di Borgo San Sepolcro: «A di 26 s'aprile 1581 [1571] portamo o'ornamento e l'Assunta [?] cornici di l'altare magore e la taula di l'altare di S.to Pietro Martire../A di 28d'aprile ho ricevuto da' Mg.ci Altuiti sc. 60./A di 6 di mago portamo 3 mezzi tondi intagliati, consegnati al signor Giorgio pittore anco li sopraditti./A di 13 ditto portamo 4 tondo con cornici intaliate, con le cornici di 4 quadri, consegnati al sopraditto./A di 24 di mago ò fatto 8 teste di Sarafini grande [non si specifica la destinazione]./A di 25 di Mago 1571 àvi il mandato dai sopraditti diputati, che ò auto il mio resto in ditto di: sc. 75». Mentre per due delle tre tavole d'altare è abbastanza chiaro che vengono incorniciate alla fine di aprile (a pochi giorni dall'inaugurazione quella della cappella di San Pietro, ed anche quella dell'Assunta), è evidente che all'inizio di maggio sono invece

consegnati i quattro tondi con le loro cornici (quindi ancora da dipingere), e le sole cornici di quattro quadri che io ritengo essere i quattro evangelisti, già pronti, per la cappella superiore che come scriveva Sangalletti all'inizio di maggio sarebbe stata completata, dopo quella di Santo Stefano, nel mese successivo (vedi *supra*, «poi per tutto giugno l'altra della asunta della Madonna», e che Vasari, come detto, registra come conclusa il 30 giugno).

Due tavole con gli evangelisti, già vendute all'estero all'inizio dell'Ottocento, sono state riconosciute di recente e mostrano una forza nel disegno, un'intensità della composizione e nel colore denso e cangiante da non lasciare dubbi sull'autografia vasariana: ed è questo motivo che mi induce a ritenere queste tavole le prime ad essere state compiute – e totalmente – da Giorgio; mentre anche per la relativa minore conservazione le altre due tavole ancora in Italia hanno perso smalto nella superficie pittorica, e al confronto anche potenza espressiva. I disegni e i temi delle cappelle erano già stati parzialmente elaborati e preparati a Firenze, ma proprio degli evangelisti non esistono al momento disegni noti (se non uno studio di braccia agli Uffizi) come se Vasari, a differenza delle altre parti da delegare ai suoi aiuti o comunque da discutere con la committenza, avesse senza meno riservato a sé, senza indugi, e senza intermediazione grafica, i quattro evangelisti, intenti nella scrittura, nella lettura, nella contemplazione.

Le tavole dei due evangelisti attualmente meglio conservate ed ora negli Stati Uniti raffigurano Marco (fig. 29), col leone ai suoi piedi, mentre legge nel libro un versetto ispirato all'angelo della Resurrezione «angelus descendit ..vo» e regge con una mano penna e calamaio insieme, con l'altra degli occhiali forse più prevedibili in un dipinto nordico che tosco-romano – e Luca, che si appoggia con una gamba sul toro, intento a scri-

²³³ HERRMANN FIORE 1983, p.29; GUALANDI 1845, p.59, ma soprattutto la trascrizione corretta in DEGLI AZZI 1915, p.211: «c. 22. A di 27 di marzo 1571./Papa Pio V: in questo di sopraditto ho riceuto sc. 50 per conto a bon conto»; quando muore Pio V gli resta una «cassetta datta per lui al suo casale: montava intorno sc. 80» (1 maggio 1572).

vere il suo vangelo (fig.30). Dei due quadri ora a Livorno (figg.31–32), Giovanni è il vecchio apocalittico, accompagnato dall'aquila appena visibile, le cui mani in primo piano sono perfettamente corrispondenti al disegno Uffizi 6439, mentre Matteo, di minore qualità pittorica rispetto ai precedenti (forse già in parte non autografo?) si volta a guardare il suo angelo che svolge volando un rotulo.²³⁴

Le due tavole con Marco e Luca si trovavano già nel 1807 in asta a Londra da Christie's con la provenienza dichiarata dal Vaticano, sebbene erroneamente dalla Cappella Paolina,²³⁵ vendute da Thomas Grignon e da questi nel 1809 a Thomas Baring; rimasero per tutto l'Ottocento in collezione Baring, per poi passare per varie aste nel '900 a Londra e Parigi, giungendo poi a New York (coll. R. Feigen) e poi nella stessa città presso Sotheby's nel 1996.²³⁶

Delle altre due, peraltro intuitivamente assegnate a Vasari da Zeri, è stata ricostruita con precisione la provenienza da un'asta tenutasi a Livorno (città dove si trovano tuttora) nel 1799,²³⁷ in cui venne anche acquistata la pala già appartenente alla stessa cappella vaticana con l'Assunzione della Vergine; purtroppo nell'elenco dell'asta livornese non sono presenti né gli altri due evangelisti, né tondi e lunette della stessa cappella, né le due pale delle cappelle sottostanti, trafugate insieme, e che presero una strada diversa, solo in parte ora ricostruibile.

Rileggendo la verbosa lettera del dicembre 1570 di Borghini, nella Natività si deve forse a lui il rafforzamento del ruolo degli angioletti proprio con i versi evangelici citati posti nel cartiglio,

e nella Liberazione di Pietro è l'angelo, e non l'apostolo, a prefigurare la Chiesa; si comprende comunque che il Priore non ha visto e non ha disegni del ciclo, e per il quarto tondo propone la discesa dell'angelo nella Probatina Piscina trascurando il ruolo sacerdotale (viceversa importante nel contesto) di Zaccaria, e mostrando di aver mirato soprattutto al ruolo degli angeli, che nel risultato finale è primario ma spesso sottinteso, o di sola presenza (ad esempio negli evangelisti, nemmeno nominati dal Priore) o del tutto superati dalla Chiesa militante, come nelle lunette con i Dottori. Il Priore non aveva evidentemente consapevolezza che i tondi, anche se molto grandi, erano posti ad una considerevole altezza, e quindi solo una grande figura (Zaccaria) era molto più visibile dal basso di molte figure piccole (Probatina Piscina): non era stato informato delle misure prese da Annibale Lippi, insomma non aveva visto il modello, ed aveva equivocato sulle dimensioni di una cappella privata (sul tipo di quella a Palazzo Vecchio di Eleonora di Toledo, ad esempio).

Due dei quattro tondi vasariani sono conservati nella parrocchiale di Sant'Emiliano a Cigliano in Piemonte, dove Giovanna Galante Garrone²³⁸ ne aveva intuito correttamente nel 1982 una certa aria di scuola vasariana, anche se non la provenienza esatta: non è ancora chiarito come siano passati dalle spoglie napoleoniche alla parrocchiale neoclassica (iniziata nel 1791 e terminata nel 1820) di Sant'Emiliano, ma l'identificazione è corroborata dall'esistenza per la Natività (fig.33) del disegno preparatorio (fig.34),²³⁹ oggi al Lou-

²³⁴ CORTI 1989, p.106, ha correttamente accostato alle due tavole livornesi (chiesa di San Sebastiano) due foto degli evangelisti ora all'estero, senza però indicarne la collocazione originaria, e già Charles Davis aveva riconosciuto quelle all'estero (di «probabile mano vasariana ... per un ciclo non noto»).

²³⁵ «This grand Chef d'oeuvre is from the Vatican, and was painted by order of pope Paul III for the Capella Paolina», Christie's Londra 2 maggio 1807, lotti 54 sg., «St Luke writing the Gospel, larger than life ... truly capital ... St. Mark reading the Gospel ... equally fine», valore £ 94.10 (cadauno); seconda vendita 29 aprile 1809, da Grignon a Baring, con la stessa descrizione del catalogo precedente, lotti 91 sg., (venduto Luca per £ 74.11 e Marco per £ 73.10, cfr. Getty Provenance Index). Sui Baring HASKELL 1982, pp.145–47 (Fesch a pp.162–65).

²³⁶ Charles Grignon, Londra (vendita Christie's Londra, 2 maggio 1807, lotti 54 sg., e 29 aprile 1809, lotti 91 sg.; sir Thomas Baring, Stratton Hall (1809, passata al figlio nel 1848 e al nipote primo conte di Northbrook nel 1873); vendita Christie's Londra, 12 dicembre 1919, lotto 138, venduto a Vicars; poi Galerie Charles Brunner, Parigi, D. Lorenzo Pellerano, e Richard L. Feigen & co, New York. Mostre: Londra, British Institution, 1823, n. 154; R. Feigen, Seven Highly Important Pictures, Londra 1988–89, n. 2; sono poi passate per un collezionista privato che le ha poi vendute a Sotheby's New York, dove sono andate in asta il 1° novembre 1996 (olio su tavola, 177, 8×99, 1 cm, lotto n. 55).

Oltre a FREY 1930, pp.882, 884, e le fonti settecentesche, sono citati in PASSAVANT 1836, p.283, che li giudica poco più grandi del naturale e tra le opere migliori di Vasari), WAAGEN 1838, p.34; WAAGEN 1854, p.176, n. 2 («colour of is greater power and transparency ... Luke similar excellent although on a lesser degree»). RICHTER/WEALE 1889, pp.167 sg., n. 221.

²³⁷ DAL CANTO 1996, p.102: «Altro catalogo di quadri portati da Roma da

francesi ed esposti alla vendita in Livorno l'anno 1799: 1 detto alto 12 largo 7 palmi l'Assunta dipinto del Vasari 200; p.104: «S. Matteo e S. Giovanni evangelista in due tavole bislunghe di Giulio Romano erano al Vaticano nella cappella di Pio V», olio su tavola, 180×98 cm, conservate nella chiesa di San Sebastiano, già identificate dall'autore nel catalogo della mostra Livorno 1980, pp.300 sg., con foto in bianco e nero: p.300: «su suggerimento di Federico Zeri ... nella prima maturità di Giorgio Vasari; più arduo identificare l'origine e le vicende». La provenienza dell'Assunta era già segnalata da una guida ottocentesca, pervenuta per una eredità entro il 1847.

²³⁸ GALANTE GARRONE 1982, p.166, scrive che a Cigliano ... «sono inseriti due sorprendenti ovali rappresentanti una Natività ... e una Liberazione di Pietro accostabili alle opere giovanili di Giorgio Vasari», attribuzione del tutto plausibile considerando che si tratta di dipinti per lo più di mano del giovane Zucchi su disegno di Vasari. Sulla collocazione attuale le notizie reperite dalla mia allieva CHIODO 2008.

²³⁹ Nell'elenco dei disegni di Zucchi (AURIGEMMA 2007b, p.36) compare un foglio indicato come «da Vasari», di una Madonna e sei putti che potrebbe molto azzardatamente corrispondere al disegno ora al Louvre della Natività per la cappella di San Michele in Vaticano (ca. 1571), ove lavorò anche Zucchi («Un disegno di una madonna in carta reale assedere con sei putti da Giorgio vasari»). Cfr. HÄRB 1998, p.185, fig.5, «both probably executed in 1570 for two of the lost tondi in the Cappella di San Michele». Härb ritiene che il disegno della Natività sia stato ripreso «in every detail» nell'affresco sulla parete meridionale esterna della cappella di San Michele nel passaggio verso la Sistina, affresco non menzionato da Vasari né da Taja ma solo da Chattard con attribuzione a Peruzzi, e lo studioso lo attribuisce a Zucchi; ma a me sembra che comunque il dipinto murale (in controparte) sia alquanto differente dal disegno, (ad esempio la Vergine ha le mani giunte, vi sono altre figure, ecc.).



29. Giorgio Vasari, *San Marco*. Già Sotheby's New York (foto Sotheby's)



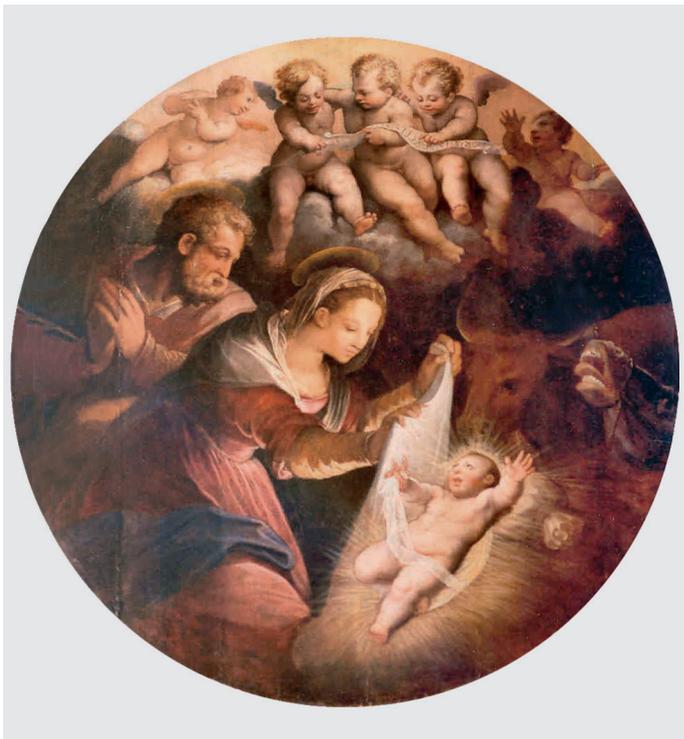
30. Giorgio Vasari, *San Luca*. Già Sotheby's New York (foto Fototeca Berenson, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies)



31. Giorgio Vasari, *San Giovanni*.
Livorno, *San Sebastiano* (foto
4 Mori, Livorno)



32. Giorgio Vasari, *San Matteo*.
Livorno, *San Sebastiano* (foto
4 Mori, Livorno)



33. Giorgio Vasari e Jacopo Zucchi, *Natività*. Cigliano, Chiesa parrocchiale di Sant'Emiliano (foto archivio autore)



34. Giorgio Vasari, *Disegno per il tondo della Natività*. Louvre, Département des arts graphiques, Cabinet des Dessins, inv. 2084 (foto Réunion des Musées Nationaux)

vre,²⁴⁰ già segnalato da Pillsbury nel 1973²⁴¹ insieme con quello dell'Annunciazione ora alla Pierpont Morgan Library.

Nel tondo della Natività gli angeli piuttosto infantili dominano dalle nuvole col loro peso corporeo la parte superiore del quadro, cantando il Gloria, con qualche differenza nelle figure rispetto al disegno preparatorio vasariano²⁴² ove le figure centrali sono più serpentine e quella di sinistra più volante, e vi è maggior spazio per lo sfondo luminoso. A sinistra la bella testa di Giuseppe, matura nel disegno, diventa in pittura più piccola e modesta, e lo stesso avviene per la Vergine, anch'essa riproporzionata e ridimensionata, ma anche più umanizzata, in ginocchio ma con la parte inferiore del corpo meno in evidenza e vestita secondo i colori canonici, perdendo anche in parte l'illuminazione da sotto in su chiaramente indicata dall'acquarellatura nel disegno e mantenuta parzialmente nel tondo. Alle spalle il bue e l'asino ragliante (appena disegnato) sprofondano nel buio, mentre tutta la scena è illuminata dal Bambino, che nel disegno sembra indicare la cesta o mangiatoia intrecciata che ne copre parzialmente una gamba, nel

tondo è più ingenuo, a figura intera, sulla paglia (con dietro un sacco) e non sulle stoffe, e volge le mani in avanti e verso l'alto.

Veniamo all'Annunciazione, momento evangelico particolarmente caro a Pio V²⁴³ e al pensiero di San Tommaso²⁴⁴: il disegno ora a New York (fig. 35)²⁴⁵ mostra una straordinaria emozione nelle due figure, la Vergine fanciulla che in ginocchio si poggia con un braccio, e con la mano sul petto non solo indica se stessa ma forma una piega del manto, mentre con un serpentinato naturale del busto si rivolge verso il libro aperto con l'altra mano e verso l'angelo, pur volgendo il volto e gli occhi della Vergine verso il basso. Come una nube Dio avvolge Maria, l'angelo ripete la posa del corpo un po' mossi e su di lui

²⁴⁰ MONBEIG GOGUEL 1972, n. 296, p. 201 (inv. 2084, 127×100 mm, matita, penna e acquarello).

²⁴¹ PILLSBURY 1973 nella sua recensione a MONBEIG GOGUEL 1972.

²⁴² Paris, Louvre, Dep. Art. graph., inv. 2084, MONBEIG GOGUEL 1972, cat. 296 (matita nera, penna marrone, acquarello marrone, 127×100 mm).

²⁴³ Per l'Annunciazione Pio V ripristina la cappella papale il 25 marzo in Santa Maria sopra Minerva e la venerazione dell'icona di Santa Maria del Popolo (DE BLAAUW 2006, pp. 96 sg.).

²⁴⁴ TOMMASO D'AQUINO 1949-75, vol. 23. L'incarnazione: Il modo; vol. 24. L'incarnazione: Diffetti assunti e implicanze; si veda anche per la stessa cappella il vol. 4. La creazione - gli angeli.

²⁴⁵ Age of Vasari 1970, D 48, da Ch. Fairfax (Londra 1910) ora Pierpont Morgan Library, inv. n. I. 35; BEAN/STAMPFLE 1965, n. 104 (diametro 133 mm, penna, inchiostro e acquarello marrone, quadrattato in gesso nero).



35. Giorgio Vasari, Disegno per il tondo dell'Annunciazione. The Pierpont Morgan Library, New York, inv. I. 35 (foto Pierpont Morgan Library)



36. Giorgio Vasari, Tondo dell'Annunciazione, olio su tavola. Szeged, Móra Ferenc múzeum, inv. 50.47.1 (foto museo)

vola nella luce la colomba dello Spirito Santo, vera apparizione verso le tende del letto di Maria; come negli altri disegni bastano pochi tratti mossi a Vasari per definire la figura, e l'acquarello per creare luci e leggeri movimenti.

Il tondo dell'Annunciazione (fig. 36) è stato di recente ritrovato e restaurato²⁴⁶ a Szeged (Ungheria); dopo la scheda complessiva e decisiva di Waldmann²⁴⁷, Anna Bisceglia²⁴⁸ ha proposto paralleli convincenti con pitture vasariane del settimo-ottavo decennio, e ha notato che rispetto al disegno ha maggiore evidenza la figura «staccata dall'ombra di fondo dal cono di luce spiovente», accentuando il punto di vista dal basso (mentre negli altri due tondi vede maggiormente – e concordo con lei – l'intervento di Zucchi). A confronto col disegno, le differenze sono molteplici nella posizione delle figure ma soprattutto nel passaggio ad una composta freddezza e ad una prevalente monumentalità (tanto che si è dubitato dell'autografia o della provenienza della tavola), e la secca frase di Borghini nel dicembre 1570 con cui non tratta questa scena per commentare solo quella seguente («Le storie della annuncia-

tione non mi puo piu piacer con quella della Natività», *infra*) è forse segno del cambiamento già deciso suo malgrado: certamente il disegno deve essere stato ideato con largo anticipo, se la traccia sul verso con alcuni tondi appena leggibili può indicare un appunto sommario del pittore sulla futura partizione della cappella comunicatagli forse per lettera. A mio parere deve essere subentrata rispetto al disegno creato da Vasari prima dell'arrivo alla corte di Pio V una scelta più rigoristica, per cui la Vergine non può essere sorpresa e impaurita, ma consapevole e regale, e considerati gli impegni assunti dal pittore il rispetto del canone imposto nella rappresentazione del focus basilare del credo cristiano è realizzato dal caposcuola, che esclude elementi sentimentali e distraenti ideati in una prima invenzione per giungere alla sostanza del momento in cui il Tempo si compie.

Il tondo con la Liberazione di Pietro, attualmente in Piemonte (fig. 37), non ha al momento un disegno preparatorio di riferimento: dalla porta del carcere, segnato dalle sbarre della finestra, sguscia via Pietro (con una veste grigia ed un manto

²⁴⁶ Olio su tavola, diametro 157cm, Szeged, Móra Ferenc múzeum, inv. 50.47.1. SZABÓ 2008; SZABÓ 2011; Sturz in die Welt 2008 (Vilmos Tátrai), scheda 28

²⁴⁷ Botticelli to Titian 2009 (Louis Alexander Waldman), pp.400–02: nel ripercorrere le varie attribuzioni date alla tavola, Waldman ha definitivamente accostato alla cappella il tondo, acquistato nel 1896 dal Lucács Enyedi e donato al museo nel 1925, e ha osservato la chiusura della porta

nello sfondo e lo spostamento del leggio dal centro del disegno al lato della tavola (noto che nel disegno la mensola del leggio è una figura femminile nuda all'antica, molto efficace ma effettivamente fuori luogo nella cappella ghisleriana); BIETTI 2011 ritiene la tavola del settimo decennio, non legata alla cappella, e di Michele Tosini su disegno di Vasari.

²⁴⁸ Giorgio Vasari disegnatore 2011 (Anna Bisceglia), pp.190 sg., scheda 47.



37. Giorgio Vasari e Jacopo Zucchi, *Liberazione di Pietro*. Cigliano, Chiesa parrocchiale di Sant'Emiliano (foto archivio autore)



38. Giorgio Vasari, *Disegno per Zaccaria in preghiera*. Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, inv. Z 1397 (foto Rheinisches Bildarchiv Köln 107515)

giallo) tenuto per mano dall'angelo alato, che gli indica il soldato nello sfondo scendendo alcuni gradini; da sinistra al centro in basso dormono tre soldati armati e con corazze di cuoio, ed in particolare quello al centro, con corazza rossa, elmo lucente e tanti dettagli dorati, quasi giganteggia per proporzione rispetto alle altre figure e segue col suo corpo imponente la curva del tondo, poggiandovi sopra un braccio e un piede, (ma allo stesso tempo per dormire poggia la testa con un gesto ingenuo mettendo la guancia su una mano); mentre sempre alla circonferenza si richiama un piccolo scudo rotondeggiante e con volute, quasi decorativo; anche in questa tavola la mano di Zucchi è evidente, sia nelle figure dei fuggitivi, sia dei soldati che precedono di pochi anni quelli della Resurrezione del 1575 per D'Avalos²⁴⁹ già in San Pietro, e il tondo nel complesso appare più riuscito; nell'insieme i tondi esistenti sembrano per stile più vicini al Vasari negli affreschi della sua casa ad Arezzo quanto a forme e colori vivaci.

