Università degli Studi Roma Tre

Culture della trasformazione della città e del territorio

Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e d'architettura

XXVI ciclo

Jacopino del Conte nel contesto artistico romano tra gli anni trenta e gli anni cinquanta del Cinquecento

Dottoranda

Dott.ssa Michela Corso

Tutor

Prof.ssa Silvia Ginzburg

a Enrico

INDICE

1 Introduzione

1.1 Dalle *Vite* di Vasari agli studi di Federico Zeri. Storia di una lenta "riscoperta"…….. 1

1.2 Il catalogo di Jacopino del Conte: tra espansionisti e riduzionisti…….. 9

2 La formazione tra Firenze e Roma

2.1 La presenza dell'artista presso la bottega di Andrea del Sarto e la prima attività dopo il 1530. Dalla *Madonna degli Innocenti* alla *Madonna di Sant'Ambrogio*..... 13

2.1_1 Andrea del Sarto..... 15

2.1_2 La *Madonna Botti* di Andrea del Sarto: un caso di scuola..... 21

2.1_3 La pala di Sarzana di Andrea del Sarto (1528)..... 23

2.1_4 La *Madonna degli Innocenti*……..... 27

2.1_5 La Madonna con il Bambino: un soggetto caro a Jacopino del Conte..... 33

2.1_6 La *Madonna* di Berlino..... 35

2.2 La *Madonna di Sant'Ambrogio* e la fortuna della *Madonna Medici* del Buonarroti. Aggiornamento sul Michelangelo fiorentino

2.2_1 La *Madonna di Sant'Ambrogio* degli Uffizi..... 37

2.2_2 La fortuna delle Tombe medicee di Michelangelo..... 43

2.3 Il primo soggiorno a Roma e la partecipazione con Leonardo Grazia da Pistoia alla pala dei Palafrenieri in San Pietro (1534)

2.3_1 Leonardo Grazia da Pistoia (1505-1548 circa). Ricostruzione del suo percorso biografico, dalla formazione presso Giovan Francesco Penni alla pala per San Pietro..... 52

2.3_2 Ipotesi relative alle ragioni di un legame lavorativo con Jacopino del Conte: la pala dei Palafrenieri 57

2.3_3 Il prosieguo dell'attività di Leonardo Grazia: dalla corte pontificia all'arrivo a Napoli (1541) 65

2.4 Tra Firenze e Roma. Ipotesi di ricostruzione cronologica delle Madonne "michelangiolesche"

2.4_1 La Madonna del Fitzwilliam Museum di Cambridge..... 67

2.4_2 La *Sacra famiglia* del Metropolitan Museum di New York..... 69
2.4_3 Alcune considerazioni attorno a due casi: la *Madonna* Sackville e la *Madonna* di Belgrano..... 71
2.4_4 La *Madonna* di Washington..... 74

3 Il consolidarsi dei rapporti con il contesto artistico romano. Jacopino del Conte nell'Oratorio di San Giovanni Decollato: indagine sulla committenza, sul cantiere, sul programma iconografico. *Dall'Annuncio dell'angelo a Zaccaria* al *Battesimo di Cristo* (1541)

3.1 L'arrivo di Jacopino del Conte a Roma..... 84

3.2 Stato degli studi sull'Oratorio di San Giovanni Decollato..... 86

3.3 Storia della Confraternita della Misericordia..... 88

3.4 L'avvio del cantiere decorativo dell'Oratorio di San Giovanni Decollato: alcune considerazioni su committenza e contesto..... 90

3.5 La decorazione dell'Oratorio di San Giovanni Decollato..... 101

3.6 L'esordio di Jacopino del Conte: l'*Annuncio dell'angelo a Zaccaria*..... 106

3.7 La conferma del successo raggiunto da Jacopino del Conte: la *Predica del Battista* (1538) 113
3.7_1 Indagine sul ruolo di Perino del Vaga: dalla corte di Andrea Doria alla regia del cantiere di San Giovanni Decollato..... 121

3.8 La *Nascita del Battista*: un "concorso di idee" nella Roma del Cinquecento..... 140

3.9 "Se bene non aveva passato Francesco, si era portato benissimo": il *Battesimo di Cristo* di Jacopino del Conte (1541) 150

4 La fortuna e il consenso nel contesto romano tra gli anni '40 e gli anni '50 del Cinquecento

4.1 "Essendo stato infin dalla sua giovanezza molto inclinato a ritrarre di naturale, ha voluto che questa sia stata sua principale professione". I ritratti: indagine sulla committenza..... 158

4.1_1 Ipotesi identificative a proposito del *Ritratto di notaio pontificio* del Fitzwilliam Museum di Cambridge..... 165
4.1_2 Sull'attività degli anni quaranta..... 170
4.1_3 I ritratti di Paolo III Farnese..... 171
4.1_4 Il *Ritratto di Antonio da Sangallo il giovane* (1542) 178
4.1_5 Il *Ritratto del cardinal Niccolò Ridolfi*..... 180
4.1_6 Il Ritratto *del cardinal Marcello Cervini degli Spannocchi*..... 182
4.1_7 L'attività per la famiglia Strozzi..... 186
4.1_8 Il *Ritratto di Monsignor Giovanni Della Casa*..... 188
4.1_9 **"**Di Michelangelo non ci è altri ritratti che duoi di pittura, uno di mano del Bugiardino e l'altro di Iacopo del Conte" 192
4.1_10 Un ritratto perduto del "signor Ieronimo": Gerolamo da Correggio o Gerolamo Garimberti? (1544) 198
4.1_11 Il *Ritratto del cardinale Niccolò Gaddi*..... 200
4.1_12 Il ritratto perduto del cardinale Jacopo Sadoleto per il Museo gioviano..... 203
4.1_13 L'attività degli anni cinquanta. Il ritratto di Ignazio da Loyola (1556) e l'impegno per la famiglia Orsini..... 205
4.1_14 Il *Ritratto di Annibal Caro* (1562) 208

4.2 Le opere pubbliche
4.2_1 La cappella Dupré in San Luigi dei Francesi (1547-1548)..... 211
4.2_2 La pala Elvino per Santa Maria del Popolo (1548-1550)..... 223
4.2_3 La *Deposizione di Cristo dalla Croce*: "(…) che è bonissima pittura e la migliore opera che insino allora avesse mai fatto" (1551-1553)..... 229

5 Regesto della vita e delle opere..... 238

6 Bibliografia..... 276

7 Tavole..... 329

1
INTRODUZIONE

1.1 Dalle *Vite* di Vasari agli studi di Federico Zeri. Storia di una lenta "riscoperta"

L'idea della ricerca, avente per oggetto la giovinezza e la prima maturità di Jacopino del Conte, è nata dalla convinzione che fosse necessaria una revisione del suo percorso, anche alla luce delle più recenti riflessioni in merito allo stato degli studi sul manierismo e sui suoi maggiori protagonisti, a un secolo ormai dalla prima moderna rivalutazione. L'artista, infatti, può essere considerato come un caso emblematico dei movimenti della storiografia critica del Novecento, che da una parte ha avviato le prime importanti ricognizioni sul suo conto, riabilitandolo appunto agli studi, dall'altra lo ha di fatto osservato come un fenomeno sostanzialmente secondario nel panorama della produzione artistica cinquecentesca, con un giudizio che ha impedito di comprenderne il valore e la posizione nel contesto storico.
Alla luce delle ricerche svolte, lo sviluppo stilistico di Jacopino del Conte è venuto via via liberandosi da quella condizione di molteplice subalternità – a Michelangelo, a Perino, a Salviati – in cui il Novecento lo aveva relegato (complici i molti appigli forniti dall'interpretazione dominante del testo vasariano); il profilo dell'artista ha così acquisito finalmente il peso e l'importanza cardinale che merita, anzitutto per la comprensione dell'evoluzione stilistica della pittura tra Firenze e Roma nel quarto e quinto decennio del Cinquecento. I risultati più interessanti delle indagini hanno permesso di chiarire non solo quanto Jacopino debba confermarsi figura di primo piano di questi scambi, ruolo già riconosciutogli dalla critica, ma anche quanto lo sviluppo del suo linguaggio figurativo possa divenire uno strumento privilegiato per indagare il capitolo delle relazioni artistiche tra Firenze e Roma che prende forma in questi decenni evidentemente decisivi per la storia della maniera. Il suo percorso in questo passaggio costituisce anzitutto quasi una lente di ingrandimento attraverso la quale osservare e sciogliere alcuni nodi che la storiografia più recente sta ora mettendo a fuoco, come ad esempio i tempi e i modi dell'assimilazione, negli anni '30, delle novità delle ricerche compiute da Michelangelo tra Firenze e Roma e dell'eredità di Raffaello o la centralità di Perino del Vaga nella cultura artistica della prima metà del Cinquecento e oltre, ma anche un luogo di osservazione privilegiato per riconsiderare aspetti già noti, come la capillare ramificazione di rapporti tra committenti ed artisti nella Roma farnesiana o l'evoluzione della ritrattistica cinquecentesca in ambito tosco-romano.

Nel corso delle ricerche, si è potuto precisare chiaramente quanto i legami che il Del Conte coltivò con Michelangelo, Perino e Salviati, solitamente interpretati soltanto in relazione alla possibilità di individuare di volta in volta i vari prestiti formali di cui Jacopino (considerato un pittore di scarsa originalità) si sarebbe avvalso, in realtà siano stati occasioni feconde ed originali di aggiornamento per il nostro, costituendo spesso il motore del suo successo professionale: basti l'esempio del Buonarroti, al quale sin dagli anni fiorentini Jacopino ebbe l'opportunità di avvicinarsi, e che verosimilmente lo favorì al momento dell'ingresso nel contesto artistico romano. Qui Jacopino del Conte fu in rapporti di grande familiarità con Perino del Vaga, la cui imponenza al momento del ritorno da Genova per la generazione del nostro sta venendo fuori con sempre maggiore nitidezza. L'importanza degli scambi con Perino, già in parte adombrata dagli studi più avvertiti sull'Oratorio di San Giovanni Decollato, viene qui ribadita anche alla luce di ulteriori nessi, come il fatto che, alla sua morte, avvenuta nel 1547, il del Conte sia stato significativamente riconosciuto come suo erede naturale, subentrando al Bonaccorsi come capo cantiere nella cappella Dupré in San Luigi dei Francesi.

Tale dimestichezza con Perino fu condivisa con Francesco Salviati, del quale peraltro è stato possibile attestare un soggiorno genovese grazie alla scoperta e all'analisi di un nuovo documento d'archivio. Dalle ricerche compiute emerge come il de Rossi sia stato un punto di riferimento ineludibile per Jacopino del Conte, in una dinamica di reciproco scambio che ora affiora con evidenza, differentemente da quanto solitamente rilevato dagli studi, inclini ad accogliere senza indugi la notizia tramandata da Vasari di una accesa rivalità stabilitasi tra i due sin dal tempo della contemporanea attività presso l'Oratorio di San Giovanni Decollato allo scadere del quarto decennio del Cinquecento.

Inoltre, la rilettura dell'opera di Jacopino del Conte e l'analisi del suo sviluppo stilistico hanno permesso di identificare il posto di grande rilievo occupato dall'artista, soprattutto in veste di ritrattista, a partire dalla fine degli anni trenta a Roma entro una cerchia di committenza molto coerente dal punto di vista culturale, politico e sociale, questione dirimente e fino ad ora del tutto sfuggita alla individuazione degli studi.

Al fine di comprendere la portata della posta in gioco e la decisione di concentrarsi, nella ricerca, sulle prime stagioni dell'attività di Jacopino sarà utile ripercorrere, seppur brevemente, l'andamento della fortuna critica dell'artista.

Jacopino del Conte, nonostante le brevi ma aggiornatissime note biografiche di Vasari, ha subito una sostanziale mancanza di attenzione da parte della storiografia artistica successiva;

nel corso del Novecento, viceversa, sebbene sia stato investito dalla più generale rivalutazione della cultura della Maniera, della sua fisionomia è stata fornita una lettura piuttosto appiattita e sostanzialmente distinta a seconda delle due fasi maggiori della sua attività – quella che si sviluppa fino agli anni Cinquanta del Cinquecento, e quella relativa alla seconda metà del secolo. Nel primo caso la sua opera è stata interpretata come espressione caratteristica di un manierista di secondo piano, alle prese con il tentativo di sintetizzare con scarsa originalità spunti stilistici diversi tratti dalle fonti più disparate, nel secondo come manifestazione esemplare di un'applicazione meccanica dei decreti tridentini. Tali valutazioni, sedimentatesi poi nella letteratura seguente, hanno contribuito ad opacizzare i contorni della sua attività, impedendo di fatto di coglierne appieno i numerosi rapporti con la produzione artistica del tempo e inevitabilmente dunque sottovalutando quella funzione di 'traghettatore' di elementi e modelli della cultura della prima metà del secolo alle generazioni successive che, stando a quanto emerso da questa ricerca, egli sembra avere avuto.

Giorgio Vasari, dopo aver citato Jacopino del Conte tra i numerosi allievi di Andrea del Sarto nell'edizione torrentiniana delle *Vite*, nel 1568 dedicò un breve cenno alla sua vicenda biografica, soffermandosi principalmente sulla sua attività di ritrattista[1]. E' l'aretino, infatti, a specificare che Jacopino, essendo stato sin da giovane "molto inclinato a ritrarre di naturale", decise di volgersi quasi esclusivamente a questo genere. Le parole del biografo, se da una parte confermano il successo raggiunto dal nostro, e offrono anzi una precoce e precisa indicazione in tal senso, dall'altra hanno favorito un incremento disorganico del *corpus* di Jacopino per ciò che concerne il genere in esame, divenuto nel tempo un contenitore di opere molto diverse tra loro. Molte attribuzioni, infatti, sono state proposte solo ed esclusivamente sulla scorta delle generiche osservazioni di Vasari, il che, unito alla mancanza di un numero sufficiente di opere certamente attribuite utili a riconoscerne lo stile spiega forse in parte la difficoltà di sistemare questo segmento così importante della sua attività e di riconoscergli quindi il ruolo centrale che invece ebbe nella storia del ritratto cinquecentesco nell'Italia centrale. D'altronde quella fama di ritrattista, non ancorata ad un catalogo certo, non ha giovato alla ricostruzione di Jacopino pittore sacro su cui pure Vasari si sofferma, citando anche altri lavori eseguiti dal pittore fiorentino nel corso della sua lunga esistenza, dall'impegno presso l'Oratorio di San Giovanni Decollato alla cappella Dupré in San Luigi dei Francesi fino alla pala Elvino per Santa Maria del Popolo.

La letteratura artistica dei secoli seguenti, nell'ambito di una generale condanna nei confronti del manierismo, non ha dedicato molto spazio a Jacopino del Conte, al di là della sporadica

[1] Vasari 1568, vol. V, p. 517.

quanto generica citazione dei suoi lavori maggiori, riservando spesso un'attenzione speciale – quando non esclusiva – all'Oratorio. Spetta infine a Luigi Lanzi il tentativo di ricostruire la produzione artistica dopo Raffaello e Michelangelo, riconoscendo un certo valore ed una sua specificità a quel periodo che per la prima volta viene definito "Manierismo". Nella sua *Storia pittorica dell'Italia* del 1809 egli dedicò un breve ma interessante commento al nostro: infatti, dopo aver rivolto un cenno alle storie in San Giovanni Decollato e alla sua attività di ritrattista, racconta che

> "la concorrenza de' miglior nazionali lo mise all'impegno di distinguersi; imitò Michelangelo, ma d'una maniera più disinvolta, e con colorito sì diverso, che par di altra scuola"[2].

Come è noto, su Jacopino del Conte manca, ad oggi, un catalogo monografico di riferimento. I primi studi risalgono all'inizio del Novecento, allorché Hermann Voss, nel 1920, pubblicò il volume *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, dedicando alcune pagine al pittore[3]; lo studioso concentrò la propria attenzione principalmente sul periodo romano, pur tentando di avviare una prima ricognizione sulla fase fiorentina dell'artista. Il percorso di Jacopino fu inserito da Voss entro quella ripresa dell'attività artistica avvenuta a Roma dopo il Sacco del 1527; egli, inoltre, fu considerato una delle personalità più significative attive durante il pontificato farnesiano.

Dopo alcuni contributi, tra i quali vale la pena senz'altro di ricordare quello di Erwin Panofsky e di Adolfo Venturi[4], spettò allo stesso Venturi nel volume della *Storia dell'arte italiana* del 1937 di delineare un profilo biografico dell'artista puntellato sulle poche notizie documentarie all'epoca note e di compilare un primo catalogo delle opere a lui attribuibili[5]. Si deve però senza dubbio a Federico Zeri il merito di avere avviato il primo vero approfondimento sul pittore fiorentino nell'ambito delle sue ricognizioni sulla cultura manierista[6]. Con un primo contributo del 1948 dal titolo *Salviati e Jacopino del Conte*, lo studioso ne tracciava un profilo, avanzando numerose proposte attributive che contribuirono ad incrementarne il catalogo[7]; ma è soprattutto negli anni seguenti che Zeri, tornando più volte ad occuparsi del pittore, pose le basi per una rivalutazione sempre più puntuale della sua attività[8].

---

[2] Lanzi 1809, p. 203.
[3] Voss 1920, ed. it. 1994, pp. 104-109.
[4] Giglioli Hillyer 1926, pp. 64-67; Panofsky 1927, pp. 43-51; Venturi 1932, pp. 332-337.
[5] Venturi 1937, Vol. IX, parte VI, pp. 221-236.
[6] Jacopino del Conte fu argomento della sua tesi di laurea, discussa nel 1945 con Pietro Toesca.
[7] Zeri 1948, pp. 180-183.
[8] Zeri 1951, pp. 139-149; Zeri 1957; Zeri 1978, pp. 114-121.

Ciò nondimeno, risale allo stesso studioso quella interpretazione della seconda stagione dell'attività di Jacopino come espressione dei dettami della Controriforma, impostazione che si è sedimentata tanto negli studi, anche recenti, da avere di fatto impedito una lettura obiettiva degli esiti stilistici, spesso molto alti, raggiunti nella maturità.
Zeri individuava nella pala d'altare della cappella Dupré in San Luigi dei Francesi (1547) l'esordio di quella irreversibile fase involutiva dell'artista; a tal proposito vale la pena ripercorrere interamente il celebre passo contenuto nel suo contributo del 1951 dedicato a Girolamo Siciolante. In relazione alla partecipazione di quest'ultimo alla decorazione della cappella Dupré, lo studioso affermava:

> "E sì che in questa circostanza non mancava certo la tentazione di farsi prender la mano dalla facile e sbrigativa maniera testé inaugurata da Jacopino, ormai ridotto a far la parte del declamatore, sforzando la sua mente, che pure aveva dato prove di doti non comuni, a degradarsi sino a manipolare cadaveriche elucubrazioni, più aride e monotone di qualsiasi 'black novel' e a fabbricare in serie banalissimi ritratti, in realtà sinistri manichini, odiosi e disumani automi della non-fantasia. Questo repentino scadimento, documentato appunto dal dipinto di San Luigi dei Francesi e dalla non lontana, luguberrima *Pietà* di Casa Massimo, potrebbe persino far pensare ad un incontrollabile collasso mentale; ma piuttosto, constatando le floride condizioni a cui Jacopino giunse verso la fine della sua vita, e l'universale successo della sua ritrattistica, esso è la risultante di un ambizioso arrivismo economico e sociale. Tuttavia il degradamento impegna così a fondo non solo la cura esecutiva, ma il processo stesso della nascita dei quadro che Jacopino eseguirà dal 1547 in poi, da non poter essere giustificato che in parte da semplici considerazioni di cassetta; per noi dietro il precipitare di Jacopino del Conte nel baratro del meccanicismo figurativo si cela la Controriforma, anzi, la presenza stessa in Roma di Sant'Ignazio, i cui accertati rapporti col pittore meriterebbero ampio lume. (…) Ciò che conta è il significato del tutto nuovo che dal punto di vista controriformistico assume la tavola di San Luigi dei Francesi: dove l'intento didascalico, già implicito nella scelta del soggetto, viene portato verso l'assoluto del simbolo e dell'allegoria, nell'intento di smussare e di annullare gli imprevisti della forma e dello stile verso una cifra fissa, accentuando per contro gli spunti più esteriormente moralistico-oratori che la rappresentazione comporta"[9].

Del resto, anche Giuliano Briganti, nel volume del 1945 titolato *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi,* aveva definito questo momento della produzione artistica di Jacopino come il risultato di una "severa costrizione della fantasia"[10], interpretazione ribadita più volte dallo studioso:

---

[9] Zeri 1951, pp. 143-144. Lo studioso aveva già brevemente tracciato il percorso di Jacopino del Conte in termini decisamente involutivi nel primo dei suoi contributi dedicati all'artista (1948, p. 182): "E non fa meraviglia che Jacopino (il quale, sia detto per inciso, era frattanto divenuto amicissimo di Sant'Ignazio di Loyola) abbia poi posto la sua magniloquente retorica al servizio della Controriforma, giungendo, attraverso gli aridi dipinti in San Luigi dei Francesi e la cadaverica *Pietà* di Palazzo Massimo, sino alle esamini tele già in Santa Chiara al Quirinale, dove la sua voce personale, soffocata da una ultima deviazione sulle tracce del Muziano, si perde entro l'anonimato del tardo Cinquecento romano".
[10] Briganti 1945, p. 72.

> "Dopo le sue prove all'Oratorio verso la fine del quinto decennio, il cammino di Jacopino registra una svolta ancora più sconcertante e decisa che lo porta ad uno scadimento formale, ad una esasperata e macabra tetraggine che non rende fantastica l'ipotesi, avanzata dallo Zeri, che l'incontro, storicamente documentato, con Sant'Ignazio sia responsabile di quel mutamento e condizioni le opere successive dell'artista fiorentino"[11].

Esito ultimo e definitivo di tale "collasso mentale" sarebbe da rintracciarsi nella *Pietà* oggi conservata presso la Galleria Nazionale d'Arte Antica di palazzo Barberini ma proveniente dal palazzo Massimo alle Terme (Fig. 193). La restituzione dell'opera a Jacopino del Conte fu avanzata dallo stesso Federico Zeri, il quale proponeva di riconoscervi il dipinto menzionato da Giorgio Vasari nella chiesa di Santa Maria del Popolo[12].

Nel volume *Pittura e Controriforma*, pubblicato nel 1957, lo stesso studioso, rivedendo criticamente l'ipotesi da lui medesimo formulata in precedenza circa l'esistenza di vere e proprie direttive ufficiali della Controriforma[13], proponeva di interpretare gli esiti ultimi di Jacopino come conseguenza diretta del rapporto documentato che egli poté coltivare con Ignazio di Loyola, della cui personalità avrebbe subito un'influenza tale da sortirne "un effetto completamente svagato e controproducente"[14], rinunciando programmaticamente alla propria originalità artistica per porsi al servizio della retorica controriformata. Più avanti, a proposito del dipinto in palazzo Barberini, aggiungeva:

> "Lo scadimento formale, la sinistra, macabra tetraggine, il soffio freddo di aridissima elucubrazione che si sprigiona dalla *Pietà* di Casa Massimo (…) sono l'effetto di reazioni intime, svolte esclusivamente tra il pittore e se stesso"[15].

Secondo l'ipotesi di Zeri, la stessa inquietudine religiosa, platealmente e definitivamente messa in scena nelle "esanimi" tele già in Santa Chiara al Quirinale (Figg. 194; 195), aveva investito anche la tarda *Maddalena* della sacrestia dei canonici in San Giovanni in Laterano, restituita al *corpus* del pittore dallo studioso (Fig. 206):

> "Questo è un quadro nato sotto la funesta stella di una spinta praticistica, affannosa e accentratrice al punto da aver soffocato ogni velleità di fantasia, sostituita con brandelli di un sentimentalismo di bassa lega; è un quadro composto a freddo con elementi selezionati soltanto in vista del loro effetto immediato

[11] Briganti 1945, pp. 48-49.
[12] Zeri 1957, pp. 42-43.
[13] Zeri 1951, pp. 139-149. Si vedano anche Prodi 1984; Battisti 1988; De Maio 1978; Weisz 1991, pp. 221-236; Ostrow 1996; Di Monte 1998, pp. 5-52; Firpo 1998; Prosperi 1998; Ragionieri 2005.
[14] Zeri 1957, p. 42.
[15] Zeri, op. cit., pp. 42-43.

sul raziocinio dello spettatore; e, quel ch'è peggio, avvilito da un completo disinteresse per la qualità della pittura, sciattissima e distesa da un pennello affrettato; un quadro insomma distillato da così zelante urgenza, ignara di autocritica e di meditazione da precipitare nel grottesco"[16].

In un contesto critico che generalmente ha accolto senza discussioni la lettura di Zeri[17], solo alcune sporadiche voci si sono levate contro tale interpretazione negativa della maturità di Jacopino, e tra queste indubbiamente necessita menzionare in primo luogo quella di Josephine von Henneberg, la quale, abbastanza precocemente, benché sottolineasse la vicinanza più che documentata che legò il del Conte ad Ignazio di Loyola e in generale ai Gesuiti[18], più cautamente tendeva ad escludere un rapporto di causa-effetto così semplicistico, argomentando l'ipotesi sulla scorta, ad esempio, della banale constatazione di una prossimità di date molto serrata tra il supposto scadimento formale di Jacopino in San Luigi dei Francesi (1547-48) e il suo capolavoro, la *Deposizione* dell'Oratorio di San Giovanni Decollato, opera sulle cui qualità la studiosa si soffermava[19]. Inoltre, nel pubblicare alcune note documentarie relative ai numerosi incarichi ottenuti da parte degli Orsini, von Henneberg sottolineava l'importanza del ruolo raggiunto da Jacopino presso la società contemporanea[20]. Infine, la studiosa negava che Ignazio di Loyola avesse in qualche misura mai condizionato la produzione artistica contemporanea in forma diretta, mancando nella sua produzione letteraria qualsiasi accenno alle arti figurative.

---

[16] Zeri 1957, pp. 35-36.

[17] Si veda a titolo del tutto esemplificativo, oltre al già citato Briganti (1945, *passim*; 1961, p. 49), anche Freedberg 1971, p. 305; 333; Keller 1976, pp. 57-59; Bellosi 1977, p. 238; Calì 1980, pp. 192-193; Trezzani 1987, p. 698. A tal proposito, sembra interessante considerare l'interpretazione fornita da Iris Cheney, secondo la quale la semplificazione delle invenzioni rilevabile nelle ultime opere del nostro sarebbe imputabile ad una sua incapacità di tradurre e di dare voce nel modo più efficace alla spiritualità del tempo, motivo per cui sul finire della sua vita Jacopino si sarebbe dedicato esclusivamente alla ritrattistica (Cheney 1970, pp. 37-38). Tale lettura appare esemplificativa dell'incomprensione che il percorso di Jacopino ha subito in sede critica.

[18] A tal proposito la studiosa ricordava l'incarico ottenuto da Nanni di Baccio Bigio, cognato di Jacopino del Conte, per un primo progetto per la chiesa dell'Ordine. Von Henneberg 1967, p. 141.

[19] Da notarsi, peraltro, che all'epoca in cui von Henneberg pubblicava il suo contributo, la pala dell'Oratorio si datava tradizionalmente al principio degli anni quaranta. La lungimirante ipotesi della studiosa di posticiparla di circa un decennio è stata poi confermata soltanto nel 1981 dal rinvenimento di un documento da parte della Weisz (1981, pp. 355-356). Quanto alla condivisibile revisione critica avviata dalla von Henneberg, si consideri che ella non accoglieva nel *corpus* di opere di Jacopino del Conte proprio la *Pietà* già Massimo, sulla quale, al contrario, il giudizio fortemente critico di Zeri si era imperniato. La pretesa involuzione di Jacopino sarebbe a suo parere da rintracciarsi, nel caso, molto tardi, e cioè in occasione della redazione della *Pietà* già in Santa Chiara al Quirinale.

[20] Ciò nondimeno, la stessa studiosa, nel trascrivere un documento tardo del 1565 con il quale Paolo Giordano Orsini riconfermava all'artista la proprietà della casa a Trinità dei Monti donatagli nel 1558, considerava la formula utilizzata nella nota documentaria ("…promettendo defenderlo et disbrigarlo da ogni persona che volesse molestarlo o perturbarlo et anchora che crediamo per li molti servitii da lui ricevuti in molte eccellentissime opere et pitture la presente donatione esser remunerativa et non haver bisogno di insinuatione") come una prova del cambiamento della fortuna di Jacopino (Von Henneberg 1967, p. 141). Invero, è assai probabile che questa fosse una formula standardizzata del linguaggio notarile.

Una visione più ragionevole sembra quella che di tale segmento della traiettoria professionale di Jacopino ha fornito più di recente Antonio Vannugli, il quale ha avviato una più che salutare revisione critica dell'ultima attività del nostro. Secondo lo studioso, difatti, in occasione della realizzazione dei lavori nella cappella Dupré, il del Conte avrebbe preferito un'impaginazione in cui "l'abolizione degli elementi ornamentali viene perseguita con drastica volontà"[21]:

> "Per il momento, il sospetto è che l'intera tesi su cui è fondata, ben oltre il ragionevole calo di qualità delle opere estreme, l'interpretazione della fase tarda del pittore non sia altro che una suggestiva montatura costruita a posteriori, proiettando una sensibilità moderna di tipo postromantico su una concezione assolutamente stereotipata dell'epoca della Controriforma. Il caso di Jacopino del Conte, insomma, sarebbe stato creato *ad hoc,* ancorché involontariamente, per poter offrire un efficace esempio di espressione figurativa tanto dell'"atmosfera mistica e tetra della Controriforma' quanto dei 'lugubri pontificati di Gregorio XIII e SistoV'"[22].

Dopo gli studi di Zeri, sono stati pubblicati altri fondamentali contributi relativi a Jacopino del Conte. Tra questi, ancora basilari sono gli approfondimenti di Iris Cheney sulla ritrattistica e sul percorso dell'artista a Roma[23], il contributo di Valentino Pace sulla sua attività giovanile[24] e quello di Sidney Freedberg sulla *Madonna con Bambino, santa Elisabetta e San Giovannino* conservata presso la National Gallery of Art di Washington[25], in un progressivo ampliarsi del catalogo e della bibliografia che in anni più recenti ha visto l'indispensabile lavoro di Antonio Vannugli sulla pala d'altare per Bernardino Elvino in Santa Maria del Popolo[26], di Luciano Bellosi ancora su un ritratto attribuito all'artista[27], di Marco Gallo sul monumento funebre per Girolamo Melchiorri nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva[28], ed infine il lavoro di Andrea Donati su Michelangelo, Jacopino del Conte e Daniele da Volterra[29]. A questa letteratura specifica su Jacopino si affiancano le indagini sul cantiere romano dell'Oratorio di San Giovanni Decollato e naturalmente la letteratura sorta attorno a quegli artisti con i quali egli

---

[21] Vannugli 1991, p. 78. Lo studioso, ad esempio, a proposito di alcuni ritratti di Jacopino del Conte, definiti da Zeri "sinistri manichini" (Zeri 1957, p. 19), affermava: "Non è piuttosto il loro aspetto il risultato di una sorvegliata e sottile opera di stilizzazione da ricondurre pienamente all'ambito della Maniera?" (*Ibidem,* p. 81).
[22] Vannugli 1991, p. 83. La prima citazione di Vannugli è tratta da Briganti (1945, p. 51); la seconda da Zeri 1957, p. 86.
[23] Cheney 1954, pp. 35-41; Cheney 1970, pp. 32-40; Cheney 1982, pp. 17-20; Cheney 1998, p. 777.
[24] Pace 1972, pp. 220-222.
[25] Freedberg 1985, pp. 59-65.
[26] Vannugli 1991, pp. 59-93. Si vedano anche Id. 1992; Id. 1998, pp. 600-602; Id. 2012, pp. 25-43; Id. 2012a, pp. 125-139; Id. 2013, pp. 25-63.
[27] Bellosi 1992, pp. 213-218.
[28] Gallo 1997, pp. 88-96.
[29] Donati 2010.

venne maturando nel tempo rapporti di prossimità, da Michelangelo a Perino del Vaga, da Francesco Salviati a Daniele da Volterra.

1.2. Il catalogo di Jacopino del Conte: tra espansionisti e riduzionisti.

"*Si può benissimo scrivere un eccellente libro su Raffaello considerando la stretta cerchia delle opere assolutamente certe, senza impicciarsi con le integrazioni della critica stilistica, se si desidera che il quadro generale riesca più nitido che completo. Ma quanto più chiara è la visione cui giunge il biografo, tanto più fortemente agirà come una calamita che, dalla torbida folla delle opere incerte, ne estrarrà alcune*".

Max J. Friedländer[30]

Sulla base dei risultati delle indagini compiute, vale la pena, già in questa sede, affrontare preliminarmente una questione nodale che concerne tutta la produzione artistica di Jacopino del Conte.

Ad un'analisi della letteratura sorta attorno all'argomento, infatti, è emerso quanto le difficoltà di mettere a fuoco il suo ruolo nella storia dello sviluppo artistico del suo tempo e nel rapporto con le generazioni che lo hanno preceduto e seguito siano andate di pari passo con gli ostacoli incontrati dagli studi nel costruire un *corpus* di opere stilisticamente organico, con il risultato di una perdita di spessore di quel ruolo da un lato, e, dall'altro, del prevalere di una confusa e talvolta sregolata pratica attribuzionistica, della quale già Federico Zeri, nel primo dei suoi contributi dedicati all'artista, lamentava le conseguenze negative[31].

Del resto, come si è detto, la mancanza di un numero sufficiente di lavori documentati o accostabili con un ragionevole margine di sicurezza al suo catalogo ha di fatto impedito una ricostruzione chiara dello sviluppo stilistico del pittore, causando un ampliamento del *corpus* talora indiscriminato ed incoerente. A tale difficoltà si è aggiunta la consuetudine piuttosto diffusa e di sicuro non commendevole di attribuirgli opere non già a partire dai punti fermi della sua attività ma da altre attribuzioni, pratica che naturalmente ha trovato – e continua tuttora a trovare – terreno fertile in un profilo biografico dai connotati non ancora perfettamente tratteggiati. Come si vedrà, ciò emerge con particolare problematicità nel caso del catalogo dei ritratti assegnati e assegnabili all'artista, che appare ancora oggi in una fase di espansione continua e spesso incontrollata, data l'applicazione non sempre rigorosa del metodo attributivo. Le conseguenze più cariche di implicazioni negative sembrano essere il

[30] Friedländer, ed. 1955, p. 96.