Manca all'appello il solo Zaccaria, di cui è possibile seguire

²⁴⁹ VANNUGLI 1994; Villa Medici 1999, scheda 90, pp.310 sg. (Ph. Morel). La scena ricalca la descrizione negli Atti degli Apostoli, 12: Erode fa arrestare e controllare da quattro squadre di quattro soldati Pietro, che la notte prima del processo dorme tra due soldati legati con doppia catena, e sentinelle davanti alla porta; appare l'angelo nella luce e spezza le catene, ordina all'apostolo di vestirsi e prendere il mantello, ma Pietro non si rende conto e crede di avere una visione, il portone si apre e dopo un po' l'angelo scompare.

le tracce sino alla vendita a Roma della collezione del cardinale Fesch nel 1845: «Aparition de l'ange à Zacharia, Bois, forme ronde, p.5, Zacharie, un encensoire à la main et prosterné devant l'autel des parfumes, voit apparaître tout-à-coup l'angel du Seigneur qui lui annonce la naissance prochaine d'un fils»; ²⁵⁰ non è noto come il tondo sia finito nella collezione di Joseph Fesch²⁵¹ (ma risulta già staccato dagli altri tre tondi, come visto negli elenchi napoleonici) né al momento dell'asta²⁵² sapere da

²⁵⁰ Galerie 1844, p.247, n. 1005-2474.

²⁵¹ Nelle numerose pubblicazioni consultate sul cardinale (1763-1839), Arcivescovo di Lione, zio di Napoleone, non è stato possibile trarre indicazioni sul tondo: CATTET 1842; COLOMBANI 1979; LATREILLE 1935; LYONNET 1841; MICHEL 1932; ROCHE 1993; DINELLI GRAZIANI 2003. CORTI 1989, p. 137, parla di un'altra Adorazione di Vasari, già Fesch, poi Dudley (UK) e ora negli USA.

²⁵² ASR, Trenta Notai Capitolini, ufficio 11, not. Augusto Apolloni, anno 1839, vol. 609, fol.37-503v), 5 settembre 1839, stima di V. Camuccini, 5 settembre 1839 - 12 dicembre 1839, Palazzo Ricci sesta camera fol.463, «15669 Quadro in tavola rotondo del diametro di piedi cinque con cornice intagliata, e non dorata rappresentante l'apparizione dell'angelo a Zaccaria di Vasari scudi quaranta 40» (inizia l'inventario «Nel Nome di Dio Così sia Descrizione estimativa di tutti gli effetti ereditarij della ch: me: del card. Giuseppe Fesch Ad istanza Dell'Illmo Sig.r Stanislao Natalini canto nella qualità di Esecutore testamentario di detto defonto porporato, quanto come Procuratore specialmente deputato da Sua Altezza il sig. Principe D. Giuseppe Bonaparte Conte de Sourvilliers Erede Universale Adi Cinque settembre milleotto Centotrentanove Ind.e XII regnando il Sommo Pontefice Gregorio XVI l'anno IX del suo pontificato Il Card. Giuseppe Fesch Arcivescovo di Lione del titolo di S. Lorenzo in Lucina, ed



39. Giorgio Vasari, Pala dell'Assunta. Livorno, Parrocchia di Santa Caterina (foto per gentile concessione dell'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Livorno)



40. Giorgio Vasari, Disegno per la pala dell'Assunta. Louvre, Département des arts graphiques, Cabinet des Dessins, inv. 2100 (foto Réunion des Musées Nationaux)



41. Giorgio Vasari, *Disegno per la lunetta con Ambrogio (o Agostino) e Girolamo*. Già Sotheby's New York (foto Fototeca Berenson, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies)

chi sia stato acquistato, anche se sulla collezione esistono studi recenti ed aggiornati.²⁵³ Ipotizzo che a questo soggetto si riferisca un foglio vasariano ora a Colonia²⁵⁴, tondo con un sacerdote inginocchiato dinanzi all'altare, ma senza angelo (fig.38).

La pala e le lunette

Nella grande pala dell'altare, ora a Livorno (fig.39), Vasari raffigurò l'Assunzione della Vergine sorretta da un coro di angeli nudi e affollati, e incoronata dalla Trinità: è un quadro di non

straordinaria invenzione – modificato con un allungamento verso l'alto per le importanti misure della cappella, e poi centinato – come attesta il disegno preparatorio ora a Louvre (fig.40), ove i piedi degli angeli toccano il naso e l'aureola dei due santi in basso, poi eliminati, mentre il quadro appare con una cornice orizzontale adattandosi meglio alla parete di fondo, ove prima era una finestra uguale alle altre della torre, al posto dell'attuale grande apertura neoclassica.²⁵⁵ Il soggetto doveva comunque avere un'importanza maggiore di quel che ora supponiamo al momento della decorazione delle cappelle, perché nel maggio

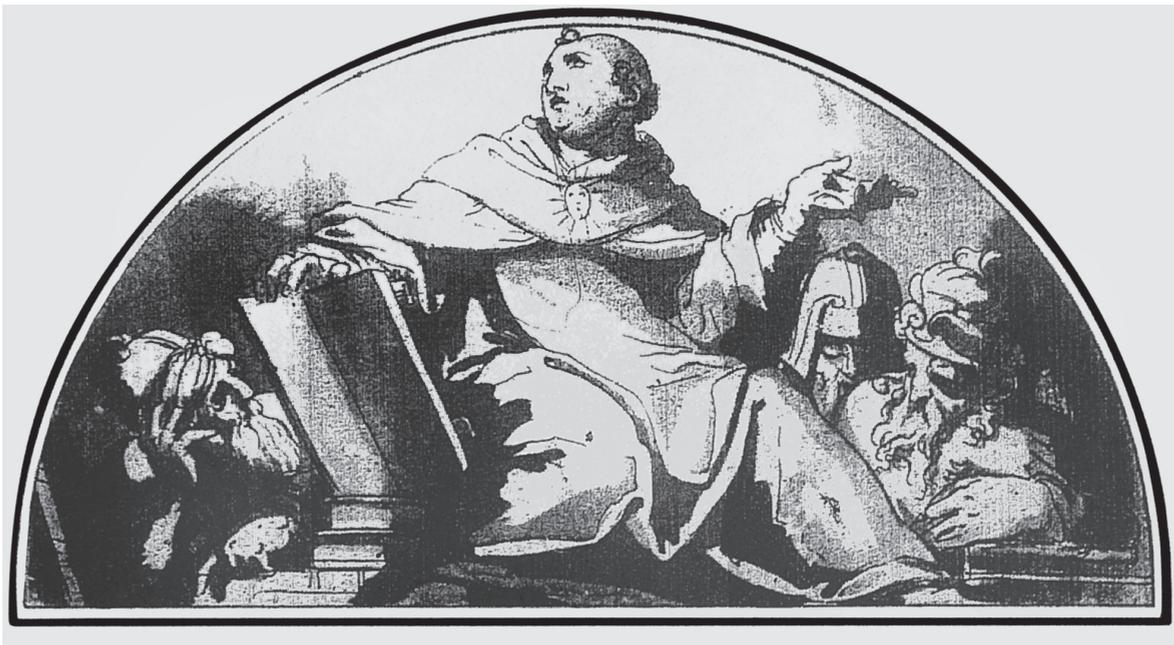
abbate commendatario di S. Maria della Vittoria di già domiciliato nel Palazzo Falconieri a strada Giulia passò all'altra vita alle ore dieci italiane del giorno 13 maggio 1839. L'illmo sig.r Stanislao Natalini conferendo, che il defonto porporato aveva consegnato ne' miei atti il suo testamento chiuso, e sigillato fin dal giorno 25 aprile passato e trovandosi altresì munito di special mandato di procura». Inventario 1841 «Catalogue des Tableaux composant la Galerie de Feu son Eminence le Cardinal Fesch, Rome 1841, Salviucci et Fils, Palazzo Falconieri, via Giulia 1; Palazzo Ricci, via Giulia 147; Palazzo detto di Madama Letizia, 1841, fol.102, 2474 L'Ange apparaissant au Prophète Zacharie. Cette composition est de forme circulaire et traitée en maître, par Georges Vasari». Il 13 luglio 1845 ha il n. 1005. Delle sedicimila pitture (su 17626 oggetti) già di Fesch, catalogati nel 1841 da cinque accademici di San Luca, trecento pezzi (compreso il n. 1005) andarono all'erede Giuseppe Bonaparte conte di Survilliers, e il resto fu venduto nel 1843, 1844 e 1845.

²⁵³ COLOMBANI 1979, testamento a p.214; THIÉBAUT 1987, sulla collezione di primitivi, ma anche per la situazione romana VANNINI 1987.

²⁵⁴ È il turno di Zaccaria (Luca, 1) di entrare nel santuario per l'incenso, l'angelo gli appare sul lato destro dell'altare e il sacerdote «molto sconvolto» non credendo a Gabriele rimane muto. Vorrei azzardare l'identificazione di un dise-

gno preparatorio del tondo con Zaccaria e l'angelo con il foglio tondo e quadrato attribuito da Thiem e ora a Colonia, Wallraf-Richartz Museum, Z 1397, del diametro di 128mm (matita e acquarello marrone; con attribuzione a Pieter de Witte), molto vicino ai disegni sicuri per gli altri due tondi, benché la figura sia una versione molto più esotica ed in controparte dell'Abramo e i tre angeli dello stesso Vasari: il vecchio in vesti sacerdotali inginocchiato e sorpreso dinanzi all'altare su cui arde il fuoco andrebbe benissimo con la descrizione dell'apparizione dell'angelo (che però nel disegno non si vede) e con la descrizione data da Taja, «mentre offerisce sacrificio», meno a quella di Vasari «mentre ammutolisce» (avendo la bocca appena aperta), e ancor meno con quella ottocentesca che gli pone un incensorio in mano; sussiste però un problema, ossia la descrizione del medesimo nella collezione Fesch dell'anno 1839, «l'apparizione dell'angelo a Zaccaria», anche se è probabile che nella versione finale, che non dovrebbe essersi discostata troppo dal disegno, l'angelo abbia assunto maggior peso. Avremmo così due disegni di tondi di 128mm e solo uno di 133mm. Cfr. CORTI 1989, p.88.

²⁵⁵ MONBEIG GOGUEL 1972, pp.152-54, n. 199, inv. 2100 (358×281 mm, penna e inchiostro bruno e matita); scrive BAROCCHI 1964, p.69: «Ben più vasariana, innegabilmente, la pesante macchina dell'Incoronazione di



42. da Giorgio Vasari (Stefano Mulinari?), Lunetta con San Tommaso. Ubicazione ignota (foto Witt Library)

1571²⁵⁶ Sangalietti definisce la cappella non come di San Michele o degli Angeli, ma «dell'asunta della Madonna», forse in omaggio alla forte devozione mariana del papa domenicano: la pala ha ancor oggi notevoli dimensioni soprattutto in altezza, nella parte in basso il sarcofago si predispondeva come base classica allo slancio paradisiaco, e doveva rappresentare il fulcro visivo della cappella, ove va immaginata solennemente accompagnata da Evangelisti e Padri della Chiesa. Come già affermato da Kliemann,²⁵⁷ questa pala, insieme alle altre due, venne abbozzata nei primissimi mesi del soggiorno romano di Vasari, il quale all'inizio del gennaio 1571 aveva «coperto di colori ... non bozze, ma come finite due tavole, e la terza a Befania sarà come le altre», con una leggera contraddizione nell'epistola del febbraio 1571 («così s'è abbozzato a colori le 3 tavole», vedi *supra*).

Maria oggi in Santa Caterina di Livorno e il relativo disegno del Louvre, dove i molteplici motivi culturali (correggeschi, pontormeschi, fiamminghi) non riescono ad intonarsi alla più frivola temperie dei dipinti parietali»; poiché la frase precedente della studiosa riguarda proprio gli affreschi, tutti attribuiti a Zucchi, non è chiaro qui se «vasariana» equivale ad autografa.

²⁵⁶ FREY 1930, p. 584, sull'ordine di completamento (prima quella di San Pietro, poi Santo Stefano, e poi l'Assunta (non San Michele).

²⁵⁷ KLIEMANN 1981, p. 97.

²⁵⁸ CORTI 1989, p. 138, le segnala in Germania, collezione privata. Nonostante tentativi ripetuti sino all'ultimo non è stato possibile vedere le tavole né ottenere immagini dall'attuale proprietario ad Amburgo, e me ne dolgo molto per la completezza del testo e del confronto stilistico.

Non sono al momento studiabili le tre lunette,²⁵⁸ e dunque non è possibile accertarne attraverso l'analisi stilistica l'autografia, essendo solo note attraverso memorie grafiche. Senza dubbio uno dei tre lunettoni è testimoniato dal disegno (fig. 41) passato per un'asta nel 1963,²⁵⁹ con Sant'Agostino vescovo e San Girolamo o Ambrogio (in veste apparentemente cardinalizia) entrambi impegnati nello studio e seduti a terra appoggiati ai loro libri; di questa lunetta e di quella con Tommaso d'Aquino esiste una riproduzione a stampa,²⁶⁰ in cui Tommaso (fig. 42) raffigurato da solo (con la tipica testa molto grossa a causa della massiccia corporatura) aveva per compagni tre «eretici» o meglio tre pensatori da lui confutati, e quindi la composizione è leggermente diversa, con il santo al centro in posa oratoria e le teste dei suoi polemisti che spuntano dal basso: le confutazioni di Tommaso riguardano in particolare Ario per

²⁵⁹ Sotheby's Londra, 12 marzo 1963, lotto 7, provenienza sir Thomas Lawrence, segnalato da PILLSBURY 1973, p. 173, neg. R 329, e in KLIEMANN 1981, con ubicazione ignota (riproduzione fotografica).

²⁶⁰ Le due stampe sono reperibili nelle microfiches della Witt Library (Italian School, G. Vasari, 10, 740, 2426 sg.): le riproduzioni originali sono al momento fuori posto e non è possibile leggere la didascalia (si intravede un «apud C. M. »), così non possiamo sapere chi è l'incisore e a quale serie appartengono le immagini, anche se si potrebbe fare il nome dell'incisore di traduzione settecentesco Stefano Mulinari, ma nella raccolta delle sue stampe da disegni degli Uffizi le due lunette in questione non sono comprese (l'incisione con i due Padri della Chiesa recante la dicitura «Giorgio Vasari» non è in raccolta medicea, ma è in controparte rispetto al disegno).



43. Giorgio Vasari, *Padre della Chiesa (Agostino?), con angeli*. Torino, Biblioteca Reale, inv. 432 (foto per gentile concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)

l'incarnazione,²⁶¹ quindi vi è una precisa coesione con il tondo dell'Annunciazione, e da Averroè il santo tomista riprende il metodo letterale ma se ne stacca nelle conclusioni. In un foglio ora a Torino²⁶² si può individuare un pensiero di Vasari per un'altra lunetta (fig. 43), con un solo Padre della Chiesa, invece di due, mentre scrive in abito vescovile.

Un commento al ruolo giocato in questa cappella da Vasari e Zucchi: Vasari appariva probabilmente a Pio V un modello d'artista per il rigore tematico e per l'armonia col potere, se non ancora un artista cristiano ideale. In quanto suo braccio destro, e lasciando così la possibilità al Cavaliere di essere ubiquo in alcuni momenti, Zucchi si adatta i modelli e i cartoni predisposti affinché la cappella risulti «del Vasari» ed accomoda anche il suo stile alla devozionalità raccolta del papa, tendendo già ad una chiarezza dell'impaginazione e della narrazione (che Vasari forzerà invece sino al didascalismo nella Sala Regia,²⁶³ non seguito dal suo pupillo). Nelle storie di Tobia (su cartoni vasariani) il tono narrativo di Zucchi con sentimenti più semplici ed umani è già più zuccaresco, e anche in questo marca la differenza ed una nuova scelta più sentita rispetto a Vasari, forse anche voluta dallo stesso pontefice per il suo zelo religioso e per la sua formazione domenicana tra le vette tomistiche e la predicazione popolare.

²⁶¹ TOMMASO D'AQUINO 1995, cap. 204.

²⁶² La lunetta con un Santo vescovo, forse Agostino, con due angeli che gli reggono i libri, si trova a Torino, Biblioteca Reale, inv. 15670, cfr. BERTINI 1958, cat. 432 (277×170 mm, carta azzurrata, penna e acquarello con rialzi).

²⁶³ DEL VITA 1929, p. 109: la Sala Regia piaceva molto a Pio V, ma col nuovo papa vennero inserite le storie di Gregorio X e XI, ed iniziata la scala con la storia di Cristo e Pietro. È a questo ciclo che si riferisce la descrizione, segnalata negli addenda a p. 101, Vasari 1981, p. 21, nel cod. Vat. lat. 7031 (ma preceduto a cc. 277r–278r dal programma per la sala del Concistoro e seguito dalla Sala Regia, c. 280r–v) e così pure il disegno passato per

Cappella di San Pietro Martire

Il Santo Inquisitore

San Pietro da Verona²⁶⁴ è il primo santo domenicano, canonizzato nel 1253 perché ucciso in un agguato nel 1252 per mano degli eretici nel bosco di Barlassina presso Milano, da cui derivano due diverse iconografie del suo martirio, quella con l'ascia conficcata nel capo e quella (meno cruenta e scelta nella cappella in questione) con una spada nel fianco, mentre muore recitando il Credo. Aveva fondato nel 1252 la prima confraternita della Vergine per diffondere il dogma e il culto mariano, da cui poi discenderanno le confraternite del Rosario, e questo è un possibile nesso con la dedica all'Assunta della pala della cappella superiore; aveva predicato in Lombardia e Toscana, ma nella cappella si accentuano le scene della sua azione a Firenze.

Era ugualmente originario di Verona un personaggio chiave nel vigilare sulla moralità della corte pontificia di Ghislieri, Niccolò Ormaneto,²⁶⁵ che confutava le dottrine eretiche ed era stato collaboratore di Borromeo, il quale aveva avuto gran parte nella stesura del nuovo Breviario e del nuovo Messale Romano approvati da Pio V:²⁶⁶ forse l'assassinio di Pietro evocava l'attentato del 1569 a Borromeo,²⁶⁷ e quindi il quadro riproponeva un dramma di stretta attualità, ed inoltre l'appartamento di Borromeo, già Cardinal Nipote, in Torre Borgia, era vicino al passaggio per la cappella ed il nuovo Cardinal Nipote Michele Bonelli poteva agevolmente usufruirne.²⁶⁸ Nella pianta settecentesca King's Library K 75, 37c–d, la cappella del secondo piano è ben disegnata con la sola finestra verso il cortile interno (e non dietro l'altare, che è indicato), ma soprattutto si comprende come almeno a quella data tutte le stanze contigue fossero destinate al Maestro del Sacro Palazzo: se la situazione fosse rimasta immutata rispetto al XVI secolo, si comprenderebbe allora che le raccomandazioni di Pio V verso il Maestro di indurre alla preghiera e alle letture i membri della corte pontificia trovassero un luogo adatto proprio lì, e come la cappella fosse destinata alle più alte gerarchie. Pio V, inquisitore avveduto dal 1557, come papa era tornato alla linea

Sotheby's Parke Bennett, 9 luglio 1981, (Old Master Drawings 1981), n. 13, ill. p. 74 (Pietro e il tributo della moneta). Gli avvenimenti della notte di San Bartolomeo inducono Gregorio XIII a richiedere due mesi dopo a Cosimo I l'invio di Vasari per gli affreschi, cfr. AURIGEMMA 2008a, p. 153.

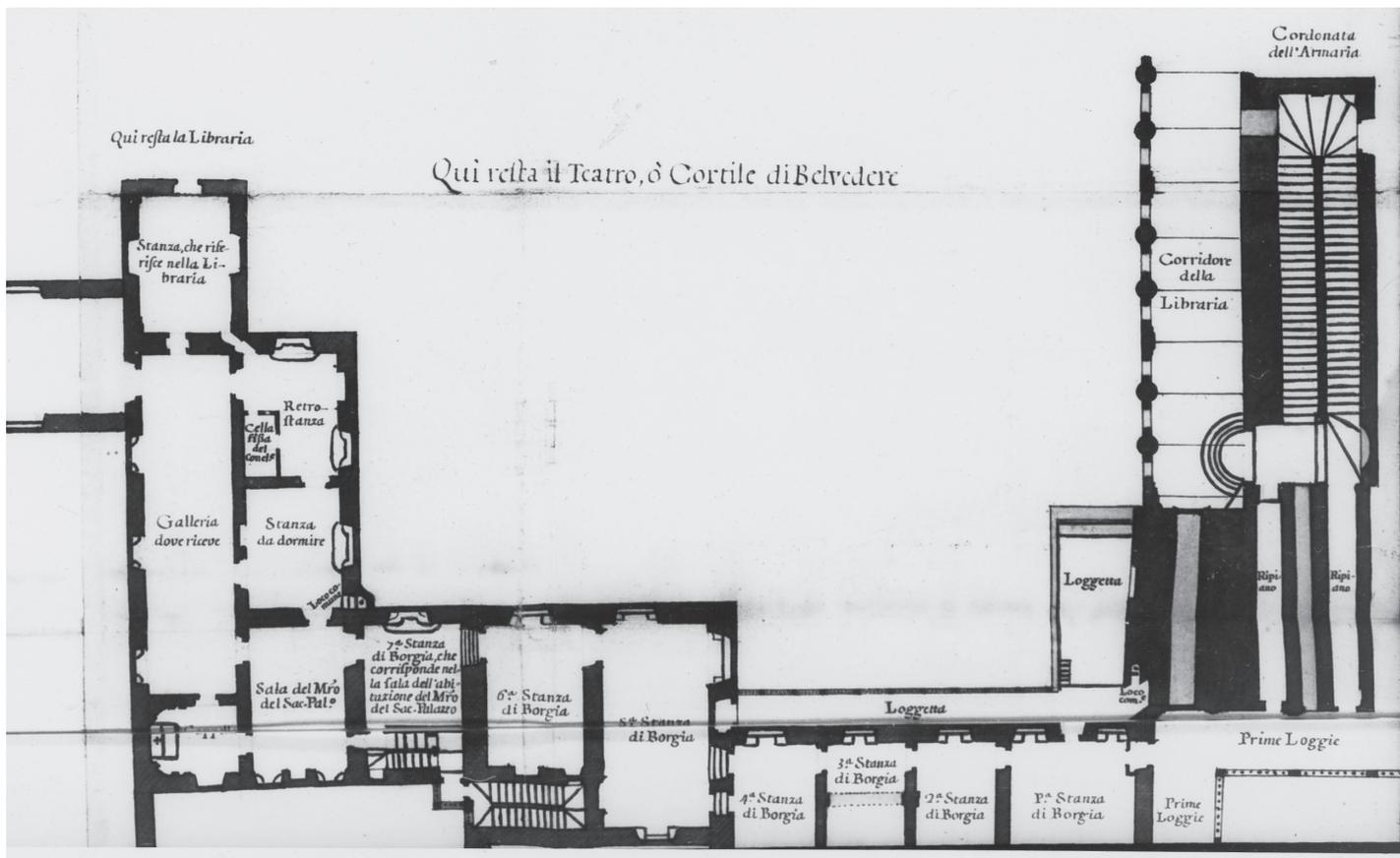
²⁶⁴ Bibliotheca Sanctorum, vol. 11, coll. 746–62.

²⁶⁵ PASTOR 1929, pp. 95–99; DE BLAAUW 2006, p. 87.

²⁶⁶ DE BLAAUW 2006, p. 80.

²⁶⁷ Ad vocem «Carlo Borromeo», in Bibliotheca Sanctorum, vol. 3, p. 830: l'attentato ad opera di un membro degli Umiliati (condannato nel 1570, mentre l'ordine venne sciolto nel 1571) era avvenuto il 26 ottobre 1569.

²⁶⁸ PASTOR 1929, p. 51; REDIG DE CAMPOS 1967, p. 164; COFFIN 2004, p. 45.



44. Cappella di San Pietro Martire e appartamento Borgia, pianta, situazione settecentesca. Londra, British Museum, King's Library K 75, 37d (foto Bibliotheca Hertziana)

rigorosa dell'Indice del 1559, e della censura si occupava il *Magister Sacri Palatii* (certamente il 19 novembre 1570), mentre dal marzo dell'anno successivo venne istituita una commissione di sei cardinali ad essa preposti,²⁶⁹ ma quando Vasari dipinge le storie del primo inquisitore Pietro da Verona la cappella è utilizzata dal censore pontificio ufficiale (fig. 44): San Pietro martire, considerato il protettore degli inquisitori e martiri, recita il credo Niceno con un riferimento al Concilio, ed è dunque il soggetto ideale per il preposto all'Indice.

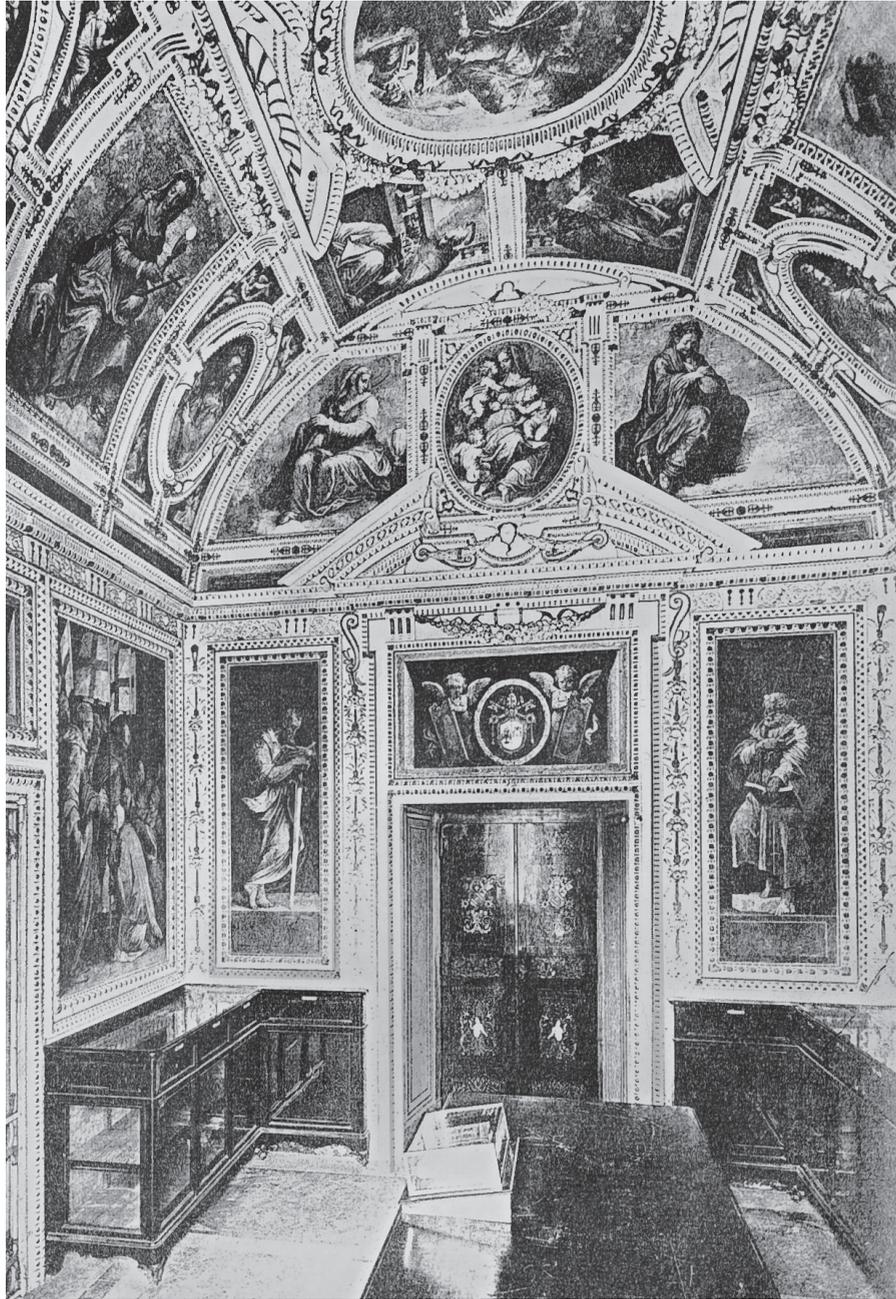
²⁶⁹ WOLF 2006, pp.29–31: il 4 aprile 1571 viene fondata la congregazione dell'Indice; dal 1572 anche le edizioni critiche dei Padri della Chiesa sono sottoposte ad espurgazioni (cfr. il capitolo: La censura libraria come dovere sacro); FRAJESE 2008, p.102, e p.276, tra i suoi compiti rendere i libri «correcti et illubati», e la censura è intesa come riforma, espurgazione, purificazione; il libro di Frajese ripercorre il ruolo essenziale di Ghislieri, con i mutamenti intervenuti cambiando il ruolo; dal 1561 cercando la *moderatio* i libri da bruciare potevano essere consegnati, poi seguiva l'assoluzione, per tramite di confessori e vescovi in foro interno, procedura eliminata da Pio V nel 1568.

Pitture e allegorie

Nei *Ricordi* scrive Vasari: «Et si diede principio a tre capelle nel palazzo papale: una di San Pier martire con storie et tavola et altre figure a proposito della vita et fatti di quel santo e nela tavola con la morte sua».²⁷⁰ Taja ne puntualizza la posizione nel palazzo (collegata all'attuale Sala degli Indirizzi, Museo sacro e galleria della Biblioteca Apostolica Vaticana): «Cappella privata da S. Pio V eretta in onore di S. Pietro Martire e posta in fine dell'appartamento Borgia, e sul nuovo di Paolo V, verso la salita di Belvedere»²⁷¹ e dopo aver descritto il pavi-

²⁷⁰ FREY 1930, p. 882.

²⁷¹ TAJA 1750, pp.95–97: «In prova che si sa, che in questi medesimi tempi fu il Vasari dal Santo Pontefice Pio V da Firenze chiamato a Roma, e che avendo egli portato a Sua Santità il celebre quadro per la chiesa di Bosco, il papa gli ordinò alcuni disegni di sua premura, e per suo uso particolare. Se poi questi disegni servissero per le pitture della cappella, lo giudichi il saggio lettore, il quale è pregato però a confrontare prima questi disegni colle opere della scuola di Giorgio, essendone molte nel Vaticano, poi ad unire le circostanze del tempo con le premure per tali disegni fatte al Vasari da un papa tutto pietà, e occupato nella costruzione di questo privato suo oratorio».



45. Cappella di San Pietro Martire (foto Bibliotheca Hertziana)

mento in commesso, loda la pala con il Martirio del santo «in guisa che spira ne' cuori de riguardanti sensi di tenerezza, e di compunzione, tanto è attraente questa storia di ottimo componimento, ed espressa al vivo, assai più che non sono tutte le altre pitture a fresco della cappella, su la volta, e su le pareti. Le quali pitture procedono immediatamente da i disegni del Vasari medesimo, ma si credono però eseguite, coll'astinenza

di lui, da qualche suo ben pratico scolare, e nel dipingere assicurato. Perchè quantunque l'andamento dell'opera tutta insieme, e nelle sue parti si riconosce maestrevole, e della maniera di Giorgio, pure ne resta languida a luogo a luogo l'esecuzione, e trascurata nella finezza dell'arte, e massimamente nella terminazione delle teste, e di tutto il nudo»; come già detto, Vasari si servì di aiuti²⁷² ma da lui seguiti diretta-

²⁷² Scrive CHATTARD 1766: «Tutte le sopraddette pitture si riconoscono eseguite per mezzo de' disegni del sopraccennato Giorgio Vasari da suoi

discepoli», dunque nel Settecento era evidente (o noto) l'utilizzo di disegni (e cartoni) da parte della bottega vasariana.



46. Parete d'altare della cappella di San Pietro Martire (foto Musei Vaticani, Archivio Fotografico, XXX-40-36)

mente, fornendo disegni e cartoni, e completando e ritoccando alcuni elementi; a ciò vanno aggiunti i restauri ottocenteschi, in questo caso attestati anche dallo stemma sopra la porta di Gregorio XVI. Bene la descrive Moroni, rifacendosi a Taja (fig. 45):²⁷³ «In memoria di s. Pietro martire, vi eresse altresì una magnifica cappella per suo uso particolare, di forma quadrata, comunque si chiuda verso l'altare di facciata in figura

ovale. Il quadro di quell'altare esprimeva l'uccisione del santo, che scrive col dito tinto nel proprio sangue il Credo, e fu eseguito ad olio dal Vasari. La volta è ripartita di cornici a stucco dorato, con sacre pitture a fresco rappresentanti la vita di alcuni santi dell'Ordine domenicano, a cui s. Pietro avea appartenuto, e l'estasi di s. Caterina da Siena, dietro i disegni dello stesso Vasari. Dipoi, nel 1725, Benedetto XIII, che prima del

²⁷³ MORONI 1841, pp.395–97, cappella di San Pio V: «Presso le camere dell'appartamento Borgia, e sul nuovo appartamento di Paolo V verso Bel-

vedere, il detto Pontefice ne aggiunse delle altre dopo il 1566, in cui fu esaltato alla cattedra apostolica».



47. Ingresso alla cappella di San Pietro Martire con il pavimento vasariano (foto Alinari)

Pontificato era stato domenicano, ne consacrò l'altare, ma in seguito questa Cappella siccome venne compresa nella biblioteca vaticana, ne fu tolto l'altare, e da ultimo l'odierno Pontefice per mezzo di un cancello vi congiunse l'appartamento Borgia». La cappella ha due porte, ed allo stato attuale due finestre,

²⁷⁴ Nella veduta (qui fig.11, da confrontare con fig.7) di ROSSINI 1828 dell'esterno della Torre, alla tav. 15 si vede chiaramente la grande finestra superiore, ed una più piccola inferiore, mentre nella tav. 17 che segue si legge una piccola finestra non centrata rispetto al muro; se ne dovrebbe dedurre che la finestra è stata riaperta dopo il 1828, ossia nel corso dei restauri di Gregorio XVI. Dalla foto Alinari 28204, (qui fig. 12) presa dal lato del cortile del Forno, e oltre il portone degli Svizzeri, la finestra sembra appena più grande, ma ricavata da una porzione di muro ancora più grande e quindi rimurata, come se ne corso dell'Ottocento la finestra fosse stata allargata e poi ridotta. Comunque le finestre superiore ed inferiore dalla stessa foto sembrano in asse, quella mediana un po' spostata a sinistra. Cfr. anche King's Library, K 75, fol.42d.

²⁷⁵ In alcune vedute di primo Ottocento del muro esterno della torre verso i giardini e del passetto verso la Sistina si scorgono chiaramente la finestra superiore centinata molto grande ed una piccola finestra nel muro, corrispondente alla cappella centrale, che in una delle incisioni appare decentrata rispetto all'arcata cieca del muro, cosicché si potrebbe pensare che il

di cui quella posta dietro l'altare probabilmente riaperta nel XIX secolo,²⁷⁴ e tra mensa sacra e fonte di luce vi è attualmente uno spazio praticabile (fig.46).²⁷⁵

Sul lato corto sopra la porta due putti reggono lo stemma di papa Gregorio XVI (1831–46), cui si devono modifiche anche alla cappella superiore dopo le trasformazioni iniziate da Pio VI; lo stemma ha preso il posto della santa domenicana più illustre, come precisa Chattard.²⁷⁶

L'altare rimosso era quello con cornice di Alberto Alberti²⁷⁷ consegnato nel marzo 1571; la citazione di un'iconografia con Santa Caterina, forse sacrificata nell'Ottocento, giustifica l'incongruenza dell'assenza delle sante domenicane rispetto alla descrizione data da Vasari nel febbraio 1571 «a S. Piero Martire tutte le virtù teologiche e santi e sante dell'ordine di San Domenico».

La cappella di San Pietro Martire²⁷⁸ differisce dalle altre due per la sua pianta rettangolare coperta di una volta a botte, divisa in ovali e riquadri dalla decorazione in stucco, eseguita, come detto, alla fine del 1570: questa partizione ricorda la struttura di uno studiolo, ed è rispecchiata nell'unico pavimento vasariano superstite nella Torre, con larghi marmi mischi. Poiché esiste un

muro di Belvedere sia stato costruito senza prevedere la piccola finestra aperta successivamente per la cappella (mentre dalle stesse incisioni non è possibile leggere la situazione del lato della torre verso il cortile, né la presenza della finestra della cappella inferiore): cfr. anche ACQUARONI s.d., tav. 111. Le incisioni vanno confrontate con le piante ottocentesche di LETAROUILLY 1999, dove appare anche una finestra in asse con la galleria.

²⁷⁶ CHATTARD 1766, pp.91–95, capitolo XII: «Nel secondo di minor grandezza per esser situato sopra di una porta, che introduce ad una stanza bislunga ivi prossima, scorgesi in pittura espresso il ricevimento delle Stimmate di S. Caterina da Siena sostenuta da due angeli, ed in aria esiste una Gloria di diversi putti, che fanno corteggio al Crocefisso dal quale la santa ricevè le Sacre Stimmate». «Dell'Appartamento del Reverendissimo Padre Maestro del sacro Palazzo, et annessa Cappella di S. Pio V. Ma volgiamo ora il passo al prossimo Appartamento del Reverendissimo Maestro del Sacro Palazzo, che per esser compreso nella nuova giunta di Paolo V viene il medesimo dal sopradescritto Appartamento Borgia separato, quantunque per mezzo delle sopraindicate porte ne possa aver con quello la Comunicazione, È egli composto di sette grandi stanze con la Cappella tutte a un piano con volte parte a schifo e parte a botte, non compresi però un Corridore ed uno stanzolino. ... Nella facciata poi incontro a quella d'ingresso, vedesi altra porta ornata con stipiti, architrave cimasa, e frontespizio sopra centinato, il tutto di travertino, che introduce alla divota Cappella fatta edificare dal Santo Pontefice Pio V, e dedicata al glorioso S. Pietro Martire».

²⁷⁷ HERRMANN FIORE 1983, p. 29.

²⁷⁸ Queste sono le misure della cappella, non manomessa, di San Pietro Martire, dove larghezza e altezza si distanziano per 18 cm, mentre i due timpani delle cornici differiscono per soli 5 cm: altezza 6,749; larghezza 5,257; lunghezza da stipite a stipite 6,920; riquadri rettangolari, base con cornice 1,961, altezza 2,613; cornice della porta sino al timpano 4,825, cornice in basso 4,417; riquadro piccolo accanto alla porta, base 1,087, altezza 2,648; finestra, sguincio 0,806, altezza della finestra 3,893, altezza sino al timpano 4,775, larghezza 1,686; riquadri curvi dell'abside, base 2,073, altezza 2,579 (tutte le misure in metri).



48. Giorgio Vasari e aiuti, *Carità tra Pazienza e Umiltà*. Cappella di San Pietro Martire, parete d'ingresso (foto Musei Vaticani, Archivio Fotografico, XV-16-5)



49. Giorgio Vasari, *Disegno per la volta della cappella di San Pietro Martire*. Firenze, GDSU 1187 (foto GDSU)



50. Giorgio Vasari e aiuti, Cappella di San Pietro Martire, Catino absidale (foto Alinari)

appunto autografo di Vasari del febbraio 1571, pubblicato da Chattard e Frey, è piuttosto agevole attribuire l'esecuzione di parte degli affreschi al maestro e ai diversi aiuti, tra i quali non figura Zucchi, ma piuttosto il Poppi.²⁷⁹

Ai lati della porta (fig.47) sono posti San Pietro (di cui si accentua la posizione sulla pietra angolare della Chiesa, con un

manto dorato e le chiavi del regno) e San Paolo in lettura, entrambi su disegno vasariano ma dipinti dal suo aiuto Francesco Morandini il Poppi.²⁸⁰ Al di sopra (fig. 48), nel medaglione al centro la Carità (dipinta in più giornate da Donato da Formello),²⁸¹ che riprende le pose del disegno (fig.49)²⁸² già pensato per il centro della volta e poi spostato per far posto alla

²⁷⁹ BAROCCHI 1964, p.69, sembra attribuire a Jacopo tutti gli affreschi, mentre istituisce confronti con l'intervento di Poppi nella pala di Bosco Marengo, soprattutto nel San Pietro Martire piemontese, mentre nella pala vaticana «le sconvolgenti torsioni del santo si riducono, per Jacopino, ad aulica calligrafia» (p.70).

²⁸⁰ FREY 1930, p.573, febbraio 1571. Grazie alla cortesia di Arnold Nesselrath ho potuto compiere un sopralluogo nel giugno 2010 durante i restauri della cappella: Il medaglione della volta presenta ridipinture a secco con correzioni, ma si coglie bene la balaustra in prospettiva, e le qualità dei volti e dei corpi dei santi, ben condotti; tra le virtù, se la Fede ha viso e

mani ritoccate, la Prudenza ha una intensa espressione accompagnata dal gesto del silenzio, la Carità è di grande qualità, la Giustizia è altrettanto bella ma più secca nella stesura, e in generale le figure con vesti cangianti sono di migliore qualità pittorica, ma altrettanto interessanti le figure minori. L'angelo a sinistra dell'altare è molto sciolto, gli angeli piccoli sembrano rifatti: la cecità incombente di Pio V è resa con un occhio vivo e l'altro spento.

²⁸¹ SAUR, vol. 28 (2002), p.496.

²⁸² KLIEMANN 1981, p.96, Uffizi 1187 E (320×241 mm, penna e biacca, cfr. anche in Vasari e cerchia 1964, cat. 47).



51. Giorgio Vasari e aiuti, *Speranza tra Temperanza e Fortezza*. Cappella di San Pietro Martire (foto autore)



52. Giorgio Vasari e aiuti, *Fede tra Prudenza e Giustizia*. Cappella di San Pietro Martire (foto Musei Vaticani, Archivio Fotografico, XV-16-8)





53. Giorgio Vasari e aiuti, Volta della cappella di San Pietro Martire con la Pontificia Potestà tra quattro santi domenicani e allegorie (foto Musei Vaticani, Archivio Fotografico, 47435)

Lotta all'Eresia: la versione attuale modera la prima soluzione in cui la forma tonda spingeva molto più in là l'interpretazione michelangiolesca ma tardiva del tondo Doni; la Carità aveva la testa più alta e forte, non velata, una gamba spinta a puntellarsi in avanti, un putto che le ricadeva sulla spalla creando uno squilibrio, un altro sotto il braccio destro anche lui in equilibrio (ed ora più accucciato) un terzo ammiccante, nella posta degli Ignudi, di spalle con la fiamma in mano (l'altro vaso con la fiamma è scomparso) ed ora più goffo e bamboccesco nelle proporzioni. La virtù teologale della Carità è posta al vertice della scala mistica da Giovanni Climaco, ed anche Tommaso la considera nella Grazia di Cristo il mezzo per l'unione di Dio con l'uomo.²⁸³ Le due allegorie ai lati della Carità rappresentano l'una la Pazienza, con un vaso e un giogo sulla spalla, l'altra l'Umiltà con le braccia raccolte e lo sguardo verso il basso, ma coronata di fiori e con un manto cangiante tra rosso e giallo, entrambe di mano di Alessandro Fei del Barbieri.²⁸⁴

Sul lato opposto sopra l'altare nel catino absidale (fig. 50), in un ovale allungato, un angelo ostentatamente bello porta la palma e la corona (forse anche questa del martirio), ai lati altri due angeli con palme e corone, in quattro piccoli riquadri putti con fiori, tutte figure di disegno vasariano ma non di sua mano (l'angelo al centro è certamente di Alessandro Fei), con una tendenza ad una tonalità rosa pastello, e a mio parere anche restaurate all'inizio dell'Ottocento. Quattro pontefici con il triregno, probabilmente quattro papi domenicani (Innocenzo V, Benedetto II, l'inconfondibile Pio V posto non a caso vicino alla Fede, e forse dopo il restauro Benedetto XIII), contemplano gli angeli (di questi papi Vasari non fa menzione nei suoi scritti). Al centro dell'arco l'iscrizione «Pius VII P. M. anno XVIII» ricorda i restauri di primo Ottocento, che coinvolsero a mio parere le cornici e certamente lo zoccolo a finto marmo con il bordo superiore a palmette, ma non il sottarco accanto alla scritta, così ricordato da Chattard nel 1766:²⁸⁵ «e da capo,

ove è l'Altare, è fatta ad uso di Tribuna con una grossezza d'arco pieno di rabeschi, e figurine».