[31] "Alludo a Jacopino del Conte, la cui personalità (mal nota attraverso i pochi cenni dei biografi) è stata poi deformata da una massa di attribuzioni inconsistenti". Zeri 1948, p. 181; p. 182, n. 2. Rispetto al 1948, epoca in cui gli studi su Jacopino erano davvero agli albori, la situazione appare ora decisamente fuori controllo.

riconoscimento spesso piuttosto generoso di analogie morfologiche e la creazione di serie su base formale a partire da oggetti la cui autografia è incerta. La questione della seriazione, in particolare, può generare due ordini di problemi: in primo luogo, ad evidenza, quando la serie si basa su postulati arbitrari e su proposte formulate soltanto in via ipotetica. In secondo luogo, allorché tali proposte vengono assunte come dati positivi, sedimentandosi come tali negli studi. In proposito sono ancora illuminanti le parole di Max Friedländer: "Ogni giudizio fondato sulla pura critica stilistica non è altro che una congettura; forse per questa via si può raggiungere soltanto la verosimiglianza. Contare sul verosimile, costruire ipotesi: la critica stilistica non può fondarsi che su questo. […] Lo studioso motiva un'attribuzione con un certo grado di verosimiglianza; ma procedendo, nel capitolo successivo tratta la propria supposizione come un dato di fatto e vi si fonda per costruire altre 'attribuzioni'. È necessario rendersi conto caso per caso del grado di verosimiglianza, attenervisi e renderlo noto. Un'ipotesi è qualcosa di diverso da una congettura, è un esperimento".

Rispetto a quanto detto finora, la redazione del catalogo di un pittore come Jacopino del Conte si costituisce come un caso di scuola. A dispetto del numero esiguo di opere certe, la maggior parte delle quali concentrate per di più in una quindicina d'anni, alcuni studiosi hanno proposto dei confronti formali altamente opinabili, costruendo spesso delle catene attributive sulla scorta di opere incerte a loro volta solamente attribuite. Tale procedimento ha consentito la costruzione di una struttura basata su fondamenta insicure e per certi aspetti legittimato molte attribuzioni discutibili[32].

D'altra parte, la mancata comprensione della posizione occupata da Jacopino – ovvero dei suoi rapporti con gli artisti che lo guidarono e lo protessero come Michelangelo e Perino o di quelli che condivisero con lui alcuni orizzonti di ricerca e alcune commissioni – e delle ragioni e dei caratteri della sua attività per una specifica cerchia di committenti hanno reso fino ad oggi difficoltosa la costruzione di un profilo criticamente e dunque anche stilisticamente riconducibile al contesto storico di appartenenza: ciò ha impedito di misurare le proposte attributive su una identità storico-critica (e dunque anche stilistica) coerente. D'altronde, in parte è il percorso stesso del pittore – definito già da Federico Zeri "insolito"[33] – ad aver reso il terreno di studio estremamente malcerto[34].

---

[32] Si veda a tal proposito l'interessante volume di James Beck (2006).

[33] Zeri 1978, p. 114.

[34] Già Federico Zeri evidenziava questo elemento tra le difficoltà relative alla ricostruzione della fisionomia di Jacopino: "Che la riesumazione del più antico (e significativo) capitolo di Jacopino del Conte proceda con una lentezza quasi faticosa (come si può constatare dalla letteratura degli ultimi trenta anni sull'argomento) lo si deve imputare all'insolito percorso del pittore stesso. (…) La sua formula di stile e di cultura realizzata nelle sue prime opere pubbliche denuncia una singolare rapidità di evoluzione, con mutamenti tra l'uno e l'altro dipinto tali da

Pertanto, nell'ottica di restituire finalmente a Jacopino del Conte l'importanza che di certo ebbe nel cruciale passaggio tra Firenze e Roma tra gli anni trenta e gli anni cinquanta del Cinquecento, si è scelto di vagliare i dati stilistici in una più ampia cornice di riferimenti storici e di contesto. Nondimeno, poiché l'analisi dello stile rappresenta una condizione imprescindibile per ricostruire la trama di rapporti tra opere, artisti e contesti storici – legami che concorrono a perlustrare e comprendere lo sviluppo delle singole personalità artistiche – con questo lavoro si è cercato di riordinare e di perimetrare il catalogo di Jacopino del Conte fino alla metà del secolo, argomentando di volta in volta le ragioni dell'assegnazione al pittore delle opere meno discusse[35], tentando, nel contempo, di riconsiderare questi nessi e quanto emergeva dalle fonti e dai documenti in relazione all'ambito in cui l'artista si trovò ad operare.

In conclusione, la ricerca ha portato ad esiti importanti e per certi aspetti sorprendenti. Il profilo di Jacopino del Conte emerge oggi come l'esito di un dialogo serratissimo che egli seppe tessere con il Michelangelo scultore delle Tombe da un lato e il Perino di ritorno da Genova dall'altro, il che spiega le ragioni per le quali soltanto oggi è possibile una più completa comprensione del suo percorso, in una fase in cui gli studi sul manierismo hanno raggiunto una maturità tale da poter affrontare questi due snodi essenziali. Le ricerche condotte sugli anni della formazione di Jacopino del Conte, infatti, oltre a chiarire alcune questioni interessanti legate alla sua permanenza presso la bottega di Andrea del Sarto, sono state fondamentali nella misura in cui hanno consentito di precisare l'importanza dell'esempio del Michelangelo fiorentino tra terzo e quarto decennio per l'orizzonte culturale del nostro. Di conseguenza, tale significativa messa a fuoco ha immediatamente gettato nuova luce sulla successiva evoluzione di Jacopino a Roma, che ora è possibile leggere come esito importantissimo di questo legame; l'ingresso stesso del pittore nel contesto artistico romano fu verosimilmente favorito dal Buonarroti (di ritorno nella città pontificia proprio nel 1534, lo stesso anno in cui Jacopino vi giunse come collaboratore di Leonardo Grazia da Pistoia).
Alla luce di questo legame trova una sua pertinente collocazione anche l'attività di Jacopino ritrattista, tassello fondamentale del suo percorso che, come abbiamo visto, già Vasari, al di là delle interpretazioni e degli usi fuorvianti che delle sue parole sono poi stati fatti in sede critica,

---

rendere assai ardua la ricerca relativa al periodo, necessariamente breve, in cui venne a formarsi il suo repertorio figurativo (Zeri 1978, p. 114).

[35] "Anche il *connoisseur* formula delle congetture sulla base delle proprie conoscenze, mettendole alla prova attraverso un principio di coerenza. Come afferma Popper, noi proviamo a validare le nostre ipotesi cercando di riscontrare delle similarità con ciò che già conosciamo e di recuperare delle costanze e delle conferme di aspetti che noi già conosciamo. Qualora la conclusione non concordi con i dati disponibili, ci si vedrà costretti a cambiare ipotesi". Lorber 2012, p. 96.

aveva sottolineato. Dalle ricerche, infatti, è emerso il ruolo centrale che Jacopino ricoprì a Roma come ritrattista prediletto di una cerchia culturalmente e politicamente molto bene individuabile e altrettanto trascurata dagli studi, la medesima cerchia per la quale fino al principio degli anni trenta aveva lavorato Sebastiano del Piombo. A tal proposito, non sembra privo di significato rilevare quanto la prossimità tra Jacopino e Michelangelo si sia stabilita proprio in un momento in cui i rapporti tra quest'ultimo e Sebastiano si erano interrotti. Jacopino del Conte, quindi, sembra aver occupato per un decennio (dalla fine degli anni trenta alla fine degli anni quaranta), probabilmente in qualità di artista patrocinato dal Buonarroti, il posto che era stato del Luciani (quindi ben prima della morte di quest'ultimo, avvenuta nel 1547): un ruolo che verrà occupato poi da Daniele da Volterra, il che avverrà, forse non per caso, a partire da un momento in cui lo stesso legame tra Jacopino del Conte e Michelangelo si era bruscamente interrotto (1547). Alla luce di questa ipotesi possono essere utilmente riconsiderati i nessi formali che legano la ritrattistica di Jacopino ai modelli di Sebastiano, nonché la funzione che il fiorentino sembra avere esercitato di trasmissione di quei modelli agli sviluppi successivi del genere nell'opera di Scipione Pulzone.

Un altro risultato innovativo delle indagini, cui si è in parte già accennato e che si innesta precisamente su quello appena discusso relativo al legame tra Jacopino e Michelangelo, riguarda la migliore precisazione del ruolo imponente assunto da Perino del Vaga a Roma dopo il ritorno da Genova (1537), e in particolare entro le mura dell'Oratorio di San Giovanni Decollato. Tale consapevolezza ha consentito di chiarire il rapporto di Jacopino con Perino, confermato da ultimo dal caso della cappella Dupré, e di comprendere quanto il profilo di Jacopino debba delinearsi, appunto, come il portato di questo specialissimo connubio tra Michelangelo Buonarroti e Perino del Vaga, congiuntura che consentì all'artista di farsi tramite per la diffusione di una nuova interpretazione della cultura della Maniera anche oltre la metà del secolo.

2
LA FORMAZIONE TRA FIRENZE E ROMA

2.1. La presenza dell'artista presso la bottega di Andrea del Sarto e la prima attività dopo il 1530. Dalla *Madonna degli Innocenti* alla *Madonna di Sant'Ambrogio*

"Furono i discepoli d'Andrea infiniti…"
Giorgio Vasari

Figlio di Francesco, Jacopo del Conte nacque a Firenze[1]. La citazione del cognome Calvi, ricordata nelle note di Gaetano Milanesi alla sua edizione delle *Vite* di Vasari, non ha trovato alcuna conferma dalla lettura dei documenti riferibili all'artista[2]. Al contrario, il fatto che egli venga citato in atti ufficiali come *magister Jacobus de Comitibus* o *magister Jacobinus del Conte* lascia supporre che il cognome, con ogni probabilità, non sia diverso da quello con il quale il pittore è generalmente ricordato dalla letteratura[3]. Sulla scorta del cognome Antonio Vannugli ha ipotizzato per l'artista un'ascendenza nobile[4]: tale idea potrebbe essere avvalorata dalla definizione di Jacopino come *patritius florentinus* in un atto ufficiale del 1548[5] e dalle cospicue disponibilità economiche note attraverso diverse fonti archivistiche[6].

---

[1] Il nome paterno è noto grazie ad un documento del 1551 relativo alla divisione della proprietà di un palazzo in via Lata, acquistato in società con il cognato, Nanni di Baccio Bigio. Il documento, citato già da Zeri (1951, p. 148, n. 4), è stato pubblicato integralmente da Donati (2010, p. 131, nota 79).

[2] "Jacopo di Francesco del Conte fu di cognome Calvi e nacque nel 1500. Passò la massima parte della sua vita in Roma, dove morì verso il 1588 [sic], acquistandosi molto credito, e guadagnando assai, specialmente nel fare ritratti, che erano belli e somigliantissimi". Vasari 1568a, vol. V, p. 58, n. 3.

[3] Cfr. Regesto della vita e delle opere, *passim*.

[4] Francesco del Conte, padre di Jacopino, potrebbe essere stato figlio naturale di un nobiluomo fiorentino. La proposta è stata formulata da Antonio Vannugli nella sua tesi di dottorato (1992, pp. 5-6).

[5] Nel 1548 Jacopino del Conte ottenne la cittadinanza romana. Si veda Vannugli 1998, p. 600.

[6] Già verso la fine degli anni quaranta, Jacopino ebbe la possibilità di avviare l'acquisizione di una serie di edifici lungo la via Lata. Risale, infatti, al 24 dicembre del 1549 l'acquisto dai frati di San Marcello al Corso, in società con suo cognato, Nanni di Baccio Bigio, di una prima porzione di casa. Come dimostrano le carte archivistiche dell'ufficio dei Maestri di strada, nel 1538 l'intero isolato era suddiviso in undici abitazioni, abitate da altrettanti nuclei familiari. Tra questi, pare interessante notare la presenza del cardinale Cristofano Jacobacci, all'epoca datario di Paolo III Farnese, e della famiglia fiorentina dei Grifoni, titolari in un secondo momento della cappella in san Marcello decorata poi sul finire della sua vita da Francesco Salviati (D'Onofrio 1991, p. 80).
Il contratto d'acquisto della casa da parte di Jacopino e del Lippi fu rogato dal notaio Alessandro di Francesco del Vayanentis de Urbetevere, lo stesso che nel 1551 stipulerà l'atto di divisione della casa (Donati 2010, p. 131, n. 79). Intorno al 1580, Jacopino del Conte, usufruendo di un allaccio all'acquedotto di Trevi, ripristinato nel 1570, fece collocare sulla facciata del palazzo una fontana detta del facchino "per pubblica utilità". Secondo Cesare

La data di nascita viene convenzionalmente fissata al 1515 sulla base di alcuni documenti relativi al momento della sua morte, avvenuta a Roma il 10 gennaio del 1598 all'età di 83 anni: sia il *Liber mortuorum* di Santa Maria in via Lata che il Necrologio romano, infatti, registrano questi dati[7]. Vannugli, nondimeno, ha proposto di anticipare la data di nascita al 1513 sulla base di una perduta iscrizione sepolcrale in San Marcello, di cui lo studioso segnalava un'antica trascrizione in un documento inedito: secondo tale perduta iscrizione, Jacopino morì nel suo ottantacinquesimo anno di età[8]. A seguito di un sondaggio archivistico condotto sui Registri Battesimali dell'Opera del Duomo di Firenze, tuttavia, non è emersa alcuna informazione utile a precisare la data di nascita del pittore: pare impossibile, difatti, in mancanza di ulteriori specifiche, riconoscere l'identità del nostro nei numerosi "Jacopo di Francesco" citati nelle carte relative agli anni in oggetto.

Ancora in merito alla questione dei natali, anche la proposta di Vannugli deve essere vagliata alla luce di un documento di un certo interesse mai preso in considerazione dalla letteratura sull'argomento. Si tratta della citazione di uno "Iacopo del Chonte" tra le carte dell'Arte dei Medici e Speziali di Firenze nell'anno 1525[9]. Ove mai si trattasse del nostro, la notizia di una sua iscrizione ad una data così precoce rimetterebbe in gioco l'ipotesi in base alla quale Jacopino sarebbe nato attorno al 1510. Tale ipotesi si basa sulle parole di Giovanni Baglione, non altrimenti corroborate, secondo il quale Jacopino sarebbe morto nel 1598 all'età di ottantotto anni:

D'Onofrio, peraltro, il progetto della fontana fu eseguito dallo stesso Jacopino (D'Onofrio 1991, p. 82). Il palazzo fu poi distrutto all'inizio del XVIII secolo dalla famiglia de Carolis su progetto dell'architetto Alessandro Specchi. Il facchino, una delle statue parlanti di Roma, dalla facciata su via del Corso, dove lo Specchi l'aveva sistemato, fu poi addossato sul fronte laterale del palazzo del 1874, ed è ancora *in loco* lungo l'attuale via Lata. Uno scorcio del palazzo di Jacopino prima della demolizione è visibile in una stampa di Falda del 1665 che mostra la chiesa di Santa Maria in via Lata e in un disegno di Lievin Cruyl dello stesso anno. Si vedano Sceledro 1950, p. 119; D'Onofrio 1991; Dell'Arco 1982, pp. 158-167.

[7] "A dì 10 de gennaio 1598, Ms Jacomo del Conte, pittor di ani 83, fiorentino, abitante nel Rione del Trivio, nella strada del corso, nella parrocchia di S.ta Maria in via Lata, nella sua casa sopra la fontana, doppo haver recevuto li S.mi Sagramenti, morse et fu atterrato nella chiesa di San Marcello". Roma, Archivio storico del Vicariato, *Liber mortuorum parrochialis ecclesiae S. Mariae in via Lata ab anno 1569 ad annum 1622,* c. 34v. Il necrologio romano, invece, recita: "Jacopino del Conte, pittore, di anni 83, fiorentino, nella sua casa sopra la Fontana sepolto in San Marcello". Biblioteca Apostolica Vaticana, *Vat. Lat. 7873: Necrol. Romano dal MDXC al MDXCIX,* f. 117 (1598). Citato da Donati 2010, p. 117, n. 1.

[8] Vannugli 1998, p. 600; Id. 2012, p. 40, n. 25. Antonio Vannugli mi segnala di avere in corso di pubblicazione l'importante documento.

[9] Il documento fu pubblicato da Luigi Manzoni nel 1904 (p. 129), annotazione che sembra essere sfuggita agli studiosi che si sono occupati di Jacopino del Conte. Il volume originale si conserva presso l'Archivio di Stato di Firenze, Accademia n. I. Tra l'altro, nello stesso 1525, Andrea del Sarto fu eletto Capitano della Compagnia dei Pittori di San Luca (*Andrea del Sarto* 1986, p. 78).

"Avanzò egli buona facoltà, & honoratamente visse infino all'età di 88 anni. E sotto il pontificato di Clemente VIII, nel 1598, qui in Roma se ne morì"[10].

In ogni caso, sembra possibile soppesare meglio l'esatta portata di questo documento valutandolo alla luce di una normativa – regolata dallo statuto – che disciplinava rigorosamente le dinamiche e i tempi del rapporto tra maestro e allievo. Il vincolo di registrazione all'Arte dei Medici e degli Speziali, necessario all'esercizio della professione, era esteso anche ai discepoli di una bottega, i quali, giunti all'età di quattordici anni, dovevano formalizzare la loro iscrizione. A partire dallo statuto del 1349, tuttavia, fu imposto al capo bottega di presentare annualmente l'elenco dei suoi collaboratori, fossero o no immatricolati e avessero o meno compiuto quattordici anni[11]: come è noto, sono numerosi i casi documentati di artisti che iniziavano prestissimo a lavorare in qualità di garzoni, come ad esempio Giovanni Antonio Sogliani, che a nove anni era già attivo presso Lorenzo di Credi[12].
Alla luce di quanto detto, la presenza di uno "Jacopo del Chonte" nei registri dell'Arte all'anno 1525 – cioè in un momento precedente al compimento del quattordicesimo anno di età del nostro – potrebbe così trovare una sua plausibile spiegazione[13].

2.1_1. Andrea del Sarto

La formazione di Jacopino del Conte avvenne entro le mura della città di Firenze. Egli, infatti, fu tra i numerosi allievi di Andrea del Sarto (1486-1530), come ricorda Vasari in coda alla vita del maestro già nell'edizione torrentiniana:

"Furono i discepoli d'Andrea infiniti, ma non tutti fecero il medesimo studio sotto la disciplina di lui; perché vi dimorarono chi poco e chi assai, non per colpa d'Andrea, ma della donna sua, che senza aver

[10] Baglione 1642, p. 76. La stessa informazione fu poi ripresa da alcune fonti successive. Si veda ad esempio Orlandi 1753, p. 322. La notizia fu accolta da Gaetano Milanesi (Vasari 1568a, vol. V, p. 58) e da Adolfo Venturi (1933, p. 219).
[11] Il discepolo, poi, all'atto di immatricolarsi, era agevolato dal fatto di pagare una tassa inferiore rispetto a quella del maestro: quest'ultimo doveva versare una quota di 10 lire, il discepolo di 40 soldi. Dalla data di assunzione, tutti i discepoli erano obbligati a prestare giuramento. Fiorilli 1921, pp. 20-27.
[12] *Maestri e botteghe* 1992, p. 21. Sull'Arte dei Medici e degli Speziali si veda Manzoni 1904; La Sorsa 1907; Fiorilli op. cit.; Ciasca 1927.
[13] Sempre in relazione alla possibilità di anticipare la data di nascita di Jacopino del Conte e l'avvio della sua permanenza presso la bottega di Andrea del Sarto, si consideri un documento del 18 aprile 1524, citato da David Franklin in relazione a Rosso Fiorentino (Franklin 1994, p. 119; pp. 310-311). La nota archivistica riguarda l'elezione di una serie di artisti fiorentini chiamati a valutare i lavori eseguiti da Guglielmo di Marcillat nel Duomo di Arezzo. Accanto a Ridolfo del Ghirlandaio e al seguito di Andrea del Sarto, compare non soltanto Rosso Fiorentino, ma anche un certo "Iacobinum". Benché naturalmente non ci siano sufficienti elementi a corroborare l'ipotesi, sarebbe suggestivo riconoscervi un giovanissimo Jacopino del Conte. Ringrazio Barbara Agosti per avermi segnalato il documento.

rispetto a nessuno, comandando a tutti imperiosamente, gli teneva tribolati. Furono dunque suoi discepoli Iacopo da Puntormo, Andrea Sguazzella, che tenendo la maniera d'Andrea, ha lavorato in Francia un palazzo fuor di Parigi, che è cosa molto lodata; il Solosmeo, Pier Francesco di Iacopo di Sandro, il qual ha fatto in Santo Spirito tre tavole, e Francesco Salviati, e Giorgio Vasari aretino, che fu compagno del detto Salviati, ancor che poco dimorasse con Andrea; Iacopo del Conte fiorentino, e Nannoccio, ch'oggi è in Francia col cardinale Tornone in bonissimo credito. Similmente Iacopo detto Iacone, fu discepolo d'Andrea e molto amico suo ed imitatore della sua maniera; il quale Iacone, mentre visse Andrea, si valse assai di Lui, come appare in tutte le sue opere, e massimamente nella facciata del cavalier Buondelmonti in su la piazza di Santa Trinita"[14].

Come è noto, la bottega di Andrea, nel corso degli anni venti, divenne un polo catalizzatore di interessi e di commesse, un luogo verso il quale convergevano molte delle richieste di privati e ordini religiosi, tanto da detenere quasi il monopolio della produzione artistica locale. Inoltre, nei primi decenni del Cinquecento, essa divenne una fucina all'avanguardia quanto a sperimentazione ed elaborazione delle innovazioni stilistiche provenienti dalla città pontificia. Come vedremo, durante la sua prolifica e fortunata carriera, Andrea del Sarto dimostrò curiosità ed attenzione nei confronti non solo della produzione di artisti come Leonardo, Michelangelo e Raffaello, divenendo così un filtro, un mediatore ed un veicolo di trasmissione delle loro invenzioni figurative, ma anche verso i suoi più giovani collaboratori, innescando con molti di loro un sistema di reciproche influenze. Entro la sua bottega egli accolse alcuni dei futuri maestri che avrebbero concepito e declinato il linguaggio della Maniera, da Pontormo e Rosso[15] fino alla generazione di Salviati e Vasari: tale contiguità, peraltro, ebbe un riverbero significativo sulla sua stessa evoluzione stilistica[16].

Jacopino condivise il suo apprendistato con Francesco Salviati, Pier Francesco di Jacopo Foschi, Nannoccio della Costa, Jacone e lo stesso Vasari[17]. Sembra opportuno precisare, del resto, che la condivisione di un tirocinio presso la medesima bottega fiorentina, sebbene in tempi diversi ancorché prossimi, e l'appartenenza allo stesso *entourage* sono elementi che invitano a riconoscere nell'aretino una fonte autorevole per quel che riguarda la carriera del nostro.

---

[14] Vasari 1550/1568, vol. IV, p. 395. A proposito della facciata del palazzo Buondelmonti in Santa Trinita, da notarsi la confusione di Padre Sebastiano Resta (1787, n. 48), il quale riferisce a Jacopino del Conte la paternità dell'opera.

[15] "Sotto l'egemonia di Andrea è proprio nel chiostro dell'Annunziata, nel tempo l'ultima grande impresa pittorica di Firenze, che intorno al 1516 nasce la nuova interpretazione della 'maniera' ad opera di due artisti poco più che ventenni: il Pontormo e il Rosso". Briganti 1961, ed. 1985, p. 21.

[16] Si veda, ad esempio, Natali 2012, pp. 191-204. Falciani 2014.

[17] Nannoccio della Costa fu poi identificato con Giovanni Capassini (Bellosi 1994, pp. 93-95). Di Jacone Vasari descrisse la profonda amicizia con Andrea, del quale fu imitatore e collaboratore diretto e frequente in molte opere del maestro (Vasari 1568, vol. V, p. 395). Su Pier Francesco di Jacopo Foschi si vedano Zeri 1963, pp. 314-326; Pinelli 1967, pp. 87-108. Infine, Vasari fu a bottega da Andrea tra il 1523-24.

Giorgio Vasari non fornisce indicazioni circostanziate relative al periodo dell'apprendistato di Jacopino del Conte: la sua permanenza al seguito di Andrea del Sarto, nondimeno, può circoscriversi approssimativamente tra la seconda metà degli anni '20 e il 1530, anno della morte del d'Agnolo. Nonostante sia pressoché impossibile isolare la mano di Jacopino nelle imprese tarde dell'*équipe* di Andrea, cui pure egli dovette partecipare, molte sono state le congetture in tal senso prospettate dalla letteratura specialistica, che restano però indimostrabili. Ad ogni modo, la sua vicinanza certa con le opere del maestro trova conferma – oltre che nelle parole di Vasari – nella frequente derivazione da modelli sarteschi in alcuni dipinti databili agli anni trenta.

Confrontando gli esiti ultimi del percorso di Andrea del Sarto con gli esordi formali dei suoi allievi, sembra possibile individuare proprio nei lavori licenziati dal maestro sul limitare del terzo decennio alcuni tra quelli maggiormente frequentati dai suoi giovani collaboratori per la costruzione del loro orizzonte visivo. Del resto, la numerosa quantità di commesse ricevute in quel periodo potrebbe avere considerevolmente incoraggiato e reso necessaria una collaborazione. In tale contesto lavorativo, il disegno rappresentava uno strumento imprescindibile per mezzo del quale il capo bottega poteva esercitare il suo controllo. Inoltre, è proprio grazie ai disegni tratti da opere del maestro che i discepoli potevano facilmente formare il proprio vocabolario figurativo, creando un repertorio di formule utilmente reimpiegabili sia in opere di derivazione che in lavori originali[18]. Questo processo creativo, responsabile del forte livello di intertestualità che – come vedremo – informò gran parte della produzione artistica del manierismo, fu senza dubbio promosso e incoraggiato anche dal sistema lavorativo di Andrea del Sarto, qualificato da una graduale e lenta definizione di ogni singolo elemento della composizione; tale meticolosa fase di indagine precedeva la messa a punto del prodotto finito. La grafica, quindi, come è stato naturalmente già rilevato dalla critica, rappresentò per l'artista uno strumento di verifica e di acquisizione progressiva dell'invenzione finale, un dispositivo di scomposizione e di perfezionamento continuo e tenace delle singole parti. Questo metodo di lavoro, peraltro, giustifica l'esistenza di un cospicuo numero di disegni ascrivibili alla paternità di Andrea del Sarto. Petrioli Tofani, inoltre, ha rilevato quanto tali procedimenti creativi "non siano dettati né da istanze naturalistiche né da scopi di realismo, ma siano volti bensì al perseguimento di un'elevata accademia alla quale non era certo estraneo l'esempio di Michelangelo, e soprattutto del

[18] Sulle molteplici implicazioni dell'uso dei disegni nella comune pratica di bottega si rimanda al testo di Carmen Bambach (1999).

Michelangelo del cartone della Battaglia"[19]. La stessa prassi lavorativa, informata ad una sorta di pratica del "montaggio", fu naturalmente ereditata dagli allievi ultimi del d'Agnolo, come Salviati, Vasari e Jacopino. La diffusione della pratica del citazionismo, così importante nell'ambito della produzione artistica del manierismo, ha avuto una sua prima radice proprio in seno alla bottega tarda di Andrea.

Al fine di delineare con maggiore precisione le dinamiche e le tappe dell'alunnato svolto da Jacopino del Conte, sembra pertinente avanzare un confronto con le coeve esperienze di Francesco Salviati, il quale giunse nella bottega di Andrea del Sarto nella primavera del 1529 per rimanervi fino alla fine dell'assedio di Firenze e alla morte del maestro, nel 1530. Nella vita di Cecchino, Giorgio Vasari ricorda:

> "Il Vasari dopo essere stato alcuni mesi con Michelagnolo, essendo quell'eccellente uomo chiamato a Roma da papa Clemente per dargli ordine che si cominciasse la Libreria di San Lorenzo, fu da lui, avanti che partisse, acconcio con Andrea del Sarto[20]; sotto el quale, attendendo Giorgio a disegnare, accomodava continuamente di nascosto dei disegni del suo maestro a Francesco, che non aveva maggior desiderio che d'averne e studiargli, come faceva giorno e notte. Dopo, essendo dal magnifico Ipolito acconcio Giorgio con Bandinelli[21], che ebbe caro avere quel putto appresso di sé et insegnargli, fece tanto che vi tirò anco Francesco, con molta utilità dell'uno e dell'altro, perciò che impararono e fecero stando insieme più frutto in un mese che non avevano fatto disegnando da loro in due anni; sì come anco fece un altro giovinetto che similmente stava allora col Bandinello, chiamato Nannoccio della Costa San Giorgio, del quale si parlò poco fa. […] Venuto l'anno 1529, andò egli e Nannoccio a stare con Andrea del Sarto, e vi stettono quanto durò l'assedio"[22].

Ancorché sia necessario ponderare attentamente le parole di Vasari relative al collega, la cui vita, redatta dopo la morte di Francesco nel 1563, spesso palesa il tentativo da parte dell'aretino di assegnare a se stesso un ruolo decisivo nel costituirsi della fortunata carriera dell'amico[23], si potrebbe ipotizzare per il del Conte una cronologia pressoché analoga[24].

---

[19] Petrioli Tofani 1985, pp. 2-7.
[20] In realtà Vasari probabilmente riuscì ad avvicinarsi ad Andrea del Sarto non per il tramite di Michelangelo bensì grazie ai buoni uffici del cardinal Passerini e di sua madre, committente dell'*Assunzione della Vergine* per la cattedrale di Cortona. Si veda Agosti 2013, p. 12.
[21] Questo accadde entro il 1527. Agosti, *ibidem.*
[22] Vasari 1568, vol. V, pp. 512-513.
[23] Questa "versione del racconto" emerge con particolare evidenza nella vita di Salviati (1568); al contrario, in quella dedicata ad Andrea del Sarto, l'aretino citava se stesso accanto a Cecchino e ad altri nella bottega del maestro, quindi in maniera paritaria e senza attribuirsi un ruolo fondamentale relativamente alla fortuna del collega e al suo ingresso tra i discepoli di Andrea. Questa messa a fuoco si deve a Barbara Agosti.
[24] Come si è detto, allo stato attuale degli studi non è possibile sciogliere definitivamente la questione relativa alla citazione di uno "Jacobinum" documentato al seguito di Andrea del Sarto nel 1524 e la registrazione di uno "Jacopo del Chonte" presso l'Arte dei Medici e Speziali di Firenze nel 1525.

Del brano di Vasari sembra altresì interessante sottolineare il passo relativo al negozio e al traffico di disegni del maestro anche al di fuori della bottega ad opera dei suoi allievi ("Accomodava continuamente di nascosto dei disegni del suo maestro a Francesco"). Questa consuetudine potrebbe avere contribuito considerevolmente alla diffusione ed estensione su larga scala – ancora vivo Andrea – del fenomeno di numerosissime derivazioni dal suo repertorio.

Occorre peraltro precisare che la questione della realizzazione di copie da prototipi del maestro assume particolare rilevanza nel caso di Andrea del Sarto, date l'immediata fortuna che egli ottenne in vita e la gestione "imprenditoriale" della bottega[25].

La notevole quantità di opere accostabili al suo catalogo per iconografia e per stile ha impegnato numerosi studiosi nel tentativo di isolare di volta in volta le singole mani nell'ambito dell'*équipe*. Raffaele Monti, ad esempio, giunse a riconoscere almeno due gruppi di opere facenti capo a due distinte personalità, sforzo filologico con il quale l'autore si inserì in un filone di indagine già ben delineato[26]; tale indirizzo di ricerca non solo non garantisce la possibilità di ottenere risultati definitivi, ma sembrerebbe anche non rispondere della complessa e raffinatissima gestione degli aiuti da parte del maestro di una bottega, la cui attenzione, spesso, era rivolta proprio a che le opere licenziate con la collaborazione degli allievi potessero comunque garantire un buon livello di qualità tanto da poter essere presentate ai committenti come autografe[27].

Del resto, già Shearman mostrava scetticismo rispetto alla possibilità di distinguere con certezza l'apporto dei singoli discepoli all'attività della bottega; nondimeno, proprio in merito a Jacopino, egli volle affermare quanto nel suo caso il rapporto maestro-allievo fosse maggiormente comprensibile rispetto ai casi di Vasari o di Salviati poiché "it was operative upon a considerably lesser genius"[28].

Luigi Lanzi, d'altra parte, nel commentare la numerosa presenza di copie da dipinti di Andrea del Sarto, affermava:

> "Dai già nominati, più che da altri uscirono le tante belle copie che in Firenze e altrove spesso si fan passare per originali: ma non par credibile che Andrea ripetesse tante volte sì puntualmente le sue invenzioni, o le riducesse per sé medesimo dalle grandi alle piccole proporzioni"[29].

---

[25] Sulla fortuna di Andrea del Sarto, anche durante la seconda metà del Cinquecento, si veda ad esempio Natali 2004, pp. 43-55. Si veda, da ultimo, Strinati 2013.
[26] Monti 1965, ed. 1981, pp. 116-120.
[27] Sul funzionamento delle botteghe si rimanda a *Maestri e botteghe* 1992.
[28] Shearman 1965, vol. I, p. 169.
[29] Lanzi 1809, p. 166.

Un altro episodio che dovette favorire la capillare dispersione di fogli e, conseguentemente, di invenzioni di Andrea fu descritto ancora una volta da Vasari. Alla morte del capo bottega, tutti i disegni e i materiali dell'*atelier* furono ereditati da uno dei suoi discepoli meno noti:

> "Restò dopo la sua morte erede dei disegni d'Andrea e dell'altre cose dell'arte Domenico Conti, che fece poco profitto nella pittura, al quale furono da alcuni, come si crede, dell'arte rubati una notte tutto i disegni e cartoni et altre cose ch'aveva d'Andrea. Né mai si è potuto sapere chi quei tali fussero"[30].