Nei lati della volta a sinistra della zona absidale (fig. 51), al centro è raffigurata (per mano di Donato) la Speranza in preghiera con lo sguardo verso la luce in alto, l'ancora ai piedi e le ali sulla testa, con accanto in un ovale la Fortezza con l'elmo, la corazza e lo scettro circondata da putti in alto e piccole allegorie che ne ripetono gli attributi, bilanciata dalla Temperanza (entrambe di Alessandro Fei, e tutte su fondo verde scuro acceso); dall'altro (fig. 52) lato la Fede (di mano di Vasari, come sappiamo dalla sua divisione in giornate, ma col contributo di Donato) circondata dall'ovale con Prudenza²⁸⁶ (di mano di Alessandro) e l'altro ovale della Giustizia (dipinta da Francesco), anche qui di mano di Alessandro e commentate da figure negli spazi tra ovale e cornice quadrata che ripetono alcune caratteristiche delle virtù cardinali. Giusto a proposito della Prudenza, Vasari²⁸⁷ si ispirava a Tommaso d'Aquino, considerando la pazienza una qualità della vita e degli artisti, insieme alla saggezza.

Al centro della volta (fig. 53) era stata prevista nel tondo la Carità (che è anche il culmine della *Scala paradisi* di Climaco), sostituita però dalla Chiesa o Teologia, secondo il consiglio di Vincenzio Borghini, meglio descritta da Chattard²⁸⁸ come «la Pontificia Potestà, figurata per una Donna alata seduta sopra un fascio di palme, che sotto tiene due mezze figure esprimenti l'eresia, e attorno di essa due putti con istromenti alla medesima spettanti. Nel colmo di detta volta sonovi altresì quattro Santi domenicani». L'allegoria principale, illuminata dallo Spirito Santo, apre con le chiavi di Pietro la Bibbia serrata (chiara allusione al luteranesimo), schiaccia sotto di sé (alzando un piede in un gesto un po' goffo per rilevare un drappo) i *captivi* col turbante, eretici o infedeli, il capo circondato di luce, ammantata di giallo, i simboli del potere pontificio, della messa, del Verbo e delle tavole della Legge rette da due figure allegoriche anch'esse su un parapetto divisorio ispirato al tondo Doni, e di mano di Giorgi.

Devono essersi contrapposte in questa scelta due tendenze, quella caritativa-mistica e quella teologico-tomistica, con la prevalenza della seconda, che meglio richiama anche gli studi dei quattro domenicani (Tommaso, Alberto Magno, Vincenzo di Beauvais,²⁸⁹ forse il Beato Ugone) che la circondano; nel disegno (fig. 49) di Vasari i quattro sono delineati più raccolti e poi allungati in un spazio comprensivo di balaustre, tavoli ed

²⁸³ TOMMASO D'AQUINO 1995, cap. 214: Giovanni IV, 16, «chi rimane nella carità rimane in Dio e Dio in lui». Per tutte le virtù illustrate nella cappella ancora TOMMASO D'AQUINO 1949-75, vol. 13. La legge evangelica: la grazia; vol. 14. La fede e la speranza; vol. 15. La carità; vol. 16. Peccati contro la carità: la prudenza; vol. 17. La giustizia; vol. 19. Le altre virtù ridicibili alla giustizia; vol. 20. La fortezza; vol. 21. La temperanza. Qualche differenza è rilevabile dal confronto con l'apparato effimero realizzato da Ligorio per l'incoronazione di Pio V (COFFIN 2004, pp.72 sg.) con le allegorie della Religione, Carità, Speranza, Giustizia, Equità, Fede.

²⁸⁴ SAUR, vol. 37 (2003), pp.505 sg.

²⁸⁵ CHATTARD 1766, pp.91-96: «Essa [la cappella] è di forma quadra, e da capo, ove è l'Altare, è fatta ad uso di Tribuna con una grossezza d'arco pieno di rabeschi, e figurine. Risiede ivi un bellissimo Altare di marmo fatto costruire, e consagrato dalla F. M. del Pontefice Benedetto XIII, il dì 19 Marzo 1725, come si scorge dalla ivi annessa latina iscrizione. Nel quadro di detta Cappella si rappresenta il Martiro di S. Pietro Martire Domenicano dipinto a olio in tavola da Giorgio Vasari, ove si vede il detto Santo caduto quasi in ginocchioni in atto di scrivere in terra il simbolo di nostra Fede col proprio sangue...».

²⁸⁶ DIDI-HUBERMAN 1995, p.64: Tommaso dedica dieci questioni alla Prudenza.

²⁸⁷ DE GIROLAMI CHENEY 2007, pp.40 sg., p.182.

²⁸⁸ CHATTARD 1766, pp.91-95.

²⁸⁹ PASTOR 1929, pp.81-83 (elenca i santi, ricorda il Maestro di Camera Cirillo, ma ritiene la cappella destinata al papa); p.113, Pio V nomina cardinale Vincenzo Giustiniani che aveva pubblicato le opere di Tommaso; il Beato Ugone è il primo cardinale domenicano.

oggetti di studio e scrittura, con l'aureola e un santo vescovo con le sue insegne, due in meditazione e due in contemplazione della figura centrale: sono dipinti a coppia da Alessandro e Francesco con la stessa tonalità grigio-rosata che si accorda con le tre virtù teologali, ma contrasta con le tinte più accese del tondo richiamate dalle quattro virtù cardinali (forse per questo ammantate di rosso).

La forte coordinazione del lavoro è anche espressa dall'uso costante di colori accesi; tra la metà di febbraio e la fine di aprile 1571 (completati, come visto, i complessi stucchi architettonici e i festoni su disegno di Vasari nel dicembre precedente), tutte le figurette di contorno e le storiette sono dipinte dai vari collaboratori, e per due volte Vasari registra i propri ritocchi sulle opere della bottega, mentre si attribuisce *in toto* la tavola.

Il martirio e le storie del Santo

La pala col martirio del domenicano Pietro si trova ora a Vienna (fig. 54), ed è assegnata correntemente a Zucchi, a partire da Voss,²⁹⁰ con un sensibile contrasto rispetto alla sia pur scarna nota di lavoro di Vasari: è stata acquistata dal Kunsthistorisches Museum nel 1804, dunque pochi anni dopo essere stata rimossa dalla «Cappella Privata dell'Appartamento Borgia».²⁹¹

Il corrispondente disegno di Vasari (fig. 55), passato per un'asta nel 1996,²⁹² nasce per un quadro centinato, ma presenta già una riduzione notevole nei margini e l'eliminazione soprattutto della parte curva superiore con le chiome degli alberi e sul lato destro di tutte le nodose radici di un albero.²⁹³

²⁹⁰ Il San Pietro è stato attribuito a Zucchi da Voss 1912, e Voss 1994, vol. 2, p. 316; a p. 195 menziona le cappelle, e a p. 207 è la vita di Zucchi, che avrebbe conosciuto Spranger nel 1570 perché entrambi «alla corte di Pio V».

²⁹¹ Gemäldegalerie 1991, tav. 130, inv. 219, scheda a p. 128 (235×161 cm) con parte zucchesca: Musei Vaticani, b. 5, fasc. I, 1, «Nota delli quadri portati via da Francesi in tempo della Repubblica dai descritti locali del Palazzo Vaticano. Cappella Privata dell'Appartamento Borgia, il quadro grande dell'Altare rappresentante il Martirio di San Pietro Martire che scrive col dito intinto nel proprio sangue, di Giorgio Vasari». Le mani del santo, la testa del santo e del soldato, le mani del soldato sono di buona qualità, un po' meno la corazza e il secondo soldato; il paesaggio è ben condotto ma non ispirato. Si vede chiaramente la fenditura sul capo da cui goccia il sangue usato per scrivere; il soldato ha usato una specie di corta spada con la lama curva, quasi una scimitarra, l'armatura convenzionalmente vasariana ricorda quella degli angeli della sala vaticana superiore.

²⁹² Gessetto nero e acquarello marrone, penna, 204×129 mm, Old Master Drawings 1996, nr. 94.

²⁹³ The Leonora Hall Gurley Memorial, 1922.645 (308×230 mm; la parte superiore ha gli angoli tagliati, penna e inchiostro marrone con pennello e acquarello marrone su tracce di gessetto nero, su carta color crema-avorio. Mc Cullagh & Giles 327). Un ulteriore foglio, attribuito alla cerchia di Vasari, è presso l'Art Institute di Chicago: qui il santo è ancora vecchio e piegato, le figure sono meno drammatiche e pesanti, mentre il bosco quasi le avvolge.

Nella versione dipinta le trasformazioni sono ancora più marcate: nel disegno il santo martire sta cadendo in avanti; si allunga prima di essere colpito a scrivere il suo Credo con il sangue del martirio,²⁹⁴ e la testa è la medesima che ricorre negli affreschi della cappella, mentre nella versione attuale Pietro appare equilibratamente inginocchiato e soprattutto più giovane; il domenicano a sinistra nel disegno ha le vesti volanti e il viso stravolto da un grido mentre il guerriero barbuto lo pugnala alle spalle, nel dipinto le mani e viso del religioso esprimono maggiore compostezza (la mano in basso è anche retratta per la riduzione operata sulle proporzioni della scena), e infine il soldato a destra che sferra il colpo su Pietro è irrobustito ed elegantemente armato: nel disegno l'ambientazione tra gli alberi del bosco creava un maggior senso di sorpresa ed adesione al reale e alla narrazione.

La composizione della pala è molto vicina a quella di analogo soggetto per Bosco Marengo,²⁹⁵ parte retrostante della grande macchina vasariana del 1567–69, soprattutto nelle due figure dei domenicani e nell'assassino di sinistra, mentre l'assassino di destra è molto differente: il foglio sinora esaminato si riferisce certamente alla pala romana, perché le differenze con la composizione di Bosco Marengo sono maggiori (e manca soprattutto tutta la parte soprastante con la gloria di San Pietro Martire): in entrambe però Pietro è ringiovanito rispetto al disegno con una forte somiglianza nella testa (anche se il gesto della mano sinistra è più largo nella pala piemontese, più avanzato in quella romana) e il domenicano a sinistra è più scomposto nelle vesti e con la testa decisamente all'indietro nella prima pala, e più drammatizzato nella seconda (e ancor più nel disegno), mentre persistono in tutte e tre le versioni alcuni elementi di sfondo, come l'albero a sinistra con un ramo in evidenza; in definitiva Vasari ha riutilizzato parzialmente la composizione, fermandola con un disegno ripensato per l'occasione, avvalendosi però non del Poppi ma dello Zucchi per la realizzazione.

Il disegno è però tecnicamente diverso dai due molto simili rispettivamente della volta e di uno degli affreschi laterali,²⁹⁶ e inoltre indica che dapprima si pensò ad una pala centinata come quella della cappella superiore, e che le modifiche dell'interno della cappella hanno prodotto un ridimensionamento della tavola, che doveva in un primo momento costituire con la sua ambientazione naturale così prevalente un notevole stacco

²⁹⁴ VENCHI 2001 ricorda la carità del sangue, della predicazione, dell'elemosina, del martirio, di Cristo.

²⁹⁵ SPANTINGATI/IENI 1985, fig. a p. 103.

²⁹⁶ Venduto con l'errata identificazione nella Visione di San Filippo Neri (ma con l'attribuzione a Vasari) da Christie's Londra, 7 luglio 1981, lotto 13 (173×152 mm, gesso nero, penna e acquarello marrone, rialzi in biacca). Dal 2004 al Musée des Beaux Arts di Marsiglia, esposto alla mostra del Louvre (CORDELLIER 2005).



54. Jacopo Zucchi su disegno di Giorgio Vasari, Martirio di San Pietro Martire. Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. GG 219 (foto museo)



55. Giorgio Vasari, Disegno per la pala del Martirio di San Pietro Martire. Già Christie's, Londra (foto Christie's)



56. Giorgio Vasari e aiuti, *Messa e Miracolo di San Pietro Martire* (foto Musei Vaticani, Archivio Fotografico, 47434)



57. *Giorgio Vasari, Disegno preparatorio per Messa e Miracolo di San Pietro Martire. Marsiglia, Musée des Beaux Arts (foto museo)*

rispetto a tutte le altre scene urbane della vita del santo, e forse richiamare una dimensione eremitica cara al pontefice. È anche possibile, ripensando alla proposta di esecuzione della pala da parte di Zucchi, che, come notato da Pillsbury,²⁹⁷ Jacopo abbia pure completato il modello grafico ideato da Vasari.

Meno chiara è la paternità delle quattro storie del santo, realizzate con alta probabilità dopo la volta nelle settimane tra febbraio e fine aprile 1571, e di cui Vasari non indica la distribuzione dei compiti: dell'Apparizione a Pietro (fig. 56) che riesce a neutralizzare il Male con l'ostensione dell'Ostia, esiste il disegno quadrettato appena ricordato (fig. 57), in cui la figura in piedi al centro del santo è più leggera rispetto a quella possente dell'affresco, e le figure degli astanti hanno già raggiunto la loro definitiva conformazione, in particolare i monaci incappucciati e in ginocchio a sinistra (di cui uno col volto nascosto) e gli altri ammantellati a destra (di cui quello più al centro con veste rosse e manto giallo a vivacizzare la composizione, e quello accanto con veste celeste-viola cangiante), e così pure le varie espressioni del popolo nello sfondo. Nella versione finale a fresco le teste sono perfezionate con grande finezza, l'architettura in alto è un po' sacrificata (con l'aggiunta però di due statue monocrome dipinte nei pilastri, e in mezzo la scritta claustrale «silentio») a favore di un margine inferiore più alto, e così anche il gradino e l'altare sono rialzati; tutto l'insieme assume una sorta di sapore neoquattrocentesco nella semplificazione dei corpi (ed anche il cenno di serpentinato nella figura del santo nel disegno viene eliminata nell'affresco).

Viceversa l'apparizione del cavallo durante la Predica pubblica del Santo (fig. 58) vive della contrapposizione tra lo sfondo urbano marcatamente arcaico, fatto di tetti e torri medievali fiorentine (ma anche una colonna al centro, con la statua donatelliana della Dovizia) e il santo predicatore un po' raccolto ma con uno sguardo fulminante, le figure in primo piano del miglior repertorio manierista, tra la figura maschile a sinistra con la schiena scoperta, i piedi incrociati e la mano artificiosamente su un fianco a reggere un enorme mantello sfacciatamente giallo (forse una ostentazione di lusso condannata dai domenicani); la donna a destra è inginocchiata a terra in una posa contorta, con un bambino di spalle che le scopre la schiena, i due notabili al centro sono invece comodamente seduti, e uno ostenta la borsa e un collo di pelliccia ma anche una certa durezza di orecchi («fa orecchio da mercante?»), l'al-

tro ascolta a muso duro. Comunque la composizione della Predica alla Fieravecchia riprende alla lettera un ottagono del Salone dei Cinquecento, l'Orazione di Antonio Giacomini, con pochissimi dettagli cambiati.²⁹⁸

Dopo l'ideazione di Borghini, la migliore didascalia della scena è fornita da Chattard:²⁹⁹ «Cominciando dunque su la dritta dentro la Tribuna al lato del detto quadro si vede rappresentato il medesimo santo, il qual predicando in una piazza della città di Firenze, ove gran quantità di popolo era intervenuto ad udirlo, ed accortosi, che il demonio presa avea la figura di cavallo nero, e feroce, correndo all'imbocco di detta piazza, per ivi apportare confusione, e disturbo; esorta la smarrita udienza, a non scomporsi punto e fatto incontente [sic] il segno della santa Croce mette in fuga l'orribil fantasma, il quale subito disparve senza il menomo nocumento alcuno». Anni fa Cecchi³⁰⁰ ha scoperto e descritto il disegno vasariano corrispondente come un foglio più grande per la cornice architettonica della scena, e un foglio al centro con la predica vera e propria nella piazza del mercato vecchio (come già aveva scritto Borghini) con la colonna dell'abbondanza, soprattutto notando – con Kliemann – che il disegno poneva l'affresco nell'abside dietro l'altare; lo studioso rileva inoltre alcune differenze, come la probabile figura del Padreterno in alto, non ripresa nell'affresco, cambiamenti nelle architetture, il pulpito più elaborato, e nell'affresco particolari «pittorreschi» che Cecchi attribuisce a Zucchi (come pure la pala d'altare).³⁰¹ Il foglio, ancora in collezione privata, è stato ripubblicato recentemente con tutta la cornice prospettica (ciò che lo fa ritenere pronto per il Libro di disegni di Vasari, sebbene il tutto riveli anche la mano di aiuti) da Härb, che osserva come la statua della Dovizia, che crolla proprio nel 1571, è già rappresentata come rotta.³⁰²

I due soggetti posti ai lati dell'altare (fig. 46) raffigurano i due momenti più intensi del sacerdozio, la predicazione e la comunione, che Pio V soleva celebrare personalmente (e al Santissimo Sacramento era particolarmente devoto).³⁰³ A queste due scene più larghe si aggiungono verso la porta due riqua-

²⁹⁷ PILLSBURY 1976, pp. 130 sg., pp. 133–35: «Vasari ... rarely executed the final modello himself». Da notare a proposito della Sala grande in Palazzo Vecchio un iter dei disegni vasariani che parte dalla traccia compositiva di Vasari, cui si sovrappone la mano degli allievi (in particolare Stradano, ma anche Zucchi) con il ritocco finale dell'aretino: «In view of these facts, it is worth examining the possibility of Zucchi's participation in the development of Vasari's sketches into finished models».

²⁹⁸ Si veda da ultimo PASSIGNAT 2007, p. 123, fig. 7 (con presenza di aiuti).

²⁹⁹ CHATTARD 1766, pp. 91–95.

³⁰⁰ CECCHI 1976, pp. 157–59, disegno in collezione privata descritto ma non illustrato (penna e inchiostro marrone, acquarello marrone su gesso nero, tracce di compasso, 454×352 mm); si trovava a Calenzano presso Lorianò Bertini, per passare poi a Boellinger e Feigen, e all'attuale collezione privata (non è stato possibile avere una foto pubblicabile).

³⁰¹ FREY 1930, p. 552, per la descrizione di Borghini: disegno e affresco sono coerenti con la descrizione, però, come nota KLIEMANN 1981, p. 97, la composizione era pensata per essere posta dietro l'altare, non di lato.

³⁰² FRANKLIN 2009 (con un capitolo su Pio V, pp. 282–311), scheda 94 (F. Härb), pp. 306–08, p. 308, con bibliografia (CORTI 1989, pp. 96 sg.; FAIRBAIRN 1998, p. 519); nella statua della Dovizia rotta, secondo Härb, Vasari e Borghini alludono all'antichità.

³⁰³ DE BLAAUW 2006, pp. 83 sg.



58. Giorgio Vasari e aiuti, *Predica e Miracolo di San Pietro Martire* (foto Musei Vaticani, Archivio Fotografico, 47432)



59. Giorgio Vasari e aiuti, *San Pietro Martire consegna gli stendardi* (foto Musei Vaticani, Archivio Fotografico, 47433)

dri più stretti:³⁰⁴ la Consegna degli stendardi ai capitani da parte di Pietro da Verona sui gradini del Bigallo (si insiste con l'ambientazione fiorentina, fig.59), con un personaggio pubblico solennemente paludato sulla sinistra, il cui largo manto rosso fa pensare al potere ducale ed è palese richiamo al manto rosso che avvolge San Paolo (posto lì accanto in un riquadro a sé) la cui spada del martirio bene si somma agli stendardi; spiccano poi i personaggi inginocchiati con copricapi medievali per rammentare l'ambientazione cronologica delle storie. Se fu accettata la proposta di Borghini, si tratterebbe della consegna della bandiera crociata – evidente allusione alla imminente crociata contro i turchi³⁰⁵ – presso Santa Felicita (ove si svolse la disputa del 1244), ovvero la fondazione della cosiddetta Santa Milizia (o di Santa Maria Novella), proprio la chiesa domenicana appena arricchita dal pontefice con la pala vasariana.

Infine, nell'ultimo riquadro, Pietro da Verona è in meditazione solitaria ed ascetica dinanzi al crocifisso (fig.60), anche qui in una architettura spoglia e in una posa raccolta sensibile al migliore stile figurativo di tradizione domenicana, ma con un sorprendente rosso acceso del paliotto d'altare (forse richiamo al sangue del martiri) a contrasto con la severa veste dell'Ordine.

Lo stile misurato, che da un lato rimanda ad una predilezione per la semplificazione della pittura sacra e soprattutto della rappresentazione delle vite dei santi aderente allo spirito controriformato di chiarezza espositiva, e dall'altro anticipa le nuove posizioni maturate da un artista formatosi proprio all'ombra di Vasari, ossia Santi di Tito (il cui capolavoro è peraltro nella chiesa domenicana di San Marco), è certamente una scelta voluta da Vasari per le storie di Pietro Martire (come per quelle di Stefano al piano inferiore, vedi *infra*): ne sono prova proprio nella cappella pontificia al piano superiore le pose ancora artificiose degli evangelisti e delle scene sacre nei tondi, e le opere coeve per Bosco Marengo, per Firenze, e poco dopo per la Sala Regia a Roma.

Senza meno Vasari, teorico dello stile e del decoro, profondo conoscitore del secolo che lo aveva preceduto, adotta volutamente una composizione che potremmo definire in stile



60. Giorgio Vasari e aiuti, *San Pietro Martire in preghiera* (foto Musei Vaticani, Archivio Fotografico, IV-38-2)

domenicano, considerata anche la vicinanza e forse un riferimento voluto con l'altra cappella pontificia del palazzo, la cappella Niccolina, dipinta dal più domenicano dei pittori, il Beato Angelico – e a risarcimento dell'altra cappella affrescata dallo stesso, da poco distrutta e appassionatamente, anche se forse imprecisamente, descritta da Vasari,³⁰⁶ dove pure è narrata insieme alla vita di Lorenzo anche la storia di Stefano – e in polemico contrasto con i vicini affreschi borgiani del Pinturicchio, il Quattrocento «alternativo» punto stimato da Giorgio.

Dal santo martire medievale dell'Ordine domenicano si passa nella cappella sottostante al santo protomartire della Chiesa Romana.

³⁰⁶ VASARI/MILANESI 1906, II, p.516.