L'episodio consente certamente di individuare un ulteriore canale di produzione di copie antiche sartesche eseguite serialmente, peraltro non necessariamente dalla stretta cerchia dei suoi collaboratori.

Tornando a Jacopino del Conte, benché negli anni della sua formazione sia senz'altro dominante una tangenza formale con la traiettoria del Sarto, nondimeno egli si mostrò permeabile anche al modello di altri maestri. Federico Zeri suggeriva l'ipotesi che, come Salviati, egli potesse aver svolto un alunnato a Firenze anche al seguito di Baccio Bandinelli, paragonando il suo stile alle opere dello scultore fiorentino[31]. D'altronde, già Hermann Voss, al quale si deve una delle prime, lungimiranti ed avvedute messe a fuoco dell'intricata vicenda del nostro, riconosceva in Jacopino del Conte una "sensibilità scultorea"; discutendo dell'*Annuncio dell'Angelo a Zaccaria*, prima opera eseguita nell'Oratorio romano di San Giovanni Decollato, lo studioso affermava: "Il carattere stesso della composizione pare quello di un rilievo; sotto certi aspetti ci ricorda addirittura artisti come Bandinelli e l'Ammannati, a cui del resto somigliano molto i tipi dignitosi delle teste barbute di uomo e di vecchio, così come gli ampi e pomposi motivi del drappeggio"[32]. Anche Iris Cheney, nel tracciare il profilo di Jacopino sulla base dell'evidenza stilistica delle prime prove documentate, riconosceva in Bandinelli un punto di riferimento centrale, da un canto aprendo all'ipotesi di un alunnato effettivamente svolto dal nostro presso la frequentatissima bottega dello scultore, dall'altro considerando quanto egli avesse potuto comunque riconoscere in Bandinelli l'ideatore di uno stile affine alle sue ricerche senza necessariamente aver stretto legami formali con lui[33].

---

[30] Vasari 1568, vol. IV, p. 396.
[31] Zeri 1948, p. 180.
[32] Voss 1920, ed. it. 1994, p. 104.
[33] La Cheney (1970, p. 32) proponeva un confronto tra alcune figure della *Predica del Battista* dell'Oratorio di San Giovanni Decollato (1538) e l'*Ercole e Caco,* licenziato da Bandinelli nel 1526-27 circa.

Un altro artista considerato dalla studiosa basilare per la formazione di Jacopino è Ridolfo del Ghirlandaio (1483-1561), dal quale egli, come del resto molti suoi coetanei, potrebbe aver appreso i primi rudimenti dell'arte ritrattistica[34].
Tuttavia, al di là della naturale affinità con altri artisti attivi a Firenze negli stessi anni, la principale fonte cui Jacopino attinse per la costruzione del proprio linguaggio stilistico nei primi anni di attività fu senza dubbio Andrea del Sarto.

2.1_2. La *Madonna Botti* di Andrea del Sarto: un caso di scuola

Come si è detto, alcune opere del maestro più di altre incontrarono il favore della committenza e suscitarono la curiosità dei più giovani artisti.
Tra le tante, si è scelto di discutere il caso della *Madonna Botti*. L'opera, infatti, lascia intravedere concretamente in filigrana diversi dei punti che fino a questo momento sono stati enunciati solamente in via generale in relazione alle modalità operative della bottega e al rapporto tra maestro ed allievi.

La *Madonna con Bambino*, già in collezione Botti a Firenze, fu un dipinto molto fortunato (Fig. 1). Realizzata tra il 1528 e il 1530 e "recuperata" da John Shearman in tempi relativamente recenti dopo oltre tre secoli di oblio, l'opera apparteneva al marchese Matteo Botti, cortigiano di Cosimo II de' Medici, e fu descritta nel 1591 da Francesco Bocchi nel palazzo della famiglia in via dei Serragli come

> "un quadro di N. Donna col figliuolo in collo di mani di Andrea del Sarto, fatto con somma industria, ammirato da gli huomini intendenti, & da gli artefici, con quella dolcezza di colorito, & con quel rilievo, per cui è questo singolare artefice agli altri superiore"[35].

Del piccolo quadro devozionale, prima ancora della sua identificazione da parte di Shearman, erano già note diverse repliche antiche citate dallo studioso e riconosciute grazie ad una descrizione dell'originale contenuta in un inventario della collezione Botti:

> "Un quadretto in tavola […] dentrovi dipinto una Madonna con il Nro Sig.re a sedere, in su un guancialino di mano di Andrea"[36].

---

[34] *Ibidem.*
[35] Il dipinto, oggi in collezione privata, a seguito della bancarotta della famiglia Botti fu incamerato da Cosimo II de' Medici, il quale lo inviò in Inghilterra intorno al 1637, forse come omaggio al re Carlo I. Si veda Shearman 2004, pp. 20-23.

Lo stesso Shearman citò il dipinto e le sue numerose copie come uno dei casi di studio esemplari per illustrare la prassi operativa di Andrea del Sarto e il suo modo di organizzare il lavoro dei garzoni[37].

La replica della Royal Collection di Hampton Court, per la quale è stato speso anche il nome di Jacopino del Conte (oltre a quelli dello stesso Andrea del Sarto, Domenico Puligo, Jacopo Pontormo e Francesco Salviati)[38], lascia intravedere diversi pentimenti e un disegno preparatorio molto libero, il che ha suggerito a Shearman, tornato sull'argomento in un secondo momento, di escludere che si tratti di una copia[39] (Fig. 2).

Strettamente legato all'invenzione sartesca è un disegno conservato ad Oxford (Ashmolean Museum), generalmente considerato una prova grafica del giovane Salviati alle prese con lo studio da prototipi del maestro[40] (Fig. 3); il foglio appare sovrapponibile sia al dipinto di Andrea del Sarto già in collezione Botti che ad un particolare dello Stendardo per lo Spedale degli Innocenti assegnato concordemente al *corpus* di Jacopino del Conte (Fig. 12).

Al di là delle questioni meramente filologiche legate alla complessa storia attributiva del dipinto e del disegno, la vicenda si configura come un campo di indagine di un certo interesse al fine di comprendere il nodo cruciale della cospicua esistenza di opere definibili come "sartesche"[41]. Secondo quanto argomentato da Shearman, infatti, si può rintracciare nell'episodio una prova esemplare della circolarità dei modelli tra maestro e scuola, della serialità di certa produzione "dal maestro", del funzionamento della bottega e delle sue modalità operative: lo studioso, difatti, avanzava l'ipotesi dell'esistenza di un disegno perduto di Andrea, noto al suo allievo Jacopino – il quale lo avrebbe utilizzato per comporre la *Madonna degli Innocenti*[42] – e replicato nel foglio di Oxford da Francesco Salviati; Cecchino, poi, in un'altra occasione avrebbe reimpiegato l'invenzione con diverse varianti, come attesta il

---

[36] Inventario dell'Eredità del Marchese Botti, 1620 (Archivio di Stato di Firenze, G. 398/i), citato da Shearman 1965, vol. II, p. 310.

[37] Shearman 1965, vol. I, pp. 169-170; Id., vol. II, p. 310.

[38] Hampton Court, Royal Collection, inv. 282, olio su tavola, 56,2 x 42,7 cm. Shearman 1965, vol. I, p. 170; Costamagna 1994, p. 298, cat. n. A61; Donati 2010, p. 123-124. Ad attribuire l'opera a Salviati fu Iris Cheney (1963, p. 28; pp. 336-337), seguita da Luisa Mortari (1992, p. 134, cat. n. 61).

[39] Non v'è traccia, inoltre, di segni di trasferimento meccanico da un cartone. Si veda Kaye 2001, p. 21; Shearman 1983, pp. 9-11, cat. n. 4. Quanto al cambiamento di opinione di Shearman – il quale, in base all'analisi del disegno sottostante molto libero, in un secondo momento si è dimostrato incline a considerare il dipinto di Hampton Court un originale e non una copia– non convince la lettura fornita da Andrea Donati e la conclusione affrettata che ne trae: "Il risultato più interessante del ripensamento di Shearman mi sembra sia proprio il fatto che egli scartasse del tutto l'ipotesi che il quadro di Hampton Court fosse una copia, *ciò che induce a ritenere che si tratti di un originale di Jacopino*". Donati 2010, p. 124 (Il corsivo è mio).

[40] Pouncey, citato da Shearman 1965, vol. I, p. 170, nota 1; vol. I, pl. 169b. Ashmolean Museum, Oxford (inv. n. WA 1950.72, matita rossa, 27 x 27,2 cm).

[41] Sulla "eredità sartesca" e sul fenomeno delle copie da prototipi del maestro si veda anche da ultimo Strinati 2013, pp. 23- 43.

[42] Shearman 1965, vol. I, p. 170.

foglio del Louvre n. 2727[43] (Fig. 4). Infine, gli autori delle numerose repliche note ne avrebbero tratto spunto per comporre, con alcune modifiche non sostanziali, diversi dipinti devozionali derivati dall'originale, che aveva evidentemente avuto immediato successo presso i contemporanei[44].

2.1_3. La pala di Sarzana di Andrea del Sarto (1528)

Tra i lavori di Andrea del Sarto straordinariamente seminali e, per questo motivo, ancora una volta utili al fine di stabilire le modalità operative dell'*équipe* sartesca, va citata la pala di Sarzana, licenziata dal maestro nel 1528 proprio con la collaborazione dei suoi allievi: l'opera, per l'appunto, divenne per costoro un serbatoio di idee e di invenzioni sovente riutilizzate in composizioni autonome[45] (Figg. 5; 6).

Stando al racconto di Vasari il dipinto fu eseguito su commissione di Benedetto Celsi per adornare un altare della chiesa di San Domenico a Sarzana[46]. Presso la Galleria Palatina di Firenze si conserva la cimasa raffigurante un'*Annunciazione*, che non raggiunse mai la destinazione prevista poiché fu trattenuta da Giuliano Scala, agente della trattativa tra il pittore e il committente, come risarcimento per il pagamento mai ottenuto in rapporto al suo incarico di mediatore tra le parti. A seguito della vicenda, la stessa cimasa fu modificata tanto da realizzare un quadro indipendente[47] (Fig. 5).

Philippe Costamagna e Anne Fabre, in un contributo sulla bottega di Andrea del Sarto, hanno individuato proprio in Jacopino del Conte – da loro definito "uno dei più fedeli copisti di Andrea" – un collaboratore diretto alla redazione della pala; nello specifico, la coppia di studiosi ha riconosciuto nella cimasa la traccia di un intervento del nostro[48]. L'ipotesi, tuttavia, non è falsificabile per le ragioni già in parte prospettate in precedenza che si possono riepilogare come segue: in primo luogo per una mancanza di termini di paragone certi

[43] Costamagna 1994, pp. 298-299, cat. n. A61.

[44] Le altre repliche esistenti sono molto più fedeli all'originale. Si veda Gritt 2001, pp. 35-39.

[45] L'opera fu distrutta a Berlino nel 1945 ed è nota soltanto attraverso alcune riproduzioni fotografiche. Dalla chiesa di San Domenico a Sarzana, la pala passò prima in una collezione privata genovese nel 1789, poi nelle collezioni Lapérière e Lafitte di Parigi. Fu infine acquisita dal museo tedesco nel 1836. John Shearman, nel suo capitale lavoro su Andrea del Sarto, individuava diversi disegni preparatori per l'opera. Shearman 1965, vol. I, p. 104; tav. 159 a-b; vol. II, p. 275, n. 88.

[46] La data si ricava da un'iscrizione presente nell'opera: ANN.DOM. M.D.XXVIII.

[47] "Ed al detto Giuliano Scala rimase, per un resto che coloro che gli dovevano di danari pagati per loro, un mezzo tondo, dentro al quale è una Nunziata che andava sopra per finimento della tavola; il quale è nella chiesa de' Servi una sua cappella al coro nella tribuna maggiore". Vasari 1568, vol. IV, p. 385. Si vedano *Andrea del Sarto* 1986, pp. 151-154; Padovani 2003, I, p. 113, tav. 44; II, pp. 48-49.

[48] Costamagna-Fabre 1991, p. 23: "*Ci sembra* tuttavia *evidente* che Jacopino partecipò in larga misura all'esecuzione della pala di Sarzana. Alcuni brani dell'Annunciazione della Palatina (…) suggeriscono questa ipotesi". (Il corsivo è mio).

all'interno dell'attività giovanile di Jacopino; inoltre, a causa dell'estrema difficoltà nel distinguere l'apporto dei diversi allievi nella redazione delle opere tarde del maestro.

Recentemente, anche Andrea Donati è tornato sulla questione attributiva, considerando "ambigua" l'affermazione dei due studiosi. La sua posizione, nondimeno, pare viziata dallo stesso errore metodologico: egli, infatti, ha sostenuto che "non è dalla cimasa, ma dalla pala che si possono ricavare indizi per la partecipazione di Jacopino all'impresa di Sarzana"[49].

La tavola per la chiesa ligure, come lo stesso Vasari notava sinteticamente, era "tenuta simile all'altre cose di Andrea", alludendo con ciò alle numerose affinità compositive con altri dipinti licenziati nello stesso torno di anni[50]. Il san Pietro Apostolo del polittico di Sant'Agnese a Pisa (Fig. 7), ad esempio, impersona il san Giovanni Gualberto del polittico di Vallombrosa (Fig. 8). La stessa figura viene reimpiegata accanto alla Vergine di Sarzana; la santa Caterina della pala ligure, invece, interpreta il ruolo di Margherita nell'opera di Vallombrosa[51] (Fig. 9).

Si è scelto qui di citare sommariamente soltanto alcuni dei numerosi esempi possibili di riuso di medesimi cartoni, poiché proprio su queste figure si appunteranno l'attenzione e la curiosità di Jacopino[52]. La riproposizione in opere diverse degli stessi moduli figurativi, d'altra parte, è il portato della febbrile attività di Andrea sul finire della sua carriera; inoltre, può essere assunta come uno degli indici del massiccio intervento della bottega[53].

La significativa importanza dell'opera di Sarzana nel *corpus* di Andrea del Sarto è stata già ampiamente messa in rilievo dalla letteratura critica[54]. Il profondo interesse suscitato negli allievi, invece, potrebbe spiegarsi con la loro partecipazione diretta all'esecuzione dell'opera o, quanto meno, con la loro fisica presenza in *atelier* nel periodo in cui fu elaborata.

Dal punto di vista dell'allestimento compositivo, l'andamento alternato di pieni e di vuoti viene enfatizzato dalle figure, le quali concorrono ad accompagnare lo sguardo dell'osservatore mediante una sapiente e calibrata dinamica degli atteggiamenti ordita dall'artista. Le due figure di santi poste in primo piano ed inquadrate a mezza figura, secondo una soluzione particolarmente accattivante, introducono lo spettatore all'interno dello spazio che si apre alle

---

[49] Donati 2010, p. 122, nota 28.

[50] Vasari 1568, IV, p. 511.

[51] Si veda Natali 1998, p.182. La stessa figura torna, con alcune varianti, nella figura di san Nicola nell'*Assunta* Passerini (Palazzo Pitti, inv. n. 225); nella figura di San Godenzo nell'*Annunciazione* di Palazzo Pitti (inv. n. 97); in un particolare della *Visitazione* nel Chiostro dello Scalzo (Fig. 44) e nella *Pietà* di Luco di Palazzo Pitti (Fig. 43).

[52] La figura maschile, come si dirà, viene reimpiegata da Jacopino del Conte nella pala dei Palafrenieri, dove impersona san Pietro (fig. 41), e nella *Sacra Famiglia* del Metropolitan di New York, dove veste i panni di Giuseppe (fig. 53). I nessi formali tra queste opere ha consentito di proporre l'attribuzione a Jacopino di un disegno (fig. 45).

[53] Buzzegoli-Kunzelman 2006, pp. 67-78.

[54] Si vedano, ad esempio, Monti 1965, ed. 1981, p. 103; Shearman 1965, vol. I, pp. 104-106.

loro spalle[55]; Andrea del Sarto sfrutta diversi stratagemmi al fine di indirizzare l'attenzione verso il *focus* dell'opera: la ripida scalinata centrale, la dislocazione delle figure dei santi nello spazio illusorio, la loro stessa posizione partecipano del medesimo intento, quello cioè di invitare il fedele ad avvicinarsi al fulcro della scena.

La pala di Sarzana, dunque, fu scelta da tutti coloro che erano interessati allo studio dello stile sartesco come testo canonico da cui ritagliare letteralmente una grande quantità di particolari compositivi per reimpiegarli nei soggetti più disparati. Diversi sono gli esempi di tale recupero interessanti dal nostro punto di vista. La *Santa Caterina*, già in collezione Barberini-Sciarra, ad esempio, ripropone pedissequamente la santa Giulia del dipinto di Sarzana[56] (Fig. 10). Fu in primo luogo Federico Zeri a proporre un'attribuzione a Jacopino del Conte, sulla base del riconoscimento di medesime caratteristiche tecniche e stilistiche tra alcune opere facenti parte di un gruppo considerato della stessa mano: "Nonostante la derivazione quasi *ad litteram* dal prototipo, la declinazione, grazie al taglio compositivo, punta verso accenti di retorica grandezza, meticolosa e fredda. Accettando come di Jacopino la *Sacra Famiglia* [New York, Metropolitan Museum, inv. n. 1976.100.15, fig. 53], anche questa immagine gli va restituita"[57].

Il dipinto, dalla notevole qualità tecnica e dalle inedite raffinatezze cromatiche, mostra una maturità che induce a collocarne la realizzazione in una fase successiva rispetto, ad esempio, alla *Madonna degli Innocenti*. Si veda l'idea messa a punto per il fondale architettonico, animato da un gioco di luci e di ombre che sottolinea la presenza di paraste aggettanti e di una

---

[55] Non sembra casuale che Giorgio Vasari, nel descrivere l'opera, abbia conferito particolare rilievo alle summenzionate figure. Vasari 1568, vol. IV, p. 385.

[56] Collezione privata, olio su tavola, 106 x 82,5 cm. Il dipinto ha una storia collezionistica molto lunga. Proveniente anticamente dalla collezione Barberini, passò poi nelle collezioni del palazzo romano Sciarra. Di qui giunse nel 1923 nella collezione londinese di Sir Joseph B. Robinson e, a seguito di un passaggio ereditario, divenne proprietà della principessa Labia. Fu poi venduto all'asta da Sotheby's come opera di Andrea del Sarto nel 1963 (Londra, 27 novembre 1963, lotto 31) e di nuovo da Sotheby's a Monaco nel 1990 come opera di ambito sartesco (15 giugno 1990, lotto 203). Entrò quindi a far parte di una collezione privata londinese. Si vedano Freedberg 1963, II p. 174 (derivazione da Andrea del Sarto); Shearman 1965, vol. I, pp. 169; tav. 161c; vol. II, pp. 292-293, n.8 (lavoro di bottega); Monti 1965, ed. 1981, p. 112 (Andrea del Sarto); Zeri 1978, p. 114 (Jacopino del Conte); Bassan 1988, p. 462; Costamagna-Fabre 1991, p. 23 (Jacopino del Conte); Vannugli 1998, p. 600; Donati 2010, pp. 122-123. Recentemente è stato nuovamente messo all'incanto da Christie's a New York come opera di Jacopino del Conte (New York, Christie's, 29 gennaio 2014, lotto 174).

[57] Zeri 1978, p. 114. A proposito della *Santa Caterina* in esame, sembra opportuno richiamare l'attenzione su un passaggio del recente volume che Andrea Donati ha in parte dedicato a Jacopino del Conte, brano scelto a titolo del tutto esemplificativo di un modo di procedere altamente congetturale utilizzato molto frequentemente dalla critica, modalità che a parere di chi scrive potrebbe contribuire a sbiadirne ancor di più il profilo. Lo studioso, infatti, sorvolando di fatto sul problema attributivo del dipinto, suggerisce implicitamente l'idea che non vi siano dubbi sulla paternità dell'opera. Tale procedura facilita il salto dall'ipotesi attributiva alla certezza. Egli si sofferma poi sul legame diretto dell'opera con la pala di Sarzana, legame che "non lascia dubbi sulla partecipazione di Jacopino alla sua redazione". E più avanti: "Negli ultimi anni, quando nella bottega del Sarto giungevano una dopo l'altra importanti commissioni di pale d'altare, Jacopino del Conte si avvaleva liberamente di alcuni modelli e cartoni preparatori, traducendoli a modo suo. Così, mutando gli attributi di santa Giulia, egli fece il quadro di Santa Caterina d'Alessandria". Donati 2010, pp. 122-123.

balaustra, sulla quale è posato un frammento della ruota dentata, indagato, peraltro, con grande attenzione e capacità prospettica.
Il medesimo dettaglio tratto dalla fortunata Pala di Sarzana fu scelto anche per un'altra replica raffigurante *Maria Maddalena*, opera che generalmente oscilla tra i cataloghi di Jacone e Pier Francesco Foschi, artisti la cui formazione avvenne parimenti al seguito di Andrea[58].

Anche la *Madonna con Bambino e san Giovannino*, proveniente dalla collezione Benson e Kress e creduta autografa del Sarto dal Berenson, si presenta come una delle tante derivazioni dalla pala sarzanese (Fig. 11). Al pari di Berenson, anche Monti considerò l'opera un originale del maestro, prospettando comunque il contributo di un allievo per ciò che concerne il suo completamento[59]. Il tondo fu assegnato a Jacopino del Conte da Federico Zeri, ancora una volta sulla base di un paragone stilistico e tecnico con la *Santa Caterina* già Barberini-Sciarra appena discussa e fu considerato dallo studioso sua opera d'esordio[60].

Proprio a seguito di quanto detto circa la produzione seriale da prototipi del maestro e prima ancora di avviare una disamina della produzione giovanile del nostro, sembra opportuno rammentare che tutti i lavori degli anni trenta di cui si discuterà sono stati riferiti a Jacopino del Conte su base stilistica. La prima e unica opera documentata di questa fase, infatti, è la pala dei Palafrenieri, licenziata nel 1534 da Leonardo Grazia da Pistoia con la collaborazione di Jacopino per l'altare della Confraternita nella Basilica di San Pietro. Tuttavia, per quanto si possano avanzare ipotesi del tutto plausibili circa la distinzione delle mani nella redazione dell'opera di San Pietro, occorre comunque sottolineare il fatto che la commessa fosse stata gestita dal Grazia: ciò inevitabilmente riduce l'importanza della tavola come esempio sul quale impostare dei confronti formali pertinenti per la ricostruzione del primo catalogo di Jacopino[61].

---

[58] Milano, Pinacoteca di Brera, inv. Nap. 413, Reg. Cron. 98, olio su tavola, 55 x 41 cm. Si vedano a tal proposito Marani 1992, pp. 18-19, cat. n. 1; Donati 2010, p. 123, fig. 133.

[59] Coral Gables, Florida, Lowe Art Museum (inv. 61.17, olio su tavola trasferita su tela, diametro 68 cm). L'attribuzione fu in primo luogo proposta da Federico Zeri e accettata da Costamagna e Fabre. Si vedano Berenson 1909, p. 3; Freedberg 1963, p. 174; Monti 1965, ed. 1981, p. 112; Shearman 1965, vol. II, p. 292, n. 7; Zeri 1978, p. 114; Costamagna-Fabre 1991, p. 23; Donati 2010, p. 125. Del soggetto si conoscono alcune copie antiche: Roma, Galleria Borghese, inv. n. 33 (Della Pergola 1959, vol. II, pp. 13-14, n. 7); Pelago, San Clemente (Meloni Trkulja 1986, pp. 73-75).

[60] "La stesura è assolutamente identica a quella della ' Santa Caterina' ex-Barberini e Robinson; grazie al taglio (e anche per la gelida accuratezza dell'immagine) il timbro è quello di retorica apertura, che sottolinea il modulo piramidale del gruppo, estraendolo cioè dal contesto di splendido equilibrio discorsivo, né aulico né casalingo, che è (o meglio era) il vanto del prototipo di Andrea". Zeri 1978, p. 114.

[61] Sulla giovinezza di Jacopino del Conte è in corso di pubblicazione un contributo di Antonio Geremicca.

2.1_4. La *Madonna degli Innocenti*

Tra i primi lavori che la critica concordemente ha assegnato al pittore vi è la *Madonna degli Innocenti*. Ad oggi, tuttavia, è ancora poco chiara la dinamica della commissione[62] (fig. 12).

Lo Spedale degli Innocenti di Firenze avviò ufficialmente le sue attività assistenziali nel febbraio del 1445, in un periodo in cui il fenomeno dell'abbandono della prole aveva raggiunto un'estensione particolarmente ampia[63]. Al 1446 si data lo stendardo processionale realizzato da Domenico di Michelino (1417-1491), una delle sue prime opere documentate[64] (fig. 13). La tela raffigura la Madonna della Misericordia, soggetto che, fin dal Trecento, ebbe una larga diffusione tra le confraternite religiose e laiche, le quali spesso sceglievano tale soggetto per il proprio gonfalone come simbolo della misericordia e del sostegno accordati da Maria alle attività caritatevoli del sodalizio[65]. Nel caso poi dello Spedale degli Innocenti, l'immagine devozionale della Madonna della Misericordia rispondeva nel miglior modo possibile all'esigenza di rappresentare lo statuto assistenziale dell'associazione: la Vergine, infatti, *Mater Misericordiae* per eccellenza, accoglie e protegge sotto il proprio mantello gli Innocenti come suoi figli. Nella devozione pietistica, appellarsi alla sua tutela voleva dire pregare affinché intercedesse e facesse da mediatrice per l'umanità.

La tela di Domenico di Michelino fu identificata da Luciano Bellosi con quella donata allo Spedale nel 1939 da E. Cristopher Norris ed esposta nella sua Galleria dal 1971[66] (Fig. 13). La definizione iconografica dell'immagine appare del tutto tradizionale: gli innocenti sono posti al riparo del mantello della Madonna e sono divisi fra maschi e femmine; un'ulteriore

---

[62] L'attribuzione a Jacopino fu proposta da Freedberg (1963, vol. II, p. 225), da Shearman (1965, vol. I, p. 170) e fu ripresa da Cheney (1970, p. 33).
Pare opportuno sottolineare che nel prosieguo del testo per comodità ci si riferirà alla *Madonna degli Innocenti* come opera *di Jacopino*, poiché se ne accetta l'attribuzione. Lo stesso valga per gli altri dipinti riferibili agli anni trenta di cui si discuterà nel corso del capitolo. Firenze, Museo dello Spedale degli Innocenti, olio su tela, 149 x 90 cm. Gamba 1921, p. 6; Berti in Baldini-Berti-Gamba 1956, pp. 16-17; Gamba 1956, p. 8; Freedberg 1963, II, p. 225; Berti 1964, p. 101; Shearman 1965, pp. 170 e 310; Cheney 1970, p. 33; Freedberg 1971, p. 501, n. 20; Von Holst 1971, p. 48; Bruno 1974, n. 130, p. 71 n. 17; Keller 1976, p. 55 n. 19; Bellosi 1977, pp. 93 e 238 n. 54; Zeri 1978, pp. 114-116; *Il primato del disegno* 1980, p. 128 n. 249; Costamagna 1994, pp. 289-290, cat. n. A44; Vannugli 1998, p. 600; Donati 2010, p. 124.

[63] Sandri 1996, p. 61. Sullo Spedale degli Innocenti si veda anche Gavitt 1990.

[64] La tela è documentata: tra le carte dell'Archivio dello Spedale, infatti, è presente una nota di spesa riferibile a Domenico di Michelino e datata 10 settembre 1446, giorno in cui vengono corrisposti 40 fiorini a Domenico di Francesco "dipintore per dipintura d'un palio ovvero di stendardo si fe' per lo Spedale quando andasse fuori a prosissione". Archivio dello Spedale degli Innocenti di Firenze, filza 6258, 62, c. 462, citato da Filipponi, Mazzocchi, Sebregondi 2011, p. 96. Luciano Bellosi, in realtà, pubblicando il documento senza procedere ad ulteriori verifiche, datava l'opera del 1440, cronologia che peraltro non corrisponde alla notizia secondo la quale le attività della confraternita iniziarono solo nel 1445 (Bellosi 1977, p. 237, cat. 53). Sulla prima attività di Domenico di Michelino si veda, da ultimo, Tartuferi 2005, pp. 286-292.

[65] Si veda Castaldi 2011.

[66] Bellosi 1977, p. 237, cat. 53.

separazione è tra diverse fasce di età[67]. Da notarsi, inoltre, la scelta di ambientare la scena in prossimità dell'edificio brunelleschiano, chiaramente riconoscibile alle spalle della Vergine nell'allestimento dell'epoca, ovvero ancora privo delle decorazioni in terracotta policroma di Andrea Della Robbia, poste in opera soltanto nel 1487[68].

Al principio del XVI secolo, in un momento che non è dato stabilire con precisione, lo Spedale promosse un restauro del vessillo: l'intervento di un ignoto pittore è visibile principalmente nel volto della Vergine, che mostra tratti pienamente cinquecenteschi. Bellosi propose di individuare in Michele di Ridolfo del Ghirlandaio l'autore dell'intervento, sulla base di un confronto stilistico con la *Leda* conservata presso la Galleria Borghese di Roma e di una sua documentata attività come "restauratore"[69].

La confraternita, presumibilmente nello stesso periodo – ovvero attorno al quarto decennio – decise di commissionare un nuovo stendardo[70]. Allo stato attuale delle conoscenze non ci sono sufficienti notizie per stabilire se l'intervento conservativo sia stato commissionato prima o dopo la richiesta di far eseguire un altro vessillo *ex novo*; nondimeno si può ipotizzare che, contestualmente alla promozione del restauro dell'opera quattrocentesca, lo Spedale volesse comunque dotarsi di un gonfalone processionale "moderno".

Negli inventari ottocenteschi, lo stendardo assegnato oggi a Jacopino viene citato alternativamente come opera di Andrea del Sarto e di Pontormo[71]. Nel 1956 la tela fu esposta alla *Mostra del Pontormo e del primo manierismo fiorentino*; in quella sede furono formulate due ipotesi circa l'attribuzione: Carlo Gamba riconosceva un intervento del Carucci nella parte inferiore[72]; Luciano Berti, invece, avanzava dubbi circa l'assegnazione al Pontormo, escludendo anche, di fatto, un'ipotesi attributiva in direzione di Jacopino del Conte, Carlo Portelli e Jacone[73]. Fu poi Iris Cheney a riferire al nostro lo stendardo processionale, come già era stato dubitativamente ipotizzato da Freedberg e Shearman[74]. Infine, nel catalogo dello

---

[67] I neonati sono rappresentati in fasce e ricordano il simbolo dello Spedale. Si vedano, ad esempio, i medaglioni in terracotta policroma inseriti dai Della Robbia lungo la facciata brunelleschiana dell'edificio.

[68] Bellosi 1977, pp. 237-238, cat. n. 53; Cavazzini 1996, p. 146, n. 16.

[69] Bellosi, *ibidem*.

[70] Bellosi, op. cit., p. 238, cat. n. 54.

[71] "Inventario e stima degli appresso quadri e oggetti di Belle Arti attendenti al Regio Spedale di Santa Maria degl'Innocenti di Firenze, ritrovati esistere questo dì 31 Dicembre 1840 ed in consegna del Sig. Giuseppe Cerrini". Al numero 122 dell'elenco si legge: "Un Quadro in tela rappresentante la Madonna con diversi Fanciulli sotto il suo manto di Andrea del Sarto, ma assai ridipinto; Quadro però di rispetto, cornice dorata. Collocato nella Sala delle Adunanze". Citato da Bellosi, op. cit., pp. 35-36; "Catalogo dei quadri ed altri oggetti d'arte di pertinenza del R. Spedale degl'Innocenti di Firenze". [1891] Al numero 23 si legge: "Carducci Jacopo da Pontormo. La Carità che riceve sotto il suo manto i gettarelli. Stendardo in tela bello e ben conservato". Citato da Bellosi, op. cit., p. 59.

[72] Gamba 1956, p. 8. L'opinione era stata già espressa in precedenza (Gamba 1921, p. 6).

[73] Berti in Gamba 1956, p. 16-17.

[74] Freedberg 1963, vol. II, p. 225; Shearman 1965, vol. I, p. 170; Cheney 1970, pp. 32-33.

Spedale degli Innocenti, Bellosi accoglieva la proposta della Cheney, suggerimento che da allora viene condiviso dalla maggior parte degli studiosi, ad eccezione di Valentino Pace[75].

Lo stendardo fu commissionato durante il priorato di Luca Alamanni (1531-1552), il quale prese possesso dello Spedale con bolla pontificia di Clemente VII, emanata grazie alla sollecitudine di Andrea Buondelmonti, divenuto nel 1532 arcivescovo di Firenze[76].

Quanto alla sua datazione, ragioni di stile lasciano supporre una collocazione intorno al principio del quarto decennio. Tale collocazione può essere corroborata da alcuni dati derivanti dall'indagine sulle coeve vicende storiche ed economiche dello Spedale. Nel 1530, anno dell'assedio di Firenze, l'attività dell'Istituto non subì particolari flessioni, come è emerso dalla lettura delle carte d'Archivio relative, ad esempio, al numero degli ammessi. È noto poi che nel 1530 e nel 1532 furono venduti alcuni beni immobili per far fronte alle spese interne[77]. Ad ogni modo, l'assedio ebbe come importante conseguenza l'unione agli Innocenti dello Spedale della Scala, direttamente legato all'istituzione senese[78].

Nello stesso periodo, l'istituto guadagnava diversi lasciti da parte di privati[79]. Nel 1529, ad esempio, Alessandro Strozzi lasciò allo Spedale i suoi beni, mentre nel 1532, il cardinale Nicolas von Schömberg, arcivescovo di Capua presente a Firenze come inviato di Clemente VII[80], rinunciò al possesso della Badia di Spugne e a numerose suppellettili in favore dello stesso Istituto[81]. Alla luce di queste informazioni, non è da escludere, dunque, che, proprio per celebrare l'unione con lo Spedale della Scala e approfittando di una certa autonomia economica garantita dalle numerose donazioni private e dalla vendita di alcuni beni, lo Spedale

---

[75] Valentino Pace, nel suo contributo sul giovane Jacopino del Conte, ha respinto questa attribuzione, relegando l'opera ad un generico contesto fiorentino. Le motivazioni, tuttavia, non sembrano convincenti. Lo studioso, infatti, non era incline ad accogliere la tela come un autografo di Jacopino a causa della sua cattiva qualità. Questo non sembra un argomento sufficiente, visto che, come si è detto, data la sua funzione pratica, lo stendardo subì senz'altro i guasti del tempo ed andò incontro a numerose riprese conservative, come peraltro è confermato dalle indicazioni contenute negli inventari antichi, in cui l'oggetto viene definito "assai ridipinto" (Cfr. nota 71). Pace 1972, p. 220; p. 222, n. 7.