³⁰⁴ Così in CHATTARD 1766, pp.91–95: «Nell'altro su la sinistra parte viene espresso altro prodigioso miracolo operato dal medesimo santo», «Su la dritta dell'entrata di detta porta dalla cornice in giù vi sono due quadri. Nel primo vedesi espresso S. Pietro Martire in atto di distribuire diverse bandiere a Personaggi ivi genuflesso», «Dalla parte sinistra dell'entrata vedesi S. Pietro Martire in atto di adorazione a piedi d'un crocifisso, ed in distanza evvi il suo compagno in atto di ammirazione ...».

³⁰⁵ In una lettera di Vasari a Francesco de' Medici (23 febbraio 1572) descrivendo gli affreschi che condurrà nella Sala Regia, Giorgio scrive che nella seconda storia ossia la Benedizione dello stendardo dato da Pio V a don Giovanni d'Austria (proprio come nella cappella di Pietro Martire) egli raffigura «il cardinale nostro de' Medici e Simoncello» e poi Bonelli, Marcantonio Colonna, i cardinali della Lega.

Cappella di Santo Stefano

Gli spazi

Conoscendo la successione cronologica delle cappelle tramite la lettera del maggio 1571 del Sangalietti («e le altre due sono a bonissimo termine, e fra quindici giorni ne sarà fornita una altra di Santo Stefano», vedi *supra*), è probabile che la cappella inferiore dedicata al santo protomartire Stefano sia stata realizzata quasi contemporaneamente a quella di San Michele, e conclusa poco prima: non esistono note a proposito dell'iconografia (del resto non troppo complessa, se non nella volta) nelle lettere vasariane o altre fonti, dal che si deduce l'insieme fu realizzato sotto la supervisione dell'aretino, con qualche suo piccolo intervento, ma demandando più a Zucchi, che ritengo impegnato contestualmente nella cappella destinata al papa, e soprattutto ad altri della bottega (Poppi, Fei) utilizzando i cartoni predisposti.

Sulla scelta del santo da raffigurare può aver pesato l'interesse di Cosimo, che aveva fondato l'Ordine di Santo Stefano e ancora nel 1573 attendeva³⁰⁷ con Vasari reliquie del santo «che aveva promesso la felice memoria di Pio V». Martirizzato a Gerusalemme,³⁰⁸ il primo martire Stefano era un diacono accusato di eresia, le cui reliquie furono portate a Roma e poste nella chiesa di San Lorenzo flm:³⁰⁹ le scene canoniche che lo riguardano (ordinazione e predicazione, elemosina, disputa coi dottori, arresto, giudizio e martirio) sono solo in parte descritte negli affreschi della cappella, dove però in più è presente il compianto sul corpo del santo.

Destinata forse alle Guardie Svizzere (due angeli con corazza sorreggono lo stemma papale in uno scudo, quasi a suggerire una analogia tra i custodi pontifici delle chiavi di Pietro e gli angeli custodi ed allo stesso tempo combattenti, fig. 61), ma soprattutto, io credo, ai numerosissimi addetti alla corte che avevano stanza nei piani inferiori del palazzo e del corridoio di Belvedere (che sembra avere a questo livello forme e funzioni analoghe agli Uffizi vasariani), posta sul lato dei cortili della Panetteria e della Sentinella cui si accede più in basso attraverso una porta, la cappella ha l'ingresso attuale allo stesso livello del corridoio restaurato da Pio XI e che all'esterno appare un po' più in alto del pianterreno, sul lato della salita

coperta detta il Grottone; una lastra scolpita sulla porta esterna della cappella reca ancora una volta lo stemma di Pio IV, a segnare i lavori della precedente scala ovale. Prima della cappella (ora non visitabile perché inglobata negli uffici dell'Archivio Segreto Vaticano) è una grande ed alta sala, e dopo segue una sala di una certa grandezza (fig. 62), cosicché lo spazio ora sconsecrato ha due porte, una in asse con il corridoio, un'altra simile, a sinistra verso la Torre Borgia, con timpani sormontati dallo stemma di Pio V con riccioli a pergamena e ai lati quei sottili panni verticali stilizzati, convenzionalmente chiamati «cenci»³¹⁰ (fig. 63).

Una finestra sul lato stretto a destra dell'ingresso venendo da sotto il corridoio di Belvedere, circondata da una splendida cornice in stucco con lesene ribattute e doppio capitello composito che sorregge un'alta architrave in stucco, è sormontata da due grandi angeli e dalla data 1571 (fig. 64). Un'altra finestra murata sul lato lungo, rettangolare e con tre colonne di cui una colonna in mezzo, è visibile solo dall'esterno (e non dall'interno) ossia dal cortile della Sentinella (fiancheggiato anche dalla Sistina) ed era posta in asse col corridoio e all'esterno sopra una porticina (fig. 65): ritornando alle note cinquecentesche (vedi *supra*) al momento della trasformazione da scala in cappella, è evidente che vi erano più finestre aperte nel 1566 e trasformate nel 1570; una finestra è quella attuale «qual è stata rifatta per ordine del Cavaliere Giorgio pittore, quando però si è anche rotto al muro e largato per fare detta fin.a messo la soglia di travertino con la colona di granido nel mezzo alto p. 15 con 2 pilastri di travertino alle 2 bande e sui architrave», ossia la finestra con la colonnetta visibile dall'esterno, murata dopo il '700 quando è ancora ben descritta come grande fonte di luce; anche per questa cappella i disegni e le descrizioni settecentesche che precedono le modifiche di papa Braschi possono tornare utili per riavvicinarsi all'aspetto originario.

Anche se lo spazio appare raccolto, le dimensioni³¹¹ sono di tutto rispetto, e rivelano una modularità studiata: un metro di differenza tra altezza e lunghezza comprende la profondità delle aperture, ma escludendole si arriva quasi alla stessa misura, e anche la larghezza dell'ambiente e l'altezza massima dell'architrave coincidono (563,4 cm), il che ricorda sia pure in piccolo il procedimento vignolesco proporzionale studiato da Thoenes,³¹² o comunque esprime un progetto meditato; i ric-

³⁰⁷ GAYE 1840, vol. 3, pp. 359–61, 30 gennaio 1573, Vasari a Cosimo.

³⁰⁸ Bibliotheca Sanctorum, vol. 9, coll. 1376–92.

³⁰⁹ COLELLA 1997, (ma appunto le scene della cappella Niccolina sono diverse da quelle di Torre Pia).

³¹⁰ Come mi informa gentilmente Claudia Conforti.

³¹¹ La volta della cappella è alta 7,310, la cappella è larga 5,634 e lunga 8,339 (dalla porta alla finestra comprese); la finestra è alta all'esterno 3,874, larga 1,640, e alta nella parte estrema corrispondente oggi ai vetri della finestra 3,224, mentre l'altezza sino al ricciolo centrale del fastigio è di 6,969; al di sotto di questo l'architrave della cappella è all'altezza di 5,634.

La finestra ora chiusa sul lato maggiore misura 3,910×1,809; la porta sul lato minore sormontata dallo stemma di Pio V (la cui voluta laterale è all'altezza di 3,771) è alta 2,905 e larga 1,514; mentre quella che si apre sul corridoio del primo piano di Belvedere, sormontata sul lato esterno dal piccolo stemma di Pio IV, e all'interno con il tondo dipinto, è alta 3,066, larga 1,627, è al ricciolo della voluta a 3,767. I riquadri dipinti misurano 3,092×1,994, con una base di 1,665 (tutte le misure in metri).

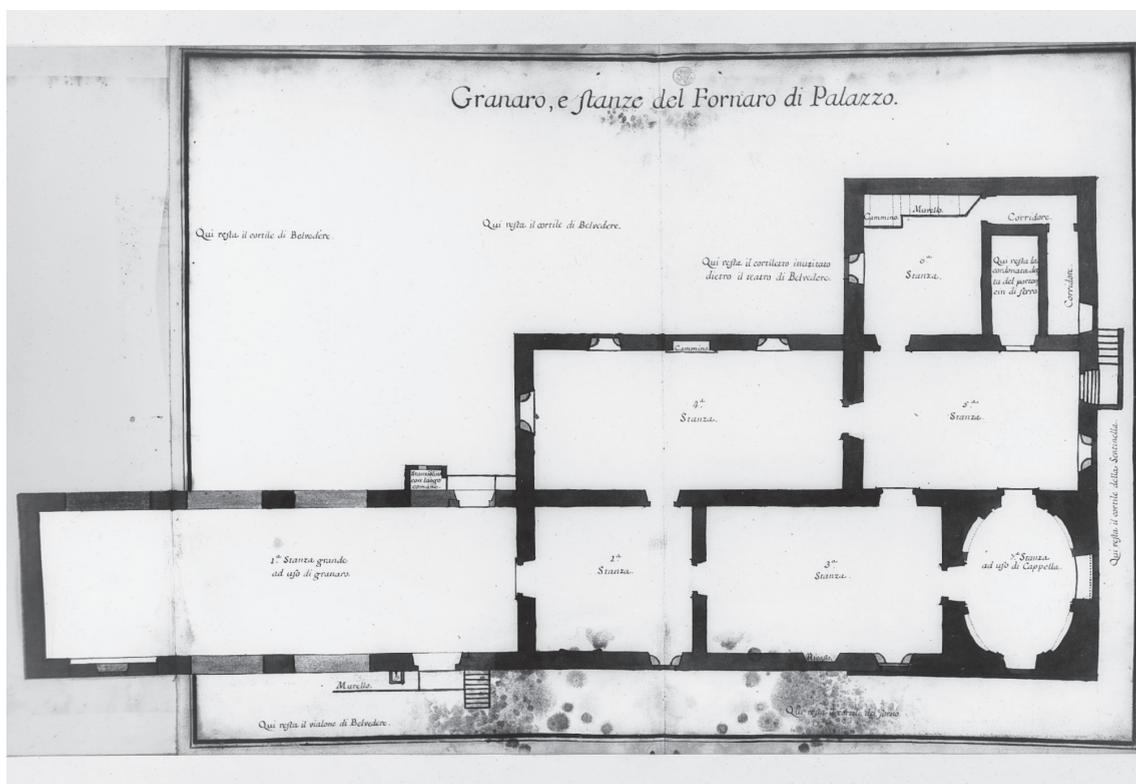
³¹² THOENES 2003, p. 48, ove studiando le chiese vignoliane ci si imbatte in «relazioni numeriche che regolano le proporzioni globali di piante e alzati», e p. 52 per la «forma critica» dell'ovale per Lotz e Walcher Casotti.



61. Cappella di Santo Stefano, Insegne papali con due angeli-guardie (foto Musei Vaticani, Archivio Fotografico, I-6-5)



63. Cappella di Santo Stefano, veduta porta con iscrizione e stemma di Pio V (foto Alinari)



62. Pianta della cappella di Santo Stefano. Londra, British Museum, King's Library K 75, 35a (foto Bibliotheca Hertziana)



64. Fastigio sulla cornice in stucco dell'altare con data 1571 (foto Alinari)

cioli delle volute delle due porte (di dimensioni differenti) sono pressoché entrambi a 376–77 cm, anche se a ben vedere non si possono dire proprio identici.

La descrizione più ampia della cappella già non più officiata (la pala d'altare era stata posta nella Cappella Niccolina, dove è ora tornata) è data nel 1766 da Chattard:³¹³ «Nella testata a capo di questa quinta stanza vi è una porta simile alle descritte, che riferisce in altra stanza, che anticamente serviva per cappella, sopra della quale vi è un riquadro con diversi dipartimenti di grotteschi di stucco, essendovi in quello di mezzo un armetta di marmo di Pio IV. Questa sesta stanza è di forma ovata, ed anticamente fu consacrata al Protomartire S. Stefano, servendo la medesima di Cappella per la Guardia Svizzera»; «Il pavimento di questa derelitta cappella si scorge incrostato di diverse pietre mischie scompartite in tondi, quadri e mostaccioli con fasce di marmo bianco interrotte»; «Per la porta esistente in fondo a questa cappella, e dirimpetto al

vano del riferito altare situata, ... entro cui esiste un arme di rilievo del S. Pontefice Pio V, si passa di bel nuovo alla prima descritta stanza, ove nella facciata incontro a quella dell'ingresso vi sono due porte, la prima vicino la finestra riferisce appiedi la scaletta a cordonata, che ha principio accanto la porta dell'Appartamento del R.mo P. M. del Sacro Palazzo, e l'altra introduce nella settima stanza, che forma cucina». Il pavimento, certamente vasariano come sappiamo dai pagamenti, non esiste più, ed è interessante l'individuazione della scala che conduceva al piano superiore, ben visibile nelle piante King's Library, in particolare appunto quella del «Granaro, e stanze del Fornaro di Palazzo».

Chattard si dilunga nella descrizione minuziosa degli stucchi e «alla destra di detta porta scorgesi un vano grande, ove era situato l'altare ornato da due mostre di pilastri con contropilastri scannellati, basi, e capitelli d'ordine corinzio, che reggono l'architrave, fregio, cornice e frontespizio tondo risaltato a piombo de' pilastri, essendovi nel timpano una cartella, in cui in campo azzurro si legge –l'anno del Signore 1571 – ... Nelle due facciate poi laterali, nella metà di esse, cioè in quella a mano destra, vedesi un vano grande di finestra, che dà lume a

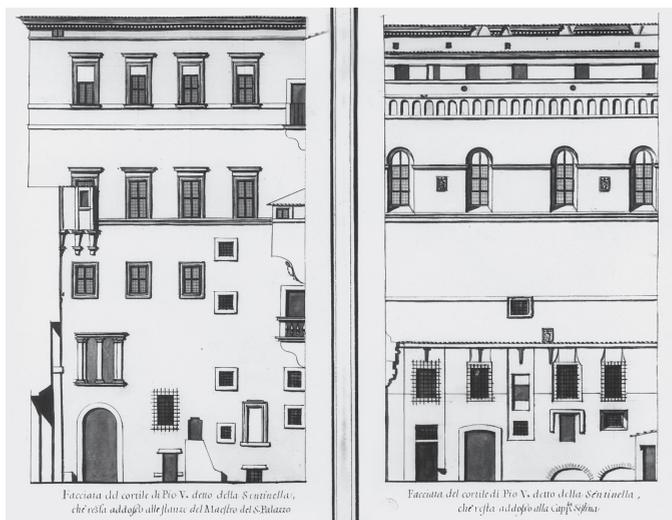
³¹³ CHATTARD 1766, cap. XLI, pp.440–43, «del gran cortile di belvedere» (siamo nella zona di cucina e granaro, cortile del Forno o della Panetteria, verso l'esterno oltre il cortile della Sentinella).

questa Cappella, con sguincioni per di fuori, sua serrata ed una colonna nel mezzo di travertino che ne regge il sovrapposto architrave con parapetto a lume corrispondente nel sopradetto Cortile della sentinella». Da ciò si dovrebbe dedurre che la finestra attuale era chiusa pur non essendovi più a quella data l'altare con la pala, mentre era aperta la finestra ora murata cui corrisponde attualmente un tratto di parete non decorato.

Poiché le medesime fonti settecentesche riportano esplicitamente solo per le due cappelle superiori un intervento del domenicano Benedetto XIII, si dovrebbe dedurre che la descrizione di Chattard sia abbastanza fedele alla situazione cinquecentesca senza modifiche settecentesche: la grande cornice in stucco con la data, ove secondo la fonte era posto l'altare, appare perfetta per la pala vasariana anche perché lo spazio interno misura, come detto, 322 × 164 cm e la pala con la Lapidazione misura 300 × 160 cm,³¹⁴ dunque cornice e tavola sono state pensate l'una per l'altra, con un necessario margine in altezza. Il prospetto di quel lato della torre nel rilievo King's Library K 75, f. 42c (ca. 1720) mostra senza meno un'ampia e ben disegnata finestra con le tre colonnette (la finestra della cappella superiore e in alto l'inizio del passetto, e di lato la scaletta verso il cortile corrispondente alla pianta del Granaro); il vano della finestra compare nella pianta del Granaro («7° stanza ad uso di cappella») e così pure in una pianta dettagliata di tutto il pianterreno col muro chiuso sul lato stretto dietro l'altare ben disegnato, e la grande finestra aperta verso il cortile come unica fonte di luce in un ambiente in basso.³¹⁵

Gli affreschi e la pala

Dall'interno, la porzione di parete ora vuota appare nell'insieme architettonico-decorativo vasariano, se si immagina la finestra ben proporzionata e le tre colonnette, in una certa continuità con gli sfondi architettonici dipinti, anche se l'ipotesi avanzata da Claudia Conforti che l'altare cinquecentesco si trovasse sul lato lungo al posto della finestra murata sotto il profilo della coerenza architettonica sarebbe stata la più accettabile. Stabilire la posizione originale dell'altare voluta da Vasari impronta la lettura spaziale dell'ambiente – e nel porre



65. Facciata della Torre Pia verso il cortile di Pio V o della Sentinella, con la finestra della cappella di Santo Stefano in basso a sinistra sopra la porta. Londra, British Museum, King's Library K 75, 42c (foto Bibliotheca Hertziana)

l'accento sulla forma ellittica orizzontale³¹⁶ costituirebbe un precedente essenziale, per non dire unico a quella data e per l'architettura a venire – ma serve anche a comprendere i rapporti delle immagini dipinte nella cappella tra loro. Ponendo la pala nello spazio del muro ora vuoto, il Martirio di Stefano si verrebbe a collocare nella lettura della narrazione in senso orario, dopo l'Elemosina e prima della preghiera sul corpo del santo; in questo caso inoltre ad essa corrisponderebbe la rappresentazione nella volta di Cristo (che indica con una mano l'uno dell'Unico Dio e con l'altra il quattro dei quattro vangeli), il Battista da un lato e il ladrone con la croce, mentre sul lato opposto è raffigurato Dio Padre (che indica il tre della Trinità con la mano) con sette profeti, Noè ed Adamo, e al centro della volta è lo Spirito Santo. È però possibile anche una lettura in senso parzialmente antiorario, con il Martirio nella grande cornice di stucco logicamente posto tra la Disputa a destra e il Compianto a sinistra; verso l'attuale finestra volano due angeli con palme e corone simboli proprio del martirio e al di sotto due altre figure angeliche indicano la grande cornice in stucco, mentre dall'altro lato due figure analoghe aprono le nuvole per mostrare l'apparizione agli occhi del martire che vi volge lo sguardo dal basso.

Una asciutta descrizione della volta (fig. 66) è data da Vasari nei suoi *Ricordi*:³¹⁷ «Vj era il cielo aperto dagli angeli, et Cristo,

³¹⁴ Musei Vaticani, Vat. 16, inv. n. 40363.

³¹⁵ FROMMEL 2003, fig. III.21, p. 109, in cui sono evidenti anche gli ambienti contigui (K 75, fol. 33c). Copia delle piante nella Fototeca della Bibliotheca Hertziana e dei Musei Vaticani. Poiché Benedetto XIII diviene papa nel 1724, si può anche azzardare che così come per le cappelle superiori abbia apportato modifiche ed abbia ordinato di riaprire la finestra primitiva, e spostare l'altare sul lato corto, ma che nei quaranta anni sino al 1766, quando Chattard compila la sua descrizione, la cappella sia stata abbandonata e quindi rimossi la pala e l'altare.

³¹⁶ Non dovevano sussistere particolari problemi di culto, atteso che Pio V prendeva spesso decisioni personali per il cerimoniale, cfr. DE BLAAUW 2006, pp. 81 sg.

³¹⁷ FREY 1930, p. 882: «Nell'altra capella era una tavola a olio della lapidazione di Santo Stefano protomartire, che la volta [...] et sotto quattro storie in fresco dei fatti di quel santo»



66. Giorgio Vasari e aiuti, volta della cappella di Santo Stefano (foto Musei Vaticani, Archivio Fotografico, XV-12-1)



67. Giorgio Vasari, Disegno per la volta della cappella di Santo Stefano. Firenze, GDSU, 858F (Polo Museale Fiorentino, Gabinetto Fotografico)

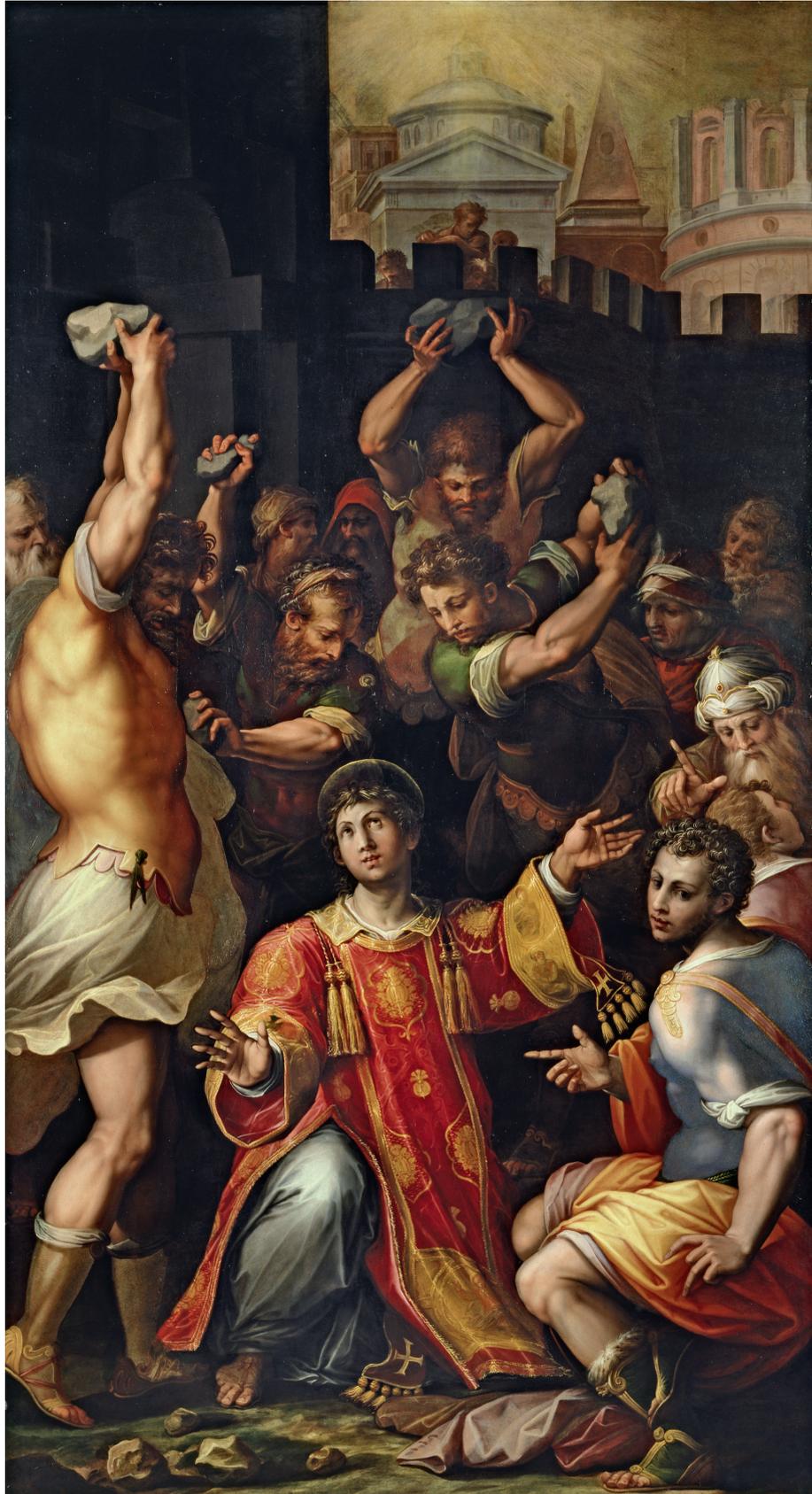
che siede alla destra del Padre, con i patriarchi, il ladrone, San Giovanni Batista et gli nocenti». In uno dei riquadri Stefano, dopo un lungo discorso, ispirato dallo Spirito Santo alza gli occhi «Ecco io contemplo i cieli aperti, e il Figlio dell'Uomo, che sta alla destra di Dio» e mentre predica verso i profeti come scritto negli Atti degli Apostoli, guarda verso gli angeli al cielo. Sopra la porta con lo stemma un ovale «video celos (sic) apertos» e sopra «gli nocenti» nudi in preghiera (quello centrale con una piccola spada) cui un angelo porta fiori, verso la porta sul lato lungo è la scritta «virtutis dei», sotto Cristo «et iesum stante a dextris», e verso la grande cornice sormonta la data l'iscrizione «Domine ne statuas illis hoc peccatum», tutti versetti tratti dagli Atti degli Apostoli.³¹⁸ La presenza di Adamo e del buon ladrone evoca la discesa al Limbo di Cristo (cui allu-

dono anche gli innocenti) e la redenzione dei peccatori, sottintesa anche nel riquadro parietale della Guarigione; il Battista era stato assimilato ai Patriarchi da Borghini nella sua lettera della fine del 1569, ed inoltre è il principale, e qui immancabile, santo fiorentino).