Sebbene lo stendardo processionale debba effettivamente essere annoverato tra le primissime prove di Jacopino come indicato da Bellosi, non convincono del tutto le argomentazioni addotte dallo studioso a conferma di tale attribuzione, come il confronto "con le prime opere romane" dell'artista che Bellosi proponeva, citando la *Deposizione* dell'Oratorio di San Giovanni Decollato (la quale, come è noto, si data soltanto al 1551-53): "Se ne confrontino i nudi – e in particolare l'angiolino in alto a destra – con i due *innocenti* di destra nella tela di Firenze; se ne confronti la resa lucida e morbida allo stesso tempo, la materia nitida ma come oscurata da un filtro che prelude già alle atmosfere d'oltretomba delle opere tarde di Jacopino". Bellosi 1977, p. 238, cat. 54.

[76] Bellosi, op. cit., p. 13.

[77] Bruscoli 1900, p. 51. Si veda anche Id. 1911.

[78] L'accorpamento delle due istituzioni caritatevoli avvenne ufficialmente solo nel 1536. Bruscoli 1900, p. 18.

[79] Anche Andrea del Sarto, nel suo testamento datato 27 dicembre 1527, lasciò i propri beni allo Spedale degli Innocenti. Si veda Bellosi, op. cit., p. 53.

[80] Il 20 gennaio 1531 Nicolas von Schömberg era subentrato a Baccio Valori nella carica di governatore pontificio di Firenze. Egli approdò a Firenze nel febbraio dello stesso anno. Si veda Hirst 2004, p. 7.

[81] Sui numerosi lasciti di benefattori privati si veda Bellosi, op. cit., pp. 51-57.

degli Innocenti decidesse di sostituire lo stendardo di Domenico di Michelino con uno nuovo, "moderno".

Philippe Costamagna, invece, datava il gonfalone di Jacopino del Conte al 1536 sulla base della notizia secondo la quale proprio in quell'anno sarebbe avvenuta la sostituzione dell'opera quattrocentesca[82]. L'ipotesi, tuttavia, non trova riscontri e, per di più, non pare congrua rispetto alla cronologia che si può desumere dall'analisi stilistica del dipinto.

Naturalmente, è bene precisare ancora una volta quanto qualsiasi valutazione sullo stendardo debba tener conto dello stato conservativo della tela, che senz'altro, data la sua funzione, nel corso dei secoli subì, oltre all'azione del tempo, diversi restauri conservativi[83].

Sotto il profilo iconografico, la tela assegnata a Jacopino del Conte dialoga perfettamente con la tradizione. Rispetto allo stendardo di Domenico di Michelino, manca, però, qualsiasi diversificazione degli innocenti protetti dal manto della Vergine; l'artista, inoltre, rinunciò anche a descrivere il contesto, ambientando le figure in un fondo indistinto.

Dal punto di vista stilistico e compositivo, la *Madonna degli Innocenti* esibisce un cospicuo numero di riferimenti al repertorio di Andrea del Sarto, che sono stati oggetto di un singolare processo di montaggio da parte del giovane pittore. Questa pratica citazionistica, che palesa un'evidente familiarità con il vocabolario di Andrea, costituisce un indizio importante per l'attribuzione a Jacopino del Conte. È del tutto prevedibile e persino scontato, d'altra parte, che un artista agli esordi facesse ampiamente sfoggio del linguaggio formale del maestro.

Del resto, il prelievo frequente da modelli del passato rappresenta una costante nella produzione di artisti come Jacopino del Conte, pratica che indubbiamente fu affinata proprio nel contesto della bottega tarda di Andrea del Sarto, il quale per primo invitava i suoi allievi ad esercitarsi lungamente sui suoi dipinti e disegni. Del resto, come si è detto, non è un caso che tale pratica di "montaggio" sia divenuta canonica in artisti come Salviati, Vasari e Jacopino, usciti tutti dalla bottega tarda del d'Agnolo, che quindi può qualificarsi come una vera e propria accademia *ante litteram*, decisiva per i successivi sviluppi stilistici e culturali della maniera tosco-romana.

---

[82] Costamagna 1994, pp. 289-290, cat. n. A44. Si veda anche Bellosi 1977, p. 93. Segue la datazione tarda di Costamagna anche Donati (2010, p. 124). Lo studioso trova conferma dal fatto che nel 1536 lo Spedale aumentava il suo patrimonio grazie all'unione con lo Spedale della Scala, unione che, come si è detto, avvenne in realtà qualche anno prima e fu solo formalizzata nel 1536.

[83] Come detto, la presenza di interventi conservativi antichi è confermato dalla notazione contenuta nell'Inventario dei beni dello Spedale del 1840. In questo documento, infatti, lo stendardo viene definito "assai ridipinto". Citato da Bellosi, op. cit., pp. 35-36. Cfr. nota 71.

La costruzione dell'orizzonte visivo e la definizione delle proprie modalità creative avviene spesso tramite un processo di selezione e assimilazione, una pratica volta ad isolare da testi figurativi della tradizione considerati paradigmatici un repertorio di singoli elementi; questi, poi, venivano reinterpretati e citati all'interno di composizioni originali, secondo un metodo di lavoro cui Jacopino ricorrerà nel corso di tutta la sua carriera.

Per la composizione dello stendardo degli Innocenti, il pittore prelevò dall'affresco con la Carità realizzato da Andrea del Sarto nel Chiostro dello Scalzo l'invenzione del bimbo in piedi accanto alla Vergine e di quello appena visibile sulla destra (Fig. 14); dallo stesso ciclo decorativo, inoltre – e segnatamente dalla *Danza di Salomè* – deriva l'abito della Madonna[84] (Fig. 15).

Il singolare sistema con cui il panno è annodato alla vita dell'innocente inginocchiato, invece, trova un suo analogo nella *Carità* sempre di Andrea ora presso la National Gallery di Washington (Fig. 16). Questo particolare, che peraltro mi pare non sia mai stato evidenziato, consente di discutere la questione relativa ad una copia della *Carità* di Andrea del Sarto della Galleria Nazionale di Capodimonte (ora in consegna al Senato della Repubblica di Roma), per la quale già la Cheney avanzava il nome di Jacopino, proponendo un confronto stilistico con la Madonna Trivulzio di Berlino[85] (figg. 19; 20).

Dalla *Madonna Botti*, d'altra parte, dipende l'idea dell'innocente seduto in primo piano (Fig. 1), particolare per il quale – come si è detto – esiste un foglio *da* Andrea del Sarto conservato presso l'Ashmolean Museum di Oxford (Fig. 3). Dal medesimo prototipo derivano, inoltre, il volto e il copricapo della Vergine.

Alcuni dei particolari enumerati si ritrovano in un gruppo di opere di ambito certamente fiorentino e databili agli anni trenta del Cinquecento: sono proprio i nessi formali tra questi dipinti che hanno indotto gli studiosi a costruire la serie di opere convenzionalmente attribuita alla nebulosa giovinezza di Jacopino.

Ad esempio, il particolare del volto e del velo di Maria ricorre nella cosiddetta *Madonna Trivulzio*, conservata presso la Gemäldegalerie di Berlino (Figg. 19; 20). Inoltre, la fisionomia dei bambini, con le loro fronti assai prominenti, ricompare con le medesime caratteristiche in un piccolo nucleo di *Madonne* conservate rispettivamente a Berlino (Gemäldegalerie), (Figg. 19; 20), Firenze (Galleria degli Uffizi), (Fig. 21), Cambridge (Fitzwilliam Museum), (Fig. 48) e

[84] Cheney 1970, p. 33.

[85] Cheney, *ibidem*, n. 7; De Castris 1999, pp. 101-102, cat. n. 66. Iris Cheney (*ibidem*), inoltre, individuava un legame formale molto stretto tra il volto dell'innocente inginocchiato e quello del Gesù Bambino della Madonna di Washington (fig. 63).

Washington (National Gallery of Art), (Fig. 63), opere assegnate, come detto, al nostro per via stilistica.

La *Madonna degli Innocenti*, infine, palesa un'ulteriore citazione, andando a ritagliare un dettaglio anche dal repertorio di Pontormo, nonostante Jacopino, tra gli allievi di Andrea, si distinguesse per una minore osservanza del modello pontormesco. Dalla pala Pucci in San Michele Visdomini (1518) è ripreso il disegno dell'innocente rappresentato mentre sorregge il manto della Vergine[86] (Fig. 17). Del resto, l'opera del Carucci ebbe una fortuna piuttosto duratura, come attestano tra l'altro le parole di Giorgio Vasari nelle *Vite*[87].

Alla luce del lavoro di "mosaicista" mostrato dall'autore del vessillo, appare difficile concordare con la tesi di Andrea Donati, secondo il quale "lo stendardo preannuncia il dinamismo compositivo delle grandi opere romane"[88]. L'opera pare invece piuttosto chiaramente il risultato dell'impegno di un giovane artista alle prese con una delle sue prime commissioni pubbliche, incarico cui assolve amalgamando in un'unica composizione varie suggestioni derivanti dai suoi maestri.

Da ultimo, sarà opportuno considerare brevemente il fatto che, presso l'Albertina di Vienna, si conserva un disegno raffigurante una *Madonna della Misericordia* tradizionalmente attribuito a Jacopino del Conte (Fig. 18). Il foglio, che vanta peraltro un'appartenenza prima alla collezione di Vasari e poi a quella di Mariette, non mostra consonanze dirette e palmari con lo stendardo in esame; sul fondo, tuttavia, compare chiaramente la loggia dello Spedale, motivo per cui si è pensato che potesse essere una prima idea messa a punto per il vessillo processionale[89]. In realtà l'ipotesi, per quanto affascinante, non è comprovabile, anche e soprattutto in virtù del fatto che di Jacopino del Conte manca un catalogo grafico sufficientemente documentato tale da consentire di riconoscerne lo stile disegnativo[90].

---

[86] Cheney 1970, p. 33.

[87] "Essendogli poi allogata da Francesco Pucci, se ben mi ricorda, la tavola d'una cappella che egli avea fatto fare in San Michele Bisdomini della via de' Servi, condusse Iacopo quell'opera con tanta bella maniera e con un colorito sì vivo, che par quasi impossibile a crederlo. In questa tavola la Nostra Donna che siede porge il putto Gesù a San Giuseppo, il quale ha una testa che ride con tanta vivacità e prontezza, che è uno stupore; è bellissimo similmente un putto fatto per San Giovanni Battista, e due altri fanciulli nudi che tengono un padiglione; vi si vede ancora un San Giovanni Evangelista, bellissimo vecchio, et un San Francesco inginocchioni, che è vivo, però che intrecciate le dita delle mani l'una con l'altra, e stando intentissimo a contemplare con gl'occhi e con la mente fissi la Vergine et il Figliuolo, par che spiri; né è men bello il San Iacopo che a canto agli altri si vede. Onde non è maraviglia se questa è la più bella tavola che mai facesse questo rarissimo pittore". Vasari 1568, V, p. 315. Sulla pala, di recente oggetto di un importante restauro che ne ha rivelato la straordinaria qualità cromatica, si veda da ultimo Geremicca in Falciani 2014, pp. 78-79, cat. n. II.2.

[88] Donati 2010, p. 124. L'affermazione è conseguente alla datazione dell'opera proposta (1536).

[89] Albertina, Vienna, inv. n. 50, sanguigna su carta bianca, 22,7 x 19,2 cm. Stix, Frölich-Bum 1932, pp. 31-32. Cheney 1970, p. 32, n. 7; Birke-Kertész 1992, p. 280.

[90] A tal proposito, sono state avanzate dalla letteratura critica alcune proposte attributive volte al tentativo di individuare un nucleo di fogli ascrivibile al nostro. Si consideri ad esempio il disegno 658E degli Uffizi. Il foglio, che rappresenta uno studio per una figura panneggiata in piedi (19,7 x 17,3 cm, matita rossa, tracce di matita

A proposito di Pontormo, infine, vale la pena incidentalmente registrare l'ipotesi formulata da Philippe Costamagna relativa alla possibilità che Jacopino del Conte, dopo la morte di Andrea del Sarto nel 1530, abbia transitato nella bottega del Carucci, percorso che peraltro avrebbe condiviso con molti dei collaboratori del d'Agnolo. Nei primi anni '30, infatti, il duca Alessandro de' Medici commissionò al Pontormo la decorazione delle ville medicee di Castello e di Careggi. Affinché i lavori procedessero celermente, fu consentito al capo cantiere di coinvolgere alcuni degli artisti attivi a Firenze. Tra questi sono documentati Bronzino, Jacone e Foschi: lo studioso, pertanto, non ha escluso per Jacopino del Conte un percorso simile, sebbene tale congettura non sia in alcun modo verificabile[91]. L'ipotesi, che tuttavia non è comprovabile, fu ripresa da Alessandro Conti, il quale argomentava la proposta sulla base di alcune tangenze formali rilevabili tra l'opera del Pontormo e la *Madonna con Bambino, san Giovannino e santa Elisabetta* della National Gallery di Washington (fig. 63) o la *Madonna degli Innocenti*[92] (fig. 12).

2.1_5. La Madonna con il Bambino: un soggetto caro a Jacopino del Conte

La *Madonna degli Innocenti*, come si è detto, viene tradizionalmente considerata una delle opere d'esordio tra quelle assegnate al nostro. Come vedremo, il successivo catalogo di Jacopino del Conte relativo alla sua prima attività fiorentina, nella sua configurazione attuale, presenta elementi di grande omogeneità, quanto meno sotto il profilo tematico. Infatti, pur nella consapevolezza di quanto nebulosa e frammentaria sia la nostra conoscenza di questa fase della sua traiettoria[93], l'attenzione si concentrerà sulla produzione di opere realizzate per la

---

nera), tradizionalmente recava un'assegnazione ad Andrea del Sarto. In una nota inventariale, Giulia Sinibaldi proponeva dubitativamente il nome di Jacopino del Conte, accolto poi da von Holst (1971, p. 51) e da Petrioli Tofani (1986, n. 658E). Altre proposte sono state formulate da Costamagna (1991, pp. 56-62). Si veda ad esempio il disegno n. Ca. 819 del Musée des Beaux-Arts di Digione (sanguigna e matita nera, 19,7 x 11, 5 cm), già attribuito ad Andrea del Sarto e proposto dallo studioso a Jacopino del Conte. Il foglio, invero, sembrerebbe piuttosto uno studio da una delle figure della *Visitazione* del d'Agnolo al Chiostro dello Scalzo. Un'ulteriore proposta in direzione di Jacopino è stata avanzata dallo studioso a riguardo del foglio n. 360 dell'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts con studi di figure.

[91] Costamagna 1994, p. 78; p. 87; p. 272.

[92] Conti 1995, p. 49. Lo studioso, inoltre, al fine di corroborare tale ipotesi, proponeva di riconoscere la mano del giovane Jacopino nella *Sacra famiglia* Kress di Washington (inv. 1939.1.387; Giordani in Falciani-Natali 2010, pp. 58-59, cat. n. I.2), "per certe sue sfasature compositive". Inoltre, alla redazione dell'opera, da sempre considerata di bottega di Pontormo, avrebbe partecipato anche Bronzino.

[93] Ci si riferisce principalmente alla difficoltà di individuare un *corpus* di ritratti attribuibili con un buon margine di sicurezza ai primi anni trenta. Come di dirà più nello specifico nel capitolo della tesi dedicato alla ritrattistica, fu per primo Giorgio Vasari a sottolineare quanto Jacopino del Conte fosse stato "infin dalla sua giovanezza molto inclinato a ritrarre di naturale". Ciò nondimeno, il primo dipinto che si può assegnare al catalogo di ritratti di Jacopino è il *Ritratto di notaio pontificio* del Fitzwilliam di Cambridge, databile alla metà degli anni trenta (Fig. 71)

devozione privata, aventi per soggetto *Sacre Famiglie* o *Madonne con Bambino*, che includono spesso anche le figure di san Giovannino o santa Elisabetta[94].

Tali scelte iconografiche furono favorite da un'ampia richiesta di mercato, che, specie per quanto riguarda Giovannino, doveva essere motivata dalla venerazione che la città di Firenze tributava al Precursore, il che consentì agli artisti di avviare un processo di ideazione e di sedimentazione di un formulario molto variegato di tipologie anche sulla base di testi letterari e teologici che ebbero ampia diffusione[95].

A tal proposito, sembra non privo di interesse sottolineare quanto, dopo i fondamentali studi di Marilyn Aronberg Lavin incentrati sull'iconografia del san Giovannino e in parte ripresi da Marc Fumaroli e da una nutrita letteratura[96], è stato possibile mettere a fuoco l'obiettivo su un modulo iconografico, quello dell'incontro tra Giovannino e Gesù Bambino, che ebbe ampia diffusione a partire dal XV secolo e che in Toscana e a Firenze incontrò, come si è detto, il favore di un pubblico fortemente devoto al santo patrono della città.

Il racconto dell'infanzia di Giovanni, sostanzialmente assente dalle sacre scritture[97], comparve per la prima volta nei Vangeli apocrifi di tradizione orientale[98]. La diffusione in Occidente, invece, avvenne per il tramite dello Pseudo-Bonaventura e delle sue *Meditationes Vitae Christi*, seguite, tra gli altri, dal *Volgarizzamento delle vite dei SS. Padri* (1320-1342) di Fra Domenico Cavalca, testo individuato dalla Aronberg Lavin come una fonte di primaria importanza per la formulazione in Occidente di un repertorio iconografico legato alle storie del santo, testi che a Firenze ebbero grande diffusione[99]. Le opere di Jacopino del Conte, pertanto, si inseriscono pienamente nella tradizione cultuale cittadina.

---

[94] Si vedano, ad esempio, Dalli Regoli 1984; Goffen 1974; Ead. 1975, pp. 487-514; Pasti 2012, pp. 27-60.

[95] Il momento in cui tra le figure menzionate si stabilì una nuova dinamica relazionale, e, conseguentemente, fu definita una nuova rappresentazione iconografica, può individuarsi alla fine del XV secolo, allorché il dibattito su questioni mariologiche si fece particolarmente vivace, ad esempio in merito al nodo teologico legato al tema della Madonna Immacolata che fu affrontato con rinnovata intensità. Si veda Pasti 2012, pp. 27-60, con bibliografia di riferimento.

[96] Aronberg Lavin 1955, pp. 85-112; Ead. 1961, pp. 319-326. Fumaroli ed. 1995. Si vedano anche almeno, Réau 1957, vol. II-2, p. 150; Ragusa 1961, pp. 64-74.

[97] L'unico accenno, infatti, è contenuto nel Vangelo di Luca (1, 1-80), in cui si narra l'episodio della sua nascita.

[98] La fonte più antica è rappresentata dal Protovangelo di Giacomo (II secolo), seguito poi dalla Vita di San Giovanni Battista del vescovo Serapione (385-395). Si veda Aronberg Lavin 1955, p. 85, nota 5.

[99] Secondo Aronberg Lavin a Firenze fu ideata per la prima volta una selezione di moduli figurativi. La studiosa, inoltre, individuava nella *Adorazione dei Magi* di Filippo Lippi, realizzata nel 1459 per Piero de' Medici e sua moglie Lucrezia Tornabuoni per la cappella di palazzo Medici, la prima opera in cui vengono rappresentati i due bambini insieme. Aronberg Lavin, op. cit., p. 92.

Sempre nell'ottica di individuare le fonti di riferimento per la definizione della storia di Giovannino, uno dei testi fondanti circa il conferimento al santo del ruolo di precursore è l'*Apocalypsis Nova*, pubblicata nel 1502. L'incontro tra i due bambini avviene prima ancora della loro nascita. In occasione della Visitazione di Maria ad Elisabetta, infatti, Giovanni percepisce la rivelazione di Gesù, e Gesù riconosce Giovannino come il precursore. "Benedicte sis electe Joannes servus meus, tu meus Praecursor […] Dominum […] electum suum me nominavit. Facies hominis mihi ostendit, et Divinitatem suam non abscondit. Qui me conceptum iam viderat, vidi, et tamquam

In virtù di tale appartenenza culturale, si potrà fornire un'interpretazione sia della complessa dinamica gestuale e di sguardi architettata sovente nella messa in scena del gruppo sacro, che di numerosi dettagli ed oggetti apparentemente fuori contesto spesso inclusi in queste opere: tali particolari, infatti, sono di frequente altamente significanti e rappresentano dei "simboli dissimulati"[100], dei marcatori di senso. Lo spettatore dell'epoca, provvisto di quella "grammatica elementare dell'immaginazione religiosa"[101] utile ad una lettura simbolicamente pregnante del testo figurativo, possedeva gli strumenti culturali necessari allo scioglimento e alla comprensione dei nessi semantici, delle sovrapposizioni e degli slittamenti di significato presenti nell'opera sacra.

Uno degli obiettivi sarà quello, quindi, di individuare eventuali elementi di innovazione o, al contrario, di saggiare il livello di aderenza agli schemi della tradizione iconografica da parte del nostro, cercando di comprendere le motivazioni delle sue scelte in rapporto all'articolazione dell'immagine da un punto di vista non solo formale, ma anche semantico. Infatti, la letteratura specialistica sul pittore si è finora concentrata quasi esclusivamente su questioni di carattere morfologico, facendo dell'addizione o sottrazione di opere al suo catalogo una delle principali linee di indagine.

2.1_6. La *Madonna* di Berlino

La *Madonna con Bambino e san Giovannino*, proveniente dalla collezione Trivulzio e oggi a Berlino, è compresa nel catalogo di Jacopino del Conte a partire dallo studio di Iris Cheney, attribuzione che non è mai stata messa in discussione[102] (Figg. 19; 20). L'opera palesa una forte componente sartesca che consente di ancorarla cronologicamente ad una fase molto prossima alla *Madonna degli Innocenti*. Non dovrebbe stupire, a questo punto, il fatto che anche in questo caso l'opera sia il risultato compositivo della combinazione di vari elementi desunti da modelli sarteschi[103].

---

deum adoravi. […] Dei verbum annunciabo […] Agnum Dei demonstrabo, mentes hominum illuminabo" Citato da Pasti 2012, pp. 32-36.

[100] Barbieri 2010, pp. 29-34.

[101] Fumaroli ed. 1995, p. 345.

[102] Berlino, Gemäldegalerie, inv. n. 1/63, olio su tavola, 123 x 92,5 cm. L'opera fu pubblicata con un'attribuzione a Pontormo da Adolfo Venturi, che la vide nella collezione Böhler a Monaco di Baviera (Venturi 1931, vol. IX, 5, pp. 120-122); si vedano, poi, Freedberg 1963, II, p. 225, che per primo proponeva dubitativamente il nome di Jacopino; Shearman 1965, p. 202 n. 12; Cheney 1970, p. 33 n. 7; Freedberg 1971, p. 501 n. 20; Von Holst 1971, p. 48; Pace 1972, pp. 220-221; Keller 1976, p. 55 n. 19; Zeri 1978, pp. 114-116; Freedberg 1985, pp. 59-60; p. 65; Bassan 1988, p. 462; Trezzani 1987, p. 698; Costamagna 1994, p. 272, cat. A7; Cheney 1996, p. 776; Vannugli 1998, p. 600; Donati 2010, 124.

[103] Cheney 1970, p. 33, n. 7.

Il dipinto berlinese è qualificato da una certa monumentalità della Vergine, che si erge maestosa occupando quasi tutto lo spazio del quadro, così come risalta la prestanza fisica dei due bambini. Il Cristo benedicente instaura con san Giovannino un dialogo severo sotto lo sguardo vigile di Maria. Il gesto di Giovannino, che porge la ciotola battesimale al Bambino e che risponde ad una precisa dinamica gerarchica tra le parti, allude al sacramento fondante la storia cristiana; allo stesso tempo, stringendo la verga cruciforme, egli profetizza la successiva evoluzione della storia della salvezza, preconizzando il sacrificio di Gesù.
La scena, infine, si svolge sulle nuvole[104]. La scelta di ambientare le figure in uno spazio atemporale conferisce all'immagine, secondo l'ipotesi di Valentino Pace, un aspetto "visionario", accentuato dalla totale assenza di figure di mediazione. Nondimeno, proprio a causa di tale assenza, non è del tutto pertinente considerare il gruppo sacro una vera e propria epifania, sebbene il dipinto si riallacci idealmente al tema dell'apparizione o della rivelazione del divino. Secondo lo studioso, quindi, quella sorta di sospensione espressiva dell'immagine deriverebbe non solo dalla qualità stilistica dell'opera, ma anche dalle scelte iconografiche che la informano.

Riprendendo la nostra disamina del percorso di Jacopino del Conte, è possibile perimetrare a questa stessa fase fiorentina un altro dipinto di soggetto sacro facente stabilmente parte del suo catalogo, ovvero la *Madonna con Bambino e san Giovannino* degli Uffizi, già in Sant'Ambrogio a Firenze (fig. 21). La *Sacra Famiglia* del Metropolitan Museum di New York (fig. 53), la *Madonna con Bambino e san Giovannino* della collezione Sackville (fig. 56), il dipinto di analogo soggetto di Belgrano (fig. 57) ed infine la *Madonna con Bambino, santa Elisabetta e san Giovannino* della National Gallery di Washington (fig. 63) potranno essere considerate come casi esemplari di quel particolare momento di passaggio tra Firenze e Roma intorno alla seconda metà degli anni trenta del Cinquecento di cui Jacopino del Conte fu uno dei principali protagonisti, contrariamente alla consueta valutazione marginale del suo percorso che è stata sino ad ora fornita[105].

---

[104] Invero, Federico Zeri avanzava dubbi circa la coerenza del particolare delle nuvole, ipotizzando che potesse trattarsi di un'aggiunta ancora cinquecentesca (Zeri 1978, p. 116). A tal proposito non convince il confronto proposto da Pace con l'*Assunta* di Poppi di Andrea del Sarto. In quel caso, infatti, la collocazione della Madonna in una cornice di nuvole sembra essere pertinente al significato iconografico stesso della scena (Pace 1972, p. 221, n. 5).
[105] Non ha trovato seguito, invece, l'assegnazione al pittore, proposta da Valentino Pace, di due opere: si tratta di una *Madonna con Bambino e santa Elisabetta* in collezione privata a Biella e di una *Madonna con Bambino, santa Elisabetta e san Giovannino* del Museo Civico di Verona. Entrambe le opere sono tradizionalmente attribuite a Carlo Portelli (Pace, op. cit., pp. 220-222).

2.2. La *Madonna* di Sant'Ambrogio e la fortuna della *Madonna Medici* del Buonarroti: aggiornamento sul Michelangelo fiorentino

2.2_1. La *Madonna* di Sant'Ambrogio degli Uffizi

La critica, sulla scorta del contributo di Federico Zeri del 1948, è concorde nell'attribuire a Jacopino del Conte anche la *Madonna con Bambino e san Giovannino*, oggi conservata presso i depositi delle Gallerie degli Uffizi (Fig. 21); lo studioso segnalava anche una variante della tavola a Wrotham Park, che recava tradizionalmente un'assegnazione al catalogo di Fra Bartolomeo[106] (Fig. 22). Zeri datava l'opera degli Uffizi all'estrema fase della permanenza fiorentina dell'artista, opinione condivisa anche da Iris Cheney[107]. Come vedremo, la forte consonanza stilistica che intercorre tra il quadro in oggetto e la *Madonna Medici* di Michelangelo per la sacrestia di San Lorenzo consente di accogliere tale datazione.

Un cartellino posto sul verso dell'opera degli Uffizi ne comprova la provenienza dal convento fiorentino di Sant'Ambrogio[108]. Non è tuttavia possibile precisare la data in cui il dipinto è entrato a far parte dell'arredo dello stesso convento[109].

---

[106] Zeri 1948, p. 181.

[107] Cheney 1970, p. 33.

[108] Sul cartellino si legge: "Estratti dal Convento di Sant'Ambrogio de Firenze". Su una seconda etichetta posta sul retro del dipinto, inoltre, è presente a stampa la dicitura "Inventario 1881. Categoria 294". (A penna è possibile scorgere anche la data del 1906). Il convento di Sant'Ambrogio fu soppresso già nel 1808 e negli anni seguenti la destinazione d'uso dell'edificio fu modificata. Alla fine della dominazione francese, le monache, che nel frattempo si erano stabilite nel monastero della Pietà in via Giusti, chiesero ed ottennero di ritornare in Sant'Ambrogio. Nel 1816, infine, le Convertite si appropriarono dell'immobile. Artusi-Patruno 1996, pp. 185-190; Carrara 1999, pp. 127-141. Sulla soppressione dei conventi fiorentini si veda anche Fantozzi Micali-Roselli 1980.

Nonostante le numerose vicissitudini vissute dal convento, qui brevemente ricordate, il fatto che nel 1881 si segnali ancora la derivazione del dipinto da Sant'Ambrogio forse lascia intendere che non fu venduto né andò disperso prima di quella data. Potrebbe darsi, quindi, che il dipinto sia entrato a far parte delle raccolte degli Uffizi in concomitanza della riqualificazione del centro cittadino occorso nello stesso 1881, a seguito della quale molte opere furono immesse sul mercato.

[109] La derivazione conventuale dell'opera, che pure viene chiaramente segnalata nella scheda relativa del Polo Museale Fiorentino, non è mai stata messa in rilievo dagli studi su Jacopino. Sebbene, come detto, non sia possibile stabilire il momento esatto in cui il dipinto entrò nel convento, l'indagine sulla storia del luogo consente di approfondire la conoscenza di un contesto culturale particolarmente attivo nell'ambito della vita cittadina di Firenze al principio del XVI secolo, anche sotto il profilo della committenza artistica. Al convento di Sant'Ambrogio, appartenente alle monache benedettine, erano affiliate diverse confraternite religiose. Tra queste, vale la pena menzionare la Compagnia di Santa Maria della Neve, nota agli studi poiché proprietaria di un numero piuttosto cospicuo di opere d'arte, come la famosa *Madonna della Neve*, eseguita nel 1517 da Andrea del Sarto e descritta da Vasari (1568, vol. IV, pp. 354-355. Sul dipinto di Andrea si vedano Shearman 1961, pp. 225-230; Id. 2000, pp. 124-128; Natali 2004, p. 50). Nel 1534, in un momento quindi prossimo alla supposta datazione del dipinto degli Uffizi, fu fondata da un gruppo di monache benedettine la Compagnia del Santissimo Miracolo, una confraternita laica prettamente femminile associata al convento di Sant'Ambrogio (Strocchia 2002, pp. 235-267). Sebbene non sia dimostrabile, data l'assenza di testimonianze e documenti, la concordanza tra la data di fondazione della Compagnia e la possibile cronologia dell'opera, basata su riscontri stilistici, invita a prendere in considerazione, seppure molto cautamente, l'ipotesi che ci sia una interdipendenza tra i due fattori. D'altro canto, lo stesso soggetto dell'opera, una *Madonna del latte*, ben si confà ad una confraternita femminile e ad

La *Madonna* degli Uffizi sembra porsi cronologicamente in un momento di poco successivo rispetto alle opere discusse finora[110]. Nello specifico, per la datazione della tavola si dovrà pensare ad una cronologia assai prossima al 1534. Infatti, il dipinto è qualificato da un palese aggiornamento condotto sulla *Madonna Medici* di Michelangelo, licenziata per le cappelle di San Lorenzo proprio a ridosso di quel momento (Fig. 23). Tale aggiornamento, tuttavia, si va ad innestare sul consueto sostrato sartesco, facilmente individuabile nel brano di paesaggio sullo sfondo, tratto letteralmente dalle due versioni del *Sacrificio di Isacco* della Gemäldegalerie di Dresda e del Museo del Prado di Madrid[111] (Fig. 24), il che impedisce di spostare troppo avanti la tavola. Come osservava argutamente la Cheney, "the mixture of Andrea's with a touch of Michelangelo's grandeur is a not unattractive one"[112].

Jacopino mostra dunque di aver avuto l'opportunità di studiare con grande attenzione la scultura della sacrestia, luogo divenuto la vera e propria "Accademia" fiorentina. L'artista, infatti, replica con alcune varianti il prototipo michelangiolesco della Madonna *lactans*, riprendendo anzitutto la monumentalità della figura, informata ad un nuovo canone proporzionale, nonché i particolari più minuti della veste. Inoltre vale la pena considerare fin da ora che l'analisi morfologica della maggior parte dei dipinti di soggetto sacro attribuiti al giovane pittore dimostra quanto, sin dagli anni della sua formazione, egli ebbe l'opportunità di coltivare un legame di grande prossimità con il Buonarroti, tanto da avere accesso molto

---

un luogo, la chiesa di Sant'Ambrogio, che nel 1230 fu teatro del Miracolo dell'Eucarestia (Francioni 1875). Inoltre, la duratura devozione nei confronti della Madonna *lactans* è confermata dalla presenza dell'affresco attribuito ad Agnolo Gaddi e scoperto nel 1839, situato nel secondo altare a destra della chiesa, raffigurante una Madonna del Latte in trono tra san Bartolomeo e san Giovanni Battista (Orzalesi 1900, p. 9). Si veda anche Borsook 1981, pp. 147-202.

110 Firenze, Galleria degli Uffizi, depositi, inv. n. 6009, olio su tavola, 126 x 94 cm. *Mostra del Cinquecento toscano* 1940, p. 135; Zeri 1948, pp. 181-181; Salvini 1956, p. 64; Härth 1959, pp. 167-173; Shearman 1965, p. 170 n. 4; Cheney 1970, p. 33; Freedberg 1971, p. 501 n. 20; Von Holst 1971, p. 48; Pace 1972, p. 220; Bruno 1974, n. 130, p. 71 n. 17; Keller 1976, p. 55; Zeri 1978, p. 1167; *Catalogo degli Uffizi* 1979, p. 318, n. P814; Freedberg 1985, pp. 59-81; Bassan 1988, p. 462; Costamagna-Fabre 1991, p. 23; Cheney 1996, p. 776; Vannugli 1998, p. 600; Donati 2010, p. 127.

111 Härth 1959, pp. 167-173; Costamagna-Fabre 1991, p. 23. Del *Sacrificio di Isacco* di Andrea del Sarto esiste anche una terza versione, conservata a Cleveland, Museum of Art. Quanto al particolare del paesaggio, si rammenti che presso il Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi è conservato un foglio che presenta il medesimo sfondo paesistico accanto ad alcune figure di studio (inv. 16480 F). Härth notava la somiglianza di questo brano di paesaggio con lo sfondo di una *Crocifissione* di Scuola di Anversa conservata presso il Museo di Berlino, deducendo da ciò che il foglio degli Uffizi fosse una copia dal dipinto berlinese forse di mano dello stesso Andrea del Sarto. In anni più recenti, invece, Petrioli Tofani (1992, p. 318) è tornata sull'argomento. Riprendendo l'opinione di Shearman (1965, vol. I, p. 110; vol. II, p. 270) – secondo il quale, non potendo il foglio essere di Andrea del Sarto date le sue qualità tecniche, avanzava cautamente il nome di Jacopino Sansovino – e di Freedberg (1963, p. 151, n. 14) – che lo lasciava nell'anonimato –, la studiosa ipotizzava che il foglio degli Uffizi fosse una copia di studio da un perduto disegno di Andrea del Sarto. Giusta questa ipotesi, dunque, si profila anche in questo caso la medesima pratica di bottega già abbondantemente discussa per quel che concerne Andrea del Sarto. Dovremmo immaginare ancora una volta, infatti, il giovane Jacopino alle prese con il reimpiego del materiale di bottega del maestro.

112 Cheney 1970, p. 33.

verosimilmente anche al materiale grafico del maestro. Come confronto e a dimostrazione di quanto Jacopino del Conte si sia avvalso non soltanto di uno studio condotto sull'opera finita ma anche di alcuni progetti grafici (constatazione che corrobora l'ipotesi della sua appartenenza alla cerchia di Michelangelo e che getta nuova luce sul successivo sviluppo del suo percorso), si vedano il disegno preparatorio per la *Madonna Medici* conservato presso il Museo di Casa Buonarroti (inv. n. 71 F; fig. 25)[113]; il foglio con una *Madonna con Bambino* del Musée du Louvre (inv. 692 r/v; figg. 26; 27), parzialmente tratto dalla pala di Sant'Anna di Fra Bartolomeo[114]; il disegno del British Museum (inv. Pp. 1-58; fig. 28)[115] e quelli di Windsor Castle (inv. n. 12773r; fig. 29; inv. n. RL 12764)[116]; i disegni, conservati sempre al British Museum (inv. n. 1859.0514.818, figg. 30; 31; inv. 1860.6.16.1, fig. 32)[117] ed infine il foglio 599E degli Uffizi con alcuni studi di teste ideali (fig. 33)[118].

Alla luce di un confronto piuttosto fertile che può condursi tra i summenzionati disegni di Michelangelo e le opere di Jacopino del Conte situabili cronologicamente entro gli anni trenta, nell'ottica di comprenderne l'evoluzione stilistica e di avanzare una seriazione cronologica, può desumersi che un primo importante e diretto accostamento al Buonarroti sia avvenuto con la redazione della *Madonna* degli Uffizi, in un momento in cui tale aggiornamento andò ad innestarsi su un sostrato sartesco ancora molto sentito. Come vedremo, negli anni seguenti il ricordo di Andrea del Sarto, che pure fu costante nell'immaginario culturale di Jacopino, divenne sempre più sfumato, lasciando spazio ad una sempre maggiore adesione al prototipo michelangiolesco: tale constatazione rende possibile avanzare un'ipotesi circa la cronologia delle opere attribuibili alla prima attività del nostro proprio in virtù della possibilità di misurarne la "temperatura michelangiolesca".

La consapevolezza del legame coltivato con Michelangelo, peraltro, consente di comprendere il successivo sviluppo non solo stilistico ma anche professionale di Jacopino, il quale, al momento dell'ingresso nel contesto artistico romano forse poté avvalersi delle raccomandazioni del Buonarroti.

---

[113] Pina Ragionieri in Ragionieri 2003, pp. 86-87, cat. n. 30.
[114] Joannides 2003c, n. 47.
[115] Chapman 2005, p. 223.
[116] Joannides 1996, pp. 84-85, n. 19; pp. 38-39.
[117] Chapman, op. cit., p. 222. Si consideri che di quest'ultimo foglio (1860.6.16.1) si conserva una copia presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. n. 594F) tradizionalmente attribuito a Francesco Salviati (Barocchi 1950, p. 222, n. 3). Iris Cheney, tuttavia, ha rigettato l'attribuzione (1963, pp. 568-569), seguita da Luisa Mortari (1992, p. 185, cat. n. 84), secondo la quale si tratta piuttosto di un'opera di bottega.
[118] De Tolnay 1975, p. 65, cat. n. 89. Sulla profonda e capillare influenza esercitata dai disegni di Michelangelo si veda Joannides 1996, in particolare pp. 29-36. È del tutto paradigmatico della fortuna critica di Jacopino del Conte e della consapevolezza della sua importanza in questo contesto di ricerca che tra gli artisti citati dallo studioso non sia menzionato il caso del nostro.

Quanto all'opera degli Uffizi, sotto il profilo iconografico, il pittore, pur riferendosi al modello michelangiolesco, si inserisce più fedelmente nell'alveo della tradizione, sfumando le novità più sorprendenti messe a punto dal Buonarroti.

A partire dalla metà del XIV secolo, la Madonna del Latte conobbe una straordinaria fioritura, soprattutto in ambito toscano, sovrapponendosi ed innestandosi sempre più di frequente sull'iconografia della Madonna dell'Umiltà.

La cospicua diffusione del tema trova una sua giustificazione nella definizione di una nuova tipologia di immagine devozionale, informata ad una più domestica ed intima relazione del fedele con la divinità. Tale nuova concezione, peraltro, fu grandemente incoraggiata dalla predicazione degli ordini mendicanti e dalla diffusione di testi come le *Meditationes Vitae Christi*, che, a differenza delle Sacre Scritture, ponevano spesso l'accento sul racconto dei momenti più privati ed intimi della vita di Maria e di Gesù, promuovendo una pratica devozionale volta a favorire una visione contemplativa e privata dell'immagine sacra[119].

Un ulteriore slancio nella produzione di opere di tale soggetto dovette provenire poi dalla contemporanea diffusione del culto del latte mariano anche in Toscana, regione che conobbe in quel periodo una certa proliferazione delle reliquie del sacro liquido[120]. Inoltre, l'immagine si presta in maniera particolarmente calzante a veicolare alcuni concetti cardine della cultura cristiana, come ad esempio quello della carità[121].

Millard Meiss, nell'ambito della sua ricognizione sul tema della Madonna dell'Umiltà, di fatto non operava alcuna distinzione tra questa iconografia e quella, più antica, della *Virgo Lactans*. La massiccia immissione del tema della Vergine *Galaktotrophousa* nella suddetta tipologia iconografica a partire dalla metà del Trecento è stata interpretata dallo studioso come risultato della volontà di esprimere l'umiltà di Maria[122].

In realtà, come argomentato anche da Beth Williamson, l'iconografia della *Virgo lactans*, pur manifestandosi sovente nell'attitudine di una Madonna dell'Umiltà, ha probabilmente origini più antiche e significati più complessi, non necessariamente da leggersi come esclusiva dimostrazione dell'umiltà della Vergine[123]. Leo Steinberg, ad esempio, ha riportato fortemente l'attenzione sul tema dell'umanizzazione di Cristo, veicolato patentemente dall'iconografia della Madonna del Latte. La descrizione del momento naturalissimo dell'allattamento, infatti,

---

119 Dorger 2012, in particolare pp. 82-84; pp. 88-92.
120 Holmes 1997, pp. 191-193.
121 Levin 2004, pp. 52-58.
122 Sul tema di vedano, almeno, Meiss 1936, pp. 435-464; Id. 1951, pp. 132-156; Bonani-Baldassarre Bonani 1995, p. 31; Williamson 1996; Holmes 1997, pp. 167-195; Berruti 2006, pp. 23-49; Bonani 2010, pp. 11-16; Cassigoli 2009; Williamson 2009; Dorger 2012.
123 Williamson 1996, pp. 32-52.

enfatizzando il motivo della maternità e del nutrimento di Cristo, allude al mistero dell'Incarnazione, al sacramento eucaristico e alla redenzione, divenendo così un canale immediato di comunicazione della salvezza. La modalità relazionale tra madre e figlio, appunto, si manifesta come risposta ad una necessità "terrena": il concreto ed indispensabile gesto dell'allattamento sancisce e sottolinea l'umanità del figlio di Dio e la verità della sua Incarnazione[124]. Inoltre, l'immagine di Maria colta nell'atto di allattare Gesù ribadisce il suo ruolo di mediatrice per l'umanità e di "co-redentrice": senza la sua intercessione e il suo nutrimento, il piano di salvezza di Dio non avrebbe avuto luogo[125].

Il dipinto di Jacopino, quindi, si inserisce in questo speciale ambito iconografico e devozionale: la Madonna è accovacciata modestamente a terra e porge il seno a Gesù; ad assistere in qualità di testimone è chiamato il precursore, Giovannino, il quale si inginocchia e congiunge le braccia in segno di adorazione. Il valore devozionale dell'opera, come sovente in opere di simile soggetto, è accentuato dalla totale assenza di figure di mediazione e di elementi accessori: il gruppo sacro, infatti, si staglia in una sorta di isolamento narrativo, privato come è della descrizione di scene storiche o di altri episodi paralleli.

Rispetto alla *Madonna degli Innocenti* (Fig. 12) e alla *Madonna* di Berlino (Figg. 19; 20), la *Madonna* degli Uffizi si qualifica per la presenza di alcune inedite formule espressive: il volto di Maria appare infatti meno dolce, più severo e distaccato, "imbronciato", secondo la calzante definizione di Vannugli[126]. Tale caratteristica espressiva fu esemplata proprio sul Michelangelo scultore delle Tombe[127].

L'osservazione di una così stretta aderenza al paradigma michelangiolesco di San Lorenzo sembra non poco rilevante. Jacopino del Conte, infatti, al pari di altri colleghi della sua generazione, come Giorgio Vasari e Francesco Salviati, esibisce grande attenzione nei confronti del Michelangelo fiorentino – segnatamente (e precocemente), nei confronti delle sue opere per la Sacrestia Nuova.

Del resto, la sua precedente permanenza presso la bottega di Andrea del Sarto cadde in anni in cui lo stesso maestro osservava con interesse l'esempio del Buonarroti, seguito in questo anche da Pontormo: le loro opere licenziate allo scadere del terzo decennio presentano, in effetti, una monumentalità e una vena scultorea molto più evidenti rispetto alla produzione più antica: tali caratteristiche si spiegano facilmente con la curiosità con cui guardavano a

---

[124] Steinberg ed. 1996, p. 15.
[125] Morgan 1991, pp. 69-103, in particolare p. 96; Williamson 1996, pp. 269-273.
[126] Vannugli 1991, p. 74.
[127] A tal proposito si vedano per confronto i disegni di Michelangelo summenzionati.

Michelangelo. A tal proposito, è ancora una volta Vasari a confermare questi nessi. Nel 1526 il d'Agnolo fu pagato per la scena con la *Nascita del Battista* nel Chiostro dello Scalzo (Fig. 34), luogo giustamente considerato un'antologia visiva della sua evoluzione stilistica nell'arco di diversi decenni. La storia, contraddistinta da un "michelangiolismo ingentilito"[128], fu citata da Vasari come prova evidente dell'aggiornamento condotto dal Sarto sul modello del Buonarroti:

> "Mancava al cortile dello Scalzo solamente una storia a restare finito del tutto; per il che *Andrea, che aveva ringrandito la maniera per aver visto le figure che Michelagnolo aveva cominciate e parte finite per la sagrestia di San Lorenzo*, mise mano a fare quest'ultima storia; et in essa dando l'ultimo saggio del suo miglioramento, fece il nascer di San Giovanni Battista, in figure bellissime e molto migliori e *di maggior rilievo* che l'altre da lui state fatte per l'adrieto nel medesimo luogo"[129].

L'avvicinamento all'orbita del Buonarroti, quindi, fu parzialmente filtrato e veicolato dall'aggiornamento che sulle sue opere avevano condotto artisti come Andrea del Sarto, Iacopo Pontormo e Baccio Bandinelli. Lo stesso Vasari, nel descrivere il periodo del suo apprendistato presso la bottega del Sarto, raccontò dell'abitudine di copiare dal taccuino di disegni e di studi del maestro, fogli che a sua volta mostrava al suo giovane amico e collega Francesco Salviati[130]. Andrea del Sarto, d'altronde, ebbe senz'altro l'opportunità di conoscere, studiare e probabilmente copiare alcuni fogli del Buonarroti[131].
Non può stupire, quindi, che parte dell'apprendistato fiorentino di Jacopino si sia svolto all'ombra delle Tombe, probabilmente in principio su sollecitazione dello stesso Andrea, e che nelle sue opere prevalga sempre una certa cura nel definire l'aspetto plastico delle superfici. Per concludere, anche Luigi Lanzi, nel descrivere la scuola fiorentina, affermava:

> "Contemporanei del Vasari furono il Salviati, e Jacopo del Conte, stati pur con Andrea del Sarto, e il Bronzino scolar del Pontormo; portati però dal genio al pari di Giorgio alla imitazione di Michelangiolo"[132].

Relativamente a Jacopino del Conte, poi, l'abate di Montecchio significativamente aggiungeva:

---

[128] Si cita Antonio Natali 1998, p. 173. Si veda anche quanto rilevato da Shearman 1965, II, p. 306, n. 15. Si veda anche Proto Pisani 1995.
[129] Vasari 1568, IV, p. 383. Il corsivo è mio.
[130] Vasari 1568, vol. V, pp. 512-513.
[131] Sul rapporto tra Andrea del Sarto e Michelangelo si veda Joannides 1996, p. 30; Id. 2003a, pp. 69-70.
[132] Lanzi 1809, p. 200.

"Imitò Michelangelo, ma d'una maniera più disinvolta, e con colorito sì diverso, che par di altra scuola"[133].

2.2_2. La fortuna delle Tombe medicee di Michelangelo

La fortuna del Buonarroti, e in particolare la prima reazione degli artisti più giovani alla sua attività fiorentina negli anni del passaggio tra terzo e quarto decennio del Cinquecento, e dunque le conseguenze dell'infaticabile esercizio condotto sul suo esempio da parte degli artisti della generazione di Jacopino non sono stati ancora del tutto valutati.

L'attenzione degli studi si è di volta in volta concentrata sul caso di singoli manieristi, limitandosi spesso a replicare per ciascuno l'inserimento nella categoria generalissima dei "michelangioleschi".

Di recente, invece, in modo del tutto salutare, lo schema analitico si è andato progressivamente modificando e arricchendo sul piano storico-interpretativo. Il fenomeno della reazione all'opera di Michelangelo da parte dei suoi contemporanei, infatti, tende oggi ad essere valutato entro una cornice più ampia del problema[134]. Si è tentato cioè di svincolare il tradizionale approccio di studi sul manierismo da quell'ottica che aveva orientato e favorito una misurazione spesso negativa del percorso artistico di quegli artisti "seguaci di Michelangelo", le cui opere, nel loro sostanziarsi come fortemente e, talvolta, esclusivamente debitrici dei prototipi del maestro, apparivano prive di originalità, di spessore teorico e di interesse.

Del resto, le stesse opere del Buonarroti, straordinariamente fertili sul piano inventivo e formale ma anche "problematiche" innanzi tutto sul piano della ricerca stilistica, e poi sotto il profilo teorico ed intellettuale, per molti manieristi, quantunque "ossessionati" dal modello michelangiolesco, furono difficilmente replicabili nella loro complessità. L'adesione alle istanze michelangiolesche, difatti, spesso sfociò nel prelievo pedissequo di singoli brani, reimpiegati, combinati e giustapposti nelle loro composizioni in maniera frequentemente farraginosa, attirando per questo aspre reprimende, non solo, come si è detto, nella storiografia critica del Novecento, che di fatto ha emarginato come trascurabile o fortemente criticabile il fenomeno in esame, ma anche nella stessa letteratura artistica antica. In questo senso, il caso di Battista Franco (soprattutto per quel che riguarda la scena licenziata per l'Oratorio di San Giovanni

[133] Lanzi, op. cit., p. 203.

[134] Si veda, a tal proposito, lo studio curato da Francis Ames-Lewis e Paul Joannides (2003). Da ultimo, sul problema del rapporto di Perino del Vaga, Daniele da Volterra e Pellegrino Tibaldi con Michelangelo si veda Hansen 2013.

Decollato a Roma) rimane esemplare[135], così come esemplare rimane la lucida polemica condotta da Giovan Battista Armenini relativamente all'imitazione di Michelangelo; nei suoi *Precetti*, infatti, egli incoraggiava la pratica del citazionismo, utile per

> "avere et possedere con modi fermissimi e sicuri una buona maniera. (…) Si che si conchiude alla fine che, presa che si ha la bella maniera, si può servire con facilità delle cose altrui e con poca fatica adoperarle come sue proprie, e farsi onore senza riportare biasimo da niuno".

Se l'imitazione, quindi, si configura ai suoi occhi come

> "una diligente e giudiziosa considerazione, che si usa per poter divenire, col mezzo delle osservazioni, simile agli altri eccellenti",

nondimeno Armenini metteva in guardia circa i rischi derivanti da una pratica combinatoria applicata senza giudizio, soprattutto prendendo ad esempio l'ormai dilagante imitazione di Michelangelo. Nel suo testo, infatti, l'autore stigmatizzava l'abitudine di copiare ciecamente dal Buonarroti:

> "E per certo ch'io non so qual sia maggior pazzia che di questi tali, i quali si veggono essere così ciechi alle volte, che pongono per le loro opere delli ignudi che sono ridiculosi, a i quali li fanno i lor capi leggiadri, dipoi le braccia morbide et il corpo e le rene ripiene di muscoli. (…). E con questi modi essi si credono e tengono dover aver trovato il fiore di tutte le maniere, laonde chiarissimo indizio ci danno questi di non dover conoscere né meno sapere che cosa sia bellezza".

Il rischio di tale applicazione è ben presto enunciato dall'autore:

> "Quale maggior goffezza si può immaginare, che quella di quelle maniere, che si sono ragionate di sopra, poiché elle sono composte di quelle membra, le quali sono bellissime a risguardarsi da sé ciascuna, per essere da buono tolte, ma poste insieme poi si veggono essere spiacevole e noiose?"[136].

A suggellare la critica, infine, Armenini descrive l'aneddoto che vede lo stesso Michelangelo, entrato in cappella Sistina, lamentarsi con un vescovo:

> "O quanti quest'opera mia ne vuole ingoffire" [137].

---

[135] Varick Lauder 2003, pp. 93-113.
[136] Armenini 1586, ed. 1988, pp. 75-84, *passim*.
[137] *Ibidem*.

Tale giudizio negativo, del resto, era stato già espresso con altrettanto limpido vigore da Vasari, che nella vita di Raffaello, lodando la saggezza dell'urbinate nel non volersi avventurare nell'imitazione di Michelangelo sul terreno del nudo, criticava

> "molti artefici dell'età nostra, che per aver voluto seguitare lo studio solamente delle cose di Michelagnolo non hanno imitato lui né hanno potuto aggiugnere a tanta perfezzione",

aggiungendo poi che

> "eglino non arebbono faticato invano né fatto una maniera molto dura, tutta piena di difficultà"[138].

Come ha argomentato Silvia Ginzburg, il passo summenzionato della vita di Raffaello si innesta perfettamente sulla pesante stroncatura dell'opera di Battista Franco, il quale

> "vedute le maniere di diversi, si risolvé non volere altre cose studiare né cercare d'imitare che i disegni, pitture e sculture di Michelangelo"[139].

L'attacco di Vasari nei confronti del Semolei attesta una presa di posizione molto netta rispetto all'alternativa che si era creata alla fine del quarto decennio del Cinquecento tra la strada raffaellesca e quella michelangiolesca. Il biografo a queste date è proclive a sposare la causa raffaellesca, declinata tuttavia secondo la traduzione che ne aveva dato Perino del Vaga al tempo del suo ritorno a Roma (1537). La stessa prospettiva di ricerca fu abbracciata da Salviati, la cui *Visitazione* per l'Oratorio di San Giovanni Decollato non per caso raccolse le lodi entusiastiche dell'aretino:

> "La quale opera, che fu finita l'anno 1538, condusse in fresco di maniera, ch'ella è fra le più graziose e meglio intese pitture che Francesco facesse mai, da essere annoverata nell'invenzione, nel componimento della storia e nell'osservanza et ordine del diminuire le figure con regola, nella prospettiva et architettura de' casamenti, negl'ignudi, ne' vestiti, nella grazia delle teste, et insomma in tutte le parti: onde non è maraviglia se tutta Roma ne restò ammirata"[140].

Tuttavia, in una fase precedente, corrispondente al momento dell'esordio di Jacopino del Conte a Roma, il bivio tra Raffaello e Michelangelo non si era ancora palesato. Al contrario,

---

[138] Vasari 1568, vol. IV, p. 206.
[139] Vasari 1568, vol. V, p. 459. Si veda Ginzburg 2013, pp. 29-46.
[140] Vasari 1568, vol. V, p. 517.

gli esiti dello studio condotto sul Michelangelo fiorentino scultore delle tombe andarono ad innestarsi prolificamente sulla produzione artistica romana.

Sempre nell'ottica di rintracciare le tappe e i modi dell'accostamento degli artisti toscani a Michelangelo, vale la pena rammentare anche un altro episodio. È infatti possibile che sia Salviati che Jacopino abbiano avuto occasione di approfittare di uno dei furti più famosi della storia dell'arte, quello di circa 50 disegni di Michelangelo perpetrato, in prossimità dell'assedio di Firenze, ai danni del suo creato Antonio Mini da parte di Bartolomeo Ammannati e Nanni di Baccio Bigio, architetto quest'ultimo assai prossimo non solo al de Rossi, di cui fu intimo amico e frequente collaboratore fino alla fine della sua vita, ma anche a Jacopino, di cui Nanni sposerà la sorella[141]. Tra le carte sottratte al Mini, che poi gli furono restituite, ma che furono senza dubbio studiate e copiate prima di essere rese, v'erano anche alcuni disegni per le sepolture dei Medici[142]. L'episodio è noto, ma vale la pena ripercorrerlo attraverso le parole dello stesso Vasari:

> "Non volse Michelagnolo che il Montelupo facessi le statue [del monumento funebre per Antonio del Monte in San Pietro in Montorio], avendo visto quanto s'era portato male nelle sue della sepoltura di Giulio Secondo, e si contentò più presto ch'elle fussino date a Bartolomeo Ammannati, quale il Vasari aveva messo innanzi, ancorché il Buonarroto avessi un poco di sdegno particolare seco e con Nanni di Baccio Bigio, nato, se ben si considera, da leggier cagione: che essendo giovanetti, mossi dall'afezione dell'arte più che per offenderlo, avevano industriosamente, entrando in casa, levate a Antonio Mini, creato di Michelagnolo, molte carte disegnate, che di poi, per via del magistrato de' Signori Otto gli furon rendute tutte: né gli volse, per intercessione di messer Giovanni Norchiati, canonico di San Lorenzo, amico suo, fargli dare altro gastigo. Dove il Vasari, ragionandogli Michelagnolo di questa cosa, gli disse ridendo che gli pareva ch'e' non meritassino biasimo alcuno, e che, s'egli avessi potuto, arebbe non solamente toltogli parecchi disegni, ma l'arebbe spogliato di tutto quel ch'egli avessi potuto avere di suo mano, solo per imparare l'arte"[143].

Il passo vasariano risente fortemente del tono elogiativo all'insegna del quale fu redatta la biografia giuntina del maestro di Caprese a soli quattro anni dalla sua morte; ciò nondimeno, esso corrisponde in maniera palmare all'effettiva rilevanza del magistero del Buonarroti secondo la vivida percezione della generazione di Vasari.
Nel caso che qui si discute, furono nello specifico le Tombe medicee a rappresentare per gli artisti attivi a Firenze nel terzo decennio la chiave di volta, l'accesso diretto all'esempio del

[141] Joannides 2003a, p. 70.
[142] Barocchi 1964, p. 124, n. 360.
[143] Vasari 1568, vol. VI, p. 82.

Buonarroti, né poteva essere altrimenti: per ragioni meramente anagrafiche, infatti, l'aggiornamento su Michelangelo non poté essere condotto, come era avvenuto per la generazione precedente, sul cartone per la battaglia di Cascina, distrutto intorno alla metà del primo decennio del Cinquecento forse proprio per il deperimento del materiale causato dall'eccesso di copie che ne furono tratte. Al contrario, l'impatto generato dalle opere di scultura appena licenziate per la sacrestia fu immediato, inevitabile ed imperativo: un loro riverbero ebbe stabile e duratura permanenza nelle ricerche dei più giovani artisti fiorentini che proprio alla metà degli anni trenta raggiungevano la propria maturità ed indipendenza artistica[144]. È possibile anche che il fatto di aver potuto ragionare sul Michelangelo scultore delle tombe piuttosto che sul Michelangelo pittore del cartone o del Tondo Doni contribuì a promuovere un interesse speciale e sempre più esclusivo verso la possibilità di rappresentare la figura in movimento nello spazio.

Come è noto, Michelangelo aveva dovuto forzosamente interrompere i lavori presso la Sagrestia di San Lorenzo nel 1527 a causa del rovesciamento della Signoria[145]; il 17 maggio, infatti, giunta a Firenze l'eco del sacco di Roma perpetrato ai danni del papa da parte delle truppe dei Lanzi, i Medici furono cacciati dalla città e la Repubblica fu ristabilita sotto il comando del gonfaloniere Niccolò Capponi. Prima della forzosa interruzione del cantiere, Michelangelo aveva avviato con grande energia la realizzazione delle sculture, come è testimoniato da una lettera del 17 giugno del 1526 inviata a Giovan Francesco Fettuci a Roma:

> "Io lavoro al più che posso, e infra quindici dì farò chominciare l'altro chapitano; poi mi resterà, di cose d'importanza, solo e' quattro fiumi. Le quattro figure in su' chassoni, le quattro figure in terra che sono e' fiumi, e' due chapitani e la Nostra Donna che va nella sepoltura di testa sono le figure che io vorrei fare di mia mano: e di queste n'ho cominciate sei; e bastami l'animo di farle in tempo chonveniente, e parte far fare anchora l'altre che non importano tanto"[146].

Come è noto, furono questi anni particolarmente turbolenti per il Buonarroti, il quale fin da subito si schierò apertamente con i repubblicani, partecipando in maniera attiva al nuovo governo: nell'agosto del 1528, ad esempio, egli ottenne la commissione di un nuovo "gigante di marmo", *Sansone che atterra i Filistei*, gruppo che avrebbe dovuto affiancare il *David* in piazza

---

[144] Sulla diffusione di disegni e stampe tratte dalla Sacrestia si veda Rosenberg 2003, pp. 114-136. Come si dirà più nello specifico, lo stesso Perino del Vaga probabilmente ebbe occasione di aggiornarsi sulle tombe in un momento molto precoce, giusta l'ipotesi di riconoscerlo in quel "Piero Bonaccorsi" registrato nel 1526 come provveditore di Michelangelo nel cantiere di San Lorenzo, identificazione proposta in primo luogo da Ramsden (1963, I, pp. 286-289) e accolta da Wolk-Simon (1989, p. 519) e Joannides (2004, p. 20).
[145] Si veda Ascher 2002, pp. 83-96.
[146] Citato da Baldini 2000, pp. 32-33.

della Signoria. Ma fu con l'inizio dell'assedio che l'impegno di Michelangelo per la causa repubblicana divenne ufficiale: egli, infatti, nel 1529 fu eletto prima magistrato dei Nove della Milizia, poi governatore delle fortificazioni. Il Buonarroti svolse il proprio incarico occupandosi di redigere un piano difensivo della città, documentato non solo da numerosi disegni di fortificazioni, ma anche dalle fonti dell'epoca, che attestano il suo accorato impegno per la Repubblica. Nell'agosto del 1530 i repubblicani, stretti da mesi di assedio, si arresero e i Medici ripresero il controllo della città. Michelangelo, temendo l'ira di Clemente VII, si nascose per diverse settimane fino a che non giunse il perdono del papa:

> "Fu da papa Clemente scritto a Firenze (dopo la caduta della città) che Michelagnolo fusse cercato, e commesso che, trovandosi, se voleva seguitar l'opera delle sepolture già cominciate, fusse lasciato libero e gli fusse usata cortesia. Il che intendendo Michelagnolo uscì fuore e, se ben era stato intorno a quindici anni [sic] che non aveva tocco ferri, con tanto studio si messe a tale impresa, che in pochi mesi fece tutte quelle statue che nella Sagrestia di San Lorenzo si veggiono, spinto più dalla paura che da l'amore"[147].

Al Buonarroti, quindi, nonostante la sua partecipazione agli eventi che avevano determinato la cacciata dei Medici, fu consentito di riavviare il cantiere laurenziano, come è documentato anche da una lettera del Figiovanni, in cui lapidariamente si comunica: "Et così riaprimmo la fabbrica l'anno 1530"[148]. Nel 1532 Giovanni da Udine diede inizio alla decorazione dell'intradosso della cupola, ultimata l'anno seguente[149]. Nel 1533 fu completata la tomba del duca Lorenzo. Nel settembre del 1534, infine, Michelangelo abbandonò definitivamente Firenze per Roma, dove ottenne l'incarico di realizzare il *Giudizio*: alcune delle sculture previste per le Tombe rimasero così incompiute; egli, inoltre, non fece in tempo ad eseguire le figure allegoriche dei fiumi, previste per la parte inferiore dei sarcofagi[150].

Traccia di quanto le statue fossero state immediatamente percepite come dirompenti trova ancora una volta un equivalente verbale nella descrizione dell'opera fornita a più riprese da Vasari:

> "Et in questo tempo seguitò in detta Sagrestia l'opera; che di quella restarono, parte finite e parte no, sette statue, nella quali, con le invenzioni dell'architettura delle sepolture, è forza confessare che egli abbia avanzato ogni uomo in queste tre professioni. Di che ne rendono ancora testimonio quelle statue che da

[147] Condivi 1553, ed. 1998, p. 41.
[148] Citato da Ruschi 2007, p. 44.
[149] L'opera del collaboratore di Raffaello fu distrutta in occasione dei lavori di completamento della Sagrestia diretti dallo stesso Vasari.
[150] Di queste figure rimane solamente un modello preparatorio conservato presso il Museo di Casa Buonarroti.

lui furono abozzate e finite di marmo, che in tal luogo si veggono. L'una è la Nostra Donna, la quale, nella sua attitudine sedendo, manda la gamba ritta adosso alla manca con posar ginocchio, et il Putto, inforcando le cosce in su quella che è più alta, si storce con attitudine bellissima inverso la madre chiedendo il latte, et ella, con tenerlo con una mano e con l'altra apoggiandosi, si piega per dargliene: ancora che non siano finite le parti sue, si conosce, nell'essere rimasta abozzata e gradinata, nella imperfezione della bozza la perfezzione dell'opera"[151].

Del resto, già Francisco de Hollanda aveva percepito l'imponenza dell'esempio delle sculture della Sagrestia Nuova per i successivi sviluppi della produzione artistica, parlandone come di scultura dipinta in marmo[152].

L'impressione durevole che le sculture, e in particolare il gruppo della *Madonna Medici*, fulcro devozionale e tematico dell'intera cappella, produsse su Jacopino e sulla sua generazione potrebbe trovare un'ulteriore spiegazione nella rilevanza non solo formale ma anche iconografica che essa riveste. Come sottolineato da de Tolnay, infatti, "il gruppo della Madonna non è più dispensatore della grazia divina come fino ad allora nelle tombe, ma la Madonna è diventata una veggente, una sorta di sibilla che conosce il fato, sapienza cui il bambino vorrebbe partecipare"[153].
Si aggiunga poi che la tradizionale iconografia della Madonna del latte, scelta da Michelangelo, fu tradotta adottando una soluzione sorprendente – davvero senza precedenti nella tradizione figurativa italiana – per ciò che concerne la posa di Gesù, che di fatto offre le spalle allo spettatore[154].
Tra quanti per primi avviarono un aggiornamento sulle sculture michelangiolesche bisogna annoverare, come si è detto, Francesco Salviati, il quale fu tra i primi ad avere accesso alla cappella. Precedentemente al suo soggiorno romano, attestato a partire dal 1531, egli ebbe l'opportunità di trarre numerosi disegni di studio, ad esempio dalla scultura della *Notte*[155], "statua non rara ma unica"[156], e da quella di *Giuliano de' Medici*[157]. Del resto, numerosi sono i fogli desunti dalle statue medicee, molti dei quali ancora "in cerca d'autore", a testimonianza di

---

151 Vasari 1568, vol. VI, pp. 56-57.
152 Romani 2003, p. 18.
153 De Tolnay 1969, p. 15. Si veda anche Ascher 2002, pp. 83-96.
154 Michelangelo estremizza un'idea messa a punto nella giovanile Madonna della Scala. Il motivo iconografico, invece, appare nella tradizione figurativa nordica. De Tolnay 1948, p. 145.
155 Edimburgo, National Gallery of Scotland, inv. RSA 863. La scultura della *Notte* era stata completata già entro il 1531.
156 Vasari 1568, vol. VI, p. 58.
157 Londra, British Museum, inv. 1946-7-13-370; Londra, British Museum, inv. n. 1946-7-13-371. Sul rapporto tra Salviati e Michelangelo si veda Joannides 1998, pp. 53-55; Id. 2003a, pp. 68-92.

quanto la sacrestia divenne *de facto* l'Accademia fiorentina ben prima di essere scelta come sede ufficiale dell'istituzione negli anni sessanta del secolo[158].

Come si è detto, l'aretino si dilunga spesso sull'importanza della cappella medicea quale luogo di studio e di aggiornamento, dando particolare rilievo al fatto che la sua stessa formazione fosse avvenuta all'ombra delle tombe, come attesta un passo bellissimo di una lettera del 1562 (scritta quindi proprio alla vigilia dell'istituzione dell'Accademia), in cui chiedeva informazioni al Buonarroti circa la sistemazione delle sculture nella cappella:

> "Non ci è nessuno (…) che non abbia in questa sagrestia, *anzi nella scuola nostra*, imparato quel che sa"[159].