Il disegno vasariano della volta si trova agli Uffizi (fig. 67), con una precedente attribuzione a Poccetti:³¹⁹ corrisponde in tutti i dettagli alla volta, dalle figure sacre principali a quelle che sollevano le nubi. È difficile giudicare a distanza la mano del pittore della volta, ma è evidente e quasi ovvio il disegno vasariano nel contrapposto dei corpi e dei busti, nel sistema a gruppi che sarà poco dopo ripreso da Giorgio nella decorazione della cupola di Santa Maria del Fiore. Al centro un oculo di luce come nella volta della cappella superiore, e le figure

³¹⁸ PASTOR 1929, in particolare pp.81–83: «veggo aperti i cieli e il Figlio dell'Uomo stare alla destra di Dio – Signore non imputare a loro questo peccato».

³¹⁹ PETRIOLI TOFANI 1991, p.364, attribuita a B. Poccetti, inv. n. 858F (penna e inchiostro marrone, acquarello marrone, su gessetto nero, 236 × 333 mm; ma Petrioli Tofani nella cornice dà a Vasari).



68. Giorgio Vasari con Jacopo Zucchi, *Lapidazione di Santo Stefano*. Musei Vaticani, inv. 40363
(foto Musei Vaticani, Archivio Fotografico, 12100)

sembrano scivolare verso il basso rispetto al disegno, oltre che presentare una sicurezza maggiore rispetto alle pitture sulle pareti.

Nella pala del Martirio (fig. 68), che ha subito numerosi spostamenti³²⁰ e che ora si trova nuovamente nella Cappella Niccolina, in primo piano è la tipica figura che si distacca dall'azione per girarsi ad introdurre lo spettatore, un personaggio esotico col turbante indica il santo, giovane e riccamente abbigliato, ad un bambino; le teste sono estremamente caratterizzate, mentre il torturatore sulla sinistra che lancia dall'alto la pietra riprende il noto studio di anatomie del Bandinelli e gli altri personaggi dalle braccia nerborute ricordano piuttosto la scuola raffaelliana. In un elenco di disegni di proprietà di Zucchi compare il Martirio di Santo Stefano con due percussori:³²¹ se si trattasse di un pensiero di Jacopo per la pala l'attribuzione passerebbe da Vasari (come cautamente suggerito da Barocchi,³²² seguita da Corti)³²³ verso Zucchi (come ritiene Cecchi),³²⁴ anche se l'impronta vasariana è preponderante, soprattutto a confronto con i quattro affreschi delle pareti sempre con storie dedicate al martire di altri della scuola, considerate

le molte incertezze ma anche una ricerca negli sfondi architettonici immaginari marcatamente differente rispetto al maestro, che avrebbe solo fornito il cartone, lasciando l'esecuzione degli affreschi ai suoi.

A proposito degli affreschi delle pareti, continua Chattard³²⁵ «... vedesi nel primo il Santo Protomartire in atto di predicar l'evangelio con molte figure intente ad ascoltarlo. Nel secondo, quando il medesimo risana alcuni stroppiati col segno della Croce. Nel terzo quando dispensa larghe elemosine ad alcuni poveri, che in truppe se gli vedono affollati. Nell'ultimo rimorasi il Corpo del detto santo». Più sintetica la descrizione anteriore (1712 circa, ma pubblicata nel 1750) del Taja,³²⁶ il quale lamenta che le pitture sono coperte di polvere e sudiciume «e però quasi invisibili», che la cappella non è officiata ed è stata tolta la pala, ma introduce il nome di Zucchi: «L'artefice delle pitture di essa cappella fu un sufficiente maestro, il quale ne condusse tutte d'una maniera, cioè Giacomo del Zucca pittor Fiorentino, di cui vedi il Baglioni nelle Vite de' Pittori pag. 45» (la certezza dell'attribuzione è ripetuta da Moroni).³²⁷

In effetti i quattro affreschi, pur gradevoli nei loro colori non squillanti, con pochi contrasti e talvolta cangianti, hanno una impostazione grandiosa con architetture complesse, ma mostrano numerose incertezze (e molti restauri): tuttavia la complessità della composizione, con molti personaggi di quinta in pose ricercate, riporta alla maniera vasariana più peculiare, e marca la differenza con la semplificazione «domenicana», già notata, nella cappella intermedia, facendo della cappella inferiore un vero teatro della storia del santo, con una profondità degli spazi sia sulle pareti sia sulla volta luminosa e aperta (di nuovo ben diversi da quelli della cappella mediana).

Come è scritto negli Atti degli Apostoli (5, 6) Stefano compiva «grandi miracoli e prodigi in mezzo al popolo» – e infatti in due dei quattro affreschi prevale una folla decisamente popolare, alludendo al ruolo del popolo dei fedeli di ogni ceto cui era rivolto in particolare il messaggio controriformato. Nella sua lettera del dicembre 1569 (vedi *supra*) Borghini si riferisce a questo episodio come Guarigione dei lebbrosi (in primo piano molte sono le figure mutilate) e al biblico sovrano lebbroso Naaman (che non si nota, ma forse si perde nella sca-

³²⁵ CHATTARD 1766, mentre nella volta è l'«Eterno Padre e il Verbo incarnato che sembra che ragioni con un santo apostolo».

³²⁶ TAJA 1750, p. 98: «se ne ritrova un'altra nel pianterreno tutta corrispondente alla superiore, se non che questa è di figura ovale», e «si crede che nella sua prima fondazione fosse eretta per comodità della guardia Svizzera Pontificia, la quale a quel tempo dimorava nella sala del palazzo vecchio, e che al di sopra corrisponde, ed è prossima a questi contorni».

³²⁷ MORONI 1841, pp. 395–97: «Sotto questa Cappella al piano inferiore, e di figura ovale, s. Pio V fece edificare altra piccola cappella in onore di s. Stefano protomartire, venendo dipinta da Giacomo della Zucca, fiorentino, la volta, e le pareti delle sue eroiche azioni, come il quadro dell'altare a olio esprimeva il sofferto martirio».

³²⁰ La Lapidazione di Santo Stefano (300×163 cm) si sposta nella Cappella Niccolina, in quella di San Pio V, nel 1790 nella pinacoteca di Pio VI, ed è l'unica (a differenza delle altre, ma non sappiamo perché) ad essere tornata dalla Francia: Archivio Storico Musei vaticani, b. 5, fasc. I, 1, «Nota delli quadri portati via Francesi in tempo della Repubblica dai descritti locali del Palazzo Vaticano Cappella Privata di Niccolò quinto quadro in tavola parimenti di Vasari rappresentante il Martirio di S. Stefano». Nell'Ottocento è nella Niccolina, poi al Quirinale, nel 1934 nella Pinacoteca Vaticana, ancora nella Niccolina (PIETRANGELI 1982, p. 158). Su Pio VI, ABITA 1998, con bibliografia precedente. La galleria di Pio VI si trovava tra quelle dei Candelabri e Carte geografiche ossia verso la palazzina di Belvedere, vi era esposto solo il Martirio di Santo Stefano nella sala C e non gli altri quadri dalla cappella. Si veda anche CORTI 1989, p. 140: il Martirio di S. Stefano è dato a Vasari, ma Zucchi avrebbe realizzato un disegno.

³²¹ La pala è ora tornata nella Cappella Niccolina (Pinacoteca Vaticana, inv. 363). Nell'elenco compare un disegno indicato come «da Vasari», di una Madonna e sei putti che potrebbe molto azzardatamente corrispondere al disegno ora al Louvre della Natività per la cappella di San Michele in Vaticano (ca. 1571), ove lavorò anche Zucchi («Un disegno di una madonna in carta reale assedere con sei putti da Giorgio vasari»). Cfr. HÄRB 1998, p. 185, fig. 5, e AURIGEMMA 2007b, p. 138.

³²² BAROCCHI 1963–64, pp. 286 sg., attribuisce gli affreschi a Zucchi, mentre è meno chiara la paternità della pala: «Nelle cappelle vaticane Jacopino ebbe maggiore autonomia e poté più liberamente confermarvi il peso della propria formazione fiorentina. Non tanto nell'aulica calligrafia delle pale d'altare – il martirio di San Pietro martire ora a Vienna riduzione della pala omonima di Bosco Marengo, e il pippesco Martirio di santo Stefano, replica variata del quadro di Pisa – quanto negli affreschi meno in vista; il quadro di Pisa è di Vasari, attribuisce a Zucchi il disegno U 1071 S e non parla della cappella di San Michele.

³²³ CORTI 1989, p. 140: il Martirio di Santo Stefano è dato a Vasari, ma Zucchi avrebbe realizzato un disegno della Predica di Santo Stefano (Londra, British Museum 1937.8.9.4.1.) già attribuito a Vasari ma passato a Jacopo da TURNER 1986, n. 139, p. 187.

³²⁴ CECCHI 2001, p. 20.



69. Giorgio Vasari con Jacopo Zucchi, *Miracolo di Santo Stefano*
(foto Musei Vaticani, Archivio Fotografico, III-28-4)

linata monumentale a sinistra), mentre la figura trattenuta nello sfondo alluderebbe alla liberazione dal peccato (simbozzato dalla lebbra) attraverso il sacerdote. Le scena della Guarigione (un miracolo non necessariamente ricorrente nell'iconografia del santo, inserito probabilmente per necessità controriformistiche e perché come detto a proposito della cappella superiore, il tema della *salus* era caro a Pio V) mostra (fig.69) nella testa del personaggio con cappello e bastone debiti zuccareschi ma anche modi ripresi dalle stampe dureriane che si ritroveranno nella cappella Ghislieri³²⁸ della Natività a San Silvestro al Quirinale, cappella che è il segno del buon rapporto istituitosi tra Zucchi e la famiglia del pontefice; la testa del personaggio all'estrema destra volta verso lo spet-

³²⁸ Citata da STRINATI 1991.



70. Giorgio Vasari con Jacopo Zucchi, *Elemosina di Santo Stefano*
(foto Musei Vaticani, Archivio Fotografico, III-28-2)

tatore ha già caratteristiche zucchesche, la testa del personaggio al centro volto all'indietro è invece vasariana, quella all'estrema sinistra ha una benda che ricopre un occhio cieco. La complessa architettura dipinta si apre nel fondo in un secondo ambiente illuminato secondo un sistema che sarà riutilizzato da Zucchi anche nella pala della Trinità dei Pellegrini del 1575. Nel *Dono dell'oro* (fig.70), oltre alle tre eleganti teste femminili a sinistra, spicca la forte testa calva e senatoriale al centro, e la scena prende profondità dall'architettura riccamente all'antica, ispirata alla Scuola d'Atene raffaellesca, con figure in lontananza illuminate contro lo sfondo intermedio più scuro, ove si potrebbe intuire l'episodio di Pietro che sceglie i sette battezzati, tra cui il futuro santo.

L'affresco accanto all'altare (fig.71) riprende alla lettera gli Atti degli Apostoli: gli oppositori «si misero a discutere con



71. Giorgio Vasari con Jacopo Zucchi, *Disputa o Giudizio di Santo Stefano* (foto Musei Vaticani, Archivio Fotografico, III-28-3)



72. Giorgio Vasari (o Jacopo Zucchi?), *Disegno preparatorio per la Disputa di Santo Stefano*. Londra, British Museum, 1937-8-4-1 (foto © Trustees of the British Museum)

Stefano ma non potevano resistergli perché egli parlava con la saggezza che gli veniva dallo Spirito Santo», così pagarono falsi testimoni e il santo venne portato in tribunale, ma «Tutti quelli che sedevano nella sala del tribunale fissarono gli occhi su di lui e videro il suo volto splendere come quello di un angelo». Interrogato dal sommo sacerdote, Stefano narra la storia di Abramo, Mosè e gli altri profeti (raffigurati nella volta della cappella) giungendo alla conclusione che i padri hanno perseguitato i profeti che annunciavano la venuta di Gesù, e che la legge era giunta per mezzo degli angeli ma era non osservata. Gli astanti si agitano e si infuriano «ma egli, pieno di Spirito Santo, fissando gli occhi al cielo, vede lo splendore di Dio e Gesù ... Allora si turarono le orecchie e gridarono a gran voce, poi si scagliarono tutti insieme contro Stefano». Oltre alla citazione esatta sulle orecchie turate e la visione divina nella volta,

ricorre anche in questo ciclo l'allusione ricorrente nelle tre cappelle agli angeli, nel volto del santo splendente e nella venuta per loro tramite della legge divina, soprattutto nel disegno, molto aderente alle Scritture. La storia del protomartire, come si sa, si intreccia con quella del persecutore Saulo, che custodisce i mantelli dei persecutori, ma che qui non sembra identificabile (cassata o censurata).

La Predica, o meglio la Disputa secondo la vita del santo (o Giudizio: il santo ha già l'aureola), possiede un disegno preparatorio, al British Museum (fig.72), peraltro ora attribuito a Zucchi, che corrisponde nell'insieme, anche se tagliato nella parte superiore e a sinistra (mancano l'arco superiore e alcune dettagli delle figure) e inoltre la mano destra del santo nel disegno ha maggiore slancio verso l'alto; nella Disputa il personaggio a destra più che poggiare la guancia sulla mano ascoltando

si chiude un orecchio con un dito, ed il santo ha un atteggiamento più languido.³²⁹

«Alcune persone buone seppellirono il corpo di Stefano e piansero molto per la sua morte»: nel riquadro delle Esequie del diacono Stefano,³³⁰ in una grande abside con colonne illuminata da torce (fig.73), molto sentita è la figura femminile accanto a corpo di Stefano che si vela a metà il viso, o quella di cui si scorgono solo i capelli e una mano che regge la testa, spunti colti dal quotidiano che traduce la vera emozionalità e varietà espressiva raffaellesca nel sapore zuccaresco, contro le pose più solenni del personaggio di quinta a destra o quello al centro con le braccia aperte, mentre dall'altro lato un uomo si solleva innaturalmente un lembo della veste inginocchiandosi per baciare i piedi del martire. Complessivamente in tre delle

quattro scene si allude anche ad alcune opere di misericordia, basilari per la via controriformata alla salvezza.

Considerando la presenza riconosciuta di Zucchi nella cappella superiore e degli aiuti di Vasari nella cappella di San Pietro Martire, ed il ruolo esplicito che Donato da Formello (che, come scrive Baglione «essendo ancor giovane lavorò con Giorgio Vasari Aretino suo maestro in tutte l'opere, ch'egli qui in Roma dipinse»³³¹) e Giovanbattista³³² ebbero negli anni successivi nella Sala Regia e nelle scale vaticane tra 1571 e 1573,³³³ per analogia è quanto mai plausibile che sempre a questi nomi si debba far riferimento per gli affreschi, con esecuzione talvolta oscillante, nell'ultima cappella in basso, su cartoni del maestro.

³²⁹ Predica di S. Stefano (British Museum 1937.8.9.4.1, 121×76 mm) già dato a Vasari ma attribuito a Jacopo da TURNER 1986, n. 139, p.187. BAROCCHI 1964, p.70, passa dal disegno agli affreschi «La Predicazione del santo vi è tratteggiata rapidamente, con chiari ricordi poppeschi, mentre lo Zucchi la ingolfa in pose più ieratiche, in caratterizzazioni madornali. Solo le figurine di sfondo [degli affreschi, si presume], purtroppo gravemente alterate, lasciano intravedere un fare meno paludato, molto più affine alle compare minori del salone dei Cinquecento e dello studiolo (si rimanda per questo all'Oreficeria di Alessandro del Barbieri, che partecipò all'esecuzione di questi affreschi romani)»; in definitiva Barocchi giudica sempre Zucchi con una certa sufficienza, senza tenere molto conto sia dell'apporto da lui dato a questi come ad altri cicli vasariani e della sua raggiunta maturità (è l'antico pregiudizio di uno Zucchi minore), sia la presenza, cui fa riferimento l'ultima osservazione, di numerosi altri aiuti, e in questo caso la logica conclusione sarebbe appunto stata che l'affresco in questione poteva essere di Alessandro del Barbieri. Conclude con lo stesso

Barocchi: «D'altronde lo Zucchi, pur non condividendo le aspirazioni del suo assuntore, fece del suo meglio, anche altrove, per interpretarle. Lo attestano un «allegoria della Fede», oggi al Castello Sforzesco di Milano, probabilmente coeva alle Cappelle Vaticane, e il disegno relativo, agli Uffizi» e scrive ancora «In soli otto mesi le tre cappelle furono compiute» ma anche nella pagina accanto (p.71) riportando una lettera di Vasari al Borghini del 5 febbraio 1573 a proposito della sala Regia «e sarà fatto questa sala in otto mesi» (sembra che questa sia la misura standard dell'impegno lavorativo di Vasari).

³³⁰ HÄRB 1998 ricorda a proposito delle attribuzioni a Zucchi la recensione di ANTAL 1933 a Anna Calcagno, Jacopo Zucchi e la sua opera in Roma, Roma, Arezzo 1933.

³³¹ BAGLIONE 1642, p. 16.

³³² Secondo FREY 1930, p.596, sarebbe Giovan Battista Fiorini bolognese, e non Battista Naldini: Giovan Battista aveva anche realizzato i putti nella cappella di San Pietro.

³³³Si veda la scheda di KLIEMANN 1981, pp.99–101.