Nella sua *Autobiografia*, infine, Vasari racconta che durante l'inverno tra il 1532 e il 1533, mentre Michelangelo era lontano da Firenze, ebbe modo di osservare e studiare le sculture michelangiolesche:

> "Tornato dunque ai miei soliti studi, ebbi comodo, per mezzo di detto signore [Ottaviano de' Medici], d'entrare a mia posta nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo, dove sono l'opere di Michelagnolo, essendo egli di quei giorni andato a Roma; così le studiai per alcun tempo con molta diligenza, così come erano in terra"[160].

La notizia fornita dall'aretino secondo il quale le sculture erano poste a terra, peraltro, consente di fare una considerazione[161]: gli artisti che con agio poterono visitare i lavori in corso d'opera, ebbero la formidabile opportunità di studiare da presso le sculture, osservandole da più punti di vista. Questo, ovviamente, diede loro la possibilità di penetrare a fondo l'opera del Buonarroti e di trarne grande beneficio in termini di aggiornamento e di possibilità di creazione di un bagaglio di invenzioni potenzialmente riutilizzabili. Inoltre, come in parte si è già detto, la possibilità di studiare l'opera scultorea, peraltro da molteplici punti di vista, favorì quella cura verso la rappresentazione della figura in movimento nello spazio e quell'attenzione verso una sorta di "moltiplicazione dei punti di vista", caratteristiche tipiche di questa seconda fase del manierismo.

---

[158] Joannides 1996, pp. 138-145; Rosenberg 2003, pp. 114-136.
[159] Lettera del 17 marzo 1562, in Vasari 1832-38, pp. 1451-1452, n. XXXIII.
[160] Vasari 1568, vol. VI, p. 372.
[161] Le sculture furono collocate solamente nel 1545, allorché a sovrintendere ai lavori nella sacrestia era il Tribolo, architetto della Fabbrica di San Lorenzo dal 1542. A partire dal 1555 Giorgio Vasari fu chiamato a completare i lavori e dal 1556 la cappella divenne finalmente accessibile al pubblico, tanto da essere scelta nel 1563 come sede della Accademia fiorentina, come documentano due disegni di Federico Zuccari realizzati dopo il 1564 (Parigi, Musée du Louvre, inv. nn. 4554r; 4555r).

Infine, tale approccio verso il modello facilitò senza dubbio una maggiore indipendenza intellettuale: non è più la riproduzione formale e pedissequa dal maestro (come era stato, ad esempio, nell'alveo della bottega di Andrea del Sarto) ma è la possibilità di sperimentare e, soprattutto, di interpretare autonomamente il modello di partenza.
Vasari si ispirò notoriamente alla posa del Giuliano de' Medici (Fig. 35) per costruire il suo ritratto di Alessandro de' Medici nel 1534[162] (Fig. 36). Infine, fu proprio per il tramite del biografo che nel 1535 il duca Alessandro inviava in dono a Pietro Aretino a Venezia alcuni disegni tratti dalle sculture dei due capitani[163].
Anche la biografia dedicata a Battista Franco reca traccia di tale furibondo apprendistato:

> "Si mise Battista a disegnare con grandissimo studio le statue di Michelangelo che sono nella sagrestia nuova di San Lorenzo, dove allora essendo volti a disegnare e fare di rilievo tutti i scultori e pittori di Firenze. (…)"[164].

Al suo arrivo a Roma Jacopino porterà con sé il precipitato di questa novità, il che consente, peraltro, di individuare, accanto a Salviati e a Vasari, anche – e soprattutto – Jacopino del Conte nel ruolo di mediatore, di primo "traduttore ed esportatore" del Michelangelo fiorentino a Roma, riconoscendo nel nostro un tramite di diffusione privilegiato della fortuna michelangiolesca negli anni trenta. Tale considerazione, inoltre, dovrà essere letta in parallelo all'ipotesi in base alla quale l'esordio stesso di Jacopino nell'ambito del contesto artistico romano sia stato in qualche misura promosso ed incoraggiato dalle raccomandazioni dello stesso Michelangelo. Egli, infatti, sin dal 1514 era confratello della Compagnia della Misericordia di San Giovanni Decollato, per la quale, verosimilmente, svolgeva il ruolo di consulente. Inoltre, proprio attorno alla metà degli anni trenta, Jacopino del Conte eseguì il ritratto del Buonarroti, il cui prototipo più rilevante (certamente da considerare una replica autografa databile agli anni '40) è conservato presso il Metropolitan Museum di New York (fig. 176).

---

[162] Cheney 1970, p. 34.
[163] La lettera di Giorgio Vasari a Pietro Aretino nella quale comunica di aver inviato una serie di opere michelangiolesche si data al 7 settembre 1535 (Frey 1923, pp. 36-39). La risposta di ringraziamento di Aretino cita per esteso "i due capitani ritratti da voi, a petizion mia, da le sepulture del Duca Giuliano e del Duca Lorenzo" (Aretino 1552, II, pp. 260-262).
[164] Vasari 1568, vol. V, p. 461. In base ai riferimenti interni al testo vasariano, ciò accadde intorno al 1536.

2.3. Il primo soggiorno a Roma e la partecipazione con Leonardo Grazia da Pistoia alla pala dei Palafrenieri in San Pietro (1534)

2.3_1. Leonardo Grazia da Pistoia (1505-1548 circa). Ricostruzione del suo percorso biografico: dalla formazione presso Giovan Francesco Penni alla pala per San Pietro

Nel 1534 si colloca il primo soggiorno romano documentato di Jacopino del Conte, durante il quale ebbe l'opportunità di collaborare con Leonardo Grazia da Pistoia alla redazione della pala del Palafrenieri per la Basilica di San Pietro. Alla luce di quanto detto, sembra significativo sottolineare una concomitanza cronologica tra il primo soggiorno di Jacopino a Roma e il ritorno di Michelangelo nella città pontificia.

Nel tentativo di comprendere le ragioni e delineare le modalità mediante le quali poterono maturare le condizioni di un incontro tra Leonardo Grazia e Jacopino del Conte, pare opportuno ricostruire la traiettoria professionale del pittore pistoiese, mettendo in evidenza alcuni dei pochi dati certi della sua biografia[165].

Allo stato attuale degli studi, difatti, il percorso di Leonardo Grazia da Pistoia (1503-1548 circa) risulta essere ancora nebuloso, soprattutto per quel che concerne l'attività svolta tra Pistoia, Lucca e Roma prima del soggiorno napoletano, attestato a partire dal 1541. Parallelamente, anche il suo catalogo si presenta problematicamente disomogeneo a causa della carenza di notizie storico-archivistiche e dell'assenza di opere attorno alle quali, con un buon grado di probabilità, si possa ricostruire la sua attività del terzo e del quarto decennio del Cinquecento, allorché fu intercettato dal giovane Jacopino del Conte.

Giorgio Vasari, nella Vita di Giovan Francesco Penni, registra la permanenza del Grazia presso la bottega del Fattore, spostando però subito l'attenzione sui suoi lavori napoletani:

> "Fu discepolo di Giovan Francesco Lionardo detto il Pistoia per esser pistolese, il quale lavorò alcune cose in Lucca, et in Roma fece molti ritratti di naturale, et in Napoli per il vescovo d'Ariano Diomede Carafa, oggi cardinale, fece in San Domenico una tavola della lapidazione di Santo Stefano in una sua cappella; et in Monte Oliveto ne fece un'altra, che fu posta all'altar maggiore, e levatane poi per dar luogo a un'altra di simile invenzione di mano di Giorgio Vasari aretino. Guadagnò Lionardo molti danari con que' signori napoletani, ma ne fece poco capitale, perché se gli giocava di mano in mano. E finalmente si

[165] L'attività di Leonardo Grazia da Pistoia è stata al centro delle mie ricerche condotte, in qualità di borsista, in seno alla Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi nell'anno 2012-2013. Gli esiti di tali ricerche sono in corso di pubblicazione sulla rivista "Proporzioni. Annali della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi".

morì in Napoli, lasciando nome di essere stato buono coloritore, ma non già d'avere avuto molto buon disegno"[166].

Nonostante il fatto che di Leonardo Grazia si fossero occupati non solo il biografo aretino ma anche la letteratura periegetica di ambito toscano e le fonti meridionali[167], l'artista non ha goduto di un'attenzione sistematica da parte della storiografia recente. Tra i contributi più completi, spiccano gli studi di Ferdinando Bologna e di Giovanni Previtali, i quali hanno offerto una prima mappatura del suo percorso a partire dalle ricerche da loro compiute sulla cultura artistica meridionale[168]; a questi si è infine aggiunto il lavoro di Pierluigi Leone De Castris[169]. Tra gli studi segnatamente volti ad una definizione del periodo giovanile del Grazia, invece, è doveroso annoverare in primo luogo quello di Anna Bisceglia, seguito da un breve contributo di Alessandro Nesi[170]; ciò nondimeno, le conoscenze relative alla prima fase del pittore, svoltasi tra Pistoia, Lucca e Roma, restano ancora frammentarie. A renderne sfuggente la fisionomia, inoltre, è stata la confusione – ingenerata dalle fonti[171], ripresa da alcuni studiosi[172] e risolta solo grazie alla scoperta di diversi dati documentari[173] – tra Leonardo Grazia ed altri artisti, ovvero Leonardo Malatesta, Bartolomeo Guelfo e Leonardo di Bernardino, i quali condivisero con il nostro un percorso in parte coincidente, che li condusse a svolgere il proprio impegno professionale prima in ambito locale e poi, nel caso di Bartolomeo Guelfo, a Napoli per importanti committenti del Viceregno[174].

Figlio di Matteo Nardi detto il Freddurello "depintore"[175], Leonardo Grazia nacque a Pistoia nel novembre del 1503, come documenta la registrazione nel libro dei battezzati dell'Archivio Vescovile[176].

---

166 Vasari 1568, Vol. IV, pp. 334-335.
167 Si vedano ad esempio D'Engenio Caracciolo 1623, pp. 37, 227, 287, 411, 508, 665; Capaccio 1634 (ad vocem); Celano 1692, IV, pp. 870, 894, 949; VI, pp. 1616-1617; Parrino 1700 (ad vocem); Fioravanti 1758 (ad vocem); Sigismondo 1788-89 (ad vocem); Tolomei 1821, p. 181; Tigri 1853 (ad vocem); Filangeri 1885 (ad vocem).
168 Bologna 1959; Previtali 1978.
169 Leone De Castris 1996.
170 Bisceglia 1996, pp. 98-105; Nesi 2005, pp. 183-188. Ringrazio Anna Bisceglia per i suoi suggerimenti.
171 Si vedano ad esempio Lanzi 1809, p. 131; Tolomei 1821, p. 181.
172 Vasari-Milanesi 1878-1882, IV, p. 647; Filangieri 1885, V, pp. 451-453.
173 Concioni-Ferri-Ghilarducci 1988, p. 231; Pacini 1994, p. 153; Bisceglia 1996, *passim*; Leone De Castris 1996, pp. 85-86; pp. 331-332; Cannatà 2002, pp. 783-785; Capobianco 2009, p. 106.
174Si vedano a tal proposito Zezza 1995, pp. 136-152; Leone De Castris 1996, pp. 85-86; Sorce 2003, pp. 566-568; Sapienza 2007, pp. 64-66.
175 Pacini 1994, p. 153; 155.
176 AVP, Libro dei Battezzati dal 1493 al 1546, M3, coll. II B.3, c. 96v: "Leonardo, figlio di Matteo di Nardo Grati, Cappella di San Michele in Cioncio si battezzò a dì 8 novembre 1503". Citato da Bisceglia 1996, p. 251, n. 9.

Verosimilmente egli dovette ricevere i primi insegnamenti del mestiere presso la bottega paterna, in un periodo in cui, nella sua città natale, alle caratteristiche proprie della produzione locale, si affiancavano numerose occasioni di aggiornamento scaturite dalla presenza di artisti quali Lorenzetto[177], Baccio da Montelupo[178] e Ridolfo del Ghirlandaio[179].

Quanto alle notizie fornite da Vasari, i tempi e i modi dell'avvicinamento del Pistoia al Penni, il cui profilo – come è noto – presenta ancora molti nodi insoluti, non sono del tutto precisabili[180]. Ricostruire la trama dei rapporti tra i due artisti, valutando il peso che la prossimità del Grazia alla cerchia post-raffaellesca esercitò sulla sua formazione, sembra dunque questione da dirimere. Ripercorrendo le tappe note della sua carriera, pare ragionevole supporre per il pittore un soggiorno romano già entro il Sacco, allorché, con ogni probabilità, poterono verificarsi le condizioni di un incontro con il Penni. Infatti, nel 1528, quando il Fattore è già a Napoli[181], il Grazia è documentato a Pistoia, dove ottenne la commissione per il restauro di un Crocifisso presso la cattedrale di San Zeno, verosimilmente da indentificarsi con quello di Coppo di Marcovaldo[182].

Pertanto, è possibile ipotizzare che egli abbia fatto parte di quella nutrita schiera di artisti, i quali, nella città pontificia, contribuirono alla redazione e al completamento delle numerose commissioni rimaste incompiute tra la morte di Raffaello (1520), la partenza di Giulio Romano per Mantova (1524) e il Sacco dei Lanzi (1527), come peraltro lascerebbe supporre un passo delle *Vite* di Giovanni Baglione in cui il Pistoia viene definito, in estrema sintesi e sorvolando una generazione, "allievo di Raffaello"[183].

Affondano le radici in questo periodo alcuni dipinti attribuitigli ormai concordemente che mostrano nelle soluzioni formali, accanto ad un ricordo di Andrea del Sarto e Fra Bartolomeo, un aggiornamento condotto su opere romane precedenti al 1527. Nella *Madonna col Bambino e*

---

177 Lorenzetto fu impegnato nel 1514 nella realizzazione del monumento Forteguerri. Si vedano, ad esempio, Butterfield 1996, pp. 19-26; Falletti 1996, pp. 28-30; Grasso 2006, pp. 1-4.

178 Baccio da Montelupo nel 1516 licenziò il monumento funebre Pandolfini. Petrucci 1984, pp. 3-22; Waldman 2005, pp. 105-128, con bibliografia precedente.

179 Ridolfo del Ghirlandaio realizzò una *Madonna col Bambino e Santi* per la chiesa di San Pier Maggiore. Chiarini 1968, p. 456; Mazzi 1982, pp. 114-115; Bisceglia 1996, p. 100. Più in generale, oltre alla bibliografia già citata, sulla produzione artistica pistoiese si vedano anche Fioravanti 1758; Tolomei 1821; Tigri 1853; Cecchi-Coturri 1961; Acidini Luchinat 1980a, pp. 335-365; Pistoia 1980; Pacini 1994; D'Afflitto-Falletti-Muzzi 1996; Falletti 1996, pp. 27-37; Nesi 2002; Acidini Luchinat 2003; Di Zanni-Pellegrini 2003; Nesi 2005, pp. 183-188; Id. 2006, pp. 68-81; Id. 2009, pp. 417-428.

180 Sul percorso del Penni si considerino, ad esempio, le numerose questioni sollevate dalle mostre di Madrid e Parigi dedicate all'ultimo Raffaello. Henry-Joannides 2013.

181 Agosti 2001, pp. 16-18; Di Majo 2005, pp. 19-32.

182 "A Leonardo di Matteo del Freddurello dipintore per racconciature del Crocifisso che sta sopra l'altare, che lo ricolori, messe a oro tutte le brache, rimessali dua dita che erano rotte". Pacini 1994; Bisceglia 1996, p. 101. Sul Crocifisso si veda Caneva-Brunori 2010, con bibliografia precedente.

183 Vita di Girolamo Siciolante da Sermoneta: " Girolamo Siciolante da Sermoneta stette col Pistoia allievo di Raffaello". Baglione 1642, p. 23. Si veda anche Vannugli 2005, pp. 59-96.

san Giovannino della Galleria Borghese[184], ad esempio, si palesa quella consuetudine ad integrare le novità post-raffaellesche in composizioni originali, secondo quella che Ferdinando Bologna definì "la tecnica del prelievo"[185] (Fig. 37). Opere come la *Madonna Függer* di Giulio Romano (1523), da cui è tratta letteralmente la figura del Bambino nel dipinto Borghese, divennero per gli artisti della generazione del Grazia una cava di motivi e di modelli di cui avvalersi[186] (Fig. 38).

Tornando alle tappe note della carriera del Grazia, nel 1530 egli è documentato a Lucca dove fu imprigionato a causa delle accuse mossegli dal pittore Agostino Marti, con il quale aveva stabilito una collaborazione presumibilmente "alla pari": il fatto che il nostro sia citato in queste carte come maestro, infatti, rende noto il raggiungimento di una certa indipendenza professionale[187]. Da notarsi, peraltro, la vivacità dell'ambiente lucchese di quel periodo, animato dalla presenza di artisti stranieri tra i quali anche Luca Penni, fratello di Giovan Francesco: la notizia è suggestiva e sembrerebbe confermare l'ipotesi di una certa continuità e consuetudine di rapporti tra il Pistoia e la cerchia del Penni. Per di più, per il tramite di questa cerchia, l'artista potrebbe aver stabilito, al tempo del soggiorno romano, un legame con l'*entourage* di Perino del Vaga, legame di cui verosimilmente poté avvalersi in seconda battuta lo stesso Jacopino: Luca Penni, infatti, fu collaboratore di Perino del Vaga, anche nei cantieri genovesi[188].

Potrebbe risalire proprio al periodo del soggiorno lucchese, come è stato proposto, l'*Annunciazione* per la Cattedrale di San Martino a Lucca, prima opera documentata e firmata "*Leonardus Grazia pistoriensis faciebat*"[189] (Fig. 39). La lettura stilistica del dipinto conferma un aggiornamento del Pistoia sugli sviluppi della cultura artistica post-raffaellesca; ad esempio, è stata notata la derivazione di alcuni brani dell'opera da un'idea di Giulio Romano incisa da

---

184 Roma, Galleria Borghese, inv. 428. Si vedano Della Pergola 1959, II, p. 93, n. 131; Bisceglia 1996, pp. 100-101; Leone De Castris 1996, p. 86.

185 Bologna 1958, p. 86.

186 Ferino Pagden 1989; Bisceglia 1996, p. 101.

187 Nell'aprile del 1530 Leonardo venne a patti con Agostino Marti, promettendo di continuare a lavorare con lui per un anno, il che lascia supporre che il Grazia sia rimasto a Lucca fino al 1531. Concioni-Ferri-Ghilarducci 1988, p. 231.

188 Si vedano Concioni-Ferri-Ghilarducci, op. cit., p. 231; Tazartes 1988, pp. 325-334; Bisceglia 1996, p. 101; Cordellier 2012.

189 Bisceglia 1996, p. 101. Sulla cattedrale di Lucca si vedano Giorgi 1971; Baracchini-Caleca 1973. Sulla produzione artistica lucchese si vedano almeno Fioravanti 1758; Borelli 1984; Petrucci 1984, pp. 3-22; Bideleux 1988, pp. 165-180; Concioni-Ferri-Ghilarducci 1988; Tazartes 1988, pp. 69-92; Ead. 1988a, pp. 181-204; Ead. 1991, pp. 149-164; Ead. 1999, pp. 299-310; Filieri 2004; Tazartes 2007; Nesi 2009, pp. 417-428; Pellegrini 2009; Perini 2009, pp. 103-175.

Jacopo Caraglio[190] (Fig. 40). Inoltre, già si palesano quelli che potrebbero considerarsi alcuni dei tratti salienti del suo stile, riconoscibili in molti dipinti oggi attribuitigli: la predilezione per gli incarnati eburnei, la definizione di volti ovali e la caratterizzazione delle mani, affusolate e dalle dita allungate[191].

La tavola era collocata sull'altare dei canonici, situato lungo la navata sinistra in prossimità della cappella del Volto Santo. Nella visita pastorale del 1566 l'opera viene così descritta:

> "Altare annunciationis beatae virginis […] habet tabulam condecentem pictam et hornatam"[192].

Come è noto, negli anni settanta del Cinquecento si affidò al Giambologna il rinnovamento del Duomo, che prevedeva anche la ridefinizione degli arredi. Ciò nondimeno, nella visita pastorale del 1575 la pala del Grazia è ancora sull'altare dei canonici[193]. Nel 1595 il Consiglio dell'Opera deliberò che si vendessero tutti gli arredi del vecchio assetto, ad eccezione della pala di Fra Bartolomeo (1509) e di quella del Pistoia, a testimonianza di quanto ancora alla fine del secolo l'opera godesse di una certa fortuna:

> "1595, 11 settembre. Data cura all'Operaro di vendere le cose vecchie e gli altari vecchi, eccetto due, cioè l'Annunziata e quello del Fratino"

Pertanto, contrariamente a quanto solitamente ritenuto, il dipinto del Pistoia rimase anche oltre i lavori cinquecenteschi di risistemazione del Duomo sull'altare della cappella dei canonici, dove è ancora documentato in una visita pastorale dell'11 giugno 1743. Reca traccia di tale permanenza anche la *Storia Pittorica della Italia* di Luigi Lanzi (1809); lo storico, infatti, cita il dipinto

> "in una cappellina de' signori canonici di Lucca"

descrivendolo anche come

> "quadro degno di un nipote di Raffaello".

Nel 1819, infine, Michele Ridolfi vide la pala nella cappella Garbesi.

---

190 Bisceglia, *ibidem*. Per una riproduzione dell'incisione si veda Bartsch 1978, 28, p. 78.
191 Su Leonardo Grazia si rimanda anche al capitolo dedicato ai ritratti.
192 Archivio Arcivescovile di Lucca, Visite pastorali, vol. 21, f. 23.
193 Archivio Arcivescovile di Lucca, Visite pastorali, vol. 26, c. 34.

2.3_2. Ipotesi relative alle ragioni di un legame lavorativo con Jacopino del Conte: la pala dei Palafrenieri

Dopo la citazione del 1530 nelle carte d'archivio lucchesi, la successiva menzione del Pistoia risale al 21 gennaio del 1534 e lo documenta a Roma, dove versa la sua quota all'Accademia di San Luca[194]. L'ammontare della tassa a due scudi attesta il fatto che il pittore non aveva eseguito lavori d'importanza a Roma prima del Sacco. Tuttavia, come si è detto, l'artista potrebbe esservi giunto precedentemente e aver stretto i contatti con il Fattore, pur senza aver intrapreso la realizzazione di opere autonome tali da giustificare il pagamento di uno scudo al momento della riapertura delle attività dell'Accademia nel 1534. Inoltre, il fatto che già nel mese di gennaio il Pistoia versasse la sua quota invita a considerare l'ipotesi più che ragionevole che egli fosse nella città pontificia almeno dalla fine dell'anno precedente. Infine, i documenti conservati presso l'Archivio Storico dell'Accademia dimostrano che l'ammontare dei due scudi complessivi previsti per l'iscrizione furono pagati dal Pistoia in tre rate: il 21 gennaio, il 3 febbraio ed infine il 7 giugno, il che dimostra il perdurare della sua permanenza in città[195]. Tale constatazione, peraltro, è confermata da un'ulteriore notizia documentaria finora inedita: Leonardo Grazia, infatti, dovette rimanere stabilmente nella città capitolina (presumibilmente fino al suo trasferimento a Napoli nel 1541) poiché risale al 1535 un documento che lo attesta a Roma, dove si era trasferito addirittura con tutta la sua famiglia: si tratta della registrazione del battesimo di una sua figlia, rinvenuto presso l'Archivio del Vicariato:

"Maggio 1535. San Giovanni dei Fiorentini. A dì 19 Luisa, figlia di mastro Leonardo da Pistoia"[196].

In questa fase della sua carriera egli verosimilmente si avvicinò alla cerchia degli allievi di Raffaello, probabilmente in virtù sia dei legami che egli aveva potuto coltivare al tempo del suo primo soggiorno romano – giusta l'ipotesi di cui si è detto – sia di rapporti con alcuni artisti che poteva aver conosciuto in patria. A tal proposito vale forse la pena rammentare che

---

194 Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, *Libro degli Introiti*, vol. 2 , f 3v. Sia detto per inciso che, per maggiore comodità, si parla di Accademia di San Luca, ben sapendo che prima della fine del XVI secolo si dovrebbe piuttosto parlare di Università dei Pittori. Tale istituzione sarebbe poi confluita nell'Accademia, fondata nel 1577 su proposta di Girolamo Muziano accolta con breve pontificio da Gregorio XIII il 13 ottobre dello stesso anno. Invero, a giudicare dagli statuti, almeno in un primo tempo si intendeva distinguere l'Accademia dall'Università dei Pittori. Fu soltanto con Federico Zuccari, nel 1592, che si diede forma alla nuova Istituzione. La prima seduta, infatti, risale al 14 novembre 1593. Pietrangeli 1974, pp. 5-28; Rossi 1984, pp. 367-394.

195 Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, *Libro degli Introiti,* fogli 4r. Tale precisazione è sfuggita agli studi.

196 Archivio del Vicariato di Roma, *Parrocchia di San Giovanni del Fiorentini*, c. 91. Per la conoscenza del documento si ringrazia Livia Montagnoli.

Lorenzetto era giunto a Pistoia nel 1514, dove aveva concluso il monumento Forteguerri lasciato interrotto da Verrocchio. Lo scultore aveva poi sposato la sorella di Giulio Romano, mentre Perino del Vaga aveva sposato Caterina, la sorella dei Penni. Lo stesso Luca Penni, fratello di Giovan Francesco, era stato a Lucca nei medesimi anni in cui vi aveva soggiornato Leonardo. Sempre nell'ottica di dipanare la fitta matassa di relazioni e di scambi tra questi artisti, si rammenti che nel 1532 anche Nanni di Baccio Bigio, cognato di Jacopino, è a Roma presso la bottega di Lorenzetto. Infine, negli anni trenta è documentato nella città pontificia Michele Lucchese, artista che poi collaborerà con Perino del Vaga, ad esempio nel cantiere decorativo del palazzo di Paolo III in Campidoglio[197]. Il pittore è anzi registrato tra le carte dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca a partire dallo stesso mese di gennaio del 1534 in cui pure il Pistoia iniziò a versare la sua quota associativa[198]. Quanto a Perino del Vaga, infine, si considerino i suoi ripetuti soggiorni a Pisa, dove al principio degli anni trenta acquistò una casa per sé e per sua moglie Caterina Penni[199]. Sempre nell'ottica di ricostruire i legami che verosimilmente Leonardo Grazia riuscì a coltivare durante il suo soggiorno romano, dei quali lo stesso Jacopino si avvalse, si consideri anche la possibilità che sia venuto in contatto con Sebastiano del Piombo, dal quale potrebbe aver appreso la pratica di lavorare ad olio su pietra, messa a punto in primo luogo dal Luciani, come racconta Vasari[200], e divenuta poi una specialità del Pistoia[201].

Un altro veicolo privilegiato per il passaggio di questi artisti toscani a Roma poteva essere determinato dai numerosi e documentati rapporti che alcune personalità legate alla corte pontificia intrattennero con le città satellite di Firenze, spesso nell'esercizio delle loro attività professionali o diplomatiche. In questo senso, ad esempio, si consideri la "dinastia" dei Pucci, i quali, per diversi decenni del Cinquecento, dal 1518 al 1546, si alternarono al vescovato di Pistoia. Tra questi, sembra utile ricordare ad esempio la figura del cardinale Lorenzo,

---

[197] Su Michele Lucchese, noto anche come Michele Grechi, si veda Davidson 1964a, pp. 550-552; Picardi 2012.

[198] "Michele Lucchese pittore de dare a di …di gennaro scudi dua per conto del suo introito". (Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, *Libro degli Introiti,* c. 4v). "Anne dato Michele di rincontro adi 23 di marzo anno sopra detto juli quindici a bon conto a Giampietro Calabrese e cioè 50. E a di 23 daprile 1535 pago a Lutio da Todi juli cinque per resto". (Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, *Libro degli Introiti,* c. 5r).

[199] Parma Armani 1986, p. 153

[200] "Avendo poi cominciato questo pittore un nuovo modo di colorire in pietra, ciò piaceva molto a' popoli, parendo che in quel modo le pitture diventassero eterne". Vasari 1568, vol. V, p. 97.

[201] Non sembra privo di interesse ricordare quanto l'esempio di Sebastiano del Piombo sia stato considerato da Jacopino in relazione alla sua attività di ritrattista (per la quale si rimanda al capitolo 4.1). Si rammenti anche l'interessante e condivisibile attribuzione al Pistoia di un *Cristo portacroce* avanzata da Pierluigi Leone de Castris (1996, p. 103). L'opera, venduta all'asta da Sotheby's come di Luis de Morales (Londra, Sotheby's, 1 aprile 1992, lotto n. 17) replica in controparte il prototipo ideato nel 1537 da Sebastiano del Piombo per il conte di Sifuentes (San Pietroburgo, Ermitage, Hirst 1981, pl. 167).

committente a Roma, tra gli altri, di Perino del Vaga e Parmigianino[202]. Oppure, si rammenti il caso di Baldassarre Turini da Pescia, datario pontificio di Leone X e figura di primo piano anche durante i pontificati di Clemente VII e Paolo III, per il tramite del quale dalla sua città natale, Pescia, giunse a Roma il pittore Benedetto Pagni. Il pittore pesciatino, poi, proprio grazie ai buoni uffici del Turini, si avvicinò a Giulio Romano, divenendo uno dei suoi più assidui collaboratori[203]. Lo stesso fratello di Baldassarre, Andrea Turini, fu medico personale di Clemente VII, Paolo III e Francesco I di Francia. Inoltre, nel 1530 egli, come Leonardo Grazia, è documentato a Lucca[204]. In questo contesto, pare interessante la notizia secondo la quale anche il fratello del Pistoia era medico[205].

Risale al 1534 il documento di pagamento di 70 scudi in favore di Leonardo Grazia per la pala dei Palafrenieri per la cappella della Confraternita in San Pietro, a cui, secondo Giovanni Baglione, lavorò con la collaborazione del giovane Jacopino del Conte (Fig. 41):

> "Dentro s. Pietro vecchio aiutò il Pistoia a fare il quadro, che era nella cappella de' Palafrenieri"[206].

L'importante nota di pagamento del 1534, conservata presso l'Archivio della Confraternita di S. Anna dei Palafrenieri a Roma e reperita da Antonio Vannugli, prevedibilmente non cita il nome di Jacopino, essendo il pistoiese l'unico destinatario della commessa. La datazione dell'opera si ricava anche dalla notizia, registrata dallo stesso documento, di un'interruzione dei lavori nella cappella voluta da Clemente VII, il che consente di collocarne l'esecuzione entro il 25 settembre del 1534, data della morte di papa Medici[207].
Data l'assenza del nome di Jacopino tra quanti nel 1534 versarono la loro quota all'Accademia romana, sembrerebbe lecito escludere una sua permanenza stabile nella città capitolina sin da quella data. Presumibilmente egli vi giunse per un primo, temporaneo soggiorno, guadagnando per sé un incarico prestigioso come quello della partecipazione alla redazione di una pala d'altare per San Pietro.

---

[202] Brugnoli 1962, pp. 327-350; Chappell 1985, pp. 137-148; Parma Armani 1986, pp. 55-62; pp. 258-260, cat. A.VI; Dell'Agli 1997, pp. 111-123; Hirst 2000, pp. 43-47.
[203] Su Benedetto Pagni da Pescia, il quale fu a Mantova al seguito di Giulio Romano (Ferrari 1992, ad vocem), si vedano gli studi di Alessandro Nesi (2002; 2005, pp. 183-188; 2009, pp. 417-428). Su Baldassarre Turini da Pescia, invece, si rimanda al capitolo dedicato ai ritratti. Si veda anche Brown 1987.
[204] Cecchi-Coturri 1961, p. 153.
[205] Nesi 2009, p. 426, n. 15.
[206] Baglione 1642, p. 75. Si vedano Zeri 1951, p. 141; Bologna 1958, pp. 73-74; Spezzaferro 1974, pp. 125-139; Vannugli 1991, p. 74.
[207] Il fondamentale documento è stato scoperto da Antonio Vannugli in occasione della sua tesi di dottorato (1992, p. 3). Lo studioso ha in corso di pubblicazione la notizia documentaria. L'opera oggi si trova presso la sacrestia dei Canonici della Basilica di San Pietro.

La vicenda relativa a questa collaborazione è un dato di cui tenere conto nell'ottica di comprendere il ruolo del Pistoia nel contesto romano degli anni trenta e l'esordio professionale di Jacopino del Conte nella città pontificia. A tal proposito, conviene soffermarsi anche sulla notizia, riferita da Baglione, di un alunnato di Girolamo Siciolante da Sermoneta (1521-1580) presso la bottega del Grazia[208]. La prossimità di Jacopino e di Siciolante al pistoiese lascia supporre che questi avesse a Roma una bottega bene avviata, tanto da richiedere la collaborazione di giovani apprendisti[209]. Tale ipotesi, peraltro, è confermata dalla notizia documentaria inedita di cui si è detto, secondo la quale Leonardo Grazia nel 1535 era ancora a Roma, dove battezzava sua figlia presso la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini.

La pala dei Palafrenieri fu commissionata a Leonardo da Pistoia per adornare l'altare della Confraternita, intitolato a sant'Anna e situato nel transetto destro dell'antica basilica paleocristiana di San Pietro. L'origine della Confraternita risale al 1378, allorché con bolla pontificia il culto della santa fu esteso all'Inghilterra e fu scelto il 26 luglio come giorno della sua festività[210]. Proprio in quello stesso anno si scelse di dedicarle un altare all'interno della basilica di San Pietro; i Palafrenieri del papa cominciarono immediatamente a riunirvisi, anche se non è dato sapere se la particolare devozione alla santa preceda o segua la dedicazione dell'altare[211].

Quest'ultimo in un secondo momento fu trasferito nella navata centrale della basilica in occasione dei restauri michelangioleschi che videro la demolizione della zona del transetto (1547-1551 circa) e fu associato al vecchio altare di Sant'Antonio[212].