73. Giorgio Vasari e aiuti (Jacopo Zucchi), *Compianto sul corpo di Santo Stefano* (foto Musei Vaticani, Archivio Fotografico, III-28-1)

ABBREVIAZIONI E BIBLIOGRAFIA

- ASC Archivio Storico Capitolino, Roma
 ASF Archivio di Stato, Firenze
 ASR Archivio di Stato, Roma
 ASV Archivio Segreto Vaticano
 BASA Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, Roma
 BAV Biblioteca Apostolica Vaticana
 GDSU Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi
 SAUR *Allgemeines Künstler Lexikon*, München-Leipzig
- ABITA 1998 Maria Fabiana Abita, «La sfortunata storia della prima «Galleria di quadri» di Pio VI in Vaticano, 1789–1797», *Ricerche di storia dell'arte*, 66 (1998), pp.67–78.
- ACIDINI LUCHINAT 1999 Cristina Acidini Luchinat, «Da Michelangelo a Raffaello, due modelli opposti per il «Giudizio» nella cupola», in *Der Maler Federico Zuccari: ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm* (atti del convegno Roma/Firenze 1993), a cura di Matthias Winner e Detlef Heikamp, Monaco 1999, pp. 117–24.
- ACKERMAN 1954 James S. Ackerman, *The Cortile del Belvedere*, Città del Vaticano 1954.
- ACQUARONI s.d. Antonio Acquaroni, *Album*, Roma s.d.
- ADORNI 2008 Bruno Adorni, *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano 2008.
- Age of Vasari* 1970 *The Age of Vasari* (cat. mostra), Binghamton 1970.
- ALFIERI/PAGLIARA 2001 Massimo Alfieri e Pier Nicola Pagliara, «La torre di Innocenzo III», in *Beato Angelico* 2001, pp. 15–26.
- ALPERS 1960 Svetlana Alpers, «Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari's Lives», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23 (1960), pp. 190–215.
- Ammannati e Vasari* 2011 *Ammannati e Vasari per la città dei Medici*, a cura di Cristina Acidini e Giacomo Pirazzoli, Firenze 2011.
- ANDRES 1991 Glenn M. Andres, «Nanni di Baccio Bigio et la Villa Médicis», in *La Villa Médicis*, vol. 2, *Etudes*, a cura di Glenn M. Andres, Roma 1991, pp.227–56.
- ANTAL 1933 Frederick Antal, Recensione a Annamaria Calcagno, Jacopo Zucchi e la sua opera in Roma (studio su un allievo del Vasari), Roma/Arezzo 1933, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2 (1933) p.137.
- AURIGEMMA 2004 M. Giulia Aurigemma, «Arte e architettura nei possedimenti dei Caetani tra tardo Rinascimento e Barocco. Dai feudi alla città», in *Bonifacio VIII e i Caetani* (atti del convegno, Roma/Latina, 30 novembre – 2 dicembre 2000), Roma 2004, pp. 193–219.
- AURIGEMMA 2007a —, *Palazzo Firenze in Campo Marzio*, Roma 2007.
- AURIGEMMA 2007b —, «Un corpus perduto? Sui disegni di Jacopo Zucchi», *Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, 5 (2007), pp.115–47.
- , «A proposito di Vasari», in *La «Maniera» di Luca Cambiaso. Confronti, spazio decorativo, tecniche* (atti del convegno Genova 2007), a cura di Lauro G. Magnani e Giorgio Rossini, Genova 2008, pp.145–55.
- , «Con bellissima osservanza». Giudizi dell'Angelico», in *Angelicus Pictor*, a cura di Alessandro Zuccari, Milano 2008, pp.197–211.
- , «Il posto delle cose», in *Ludicra: per Paolo Farena*, a cura di Miriam Chiabò, Maurizio Gargano e Anna Modigliani, Roma 2009, pp.163–72.
- , ««Sacra» in a Tower», in *Sacred Possessions? Italy and Collecting Religious Art 1500–1900* (atti del convegno Roma, American Academy 2007), a cura di Gail Feigenbaum e Sybille Ebert-Schifferer, Getty Publications, Issues and Debates, Los Angeles 2011, pp.86–105
- , «L'invenzione dun po' di cappelle. Vasari per Pio V in Vaticano», in *Le pagine dell'arte. Vasari e le «Vite»*, (convegno Firenze, Palazzo Vecchio, novembre 2010).
- , Anna Cavallaro, *Il Palazzo di Domenico della Rovere in Borgo*, Roma 1999.
- Giovanni Baglione, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti*, Roma 1642.
- BARLETTI 2011 Emanuele Barletti, «L'Oratorio del Gonfalone», in *Giovan Antonio Dosio da San Gimignano architetto e scultore fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*. a cura di Emanuele Barletti, Firenze 2011, pp.225–34.
- PAOLA BAROCCHI, «Complementi al Vasari pittore», in *Atti e memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria*, n.s. 14 (1963–64), pp.253–309.
- , *Vasari pittore*, Firenze 1964.
- LILIANA BARROERO, *Santa Maria dell'Orto*, Roma 1976.
- , Stefano Susinno, *La città degli artisti nell'età di Pio VI*. (Roma moderna e contemporanea, 10, 1–2), Roma 2002.
- Drawings from New York Collections I. The Italian Renaissance*, a cura di Jacob Bean e Felice Stampfle, New York 1965.
- Il Beato Angelico e la Cappella Niccolina, storia e restauro*, a cura di Francesco Buranelli, Novara 2001.
- FEDERICO BELLINI, «La basilica di San Pietro in Vaticano», in *Vignola* 2002, pp.300–06.
- FEDERICO BELLINI, schede VI.2 e XII.1 in *Vasari, gli Uffizi e il Duca* (catalogo della mostra Firenze 14 giugno -20 ottobre 2011)
- AURIGEMMA 2008a
- AURIGEMMA 2008b
- AURIGEMMA 2009
- AURIGEMMA 2011
- AURIGEMMA i.c.d.s
- AURIGEMMA/
CAVALLARO 1999
BAGLIONE 1642
- BARLETTI 2011
- BAROCCHI 1963–64
- BAROCCHI 1964
BARROERO 1976
- BARROERO/SUSINNO 2002
- BEAN/STAMPFLE 1965
- Beato Angelico* 2001
- BELLINI 2002
- BELLINI 2011

- BELLONI/DRUSI 2002 Firenze 2011. Vincenzio Borghini. *Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I* (cat. mostra), a cura di Gino Belloni e Riccardo Drusi, Firenze 2002.
- BENEDETTI/ZANDER 1990 Sandro Benedetti, Giuseppe Zander, *L'arte a Roma nel secolo XVI*, Bologna 1990.
- BERTINI 1958 Aldo Bertini, *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Roma 1958.
- BERTOLOTTI 1886 Antonino Bertolotti, «Nanni di Baccio Bigio architetto fiorentino e i suoi figli in Roma», *Arte e storia*, 5 (1886), 27, pp.195–96.
- Bibliotheca Sanctorum*
- BIETTI 2011 Monica Bietti, «Un'Annunciazione fiorentina in terra magiara», in *Un metodo per l'antico e per il nuovo*, a cura di Franca Falletti, Francesca Fiorelli Malesci, Maria Letizia Strocchi, Firenze 2011, pp.53–56.
- BILANCIA 2007 Ferdinando Bilancia, «Annibale Lippi, architetto della cappella del SS. Rosario di S. Maria sopra Minerva a Roma», in *Palladio*, n.s. 20 (2007), 39, pp. 101–10.
- BILLIANI/CARATELLI 1988 Francesca Billiani, Claudia Caratelli, «Città del Vaticano: Sant'Anna dei Palafrenieri», in *Dalla carta al cantiere. La Carta 1987 della conservazione e del restauro del C.N. R.* (Ricerche di storia dell'arte, 35), Roma 1988, pp.57–59.
- BORGHESE 2010 Daria Borghese (a cura di), *La Casina di Pio IV*, Torino 2010.
- BORSI 1976 Franco Borsi (a cura di), *Roma antica e i disegni di architettura agli Uffizi: Giovanni Antonio Dosio*, Roma 1976.
- BOSMAN 2005 Lex Bosman, «Spolia and coloured marble in sepulchral monuments in Rome, Florence and Bosco Marengo: designs by Dosio and Vasari», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 49 (2005), pp.353–76.
- Botticelli to Titian 2009* *Botticelli to Titian, two centuries of Italian Masterpieces* (catalogo della mostra, Szépművészeti Múzeum Budapest, 28 ottobre 2009 – 14 febbraio 2010), a cura di Dóra Sallay, Vilmos Tátrai, Axel Vécsey, Budapest 2009.
- BOZZONI 1993 Corrado Bozzoni, «Cappella», in *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. 4, Roma 1993, pp.229–46.
- BRENK 2007 Beat Brenk, «Residenza e cappella in epoca paleocristiana e altomedievale», in *Medioevo: la chiesa e il palazzo* (atti del convegno Parma 2006), Milano 2007, pp.101–15.
- BRIGANTI 1960 Giuliano Briganti, «L'occasione mancata di Andrea Comodi», *Paragone*, 9 (1960), 123, pp.33–37.
- BRYCE 1983 Judith Bryce, *Cosimo Bartoli: (1503–1572): The Career of a Florentine Polymath*, Ginevra 1983.
- CALECA 2007 Antonino Caleca, «L'autobiografia del Vasari», in *Arezzo e Vasari: vite e postille*, a cura di Antonino Caleca, Foligno 2007, pp 193–97.
- CAPECCHI 2001 Gabriella Capecchi, «Le Urbis Romae ... reliquiae di Dosio e Cavalieri (1569): la dedica a Cosimo, un arco all'antica e l'immaginario trionfale mediceo», *Studi di storia dell'arte*, 11 (2000) [2001], pp.97–136.
- CAPITELLI 2008 Giovanna Capitelli, «Raccontare il sacro: la Galleria dei Santi e dei Beati in Vaticano», in *La pittura di storia in Italia. 1785–1970. Ricerche, quesiti, proposte* (atti delle giornate di studio Roma 2008), a cura di Giovanna Capitelli e Carla Mazzarelli, Milano 2008, pp.195–209.
- CARRARA 2001 Eliana Carrara, «Borghini e le stampe: alcune incisioni citate in opere di Vasari e della sua cerchia», *Ricerche di storia dell'arte*, 73 (2001), pp.57–64.
- CATENA 1586 Giovanni Girolamo Catena, *Vita del gloriosissimo papa Pio V*, Roma 1586.
- CATTET 1842 S. abbé Cattet, *La vérité sur le cardinal Fesch, ou réflexions d'un ancien vicaire-général de Lyon sur l'histoire de son éminence par M. l'abbé Lyonnet*, Lionne/Parigi 1842.
- CECCHI 1976 Alessandro Cecchi, «Qualche contributo al corpus grafico del Vasari e del suo ambiente», in *Il Vasari, storiografo e artista* (atti del congresso internazionale Arezzo/Firenze 1974), Firenze 1976, pp.143–61.
- CECCHI 2000 —, «Le due capitali. Tra Firenze e Roma dalla caduta della Repubblica fiorentina alla morte del Vasari», in *Storia delle arti in Toscana. Il Cinquecento*, a cura di Roberto Paolo Ciardi e Antonio Natali, Firenze 2000, pp.117–36.
- CECCHI 2001 —, «Jacopo Zucchi «a la manière de» Giorgio Vasari: il ritratto di gentildonna del Metropolitan Museum di New York», in *The Plume & the Palette: Essays in Honor of Josepine von Henneberg*, a cura di Pamela C. Berger, New York 2001, pp.17–26.
- CERUTI 1874 *La scala del paradiso di san Giovanni Climaco*, a cura di Antonio Ceruti, Bologna 1874.
- CERVINI 2006 Fulvio Cervini, «Pio V, Vasari e l'arte medievale», in *Il tempo di Pio V. Pio V nel tempo* (atti del convegno 2004), a cura di Fulvio Cervini e Carlenrica Spantingati, Alessandria 2006, pp.193–218.
- CHATTARD 1766 Giovan Pietro Chattard, *Nuova descrizione del Vaticano, o sia della sacrosanta Basilica di S. Pietro, o sia del Palazzo Apostolico di S. Pietro*, vol. 2, Roma 1766.
- CHiodo 2008 Antonella Chiodo, «Giorgio Vasari a Cigliano: i due toni «perduti» della cappella di San Michele di Pio V in Vaticano», *Bollettino storico vercellese*, 37 (2008), 70, pp.87–95.

- CLIFTON 1996 James Clifton, «Vasari on competition», *The Sixteenth Century Journal*, 27 (1996), pp.23–41.
- COFFIN 2004 David Coffin, *Pirro Ligorio*, Filadelfia 2004.
- COLE AHL 2005 Diane Cole Ahl, «Sia di mano di santo o d'un angelo», in *Reading Vasari* 2005, pp.119–32.
- COLELLA 1996 Renate Colella, «Die Kapelle Papst Nikolaus' V. Zu ihrer Geschichte und Funktion innerhalb des Vatikanischen Palastes», in *Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer*, a cura di Cecil S. Striker, Magonza 1996, pp.37–41.
- COLELLA 1997 —, «Hagiographie und Kirchenpolitik – Stephanus und Laurentius in Rom», in *Pratum romanum*, a cura di Renate Colella, Wiesbaden 1997, pp.75–96.
- COLLINS 2004 Jeffrey L. Collins, *Papacy and Politics, in Eighteenth-Century Rome: Pius VI and the Arts*, Cambridge 2004.
- COLOMBANI 1979 Helène Colombani, *Le cardinal Fesch*, Parigi 1979.
- COLONNA 1993 Flavia Colonna, «Nanni di Baccio Bigio architetto della Camera Apostolica», *Rassegna di architettura e urbanistica*, 26 (1993) 80–81, pp.206–22.
- CONFORTI 1993 Claudia Conforti, *Giorgio Vasari Architetto*, Milano 1993.
- CONFORTI i.c.d.s. —, «Giorgio Vasari al servizio di Pio V: affermazione artistica o ostaggio diplomatico?», in *L'immagine del rigore. La committenza artistica di e per Pio V tra Roma e Pavia* (atti del convegno Pavia 2005), a cura di Luisa Giordano, in corso di stampa.
- CORDELLIER 2005 *De la Renaissance à l'Âge baroque: une collection de dessins italiens pour les musées de France* (cat. mostra Parigi, Louvre), a cura di Dominique Cordellier, Parigi 2005.
- CORNINI/DE STROBEL 2001 Guido Cornini, Anna Maria de Strobel, «La torre di Innocenzo III prima dell'intervento dell'Angelico», in *Beato Angelico* 2001, pp.27–40.
- CORTI 1989 Laura Corti, *Giorgio Vasari*, Firenze 1989.
- DAL CANTO 1996 Fabrizio Dal Canto, «Opere d'arte vendute dai francesi a Livorno nel 1799 e le vicende dei dipinti del Vasari della cappella di san Michele in Vaticano», *Nuovi studi livornesi*, 4 (1996), pp.99–122.
- DANTI 2002 Egnazio Danti, «Vita di M. Iacomo Barrozzi da Vignola», da «Le due regole», 1583», in *Vignola* 2002, pp.413–15.
- DBI *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 1960 sg.
- DE ANGELIS D'OSSAT 1976 Guglielmo De Angelis d'Ossat, «Disegno e invenzione nel pensiero e nelle architetture del Vasari», in *Il Vasari storiografo e artista* (atti del convegno, Arezzo – Firenze 1974), Firenze 1976, pp.773–82.
- DE BLAAUW 2006 Sible De Blaauw, «Pio V, la liturgia e le chiese antiche di Roma», in *Il tempo di Pio V. Pio V nel tempo* (atti del convegno 2004), a cura di Fulvio Cervini e Carlenrica Spantingati, Alessandria 2006, pp.79–104.
- DE GIROLAMI CHENEY 2005 Liana de Girolami Cheney, «Giorgio Vasari's studio, diligenza ed amorevole fatica», in *Reading Vasari* 2005, pp.259–76.
- DE GIROLAMI CHENEY 2007 —, *Giorgio Vasari's Teachers: Sacred & Profane Art*, New York 2007.
- DEGLI AZZI 1915 Giustiniano degli Azzi, «Archivio degli Alberti», in *Gli archivi della storia d'Italia*, vol. 2, 4, Rocca San Casciano 1915, pp.195–265.
- DEGRAZIA 1991 Diane DeGrazia, *Bertoia, Mirola and the Farnese Court*, Bologna 1991.
- DEL VITA 1929 *Le Ricordanze di Giorgio Vasari*, a cura di Alessandro del Vita, Arezzo 1929.
- DEL VITA 1938 Alessandro del Vita *Inventario e regesto dei manoscritti dell'Archivio vasariano*, Roma 1938.
- DE SIMONE 2009 Gerardo De Simone, «Velut alter Apelles: il decennio romano del Beato Angelico», in *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, a cura di Alessandro Zuccari, Giovanni Morello e Gerardo De Simone, Milano 2009, pp.129–43.
- DESWARTE ROSA 1991 Sylvie Deswarte Rosa, «Le cardinal Ricci», in *La Villa Médicis*, vol. 2, *Etudes*, a cura di Glenn M. Andres, Roma 1991, pp.159–61.
- Dictionaire de spiritualité* 1974 *Dictionaire de spiritualité*, vol. 8, Parigi 1974.
- DIDI-HUBERMAN 1995 Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico: dissemblance & figuration*, Chicago 1995.
- DINELLI GRAZIANI 2003 Marylène Dinelli Graziani, «Les peintures de la collection Fesch à Bastia», *Bullettin association historiens de l'art italien*, 9 (2003), a cura di Andrea Zanella, pp.110–20.
- EHRLE/EGGER 1935 Franz Ehrle, Hermann Egger, *Der Vatikanische Palast in seiner Entwicklung bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts*, Città del Vaticano 1935.
- EISLER 1997 Colin Eisler, *I dipinti di Berlino*, Udine 1997.
- Enciclopedia Cattolica* *Enciclopedia Cattolica*, 12 voll., Firenze 1948–54.
- ENGLÉN 2003 *Caelius I*, a cura di Alia Englen, Roma 2003
- ERCOLINO 2005a Maria Grazia Ercolino, «Lippi, Annibale», in *DBI*, vol. 65, Roma 2005, pp.185 sg.
- ERCOLINO 2005b —, «Lippi, Giovanni», in *DBI*, vol. 65, Roma 2005, pp.209–12.
- FAGIOLO/MADONNA 1972a Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna, «La Roma di Pio IV: la «Civitas Pia», la «Salus Medica», la «Custodia Angelica», *Arte illustrata*, 5 (1972), pp.383–402.
- FAGIOLO/MADONNA 1972b —, «La Casina di Pio IV in Vaticano: Pirro Ligorio e l'architettura come geroglifico», *Storia dell'arte*, 15/16 (1972), pp.237–81.

- FAIRBAIRN 1998 *Italian Renaissance Drawings from the Collection of Sir John Soane's Museum*, a cura di Lynda Fairbairn, vol. 2, Londra 1998.
- FANTONI 2002 Marcello Fantoni, *Il potere dello spazio*, Roma 2002.
- Fra Angelico 2005 *Fra Angelico* (cat. mostra New York), a cura di Laurence Kanter e Pia Palladino, New Haven 2005.
- FRAJESE 2008 Vittorio Frajese, *Nascita dell'Indice: la censura ecclesiastica dal Rinascimento alla Controriforma*, Brescia 2008.
- FRANKLIN 2009 *From Raphael to Carracci, the Art of Papal Rome* (cat. mostra), a cura di David Franklin, Ottawa 2009.
- FREY 1930 Karl Frey, *Der Literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, vol. 2, Monaco 1930.
- FROMMEL 1973 Christoph Luitpold Frommel, *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance* (Römische Forschungen der Bibliotheca Herziana, 21), vol. 1, Tübingen 1973.
- FROMMEL 2003 —, *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Milano 2003.
- FROMMEL 2009 —, «La Cappella Chigi», in *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, a cura di Ilaria Miarelli Mariani e Maria Ricchiello, Roma 2009, vol. 2, pp. 445–78.
- FROMMEL 2010 «Galleria e loggia: radici e interpretazione italiana della «galerie» francese.», in *Europäische Galeriebauten, Galleries in a Comparative European Perspective (1400–1800)* (atti del simposio internazionale Roma 23–26 febbraio 2005) a cura di Christina Strunck e Elisabeth Kieven, München 2010, pp. 89–104.
- GALANTE GARRONE 1982 Giovanna Galante Garrone, «I figli di Bernardino Lanino: Cesare, Pier Francesco e Gerolamo», in *Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina* (cat. mostra), a cura di Giovanni Romano, Torino 1982, pp. 165–72.
- Galerie 1844 *Galerie de feu S. E. le cardinal Fesch ... ou, Catalogue raisonné des tableaux de cette galerie, accompagné de notices historiques et analytiques des maîtres des écoles flamande, hollandaise et allemande/par George, peintre, commissaire-expert du Musée royal du Louvre, Rome, Exposition publique, Palazzo Falconieri, 1844.*
- GAMBARDELLA 1993 Carmine Gambardella, *Architettura delle scale*, Genova 1993.
- GAYE 1840 Giovanni Gaye, *Carteggio inedito di artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 voll., Firenze 1840.
- Gemäldegalerie 1991 *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien: Verzeichnis der Gemälde*, Vienna 1991.
- GIGLI 1996 Laura Gigli, *San Marcello al Corso*, Roma 1996.
- Giorgio Vasari disegnatore 2011 *Giorgio Vasari disegnatore e pittore, «studio diligenza et amorevole fatica»*, a cura di Alessandro Cecchi, con Alessandra Baroni e Liletta Fornasari (catalogo della mostra, Arezzo, 3 settembre 2011 – 8 gennaio 2012, Milano 2011).
- GIOVANNONI 1939 Gustavo Giovannoni, «Giovanni Mangone architetto», *Palladio*, 3 (1939), pp. 97–110.
- GOMBRICH 1978 Ernst Gombrich, *Immagini simboliche*, ed. it. Torino 1978.
- GOODCHILD 2005 Karen Hope Goodchild, «Lumi fantastici», in *Reading Vasari* 2005, pp. 250–52.
- GUALANDI 1845 Michelangelo Gualandi, *Memorie originali risguardanti le belle arti*, serie V, Bologna 1845.
- HALL 1979 Marcia Hall, *Renovation and Counter-Reformation: Vasari and the Duke Cosimo in Santa Maria Novella and Santa Croce*, Oxford 1979.
- HÄRB 1998 Florian Härb, «Two drawings for Vasari's lost Natività in Arezzo and a fresco by Jacopo Zucchi», *Master Drawings*, 36 (1998), pp. 181–88.
- HASKELL 1982 Francis Haskell, *Riscoperte nell'arte*, Milano 1982.
- HENNEBERG 1989 Josephine von Henneberg, «Annibale Lippi, S. Chiara, and the Villa Medici», *Journal of the Society of Architectural Historians*, 48 (1989) 3, pp. 248–57.
- HERRMANN FIORE 1976 Kristina Herrmann Fiore, «Sui rapporti fra l'opera artistica del Vasari e del Dürer», in *Il Vasari storiografo e artista* (atti del convegno Arezzo/Firenze 1974), Firenze 1976, pp. 701–16.
- HERRMANN FIORE 1983 —, *Disegni degli Alberti: il volume 2503 del Gabinetto delle Stampe*, Roma 1983.
- HERZ 1981 Alexandra Herz, «The Sixtine and Pauline tombs: documents of the Counter-Reformation», *Storia dell'arte*, 43 (1981), pp. 241–62.
- HIESINGER 1978 Ulrich W. Hiesinger, «Canova and the frescoes of the Galleria Chiaramonti», *Burlington Magazine*, 120 (1978), pp. 655–65.
- HÜLSEN 1921 Christian Hülsen, *Das Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafreri*, Firenze 1921.
- IENI 1985a Giulio Ieni, «Architetti e fabbricieri del complesso conventuale (1566–1572). Nuove conclusioni sulla base del materiale documentario», in SPANTINGATI/IENI 1985, pp. 3–25.
- IENI 1985b —, ««una superbissima sepoltura»: il mausoleo di Pio V», in SPANTINGATI/IENI 1985, pp. 31–48.
- IRENEO 1966 Ireneo, «Demonstratio», *Patrologiae cursus completus, Series Graeca* 7, a cura di Jacques Migne, Parigi 1857 (1966).
- KLIEMANN 1981 Julian Kliemann, «Le cappelle di Pio V», in *Giorgio Vasari: principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari* (cat. mostra Arezzo), Firenze 1981, pp. 97–100.

- KLIEMANN 2004 —, «Caprarola, Palazzo Farnese», in Julian Kliemann e Michael Rohlmann, *Italian Frescoes. High Renaissance and Mannerism 1510–1600*, New York/Londra 2004, pp.432–51.
- KLIEMANN 2008 —, «Dall'invenzione al programma», in *Programme et invention dans l'art de la Renaissance* (atti del convegno Roma 2007), a cura di Philip Morel e Julian Kliemann, Parigi 2008, pp.17–26.
- KUNTZ 1997 Margaret Kuntz, *The Cappella Paolina before and after Michelangelo*, New York 1997.
- KUNTZ 1999 —, «Vincenzo Borghini and Giorgio Vasari: two drawings for the Cappella Paolina», *The Burlington Magazine*, 141 (1999), pp.592–97.
- LANCIANI 1902–12 Rodolfo Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni di antichità*, Roma 1902–12.
- LANDRA 2007 Tiziana Landra, «Il rebus di Casa Vasari a Firenze», in *Reverse engineering: un nuovo approccio allo studio dei grandi cicli rinascimentali* (Ricerche di storia dell'arte, 91/92), a cura di Antonio Pinelli e Émilie Passignat, Roma 2007, pp.139–44.
- LATREILLE 1935 André Auguste Latreille, *Napoléon et le Saint Siège (1801–1808). L'ambassade du cardinal Fesch à Rome*, Parigi 1935.
- LE MOLLÈ 1995 Roland Le Mollè, *Giorgio Vasari. L'homme des Médicis*, Parigi 1995.
- LETAROUILLY 1999 Paul Letarouilly, *Il Vaticano e la Basilica di San Pietro*, a cura di Antonella di Luggo Aversa, Novara 1999.
- LEWINE 1969 Milton J. Lewine, «Nanni, Vignola and San Martino degli Svizzeri in Rome», *Journal of the Society of Architectural Historians*, 28 (1969), pp.27–40.
- Livorno 1980 *Livorno progetto e storia di una città tra 1500 e 1600* (cat. mostra), Pisa 1980.
- LOCHER 2007 Hubert Locher, «Il Raffaello di Vasari e le sue ripercussioni», *Atti e studi, Accademia Raffaello* (2007), 2, pp.29–74.
- LOTZ 1955 Wolfgang Lotz, «Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 7 (1955), pp.7–100.
- LYONNET 1841 Jean Baptiste Lyonnet, *Le cardinal Fesch, archevêque de Lyon ... fragments biographiques, politiques et religieux pour servir à l'histoire ecclésiastique contemporaine*, Lionne/Parigi, 1841.
- MARCUCCI/TORRESI 1993 Laura Marcucci, Bruno Torresi, «Le vicende architettoniche di due chiese romane: S. Macuto e S. Maria della Pietà», *Palladio*, n.s. 6 (1993) 12, pp.59–108.
- MATTIODA 2007 Enrico Mattioda, «Giorgio Vasari tra Roma e Firenze», *Giornale storico della letteratura italiana*, 184 (2007) 608, pp.481–522.
- MAZZETTI DI PIETRALATA 2010 Cecilia Mazzetti di Pietralata, «Les Galeries italiennes de peintures. Princes et collections», in *Les grandes galeries européennes, XVIIe–XIXe siècles*, a cura di Claire Constans e Mathieu da Vinha, Centre de recherche du Château de Versailles, Paris 2010, pp.175–96.
- MECKSEPER 1998 Cord Meckseper, «Zur Doppelgeschossigkeit der beiden Triklinien Leos III. im Lateranpalast zu Rom», in *Schloss Tirol, Saalbauten und Burgen des 12. Jahrhunderts in Mitteleuropa* (Forschungen zu Burgen und Schlössern, 4), Monaco 1998, pp.119–28.
- MICHEL 1932 Ersilio Michel, «Le carte Fesch nell'Archivio Dipartimentale di Lione», *Archivio storico di Corsica*, 8 (1932) 4, pp.525–38.
- Michelangelo 1990 *Michelangelo e la Sistina. La tecnica il restauro il mito* (cat. mostra), Roma 1990.
- MIEDEMA 1994–99 *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the Schilder-boeck: (1603–1604); preceded by the lineage, circumstances and place of birth, life and works of Karel van Mander, painter and poet and likewise his death and burial, from the second edition of the Schilder-boeck (1616–1618)*, a cura di Hessel Miedema, 6 voll., Doornspijk 1994–99.
- MONBEIG GOGUEL 1972 Catherine Monbeig Goguel, *Inventaire général des dessins italiens I, Vasari et son temps*, Parigi 1972.
- MONBEIG GOGUEL 1982 —, «Cronique Vasarienne», *Revue de l'art*, 58 (1982), pp.65–80.
- MONBEIG GOGUEL 2000 —, lettera al *Burlington Magazine*, 142 (2000), p.39.
- MONCIATTI 2005 Alessio Monciatti, *Il Palazzo Vaticano nel medioevo*, Firenze 2005.
- MORDENTI 1982 Raul Mordenti, «Le due versioni del Decameron «rassetato» da Vincenzo Borghini e Lionardo Salviati», in *Pouvoir et la plume* (atti del convegno Parigi 1981), Parigi 1982, pp.253–73.
- MORONI 1841 Gaetano Moroni, *Le cappelle pontificie, cardinalizie e prelatizie*, Venezia 1841.
- MOSSETTI 1985 Cristina Mossetti, «Le «res pretiosas» di Pio V: doni e oggetti appartenenti al pontefice emersi dalla ricerca d'archivio», in SPANTINGATI/IENI 1985, pp.292–314.
- OCCHIPINTI 2008 Carmelo Occhipinti, scheda n. 68 in *Palladio* (cat. mostra Vicenza), a cura di Guido Beltramini e Howard Burns, Venezia 2008, p.126.
- Old Master Drawings 1981 Sotheby's Parke Bennett, 9 luglio 1981, cat. *Fine old master drawings*.
- Old Master Drawings 1996 Christie's Londra, 7 febbraio 1996, cat. *Old Master Drawings, including 17th Italian Drawings from the Ferretti di Castelferretto Collection*.
- ORBAAN 1920 Johannes F.A. Orbaan, *Documenti sul Barocco in Roma*, Roma 1920.

- PALLADIO 1570 Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venezia 1570.
- PAOLUCCI 2004 Antonio Paolucci, «Giorgio Vasari fra cultura e politica», in *Percorsi vasariani tra le arti e le lettere*, a cura di Margherita Spagnolo e Paolo Torriti, Montepulciano 2004, pp.13–19.
- PARISI PRESICCE 2009 Claudio Parisi Presicce, «Michelangelo e la decorazione scultorea della piazza capitolina», in *Michelangelo. Architetto a Roma* (cat. mostra Roma), a cura di Mauro Mussolin, Milano 2009, pp.142–57.
- PASSAVANT 1836 Johann David Passavant, *Tour of a German Artist in England*, Londra 1836 (East Ardsley, Wakefield 1978, I)
- PASSIGNAT 2007 Émilie Passignat, «Vasari e i Ragionamenti in Palazzo Vecchio», in *Reverse engineering: un nuovo approccio allo studio dei grandi cicli rinascimentali* (Ricerche di storia dell'arte 91/92), a cura di Antonio Pinelli e Émilie Passignat, Roma 2007, pp.115–28.
- PASTOR 1929 Ludwig von Pastor, *Storia dei Papi*, vol. 8, Roma 1929.
- PERCIER/FONTAINE 1830 *Palais, maisons, et autres édifices modernes/dessinés à Rome, publiés à Paris* par Charles Percier et P.F. L. Fontaine, Parigi 1830.
- PERIN 2006 Antonella Perin, «Pio V e il collegio cardinalizio», in *Il tempo di Pio V. Pio V nel tempo* (atti del convegno 2004), a cura di Fulvio Cervini e Carlenrica Spantingati, Alessandria 2006, pp.105–34.
- PETRIOLI TOFANI 1991 *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario. Disegni di figura. 1*, a cura di Anna Maria Petrioli Tofani, Firenze 1991.
- PETTENATI 2006 Silvana Pettenati, «La miniatura all'epoca di Pio V», in *Il tempo di Pio V. Pio V nel tempo* (atti del convegno 2004), a cura di Fulvio Cervini e Carlenrica Spantingati, Alessandria 2006, pp.219–53.
- PIETRANGELI 1982 Carlo Pietrangeli, «La Pinacoteca Vaticana sotto Pio VI», *Bollettino dei Musei e Gallerie Pontificie*, 3 (1982), pp.143–200.
- PIETRANGELI 1992 —, *Pinacoteca Vaticana*, Milano 1992.
- PILLSBURY 1973 Edmund Pillsbury, recensione a Catherine Monbeig Goguel, *Vasari et son temps* (MONBEIG GOGUEL 1972), *Master Drawings*, 11 (1973), p.171–75.
- PILLSBURY 1976 —, «The Sala Grande Drawings by Vasari and his Workshop: some Documents and new Attributions», *Master Drawings*, 14 (1976), pp.127–46.
- PINELLI 1994 Antonio Pinelli, «Il bellissimo spasseggio di papa Gregorio XIII Boncompagni», in *La Galleria delle carte geografiche*, a cura di Lucio Gambi e Antonio Pinelli, Modena 1994, pp.9–71.
- PINELLI 2001 —, «La cappella delle tombe scambiate, novità sulla cappella Chigi in Santa Maria del Popolo», in *Francesco Salviati et la Bella Maniera* (atti del convegno Roma/Parigi 1998), a cura di Catherine Monbeig Goguel, Philippe Costamagna, Roma 2001, pp.253–85.
- PINELLI 2007 —, «Intenzione, invenzione, artificio: spunti per una teoria della ricezione dei cicli figurativi di età rinascimentale», in *Reverse engineering: un nuovo approccio allo studio dei grandi cicli rinascimentali* (Ricerche di storia dell'arte, 91/92), a cura di Antonio Pinelli e Émilie Passignat, Roma 2007, pp.7–42.
- POZZI/MATTIODA 2006 Mario Pozzi e Enrico Mattioda, *Giorgio Vasari storico e critico*, Firenze 2006.
- PREVITALI 1964 Giovanni Previtali, *La fortuna dei Primitivi dal Vasari ai Neoclassici*, Torino 1964.
- RACIOPPI 2001 Pier Paolo Racioppi, «La Repubblica romana e le belle arti (1798–1799): dispersione e conservazione del patrimonio artistico», *Roma moderna e contemporanea*, 9 (2001), 1–3, pp.193–215.
- Raffaello architetto 1984 *Raffaello architetto* (cat. mostra Roma), a cura di Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray e Manfredo Tafuri, Milano 1984.
- Reading Vasari 2005 *Reading Vasari* (atti del convegno Atene 2001), a cura di Anna B. Barriault e Andrew Ladis, Londra 2005.
- REDIG DE CAMPOS 1967 Deoclecio Redig de Campos, *I palazzi vaticani*, Bologna 1967.
- REPISHTI 2006 Francesco Repishti, «Pio V, Nanni Lippi e la facciata di Santa Croce a Bosco Marengo», in *Il tempo di Pio V. Pio V nel tempo* (atti del convegno 2004), a cura di Fulvio Cervini e Carlenrica Spantingati, Alessandria 2006, pp.165–92.
- RICCI 2000 Maurizio Ricci, «Prima del Gesù: la chiesa romana di S. Maria in Traspontina e i suoi architetti (1566–1587)», *Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico*, 8/9 (1998/1999) [2000], pp.47–62.
- RICHTER/WEALE 1889 Jean Paul Richter, William H. Weale, *A descriptive Catalogue of the Collection of Pictures belonging to the Earl of Northbrook*, Londra 1889.
- ROCHE 1993 Marie-Dominique Roche, *Le musée Fesch d'Ajaccio*, Ajaccio 1993.
- ROHLMANN 2004 Michael Rohlmann, «Sacred spaces», in Julian Kliemann e Michael Rohlmann, *Italian Frescoes. High Renaissance and Mannerism 1510–1600*, New York/Londra 2004, pp.52–86.
- ROSSI 2008 Massimiliano Rossi, «Corridoi sopraelevati della Toscana granducale», in *I luoghi del sacro: il sacro e la città fra medioevo ed età moderna*, a cura di Fabrizio Ricciardelli, Firenze 2008, pp.161–70.

- ROSSINI 1828 Luigi Rossini, *I monumenti più interessanti di Roma*, Roma, s.d. (ca. 1828).
- RUFFINI 2011 Marco Ruffini, *Art Without an Author. Vasari's Lives and Michelangelo's Death*, New York 2011.
- SAPORI 2004 Giovanna Saporì, «Dal programma al dipinto: Annibal Caro, Taddeo Zuccari, Giorgio Vasari», in *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia: dissimmetrie e intersezioni* (atti del convegno Roma 2002), a cura di Vittorio Casale e Paolo D'Achille, Roma 2004, pp. 199–220.
- SAPORI 2008 —, *Fiamminghi nel cantiere Italia*, Roma 2008.
- SCIOLLA 2009 Gianni Carlo Sciolla, «Giovanni Angelico pittore, di fama non inferiore a Giotto né a Cimabue». Protagonisti, interpreti e problemi della fortuna critica», in *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento* (cat. mostra Roma), a cura di Alessandro Zuccari, Giovanni Morello e Gerardo de Simone, Milano 2009, pp. 71–91.
- SCOTI-BERTINELLI 1905 Ugo Scoti-Bertinelli, *Giorgio Vasari scrittore*, Pisa 1905.
- SERLUPI CRESCENZI 1992 Maria Serlupi Crescenzi, «L'Appartamento di San Pio V», in *Il Palazzo Apostolico Vaticano*, a cura di Carlo Pietrangeli, Roma 1992, pp. 146–48.
- SGARBOZZA 2012 Ilaria Sgarbozza, «Il Museo Vaticano in epoca napoleonica: oltre la forma settecentesca», in *L'architecture de l'Empire entre France et Italie*, (atti del convegno *La cultura architettonica italiana e francese in epoca napoleonica. Pratiche professionali e questioni stilistiche*, Roma 2007), a cura di Letizia Tedeschi e Daniel Rabreau, Mendrisio-Cinisello Balsamo 2012, pp. 445–58.
- SHEARMAN 1983 John Shearman, *Funzione e illusione*, Milano 1983.
- SHEARMAN 1995 —, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano*, «Only connect ...», Milano 1995.
- SICKEL 2009 Lothar Sickel, «Francesco Salviati's inventory and his lost Life of Christ on silver cloth», *Studiolo*, 7 (2009), pp. 125–38.
- SIMONETTI 2005 Carlo Maria Simonetti, *La vita delle Vite: profilo storico di due edizioni*, Firenze 2005.
- SPANTINGATI 1985 Carlenrica Spantingati, «Sulle tracce di un corredo principesco: indagini su dispersioni e recuperi», in SPANTINGATI/IENI 1985, pp. 223–72.
- SPANTINGATI/IENI 1985 Carlenrica Spantingati, Giulio Ieni, *Pio V e Santa Croce di Bosco: aspetti di una committenza papale*, Alessandria 1985.
- STOICHITA 2003 Victor Stoichita, «Lochi di foco, la città ardente nella pittura del '500», in *Visuelle Topoi, Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, a cura di Ulrich Pfisterer e Max Seidel, Monaco 2003, pp. 439–51.
- STRINATI 1991 Claudio Strinati, «Note sur Jacopo et Francesco Zucchi», in *La Villa Médicis*, vol. 2, *Etudes*, a cura di G.M. Andres, Roma 1991, pp. 553–66.
- STRUNCK 2010 Christina Strunck, «A statistical approach to changes in the design and function of galleries (with a summary catalogue of 173 galleries in Rome and its environs, 1500–1800)», in *Europäische Galeriebauten, Galleries in a Comparative European Perspective (1400–1800)*, (atti del simposio internazionale Roma 23–26 febbraio 2005) a cura di Christina Strunck e Elisabeth Kieven, München 2010, pp. 221–60.
- Sturz in die Welt 2008 *Sturz in die Welt: die Kunst des Manierismus in Europa* (catalogo della mostra, Budapest/Amburgo, 15 novembre 2008 – 11 gennaio 2009), a cura di Michael Philipp, Vilmos Tátraí, Ortrud Westheider, Monaco di Baviera 2008.
- SZABÓ 2008 Tamás Szabó, «Ü dvölet Giorgio Vasaritól? Szegedi reneszánsz szenzáció (The Annunciation-Renaissance sensations from Szeged)», *Múzeumcafé*, 2.4 (2008), pp. 22–27.
- SZABÓ 2011 —, *Giorgio Vasari 1511–1574. The Painter of the Szeged Annunciation. Commemorating the 500th Anniversary of his Birth*, Szeged 2011.
- TAJA 1750 Agostino Taja, *Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma 1750 (ma 1712 circa).
- THIÉBAUT 1987 Dominique Thiébaud, *Ajaccio, Musée Fesch, les primitifs italiens*, Parigi 1987.
- THIEME/BECKER 1929 *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di Ulrich Thieme e Felix Becker, vol. 23, Lipsia 1929.
- THOENES 2003 Christof Thoenes, «Jacopo Barozzi da Vignola: riflessioni su Vignola», *Casabella*, 67 (2003) 710, pp. 48–57.
- TOMMASO D'AQUINO 1949–75 Tommaso d'Aquino, *La Somma Teologica*, testo latino dell'edizione leonina, traduzione e commento a cura dei Domenicani italiani, Firenze 1949–75.
- TOMMASO D'AQUINO 1995 —, *Compendio di Teologia*, Torino 1995.
- TOSINI 2009 Patrizia Tosini «La Cappella Alicorni Theodoli e la decorazione di Giulio Mazzoni da Piacenza», in *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, a cura di Ilaria Miarelli Mariani e Maria Ricchiello, Roma 2009, vol. 3, pp. 489–508.
- TURNER 1986 Nicholas Turner, *Florentine Drawings of the Sixteenth Century*, Londra 1986.
- TUTTLE 2001 Richard J. Tuttle, «Jacopo Barozzi da Vignola a Roma e nello Stato Pontificio», in *Storia dell'architettura in Italia, Il secondo Cinquecento*, a cura di Claudia Conforti e Richard Tuttle, Milano 2001, pp. 108–29.

- TUTTLE 2002a
TUTTLE 2002b —, «La vita», in *Vignola* 2002, pp.60–71.
—, «Sant'Anna dei Palafrenieri a Roma», in *Vignola* 2002, pp.256 sg.
- VALONE 2011 Carolyn Valone, «Paolo IV, Guglielmo della Porta, Dosio e la ricostruzione di San Silvestro al Quirinale», in *Giovan Antonio Dosio da San Gimignano architetto e scultor fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, a cura di Emanuele Barletti, Firenze 2011, pp.169–82.
- VANNINI 1987 Stefania Vannini, «Il cardinale Fesch e la sua collezione», in *Ville e Palazzi, Studi sul Settecento romano*, a cura di Elisa Debenedetti, Roma 1987, pp.301–11.
- VANNUGLI 1994 Antonio Vannugli, «Per Jacopo Zucchi: un'Annunciazione a Bagnoregio ed altre opere», *Prospettiva* 75/76 (1994), pp.161–73.
- VASARI 1962–66 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, testo dell'edizione Giuntina 1568, a cura di Paola della Pergola, Luigi Grassi e Giovanni Previtali, Milano 1962–66.
- Vasari 1981 *Giorgio Vasari: principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari* (cat. mostra Arezzo), Firenze 1981.
- Vasari e cerchia 1964 *Mostra di disegni del Vasari e della sua cerchia*, a cura di Paola Barocchi, Firenze 1964.
- VASARI/MILANESI 1906 Gaetano Milanesi, *Lettere edite ed inedite di Giorgio Vasari*, in *Le opere di Giorgio Vasari*, Firenze 1906, pp.229–515.
- VENCHI 2001 Innocenzo Venchi, O. P., «Il messaggio teologico della Cappella Niccolina», in *Beato Angelico* 2001, pp.63–76.
- VENTURI 1952 Lionello Venturi, «La critica di Giorgio Vasari», in *Atti del Convegno internazionale per il IV centenario della prima edizione delle «Vite» del Vasari: studi vasariani* (atti del convegno Firenze 1950), Firenze 1952, pp.29–46.
- Vignola 2002 *Jacopo Barozzi da Vignola* (cat. mostra Vignola), a cura di Bruno Adorni, Christoph Luitpold Frommel, Christof Thoenes e Richard J. Tuttle, Milano 2002.
- Villa Medici 1999 *Villa Medici. Il sogno di un cardinale* (cat. mostra), a cura di Michel Hochmann, Roma 1999.
- Vite del Vasari 2010 *Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione*, a cura di Katja Burzer, Charles Davis, Sabine Feser, Alessandro Nova (atti del convegno, Firenze, 13–17 febbraio 2008), Venezia 2010.
- VOCI 1992 Anna Maria Voci, *Nord o Sud? Note per la storia del medioevale «Palatium apostolicum apud Sanctum petrum» e delle sue cappelle*, Roma 1992.
- Voss 1912 Heinrich Voss, «Italienische Gemälde», *Zeitschrift für bildende Kunst*, 23 (1912), p.4.
- Voss 1994 —, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz* (Berlino 1920), ed. it. Roma 1994.
- WAAGEN 1838 Gustav Friederich Waagen, *Art and Artists in England*, Londra 1838 (facsimile 1970, III).
- WAAGEN 1854 —, *Treasures of Art in Great Britain*, vol. 3, Londra 1854.
- WALCHER CASOTTI 1960 Maria Walcher Casotti, *Il Vignola*, 2 voll., Trieste 1960.
- WINNER 1984 Matthias Winner, «Il giudizio di Vasari sulle prime tre stanze di Raffaello in Vaticano», in *Raffaello in Vaticano* (cat. mostra Città del Vaticano), Milano 1984, pp.179–93.
- WOLF 2006 Heinrich Wolf, *Storia dell'Indice*, Roma 2006.
- WORM 1966 H. W. Worm, «Vignola» in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. 14, Roma 1966, coll. 822–29.
- ZACCARIA 2008 Raffaella Maria Zaccaria, «Il carteggio Vasari, metodologie di inventariazione e prospettive di ricerca», *Ricerche storiche*, 38.1 (2008), pp.5–21.
- ZERI 1957 Federico Zeri, *Pittura e Controriforma*, Torino 1957.
- ZUCCARI 2012 Alessandro Zuccari, «Sistemi progettuali ed esecutivi nei cantieri pittorici di Gregorio XIII», in *Unità e frammenti di modernità. Arte e scienza nella Roma di Gregorio XIII Boncompagni (1572–1585)*, a cura di Claudia Cieri Via, Ingrid D. Rowland, Marco Ruffini, Pisa-Roma 2012, pp.71–88.