Il dipinto del Pistoia rimase sull'altare della Confraternita lungo la navata centrale fino agli inizi del XVII secolo, allorché questo fu sconsacrato durante i lavori diretti da Maderno che interessarono la basilica e in particolare la navata (1605): il primo atto relativo alla demolizione degli altari dell'antica basilica costantiniana riguarda proprio la sconsacrazione di quello su cui i Palafrenieri esercitavano i loro diritti[213].

---

[208] Baglione 1642, p. 23.

[209] Hunter 1983, p. 19.

[210] La pubblicazione del volume di Giovanni Trithemius dal titolo *Tractatus de laudibus sanctissimae Annae* (Magonza 1494) contribuì a diffondere la venerazione per la santa.

[211] Sebregondi 2003, p. 167. Da notarsi l'esistenza di una Confraternita fiorentina dedicata a Sant'Anna.

[212] Come si legge dalle note di Tiberio Alfarano del 1582: "Nr. 49. Altare antiquum sancto Antonio abbati dicatum, a Nicolao de Astallis Canonicum dotatum, olim Spiritus Sancti nunc Santae Annae eo quod hic est sanctae Annae imago ex priore Altare translata, et Societas Parafrenariorum S. R. E. Cardinalium divina officia exolvunt". Citato da Alfarano 1582, ed. 1914, p. 186. Sulle vicende legate al cantiere della Basilica di San Pietro si vedano, ad esempio, Carpiceci 1991; Rice 1997; Pinelli 2000; Bellini 2011; Brodini 2012.

[213] Il 20 ottobre 1605, infatti, si procedette alla "dissecratio altaris sancti Antonii eremitae […] postea sub nomine sanctae Annae". Documento citato da Beltramme 2001, pp. 75-76.

Un resoconto della Congregazione dei Palafrenieri del 31 ottobre 1605 documenta questo momento della vicenda, di poco precedente alla decisione di commissionare una nuova pala, commissione che, come è noto, fu rivolta a Michelangelo Merisi da Caravaggio. I membri della Confraternita, infatti, ansiosi di ottenere nel più breve tempo possibile un nuovo altare dopo la demolizione subita, si sistemarono su quello destro del transetto settentrionale e in un primo momento decisero di collocarvi la vecchia pala d'altare di Leonardo da Pistoia e di Jacopino del Conte[214]. Tuttavia, le dimensioni ridotte del nuovo altare non consentivano l'inserimento dell'opera[215], sensibilmente più grande. I confratelli, pertanto, decisero di collocarvi temporaneamente lo stendardo della Confraternita.
Il documento summenzionato riferisce della

> "traslazione dell'altare et imagine de S.ta Anna dalla chiesa vecchia in la nuova havendosi a buttare a terra la vecchia per fare el resto della nuova secondo il desegno per ordine di Sua Santità"[216].

Il resoconto prosegue citando una visita del Vicario di San Pietro presso l'altare della Confraternita,

> "ove era stata posta l'imagine de S.ta Anna ch'era l'istessa ch'era all'altare nella chiesa suddetta vecchia *e perché non riquadrava come fa bisogno v'è stato posto per adesso lo stendardo della compagnia*, parendo che più e meglio quadri et che riempia et comparisca, havendo detto ch'in tanto che se farà un bel quadro di nuovo; al che ha molto essortato che la compagnia lo debbia far fare poiché deve essere detto altare uno delli sette come prima; siche esso S. Decano della compagnia con quello del Papa quivi presente ha essortato et prefato i congregati a voler ognuno volentiere a contribuire alla spesa del quadro da farsi di nuovo per gloria de Dio et honore de S.ta Anna e per devozione de fideli e parole simili. Onde da tutti li confrati congregati fu prontamente resposto che se sarebbe contribuito et ognuno haverebbe dato secondo che havarebbero possuto (…)"[217].

La vicenda è confermata anche da una notizia documentaria riferita da Giacomo Grimaldi risalente al 20 ottobre del 1605. A quella data, essendo stati abbattuti gli ultimi tre altari dei sette presenti nella vecchia basilica – uno dei quali di proprietà dei Palafrenieri – su mandato del papa si stabilì l'assegnazione di altrettanti altari nella nuova basilica.

---

[214] Rice 1997, p. 44.
[215] Rice, *ibidem*; Pinelli 2000, p. 845.
[216] Spezzaferro 1974, p. 126.
[217] Spezzaferro, *ibidem*. Il corsivo è mio.

Ai Palafrenieri, quindi, fu assegnato quello che in un secondo momento fu dedicato a San Giovanni Crisostomo, situato in corrispondenza dell'attuale cappella di Santa Petronilla e divenuto in seguito di San Michele Arcangelo[218].

È in questo momento che si inserisce la commissione di una nuova pala d'altare a Caravaggio. Il 6 aprile 1606 l'opera del Merisi fu collocata in San Pietro, per venirne rimossa, come è noto, soltanto pochi giorni dopo[219]. È ragionevole ipotizzare che i confratelli decidessero di recuperare la vecchia pala di Leonardo da Pistoia per evitare di lasciare sguarnito il loro altare ed è proprio in questa fase che presumibilmente il dipinto, il quale – come attesta il resoconto della congregazione summenzionato – era di dimensioni maggiori rispetto al nuovo altare tanto da suggerire l'inserimento temporaneo dello stendardo della Compagnia, subì quella decurtazione nella parte sommitale di cui si dirà.

Nel 1618 Giacomo Grimaldi, nella sua descrizione della Basilica, ricorda il fatto che la

> "la nobilis ycona sanctae Annae, Deiparae Virginis filium gestantis et Apostolorum Petri et Pauli […] in novo vaticano templo cernitur"[220],

attribuendola a Perin del Vaga e collocandola al tempo di Paolo III Farnese[221].

Solamente alla fine del terzo decennio del Seicento (1626-1627), allorché si decise l'assegnazione di nuovi altari, il titolo di Sant'Anna fu trasferito nella Sagrestia, laddove la pala fu infine collocata e dove ancora oggi è conservata, causando da quel momento in poi una sorta di *damnatio memoriae* sia dell'opera che del suo autore.

Le ragioni per cui i confratelli persero i loro diritti sull'altare della Basilica per vedersene assegnato un altro meno importante e visibile all'interno della Sagrestia dei Canonici sono probabilmente legate alla perplessità che aveva suscitato l'attribuzione di un altare tanto importante alla Compagnia, perplessità che emerge dalla lettura di alcuni documenti della Confraternita[222].

Come si è detto, della pala di Leonardo da Pistoia si perse memoria per diversi secoli; nel 1784, non casualmente, Francesco Cancellieri attribuiva a Giovan Francesco Penni la paternità

---

[218] Grimaldi 1618, ed. 1972, pp. 53-58.

[219] A proposito della pala dei Palafrenieri di Caravaggio si vedano, ad esempio, Beltramme, op. cit; Calvesi 2000, pp. 39-55; Spezzaferro, op. cit.

[220] Niggl 1971, pp. 160-161.

[221] "Sacellum (…) illustribus picturis a Perino Vagiae ornatum est". Niggl, *ibidem*. Grimaldi 1618, ed. 1972, p. 57.

[222] Spezzaferro 1974, pp. 132-135; Beltramme 2001, pp. 76-79.

del dipinto[223]. L'opera fu infine pubblicata nel 1951 da Federico Zeri, al quale se ne deve l'identificazione e la restituzione a Leonardo da Pistoia e Jacopino del Conte, anche sulla scorta del collegamento con la citazione di Giovanni Baglione[224].

Una lettura diretta dell'opera ha consentito di confermare alcuni dei dati emersi dall'analisi dei documenti esaminati finora. Al di sopra del gruppo dei santi, infatti, si può notare un brano di pittura di colore rosso riferibile alla presenza di un panneggio e quindi, verosimilmente, di un'altra figura: sembrerebbe pertanto rinsaldarsi l'ipotesi di una decurtazione subita dal dipinto nella parte sommitale in occasione del suo reinserimento nel nuovo altare della Basilica, dopo il rifiuto del dipinto di Caravaggio e prima del suo trasferimento presso la Sacrestia. Tale constatazione è del tutto sfuggita all'attenzione degli studi.

Da un punto di vista iconografico, l'opera rappresenta la Sant'Anna Metterza, che spesso prevedeva in effetti la presenza di un Padre Eterno o di una Deposizione a chiudere il gruppo sacro. Come è noto, il culto di Anna era molto diffuso a Firenze: la santa, infatti, era co-patrona della città insieme a Giovanni Battista[225] e, per questa ragione, numerose sono le testimonianze figurative relative alla rappresentazione di tale tema iconografico cui Leonardo Grazia poté fare utilmente appello per l'ideazione della propria opera[226].

Da un'analisi morfologica della pala d'altare sembra possibile avanzare diverse considerazioni in merito al percorso di Jacopino. Federico Zeri datava l'opera al 1537, in prossimità dell'inizio dei lavori nell'Oratorio di San Giovanni Decollato[227]. Egli, quindi, vi riconosceva l'esordio romano dell'artista, anche in virtù del fatto che lo stesso Baglione citava questo dipinto in cima alla lista delle opere di Jacopino del Conte.

Lo studioso, inoltre, riconobbe la mano dell'artista fiorentino in alcuni brani della pala, in particolare nella figura del Bambino e in quella del San Pietro: "In questa eccentrica mistione di sartesco e di raffaellesco, la parte di Jacopino è riconoscibile (almeno per il disegno) nella figura del Bambino, e nell'esecuzione delle mani e della testa di San Pietro; il Pistoia si ravvisa invece nelle figure della Madonna e di Sant'Anna"[228]. Invero, anche la figura di Paolo può

---

223 Cancellieri 1784, p. 89.

224 Zeri 1951, p. 141; p. 148, n. 6. Nel 1956 anche Friedlaender (1956, p. 191) individuò l'opera nella Sagrestia dei Canonici, riferendone tuttavia l'attribuzione al Penni.

225 Valentini 2003; Valentini 2003a, pp. 103-134; Verdon 2003, pp. 139-148.

226 Si veda ad esempio la *Madonna in trono e santi* eseguita tra il 1511 e il 1517 da Francesco Francia per la chiesa di San Frediano a Lucca oggi alla National Gallery di Londra, opera che il Grazia poté senz'altro osservare durante il suo soggiorno in città, oppure la *Pala del Gran Consiglio* di Fra Bartolomeo oggi al Museo di San Marco a Firenze. Nell'atteggiamento di Anna, inoltre, descritta nell'atto di indicare il Bambino, si potrebbe riconoscere il segno di un riferimento al mistero dell'Incarnazione (Pierguidi 2011, pp. 192-193). La figura stessa di Anna, infatti, alludeva al concepimento di Maria senza peccato.

227 Zeri 1951, p. 148, n. 6. Come si è detto, il documento del 1534 è stato individuato soltanto nel 1992 da Antonio Vannugli.

228 Zeri, *ibidem*.

essere attribuita al Pistoia: l'evidente consonanza formale con prototipi post-raffaelleschi e segnatamente giulieschi, infatti, ben si confà ad un pittore che poteva vantare un'appartenenza alla scuola del Sanzio[229]. In questo senso un confronto pertinente può essere proposto con la figura di Paolo presente nell'opera raffigurante *Cristo in gloria con quattro santi* conservata presso la Galleria Nazionale di Parma[230](fig. 42).

Viceversa, la derivazione da prototipi sarteschi delle figure del Bambino e di Pietro consente in effetti di riferire questi brani dell'opera a Jacopino. Il gruppo centrale, infatti, deriva letteralmente, seppure in controparte e fatto salvo che per la posizione della testa della Vergine, dalla pala per la chiesa di San Domenico a Sarzana che Andrea del Sarto licenziò, con l'aiuto della sua numerosa bottega, nel 1528[231] (Figg. 5; 6). L'opera, come detto, divenne per i suoi allievi una sorta di antologia di motivi di cui avvalersi per la realizzazione di numerose copie e repliche[232].

Il giovane Jacopino del Conte potrebbe essersi avvalso di un disegno tratto dall'opera del suo maestro, che sicuramente poteva aver avuto modo di conoscere, studiare e riprodurre durante il suo apprendistato a Firenze. La figura di san Pietro, come in parte si è detto, in questo senso rappresenta un capitolo importante per ricostruire l'orizzonte visivo del giovane artista. Il volto di Pietro, infatti, replica quello del santo posto a destra della Vergine nella pala di Sarzana (Fig. 6). Un altro modello sartesco preso in prestito da Jacopino per la messa a punto di questo particolare si trova anche nella *Pietà* di Luco (Fig. 43), in un particolare sul fondo della *Visitazione* nel Chiostro dello Scalzo (Fig. 44) e in altre opere summenzionate, come i polittici di Vallombrosa e di Sant'Agnese.

Come si dirà, il medesimo modello sartesco è presente anche in una *Sacra Famiglia*, dipinto conservato presso il Metropolitan Museum di New York e attribuito al nostro[233] (Fig. 53). Come è evidente, la figura del San Giuseppe ancora una volta si avvale dello stesso prototipo. Il volto accigliato, il naso aquilino e la barba spumosa ritornano nel santo di Sarzana, nel San Pietro dei Palafrenieri ed infine nel San Giuseppe di New York.

In conclusione, pare opportuno citare un disegno della Walker Art Gallery di Liverpool, ritenuto copia da Andrea del Sarto. Contrariamente a quanto rilevato finora dagli studi, il

---

229 Secondo Vannugli, invece, sia la figura di Pietro che la figura di Paolo spetterebbero a Jacopino del Conte. Vannugli 1998, p. 600.

230 Anedda in Bernardini-Bussagli 2011, pp. 281-282, cat. 43; fig. p. 178.

231 Shearman 1965, I, plate n. 159; II, n. 88, p. 275.

232 Jacopino del Conte viene definito da Costamagna e Fabre "il più fedele copista di Andrea del Sarto". Costamagna-Fabre 1991, p. 23.

233 New York, Metropolitan Museum of Art, inv. n. 1976.100.15, olio su tavola, 120 x 86 cm. Cfr. paragrafo 2.4_2.

foglio potrebbe in effetti essere considerato il prototipo da cui far discendere la serie sin qui delineata[234] (Fig. 45).

Il disegno, infatti, pur derivando da Sarzana, come è stato già giustamente sottolineato[235], ne rappresenta una variante autonoma: ad esempio, la testa è descritta secondo un'angolatura lievemente diversa rispetto al dipinto di Andrea del Sarto. Al contrario, il disegno mostra un volto di santo perfettamente sovrapponibile al San Pietro dei Palafrenieri e al San Giuseppe di New York: la diagonale pronunciata della piega della veste, assente nella pala di Sarzana e invece appena accennata nel disegno, è la medesima nelle opere date a Jacopino sopra citate, così come il punto di vista da cui è raffigurato il volto e le sue caratteristiche fisionomiche. Il disegno, quindi, potrebbe essere una reinterpretazione della pala di Sarzana oppure derivare da uno studio preparatorio per la stessa[236]. Popham attribuiva il disegno al giovane Francesco Salviati[237], il quale, data la sua permanenza presso la bottega del d'Agnolo, avrebbe potuto agevolmente usufruire dei disegni del maestro per esercitarsi e per costruire il proprio bagaglio lessicale. Invero, sembrerebbe lecito legare il disegno di Liverpool piuttosto all'attività grafica del giovane Jacopino del Conte, il quale, esattamente come Salviati, aveva la possibilità di accedere ai materiali di bottega di Andrea del Sarto, traendone disegni di studio non di rado reimpiegati. Peraltro, l'attribuzione del foglio a Jacopino che qui si avanza, avvalorata dai confronti con opere tradizionalmente incluse nel suo catalogo, potrebbe consentire di individuare un primo punto fermo per la ricostruzione del suo altrimenti scarno *corpus* grafico[238]. Sembra significativo, infine, precisare che proprio il disegno di Liverpool in esame è stato messo in relazione da Shearman con un altro foglio da Andrea del Sarto già discusso in questa sede, conservato presso l'Ashmolean Museum di Oxford (Fig. 3). Si tratta del particolare derivato dalla *Madonna Botti* (Fig. 1) e replicato da Jacopino del Conte nella *Madonna degli Innocenti* (Fig. 12).

2.3_3. Il prosieguo dell'attività di Leonardo Grazia: dalla corte pontificia all'arrivo a Napoli (1541)

Tornando al percorso di Leonardo Grazia e al tentativo di distinguere la sua produzione da quella di Jacopino, pare opportuno sottolineare la probabile sovrapposizione dei cataloghi dei due artisti. Ad esempio, tra le opere che la critica ha riferito alternativamente a Jacopino e al

---

234 Liverpool, Walker Art Gallery, Matita rossa e nera, mm 219 x 148, inv. n. 5084.
235 Liverpool 1977, pp. 274-275, cat. n. 5084; Shearman 1965, I, plate n. 159; II, n. 88, p. 275.
236 Ipotesi fu avanzata da Shearman e ripresa dal catalogo del Museo. Liverpool 1977, *ibidem.*
237 Liverpool 1977, *ibidem.*
238 Ashmolean Museum di Oxford, inv. n. WA 1950.72, matita rossa, 270 x 272 mm. Shearman 1965, I, pl. 169b.

Pistoia, è possibile citare la *Lucrezia* della Galleria Borghese, attribuita al pittore fiorentino nonostante una fonte antica ed autorevole come la descrizione della collezione Borghese di Jacopo Manilli del 1650 citasse l'opera con un'attribuzione al Grazia[239] (Fig. 46).

La fase successiva della carriera del Pistoia si svolse nel Viceregno e risulta maggiormente chiarita dagli studi grazie alla presenza di fonti e documenti che ne hanno precisato i confini.
Egli giunse nel 1541 nella città partenopea dove incontrò il favore di quei committenti che, nei primi decenni del secolo, avevano dato una svolta al gusto artistico napoletano, sollecitando il mercato locale in direzione di una tendenza "moderna" di matrice romana e sostenendo, tra gli altri, proprio Giovan Francesco Penni. Leonardo Grazia, quindi, probabilmente ereditò in qualche modo i contatti già coltivati dal suo maestro, ad ulteriore testimonianza di una certa duratura consuetudine tra i due artisti[240]; tra i committenti del Pistoia a Napoli, infatti, figurano il banchiere fiorentino Tommaso Cambi, il cardinale Diomede Carafa e alcuni esponenti della corte d'Avalos, grazie ai quali egli lavorò in San Domenico Maggiore, in Santa Maria del Parto a Mergellina e per la chiesa di Monteoliveto[241].
A proposito della *Presentazione al tempio* per Monteoliveto, oggi a Capodimonte, conviene ricordare che nel 1544 la pala fu rimossa su suggerimento di Giorgio Vasari, il quale riuscì a sostituirla con un suo dipinto. Bartolomeo Maranta[242], ripreso poi da Carlo Celano nel 1692[243],

---

239 Manilli 1650, p. 98. Paola Della Pergola riferiva il dipinto alla maniera di Jacopino del Conte. Della Pergola 1959, II, p. 30, n. 34.
240 Leone De Castris 1996, pp. 86-95.
241 Maranta, citato da Barocchi 1978, pp. 884-885; Celano 1692, p. 870. Risale a questo periodo anche la redazione di una pala d'altare con l'*Assunzione delle Vergine* per la cattedrale di Altamura, inviata da Napoli alla fine del 1546. Si vedano Santoro 1955, pp. 85-89; Leone De Castris 1996, p. 88. Su questa fase dell'attività del Grazia, sulla vicenda della pala d'altare per Monteoliveto, sostituita su suggerimento di Vasari, e più in generale su cantiere si vedano anche Bologna 1958; Naldi 2011, pp. 15-36; Zezza 2013, pp. 147-165.
242 "E per questa ragione [sconvenienza di ritratti di contemporanei nelle opere sacre] quei reverendi padri di Monte Oliveto levorno dall'altar maggiore quel quadro della Circoncisione nel quale era ritratto il Barattuccio in abito di Simeone, e fu in quel tempo che, essendo egli avvocato fiscale, interveniva a dar fune, fuoco, ceppi et altre sorti di tormenti. Facea scopare, strascinare, impiccare et altre specie di pene, et ancor che fusse di aspetto venerando per quella gran barba canuta, nondimeno era per crudel uomo tenuto, e non per misericordioso, come richiedeva la grandezza del misterio. La levorno dunque quei buoni padri dal maggiore altare e da Giorgino di Arezzo feciono farvi quell'altra che ora vi sta." Maranta, citato da Barocchi 1978, pp. 884-885.
243 "Questo quadro stava nell'altare maggiore collocato, e perché le figure che in esso si vedono erano state prese dal naturale, nel rappresentare il mistero della Purificazione, essendo che il volto di S. Simeone era ritratto di Antonio Barattucci, allora avvocato fiscale di Vicaria, quello della Vergine di Lucrezia Scaglione, quello dell'altra donna era copiato dal volto di Diana di Rago, donna in quel tempo di stimata di gran bellezza. Nell'altre figure si riconoscevano i sembianti di Lelio Mirto Vescovo di Caiazzo e Cappellan maggiore, di Gabriele Altilio Vescovo di policastro e di un monaco olivetano, in quel tempo sagristano. Essendo stato chiamato a dipingere il refettorio Giorgio Vasari, diede ad intendere ai Padri, ch'era molto sconvenevole che nel quadro del maggiore altare di una chiesa così nobile e frequentata vi si riconoscessero nella vergine un volto di una dama così nota ed in quello di S. Simeone un avvocato fiscale di Vicaria: che però ne fu rimosso e vi si collocò un'altra tavola simile, cioè coll'istesso mistero, depinta da esso giorgio". Celano 1692, p. 870.

spiegava l'episodio con la sconveniente presenza nel dipinto di ritratti di contemporanei (Fig. 47).

2.4. Tra Firenze e Roma. Ipotesi di ricostruzione cronologica delle Madonne "michelangiolesche"

2.4_1. La *Madonna* del Fitzwilliam Museum di Cambridge

Tornando al percorso di Jacopino del Conte e alla disamina delle opere tradizionalmente assegnate al suo catalogo, conviene soffermarsi su un altro dipinto di soggetto sacro, realizzato verosimilmente per la committenza privata.

La *Madonna con Bambino, san Giovannino e santa Elisabetta* del Fitzwilliam Museum di Cambridge fu attribuita a Jacopino del Conte da John Shearman sulla scorta di nessi stilistici e tecnici tra quest'opera e le altre facenti parte della serie di dipinti assegnata al nostro[244] (Fig. 48).

Iris Cheney datava l'opera ad un momento assai prossimo alla *Madonna* degli Uffizi (Fig. 21), di cui pare riproporre con alcune modifiche il motivo dello sfondo di paesaggio con rovine[245]. Da notarsi, peraltro, che la studiosa, nel suo contributo del 1970, pubblicava una foto dell'opera precedente ad un restauro, intervenuto soprattutto nel modificare fino ad alterarli gravemente i tratti del volto del Bambino[246].

La tavola proviene dalla collezione fiorentina della famiglia Panciatichi. Andrea Donati, sulla base di questo illustre passato collezionistico, ha proposto di datare l'opera al 1534, anno del matrimonio tra Bartolomeo Panciatichi e Lucrezia Pucci, senza tuttavia addurre alcuna prova a sostegno dell'ipotesi[247].

Dell'opera sono note due repliche con diverse varianti: la prima è conservata a Monaco e fu segnalata da Federico Zeri. Il dipinto propone la stessa combinazione di elementi della tavola di Cambridge, tuttavia è assente la figura di Elisabetta e sullo sfondo mancano le rovine all'antica, così preponderanti nella versione inglese (Fig. 49). La seconda replica del dipinto, invece, in collezione privata a Palermo, include la figura di Giuseppe. Come nella versione a

---

[244] Cambridge, Fitzwilliam Museum, inv. n. 651, olio su tavola, 100,5 x 76,5 cm. Shearman 1965, I, p. 170; Goodison-Robertson 1967, pp. 52-53; Cheney 1970, pp. 32-35; Von Holst 1971, pp. 51-51; Pace 1972, p. 22. n. 13; Bruno 1974, n. 130 p.71, n. 17; Keller 1976, p. 55 n. 19; Bassan 1988, p. 462; Vannugli 1998, p. 600; Donati 2010, pp. 129-130.

[245] La Cheney, inoltre, individuava un legame stilistico tra il modulo figurale della santa Elisabetta ed alcune figure ideate da Ridolfo del Ghirlandaio a Firenze, come ad esempio alcune teste eseguite nelle storie di San Zanobi oggi presso le gallerie dell'Accademia.

[246] Cheney 1970, p. 35, fig. 3. La scheda dell'opera nel catalogo del Museo del 1967, infatti, registrava la presenza di pentimenti proprio in corrispondenza dei lineamenti del volto del bimbo. L'opera era stata sottoposta ad un restauro nel 1965. Goodison-Robertson 1967, p. 52.

[247] Donati 2010, pp. 129-130.

Monaco, anche in questo caso lo sfondo si configura come un indistinto paesaggio boschivo[248] (Fig. 50).

Nel dipinto di Cambridge la Vergine presenta lo stesso connubio di motivi sarteschi e michelangioleschi della *Madonna* degli Uffizi, collocandosi così come un'opera "ponte" tra le ultime opere fiorentine e la *Madonna* di Washington (Fig. 63). Tuttavia, ad un'analisi stilistica, il dipinto palesa anche alcuni caratteri compositivi propri della scuola di Raffaello. Una litografia tratta intorno al primo decennio dell'Ottocento dall'invenzione jacopinesca, poco nota e mai presa in considerazione dalla letteratura sull'argomento, offre un'indiretta conferma di questa lettura formale: la stampa, infatti, reca un'eloquente attribuzione a Giulio Romano[249]. Il foglio in esame fu inciso dal pittore ed incisore tedesco Ferdinand Wolfgang Flachenecker (1792-1847) a partire dalla replica conservata *ab antiquo* a Monaco di Baviera, come attesta l'iscrizione "Gal. Munich" posta al centro della stampa[250] (Fig. 51).

Giusta l'ipotesi di assegnare al nostro il dipinto in esame, l'avvicinamento stilistico al "mondo raffaellesco" che la tavola palesa, in un pittore sino a quel momento esclusivamente votato al modello sartesco prima e michelangiolesco poi, potrebbe essere stato facilitato e mediato dal contemporaneo legame con il Pistoia, un artista profondamente legato per appartenenza alla cerchia post-raffaellesca.

L'ideazione del dipinto si qualifica soprattutto per la particolarità iconografica del san Giovannino dormiente. La Cheney riteneva che Jacopino avesse rappresentato Gesù Bambino addormentato, secondo il tradizionale motivo della *dormitio Christi*[251]. In realtà, il bambino colto nell'atto di dormire, come già suggerito da von Holst[252], è Giovannino, dal quale un Gesù Bambino particolarmente vispo e sorretto dalla Vergine sta prendendo la verga cruciforme, simbolo del suo stesso martirio. Conferma dell'identificazione dei due bambini proviene da un particolare dell'opera, reiterato anche nella replica di Monaco e nella menzionata incisione: il bambino giacente, infatti, è rappresentato senza l'aureola, a differenza del bimbo in piedi, che viene così a configurarsi come Gesù. Per la posa di Giovannino, Von Holst individuava giustamente un possibile referente formale nel disegno di Michelangelo conservato a Windsor

[248] Il dipinto, prima di giungere a Palermo, è passato all'asta da Christie's il 18 maggio 1979 (n. 124).
[249] British Museum, Londra, inv. n. 1854,1020.1480. L'iscrizione sulla sinistra della stampa recita "Julio Pipi romano pinx".
[250] L'incisore fu attivo a Monaco sul finire della sua carriera.
[251] Cheney 1970, p. 35.
[252] Von Holst 1971, p. 52. Lo studioso, inoltre, segnalava altri casi in cui è presente il san Giovannino dormiente (Id., p. 52, nota 117), cui può aggiungersi la *Sacra famiglia con san Giovannino* della collezione Chigi Saraceni di Siena di Marco Pino (inv. n. 224. Zezza 2003, pp. 37; 57, fig. II.14; p. 134, tav. 6; p. 284, cat. n. A.86). In questi casi, peraltro, la figura di Giovannino è chiaramente identificabile dai suoi soliti attributi iconografici.

Castle, raffigurante gli Arcieri. Nel margine destro del foglio, infatti, è presente un cupido dormiente, colto nello stesso atteggiamento conferito al Giovannino del dipinto di Cambridge[253] (Fig. 52). Questa puntuale citazione da un'invenzione di Michelangelo degli anni trenta dimostra ancora una volta quanto Jacopino avesse immediato accesso ai disegni del maestro. Tale evidenza da un canto attesta una vicinanza diretta del nostro alla più ristretta cerchia orbitante attorno a Michelangelo, dall'altra lo qualifica come uno dei suoi primi divulgatori. Inoltre, come si è detto, un accesso ai fogli di Michelangelo potrebbe essere stato favorito anche da Nanni di Baccio Bigio, il quale molto presto aveva sottratto al Mini un *corpus* di disegni del Buonarroti.

2.4_2. La *Sacra famiglia* del Metropolitan Museum di New York

John Shearman citava di sfuggita la *Sacra famiglia* del Metropolitan Museum di New York come uno dei molti dipinti problematici databili agli anni trenta e riferibili alla scuola di Andrea del Sarto[254] (Figg. 53; 54). Nel mostrare scetticismo circa la possibilità di attribuire ogni singolo lavoro di bottega, lo studioso proponeva comunque di legare l'opera oggi al Metropolitan alla stessa mano della *Santa Caterina* già Barberini-Sciarra (Fig. 10), che, come si è detto, viene assegnata al nostro, individuando così un altro tassello di un nucleo di opere ascrivibile alla stessa mano.

Il dipinto, pubblicato come anonimo nel catalogo dell'esposizione del 1970 intitolata *The age of Vasari*[255], fu poi assegnato a Jacopino del Conte da Iris Cheney, che suggeriva una datazione tra il 1536 e il 1538, a ridosso, quindi, del secondo soggiorno romano dell'artista[256]. Federico Zeri, pur condividendo la proposta della Cheney, anticipava al 1533 la datazione della tavola[257]. Da un punto di vista formale, l'opera rappresenta ancora una volta un momento interessante e non sempre di facile decifrazione del tragitto di Jacopino del Conte: ad un ricordo ancora molto preciso di Andrea del Sarto e di Michelangelo, si somma un aggiornamento condotto

---

[253] Windsor Castle, inv. n. RL 12778. Von Holst 1971, p. 52. Joannides 1996, pp. 75-77, cat. 16.

[254] *Sacra Famiglia*, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. n. 1976.100.15, olio su tavola, 120 x 86 cm. *Bachiacca and his friends* 1961, p. 69 n. 86; Shearman 1965, p. 169 n. 3; *The Age of Vasari* 1970, p. 31 n. P1; Cheney 1970, p. 35; Pace 1972, p. 222 n, 12; Zeri 1978, p. 114; Baetjer 1980, p. 98; Freedberg 1985, p. 63; Bassan 1988, p. 492, Costamagna-Fabre 1991, p. 23; Cheney 1996, p. 776; Vannugli 1998, p. 600; Donati 2010, pp. 124-125.

[255] *The Age of Vasari* 1970, p. 31, tav. 1. Nel catalogo, peraltro, è pubblicata una rara riproduzione a colori del dipinto.

[256] Cheney 1970, p. 35. Valentino Pace (1972, p. 222, nota 12), nel commentare le proposte attributive della Cheney, negava la paternità jacopinesca dell'opera, riconfermata poi da Federico Zeri (1978, p. 114).

[257] Zeri 1978, p. 116.

sulle opere di Pontormo. A proposito della tavola, Zeri parlava di "grandiosa, gelida magniloquenza"[258].

La figura di Giuseppe deriva letteralmente dalla pala di Sarzana (fig. 6), il che, peraltro, conforta nell'ancorare il dipinto agli anni trenta: come si è detto, lo stesso particolare era stato utilizzato da Jacopino del Conte per mettere a punto la figura di Pietro nella pala dei Palafrenieri (1534; fig. 41). Si rammenti, peraltro, la presenza del disegno della Walker Art Gallery di Liverpool di cui si è già discusso in relazione all'opera per la Basilica di San Pietro[259] (Fig. 45). Quanto al Carucci, sembra utile, a tal proposito, un confronto tra il dipinto del Metropolitan e una *Madonna col Bambino* di Pontormo in collezione Hester Diamond a New York[260] (Fig. 55). Del resto, come si è detto, alla morte di Andrea del Sarto (1530) alcuni suoi allievi confluirono nella bottega di Pontormo e Philippe Costamagna ipotizzava per Jacopino del Conte lo stesso percorso[261].

Da un punto di vista stilistico, quindi, il dipinto denuncia le stesse peculiarità linguistiche di altre opere legate al catalogo di Jacopino. In particolar modo, un confronto utile potrebbe proporsi con la *Madonna* degli Uffizi, soprattutto per quel che riguarda il velo della Vergine, in entrambi i casi cangiante tra il rosa e l'azzurro, o il modo di rappresentare le pieghe del panneggio (Fig. 21).

Ciò nondimeno, alcune caratteristiche formali, come ad esempio la definizione dei corpi particolarmente torniti, la qualità dei capelli del bimbo, metallici ed ondulati come in una scultura bronzea, sono presenti, ad esempio, in molti particolari dell'*Annuncio* e della *Predica*, motivo per cui si condivide la datazione proposta da Cheney, maggiormente prossima alle prime prove romane di Jacopino.

Quanto alla maestosa figura del bimbo, le sue gambe incrociate suggeriscono che uno studio sia stato condotto anche su esempi dell'arte classica, in particolare sul prototipo del *Pothos* di Skopas. Una figura analoga compare in un foglio di Michelangelo raffigurante la *Madonna con Bambino e san Giovannino*, tradizionalmente datato al 1532[262] (Fig. 29). Ancora una volta, quindi, è possibile individuare un legame diretto e non mediato tra Jacopino e il Buonarroti.

---

[258] *Ibidem.*

[259] Iris Cheney citava anche un disegno di Salviati conservato agli Uffizi (473F) che presenta la stessa composizione (Cheney 1970, p. 34).

[260] New York, collezione Hester Diamond, olio su tavola, cm 82 x 64, inv. n. 262.1873. L'opera si data intorno al 1530. Si veda Costamagna 1994, pp. 163-166, cat. n. 39.

[261] Costamagna, op. cit., pp. 87-88.

[262] Windsor Castle, inv. n. RL 12773. In Joannides 1996, pp. 84-85, cat. 19. Il collegamento tra il disegno di Michelangelo e il dipinto di Jacopino è di Donati (2010, p. 125).

La forte evidenza conferita alla posizione delle gambe lascia intendere che nel dettaglio si celi un significato ben preciso, interpretabile facilmente come un'allusione al sacrificio di Cristo sulla Croce. *Sic stantibus rebus*, la base su cui poggia la figura assisa del Bambino potrebbe alludere alla pietra tombale[263].

Al fine di proporre un'interpretazione iconografica il più possibile complessiva del dipinto, non sembra privo di interesse soffermarsi infine anche sulla figura assai defilata del san Giuseppe, il quale viene rappresentato all'interno di un segmento "di risulta" dello spazio, altrimenti occupato per intero dall'imponente e cardinale figura della Vergine. La rappresentazione di Giuseppe, infatti, nella sua alterità defilata, rende palmare il suo ruolo di padre putativo, rinsaldando così, con forte evidenza visiva, il tema del mistero della concepimento virginale di Maria. Fin dai vangeli apocrifi, infatti, si era diffusa l'immagine di Giuseppe come figura di uomo vecchio, dubbioso, impossibilitato ed incapace, ancorché virtuoso, di partecipare della sacralità del nucleo intimo ed impenetrabile della Vergine con il Bambino[264]. Giuseppe, quindi, da un lato rappresenta il protettore e il testimone del dogma della immacolata concezione e del mistero dell'Incarnazione, dall'altro ha assunto il ruolo sociale e simbolico del *custos Domini*[265]. Inoltre, la sua collocazione liminale trova un'ulteriore motivazione nel suo essere a cavallo tra Vecchio e Nuovo Testamento, appartenente di fatto ad un'epoca ancora *sub lege* e, tuttavia, investito e coinvolto in prima persona dalla rivelazione e dalla Grazia[266].

2.4_3. Alcune considerazioni attorno a due casi: la *Madonna* di Belgrano e la *Madonna* Sackville

Alcune caratteristiche stilistiche della *Madonna con Bambino e san Giovannino* conservata presso la Gemäldegalerie di Berlino (Figg. 19; 20) e del dipinto di analogo soggetto degli Uffizi (Fig. 21) sono state assunte come termine di paragone per l'attribuzione a Jacopino di altre due opere: la *Madonna con Bambino e san Giovannino* in collezione Lord Sackville[267] (Fig. 56), e il dipinto di medesimo soggetto già Boulogne sur Mer e ora in Argentina[268] (Fig. 57), entrambi attribuiti al nostro, seppure in tempi diversi, da Federico Zeri.

---

263 Goffen 1975, p. 501.
264 Si veda anche Wolk Simon 1985, p. 42.
265 Payan 2006; Pasti 2012, pp. 31-32.
266 Si veda, ad esempio, Wilson 2001; Payan 2006.
267 Knole (Kent), collezione Lord Sackville. Si vedano Von Holst 1971, pp. 52-54; Zeri 1978, p. 116; Trezzani 1987, p. 698; Costamagna-Fabre 1991, pp. 23-24; Vannugli 1998, p. 600; Donati 2010, pp. 127-128.
268 Zeri 1951, p. 142; p. 148, n. 7; fig. 6. Il dipinto nel 1937 fu esportato da una collezione privata milanese. Già Boulogne sur Mer, dal 1971 fa parte della collezione di J. Genrich, Belgrano (Argentina).

Le proposte dello studioso sono state largamente accolte dalla critica successiva. Antonio Vannugli ha rilevato per le due tavole una vicinanza formale non solo con il Sarto ma anche con Pontormo e, soprattutto, con Baccio Bandinelli per quella forte componente plastica e scultorea che le figure tradiscono[269], derivante naturalmente anche dalla reazione all'opera di Michelangelo.

Nell'ottica di tracciare il percorso stilistico di Jacopino, le due tavole in questione possono essere considerate come il punto di svolta vissuto dal pittore, che a queste date si volge in maniera sempre più matura ed esclusiva verso lo studio del Buonarroti. Come si è detto più volte, tale matura acquisizione fu verosimilmente incoraggiata dalla possibilità di accedere senza mediazioni al materiale grafico del maestro, con il quale a queste date aveva potuto coltivare un legame di grande dimestichezza. Jacopino, dunque, viene a qualificarsi sempre più nitidamente come un prezioso tramite della fortuna di Michelangelo.

I due dipinti sono stati assimilati alla produzione del nostro in virtù del fatto che entrambi sembrano essere il frutto di quello stesso connubio tra Andrea del Sarto e il Michelangelo fiorentino delle tombe medicee presumibilmente sperimentato negli stessi anni da Jacopino.

In questo senso, invero, mentre la *Madonna* di Belgrano si presenta come una traduzione in termini pienamente ed esclusivamente scultorei e michelangioleschi della *Madonna* degli Uffizi (Fig. 21), come risultante dell'addizione tra Andrea e Michelangelo sembra significativamente paradigmatica la *Madonna* Sackville (Fig. 56), la quale, pertanto, proprio per queste sue qualità può essere considerata di poco precedente alla *Madonna* di Belgrano (Fig. 57). Il san Giovannino, infatti, replica fedelmente, e in maniera anche per certi aspetti ingenua, il prototipo ideato dal d'Agnolo per la *Madonna* di Porta Pinti, opera perduta ma nota grazie alle numerose copie esistenti, molte delle quali antiche (Fig. 58). L'impostazione scultorea della Vergine e la sua stessa fisionomia, invece, risentono fortemente dell'esempio della sacrestia di San Lorenzo, e in particolare della figura di *Aurora* nel monumento funebre di Lorenzo de' Medici (Fig. 59), così come il disegno della mano è un prestito dalla figura di Lorenzo, il cosiddetto *Pensieroso* (Fig. 60).

Un altro elemento di aggiornamento per la definizione del profilo tagliente di Maria può trovarsi ancora una volta in un disegno di Michelangelo, a cui con evidenza Jacopino aveva avuto accesso. Si tratta, infatti, di un particolare di un foglio conservato agli Uffizi (inv. 599E)

[269] Vannugli 1998, p. 600.

che presenta alcuni studi del Buonarroti per le teste ideali pensate per Gherardo Perini[270] (Fig. 33). Lo stesso schema figurale fu reimpiegato da Jacopino nelle *Madonne* in oggetto, in quella di Washington (Fig. 63) ed infine nel particolare dell'*Annuncio a Zaccaria* con la donna con bambino inserita sul fondo.

Quanto alla singolare e spericolata posa del Bimbo, saldamente sostenuto dalla madre che per questo sforza il busto in una torsione piuttosto pronunciata, un riferimento puntuale può rintracciarsi ancora una volta in Michelangelo, che tuttavia è qui il Michelangelo "romano" della Sistina, e in particolare nella lunetta con *Asaf, Giosafat e Ioram*, come già segnalato da von Holst[271] (Fig. 61). Federico Zeri, per il quale del tutto opportunamente l'opera Sackville rappresentava un vero e proprio "hommage à Michel-Ange", proponeva di individuare, quale modello per il Bambino, anche la figura di Amore per *Venere e Amore* eseguito da Pontormo su cartone del Buonarroti intorno al 1532-34[272] (Fig. 62).

Si può notare infine la vicinanza formale tra l'aureola del Bambino nel dipinto Lord Sackville con quella presente nei dipinti del Metropolitan Museum di New York (Fig. 53) e della National Gallery di Washington[273] (Fig. 63), elemento che può ulteriormente confermare l'appartenenza delle opere allo stesso catalogo.

Visti i debiti figurativi e le caratteristiche stilistiche segnalati, giusta l'ipotesi di assegnare i dipinti in esame al nostro, essi dovranno collocarsi cronologicamente intorno alla seconda metà degli anni trenta, in un momento di poco precedente alle prime prove per l'Oratorio di San Giovanni Decollato.

Sia detto per inciso, peraltro, che una massiccia immissione di modelli sistini nel bagaglio culturale di questi artisti avvenne sovente a seguito di un loro personale apprendistato romano. A differenza del Giudizio, difatti, che ebbe immediata fortuna grazie alla subitanea traduzione a stampa, le scene della volta non furono incise che in minima parte entro la metà del secolo: Marcantonio Raimondi, poco dopo la conclusione dei lavori, incise la scena con la *Cacciata di Adamo ed Eva*, alcuni particolari dall'*Ebbrezza di Noè* ed infine uno dei gruppi con gli antenati di Cristo[274]. Giulio Bonasone ed Enea Vico proseguirono l'opera di traduzione intorno alla metà del quinto decennio del Cinquecento e solamente nel 1575 fu incisa una serie completa dalla volta[275].

---

[270] Sul foglio degli Uffizi si veda Barocchi 1962, vol. I, pp. 235-236, cat. n. 186; vol. II, tavv. CCXC-CCXCIV; de Tolnay 1975, p. 65, cat. n. 89. Per la messa a fuoco della questione ringrazio Antonio Geremicca.
[271] Von Holst 1971, pp. 52-54.
[272] Zeri 1978, p. 116.
[273] Questa consonanza tipologica non è stata mai notata.
[274] In particolare il gruppo affrescato nella vela sopra la lunetta di *Giosia, Ieconia, Salatiel*, stampa nota per molto tempo come *Sacra Famiglia*. Si veda Morello 1990, pp. 135-139; Joannides 1996, pp. 165; Morello 2003, pp. 61-65.
[275] Morello, op. cit., pp. 61-65.

Del resto, che la Sistina catalizzasse l'attenzione di quanti giungevano a Roma per completare il proprio percorso di studi trova continua conferma nelle *Vite* di Vasari, in cui la cappella viene descritta come uno dei primi ed imprescindibili capitoli del libro di formazione di un artista. Lo stesso aretino, d'altronde, arrivato nella città pontificia nel 1531 in compagnia di Francesco Salviati, si affrettò ad avviare il suo *cursus studiorum* in Vaticano:

> "E perché il Papa era in palazzo non potevano così stare a disegnare, sùbito che Sua Santità cavalcava, come spesso faceva, alla Magliana, entravano per mezzo d'amici in dette stanze a disegnare, e vi stavano dalla mattina alla sera senza mangiare altro che un poco di pane e quasi assiderandosi di freddo"[276].

Un primo importante accostamento al Buonarroti, come si è detto, ebbe luogo già a Firenze, mediante lo studio delle Tombe Medicee e una conoscenza diretta dei disegni del maestro. Tali esperienze precedettero ed evidentemente prepararono lo studio della volta della Sistina, compiuto un volta giunto a Roma.

2.4_4. La *Madonna* di Washington

La *Madonna con Bambino, san Giovannino e santa Elisabetta*, già Contini-Bonacossi e oggi conservata presso la National Gallery di Washington, è attribuibile a Jacopino del Conte sulla base di un raro confronto con una delle prime e poche opere documentate del pittore[277]: la figura di Elisabetta, infatti, ricorre in controparte in un particolare dell'*Annuncio a Zaccaria*, affrescato nell'Oratorio di San Giovanni Decollato allo scadere del quarto decennio[278] (Fig. 63).

Il dipinto, mentre palesa un certo carattere ancora fiorentino, mostra altresì un aggiornamento condotto su alcuni modelli romani. Non bisogna dimenticare, del resto, che già nel 1534 Jacopino aveva potuto soggiornare per un periodo nella città papale alle prese con la redazione della pala dei Palafrenieri.

---

[276] Vasari 1568, vol. V, p. 515.

[277] National Gallery of Art, Washington, inv. n. inv. n. 1985.11.1, olio su tavola, 170 x 132 cm. *Mostra del Cinquecento toscano* 1940, p. 39 (esposto come Pontormo); Zeri 1948, p. 181; Briganti 1961, pp. 44-45; Cheney 1970, p. 34; Freedberg 1971, p. 501 n. 20; Von Holst 1971, p. 48; Pace 1972, p. 220; Keller 1976, pp. 54-55; Freedberg 1985, pp. 59-65; Bassan 1988, p. 462; Trezzani 1987, p. 698; Costamagna-Fabre 1991, p. 24; Vannugli 1991, p. 74; Cheney 1996, p. 776; Vannugli 1998, p. 600; Donati 2010, pp. 128-129. Il dipinto, le cui ottime condizioni conservative sorprendono, fu rilasciato per l'esportazione grazie ad una convenzione tra gli eredi del conte Contini-Bonacossi e il governo Italiano del 21 maggio 1968. Freedberg 1985, p. 65, nota 1.

[278] Fu Federico Zeri ad individuare tale consonanza, fornendo così una solida pezza d'appoggio per la ricostruzione del primo catalogo del pittore. Zeri 1948, pp. 180-183.

Il Bambino esibisce ancora un retaggio sartesco, mentre il resto della tavola è connotato da un registro stilistico molto prossimo all'esempio michelangiolesco. Per ciò che concerne la datazione, dunque, è ragionevole ipotizzare che la *Madonna* di Washington si collochi in un momento successivo rispetto al quadro degli Uffizi; a corroborare questa ipotesi, d'altra parte, contribuisce proprio la stretta parentela su rilevata tra l'opera e la prima scena dell'Oratorio.

Quanto alla stretta osservanza dell'esempio michelangiolesco e alla fortuna della *Madonna Medici* di Michelangelo, sembra condivisibile quanto rilevato utilmente da Freedberg proprio a proposito della *Madonna* di Washington: "What impresses in Jacopino's *Madonna* is not the echo in it of the Master's voice but the capture of so much of its power and timbre. No other response to Michelangelo's example - not even Pontormo's - conveys so much as this of monumental presence in which grace is confined in grandeur of anatomy and dignity is expressed in contained action"[279]. Inoltre, come detto, si noti la stretta parentela formale e il forte debito contratto con alcuni disegni di Michelangelo, e in particolare con i numerosi studi per le teste ideali. Un confronto in questo senso molto eloquente può essere instaurato tra il particolare del volto della Vergine nel dipinto in oggetto, quello della donna ritratta di profilo nell'*Annuncio a Zaccaria* e un disegno del Buonarroti conservato agli Uffizi (inv. 599E)[280], (Fig. 33).

Un'opera come quella conservata a Washington, pertanto, rappresenta in maniera paradigmatica l'esito del connubio tra la produzione artistica di Firenze e quella di Roma nella seconda metà del quarto decennio, tanto da poter essere assunta come simbolo di quella costante e difficile ricerca condotta da Jacopino del Conte sullo sfondo della seconda Maniera: tale calibratissimo amalgama tra Andrea del Sarto, Pontormo e Michelangelo, ai quali si aggiunge uno sguardo sull'orizzonte capitolino, rappresenta l'esito di una sperimentazione fortemente innovativa, avviata sin dalle prime prove fiorentine dell'artista e giunta a piena maturazione con la *Madonna* di Washington. L'innesto del Michelangelo fiorentino scultore delle tombe sul Michelangelo pittore della volta e più in generale sul contesto artistico romano – innesto che avverrà "pubblicamente" entro le pareti dell'Oratorio di San Giovanni Decollato – fu un'esperienza mai prima sperimentata.

La *Madonna* di Washington, quindi, tradisce un aggiornamento condotto da Jacopino su altri modelli, reinterpretati tuttavia in maniera più consapevole, sofisticata ed autonoma. Non si tratta più della pedissequa imitazione di esempi illustri: prova ne sia che della tavola, a

[279] Freedberg 1985, p. 61.

[280] Sul foglio degli Uffizi si veda Barocchi 1962, vol. I, pp. 235-236, cat. n. 186; vol. II, tavv. CCXC-CCXCIV; de Tolnay 1975, p. 65, cat. n. 89. Per la messa a fuoco della questione ringrazio Antonio Geremicca.

differenza di quelle discusse finora, non è possibile scomporre l'assemblaggio delle singole componenti selezionate per costruire la scena.

Quanto alla provenienza dell'opera di Washington, pare interessante analizzare un passo del testo pubblicato nel 1591 da Francesco Bocchi "Le bellezze della città di Fiorenza", mai preso in considerazione dalla letteratura su Jacopino, ancorché noto agli studi e già messo in rapporto con lui. Nel palazzo del "Sig. Giuliano da Ricasoli", infatti, l'erudito notava tra le opere d'arte ivi collezionate:

> "Ma nell'altra camera, che mette in mezzo il salotto, è un quadro di mano di Raffaello da Urbino di maravigliosa bellezza: è ammirata la Madonna che tiene in collo Christo con attitudine tanto naturale che par viva, e di vero si mostra che adoperi quello con bellissima movenza, per cui da singulare artefice è stata effigiata. Ci è una Santa Lisabetta di rara prontezza, la quale sopra un caldano asciuga un panno bianco e, come si vede, è fatta con sì alto sapere, con intelligenza tanto profonda, che più oltre in perfezzione non pare che da arte humana si possa operare. Onde nella maestà della Madonna, nella vivezza del Cristo, nell'attitudine di questa Santa chiaramente si comprende hora col mirabil disegno, hora col vago colorito, quanto è questo artefice maraviglioso, e per sovrano avviso incomparabile. È bellissimo un S. Giovannino che al fuoco, come fanno i fanciullini, sembra di scaldarsi, con quella attitudine semplice e pira che in tenera età si vede adhora adhora, e di vero pare che si muova, che atteggi la persona e che adoperi. In guisa che, mentreché si contempla per sì nobile vista, si destano in altrui pensieri di cose divine, avvisi santi e mirabili fantasie; e, posto in oblio che dia dipinto quello che si contempla, appresso egli nasce divozione e riverenza"[281].

L'accurata descrizione del dipinto ha consentito senza difficoltà a John Shearman di identificare la tavola in esame con quella di Jacopino del Conte oggi a Washington[282]. Nondimeno, la cruciale informazione è sfuggita del tutto agli studi sul pittore. Benché non sia possibile, se non per via di ipotesi, ricostruire la trama delle circostanze che condussero alla committenza dell'opera, pare comunque utile avviare una serie di considerazioni sulla scorta del passo citato.

Anzitutto il dipinto catturò abbondantemente l'attenzione del Bocchi, il quale infatti si soffermò sul notevole livello qualitativo della pittura e, soprattutto, sulla complessità iconografica dell'immagine. Quanto all'errata attribuzione a Raffaello, colpisce il fatto che già alla fine del secolo – Jacopino ancor vivo – si fosse persa memoria dell'autografia del dipinto. Certo è che il pittore già da molti decenni si era allontanato dalla sua città di origine, il che probabilmente fu causa dell'inesattezza attributiva.

[281] Bocchi 1591, p. 105.
[282] Shearman 2003, vol. II, p. 1381; p. 1383.

Sebbene sia necessario precisare l'impossibilità di conoscere l'esatto momento in cui la tavola divenne parte dell'arredo del palazzo Ricasoli, il lasso di tempo tutto sommato breve tra la sua redazione e la menzione da parte del Bocchi suggerisce di avanzare cautamente l'ipotesi che il dipinto possa essere stato commissionato proprio da un membro della famiglia Ricasoli. In questo senso, il personaggio che per cronologia, per le sue relazioni sociali e per la sua attività potrebbe essere stato coinvolto nella commessa potrebbe essere Giovan Battista di Simone Ricasoli (1504-1572), familiare di Leone X, cameriere segreto di Clemente VII, presente a Roma al tempo del Sacco dei Lanzi e ambasciatore pontificio nei delicati momenti successivi al 1527. Dopo la morte di Clemente, Giovan Battista entrò a far parte della corte del cardinale Ippolito de' Medici, il che fece cadere su di lui il sospetto di essere un simpatizzante della causa dei fiorentini fuoriusciti. Alla morte di Ippolito, tuttavia, si avvicinò ad Alessandro prima e a Cosimo poi, rinsaldando l'immagine della sua fedeltà al casato mediceo. Nel 1538 il Ricasoli fu nominato vescovo di Cortona e in questa veste continuò ad operare come ambasciatore della corte medicea[283]. Nello svolgimento del suo impegno politico, egli fu particolarmente addentro al vivace contesto culturale che gravitava attorno alla corte di Cosimo, divenendo uno dei promotori dell'Accademia Fiorentina. Sono peraltro note le sue frequentazioni con Baccio Bandinelli, il cui ritorno a Firenze nel 1540 fu favorito dal Ricasoli, Giorgio Vasari, a sua volta invitato a tornare nella città dei Medici nel 1554 per intercessione dello stesso[284], Niccolò Tribolo, Annibal Caro, Monsignor Della Casa, Cosimo Bartoli e Benedetto Varchi[285].

Il palazzo Ricasoli, posto in via di San Gallo, fu rinnovato a partire dal 1538 per volontà del vescovo di Cortona su progetto proprio di Cosimo Bartoli[286]; l'opera, tuttavia, non fu condotta a termine poiché ben presto il vescovo si interessò al palazzo alla Carraia, all'interno del quale collezionò le opere d'arte descritte dal Bocchi[287]. Al suo interno, è ancora una volta il Bocchi a citare la cappella del palazzo, ornata con una *Deposizione* di Francesco Salviati e con un Crocifisso del Giambologna[288]. Nel 1565, infine, la facciata dell'edificio fu decorata con un apparato effimero cui lavorarono Borghini, Vasari e Bronzino in occasione del matrimonio del

---

283 Passerini 1861, pp. 73-80.

284 Vasari 1568, vol. V, p. 258; vol. VI, p. 398. Si veda anche Goguel 1992, p. 338; p. 349.

285 Poli-Piccini_Brunetti 1973, pp. 14-16.

286 Poli-Piccini-Brunetti, op. cit.; Bryce 1983; Jonietz 2011, pp. 297-325.

287 Una testimonianza conservata nell'Archivio del Capitolo Fiorentino documenta questo momento: "Aveva cominciato un bel giardino con Palazzo in via San Gallo ove sono le Monache del Ceppo di S. Miniato, ma mutò pensiero, avendo comprato la casa grande del Ponte alla Carraia, ove fabbricò". Citato da Poli-Piccini-Brunetti 1973, p. 18.

288 Bocchi 1591, pp. 107-108. Si veda anche Hirschboeck 2011, p. 265. La *Deposizione* di Francesco Salviati potrebbe essere quella di palazzo Pitti, come è stato sovente proposto dagli studi. Si veda Costamagna in Goguel 1998, cat. n. 35, pp. 144-145.

figlio di Cosimo, Francesco, con Giovanna d'Austria[289]. Ricasoli fu inoltre promotore della commissione a Sebastiano Vini della pala d'altare per la cappella familiare in Santa Maria Novella; alla sua morte, Cosimo volle che un suo ritratto scolpito fosse collocato sotto le logge degli Uffizi e i suoi nipoti commissionarono un monumento funebre in Santa Maria Novella.
Sebbene sia necessario muoversi con cautela circa l'attribuzione al Ricasoli della commissione del dipinto, certo il fatto che tale personaggio fosse così intrinseco alla medesima cerchia che poi sarà fondamentale per l'avvio della carriera del nostro non sembra irrilevante. In ogni caso, la notizia consente comunque di aggiungere un tassello interessante sulla storia della provenienza del dipinto di Jacopino del Conte, fino ad ora del tutto trascurato dagli studi specialistici nonostante la giusta menzione di Shearman.

Tornando all'analisi delle numerose questioni legate al quadro di Washington, occorre inoltre considerare l'esistenza di alcuni fogli legati all'invenzione di Jacopino. Naturalmente, data l'assenza di un catalogo di disegni dell'artista, nell'attribuire alla sua mano i progetti grafici cui si farà riferimento è necessario muoversi con grande cautela.
Il primo foglio è anche l'unico convincentemente legato dalla letteratura al *corpus* grafico di Jacopino. Il disegno in esame, preparatorio per il volto della santa Elisabetta, è conservato presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. 652S) e fu pubblicato da Valentino Pace su segnalazione di Carla Faldi Guglielmi nel suo già citato studio sull'attività giovanile del nostro[290] (Fig. 64). A proposito del particolare in questione, si consideri anche la presenza di un disegno, conservato presso il Musée du Louvre[291]. Il foglio, considerato da Freedberg una copia da Andrea del Sarto, è stato poi indicizzato con un'attribuzione ad anonimo fiorentino del XVI secolo. Esso presenta la medesima figura di anziana donna, sebbene debba tenersi presente che le sue caratteristiche stilistiche e tecniche lasciano pensare piuttosto ad un disegno di derivazione[292] (Fig. 65).
Per la messa a punto di questo particolare dell'opera, molti potrebbero essere stati gli esempi da cui Jacopino prese spunto[293]. Già Freedberg individuava nella *Sibilla Persica* della cappella

[289] Pillsbury 1969, pp. 75-84.
[290] Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 652S, carboncino su carta, 19,5 x 14 cm. Pace 1972, p. 221, fig. 6. Si veda anche Petrioli Tofani 1986, pp. 210-211, n. 4.
[291] Musée du Louvre, inv. n. 1721, 16 x 13 cm.
[292] Freedberg 1963, I, p. 258. Al di là delle questioni attributive, la vicinanza iconografica tra questo foglio e le opere di Jacopino del Conte non è mai stata messa in rilievo dagli studi.
[293] Tra questi, una possibile ispirazione potrebbe essere giunta da alcune idee messe a punto da Pontormo. (GDSU, inv. n. 6552F recto; GDSU, inv. n. 6729F verso).

Sistina un possibile modello, così come nella *Sibilla Tiburtina* degli affreschi in Santa Maria della Pace di Raffaello[294].

Il disegno degli Uffizi è stato messo in relazione ad un foglio del Louvre (inv. n. 793), che costituisce una derivazione dalla *Sibilla Persica* di Michelangelo, la cui assegnazione a Jacopino è stata avanzata da Costamagna[295] (Fig. 66). Tuttavia, sembra opportuno rammentare una volta di più che l'assenza di un numero cospicuo di fogli assegnabili con certezza al nostro impedisce di avere un solido termine di paragone per l'attribuzione di nuovi disegni, soprattutto laddove questi si configurino come copie e derivazioni da opere di altri maestri.

Infine, sempre a Parigi, è conservato un disegno che replica con alcune varianti l'intera composizione del dipinto di Washington: per ragioni formali, il foglio del Louvre viene considerato da Catherine Goguel una copia dal prototipo dipinto[296] (Fig. 67).

Del quadro si conoscono diverse repliche. La prima, in base alle annotazioni di Federico Zeri sul retro della fotografia conservata nella sua fototeca, proviene da una collezione privata bolognese e fu segnalata allo studioso da Francesco Arcangeli[297] (Fig. 68). Una riproduzione di questo dipinto è pubblicata da Donati[298], che tuttavia fa confusione: infatti, pur ricordando giustamente le notazioni di Zeri circa la provenienza bolognese dell'opera e la segnalazione di Arcangeli, riferisce di un passaggio del dipinto ad un'asta di Christie's a New York[299]. In realtà, il dipinto passato da Christie's nel 2007 non è quello della fototeca Zeri pubblicato da Donati: si tratta, invece, di una seconda ulteriore replica tarda dal dipinto di Washington, prova, peraltro, della fortuna incontrata dall'invenzione jacopinesca. Il dipinto passato in asta a New York è datato al diciassettesimo secolo, anche in virtù delle numerose varianti rispetto al modello originale. Il copista, infatti, ha utilizzato una gamma cromatica molto più ribassata in direzione dei bruni, a differenza della brillantezza scelta da Jacopino nel descrivere le vesti e gli incarnati delle figure. Una differenza sostanziale, poi, riguarda proprio le figure di Gesù e di Giovannino, le cui nudità, nella replica di New York, sono state coperte (Fig. 69).

---

294 Freedberg 1985, p. 61.

295 Parigi, Gabinetto dei disegni del Louvre, inv. n. 793, sanguigna, matita nera e tracce d'incisione a stilo su carta, cm 18,9 x 16,4. Costamagna 1991a, pp. 56-57. Sulla base di un confronto con il disegno del Louvre, Costamagna proponeva inoltre di restituire a Jacopino anche una *Testa d'uomo* (Digione, Musée des Beaux-Arts, Sanguigna e matita nera su carta, cm. 19, 7x11,5, inv. n. Ca. 819) copia da un particolare del Chiostro dello Scalzo: "Nous sommes tentés de suggèrer le nom du plus michelangiélesque des artistes de l'atelier d'Andrea del Sarto: Jacopino del Conte". Costamagna, *ibidem*.

296 Parigi, Musée du Louvre, inv. n. 10010, penna e inchiostro marrone, acquarello marrone e biacca su carta, 28,5 x 22,2 cm. Goguel 1972, p. 46, n. 24. Si noti, peraltro, che nel disegno è rappresentata sullo sfondo una finestra, assente nel dipinto.

297 Fototeca Zeri, Scheda foto n. 73899.

298 Donati 2010, fig. 151.

299 New York, Christie's, 19 aprile 2007, n. 208. Donati 2010, p. 129.

Da un punto di vista iconografico, l'opera della National Gallery di Washington esemplifica in maniera evidente quanto detto a proposito del mancato o parziale esame di questo aspetto da parte della letteratura critica. Una riflessione nel dettaglio delle opere sacre di Jacopino del Conte in questa ottica, invece, sembra non solo necessaria, ma assai utile, soprattutto nel caso di un dipinto come quello conservato a Washington così potenzialmente ricco di possibili interpretazioni. L'unico parziale approfondimento di indagine avviato in questa direzione si deve a Sidney Freedberg[300].

La santa Elisabetta reca tra le mani un panno bianco, che risalta per il suo candore perlaceo, occupando significativamente il centro della composizione: verosimilmente esso allude al sudario che avvolgerà il corpo del Salvatore[301]. La Vergine pare accettare l'offerta della santa, con un gesto carico di senso. La mano di Maria sembra peraltro sfiorare il panno e la mano di Elisabetta. Giovannino, inginocchiato davanti ad un braciere ardente, assiste alla scena, fissando il suo sguardo – si direbbe – direttamente sul pezzo di stoffa.

La culla ai piedi della Madonna prefigura il sepolcro di Cristo[302]. Essa, inoltre, è decorata con un rilievo di putto alato, motivo iconografico che spesso era utilizzato per ornare i sepolcri[303].

Gesù Bambino, nel frattempo si protende vivacemente verso la stoffa, accettando così il suo destino. Anche il volto della Vergine è consapevole, e il suo sguardo si perde lontano, assente e severo. Il tipo formale è ancora una volta quello michelangiolesco, mutuato non solo dalla *Madonna Medici*, ma anche dai Tondi Pitti e Taddei. Nell'atteggiamento con il quale ella attende di accogliere il panno, mostra di conoscere e accettare con dignità il destino di suo figlio[304]. Il senso di preveggenza della Vergine[305], attribuitole da numerosi predicatori – da San Bernardino a Savonarola[306] – trova un suo corollario visivo e simbolico nel particolare copricapo che indossa, una sorta di turbante, tradizionalmente attributo iconografico di sibille

---

300 Freedberg 1985, pp. 59-65.

301 Freedberg, op. cit., p. 63.

302 Freedberg 1985, p. 63; Lo Bianco 1988, pp. 123-125; Barbieri 2010, pp. 29-34. Si veda anche Pasti (2012, p. 43), in relazione alla *Madonna della gatta* di Giulio Romano, in cui è presente il motivo della culla decorato con un putto alato che sorregge un grappolo d'uva, altro simbolo funerario proveniente dalle prime raffigurazioni cristiane.

303 Si veda, ad esempio, quello di Ilaria del Carretto a Lucca o l'ampio utilizzo che del motivo iconografico fece Donatello. Si veda ad esempio Bober-Rubinstein 1986, ed. 2010, pp. 98-99; Struthers 1992.

304 Per le osservazioni circa il significato iconografico dell'immagine si veda Freedberg 1985, pp. 63-64.

305 Sulle virtù profetiche della Vergine si veda, ad esempio, De Tolnay 1947, pp. 127-128; Dalli Regoli 1984; Ead. 1987, pp. 419-428.

306 "Maria era dotta nelle scritture, et sapeva le Prophetie che havevano dette et prophetate e' propheti di Christo, nella legge: et lei tanto anchora era illuminata di lume di prophetia, più che gli altri propheti: et era piena di tutte le gratie Gratis date, come tengano tutti e Dottori: et però sapeva che 'l figliuolo doveva patire in quanto huomo, questa passione". Savonarola 1494, ed. 1545, pp. 374-375. Un altro trattato teologico fondamentale per la definizione di Maria in quanto detentrice della Sapienza perfetta e del suo ruolo anche profetico è l'*Apocalypsis Nova*, solitamente attribuito ad Amadeo Menez de Silva, ma in realtà composto circa 20 anni dopo la sua morte.

e profetesse[307]. Nello sguardo severo e consapevole di Maria, quindi, si cela la dolente accettazione della profezia e del sacrificio della croce.

Pare interessante, infine, notare l'elegante fermaglio indossato da Maria a complemento dell'acconciatura. Il gioiello è formato da una pietra rossa montata in oro, verosimilmente un rubino; il dischetto d'oro è poi sbalzato in modo tale da creare una figura quadrilobata attorno alla pietra centrale; il monile è infine arricchito dalla presenza di quattro perle a formare una sorta di croce. Ad una ricognizione sulla produzione artistica dal XIV secolo in avanti emerge quanto tale tipo di "brocchetta" fosse diffuso e, difatti, presente in moltissimi dipinti[308]. Ciò induce a ritenere che anche questo particolare avesse un valore semantico molto preciso, codificato da una abbondante trattatistica. Tale trattatistica, largamente frequentata e diffusamente conosciuta sia in ambito profano che ecclesiastico, sin dall'antichità fu espressione di un sentire decisamente comune che conferiva un significato simbolico molto preciso alle pietre e alle gemme, ritenute dotate di particolari virtù. La produzione letteraria sull'argomento è nutrita e difficilmente perlustrabile nella sua completezza in questa sede. Basti citare i numerosi testi compresi dal *De Lapidibus* di Teofrasto alla *Naturalis Historia* di Plinio[309], fino alla trattatistica medievale, come il capitolo *De gemmis* del *De Universo libri XXII* dell'arcivescovo di Magonza Rabano Mauro (IX secolo) e il *De Lapidibus praetiosis* del vescovo di Rennes Marbodo (XI secolo), trattati le cui volgarizzazioni furono fondamentali per un'ulteriore diffusione su larga scala dei significati taumaturgici ed apotropaici legati alle pietre[310]. Dal XIII secolo in poi, inoltre, la discussione del valore simbolico e delle virtù delle pietre trovò ampio spazio anche in opere di carattere divulgativo[311].

Ad avere una forte influenza in epoca moderna fu la *Theologia platonica de immortalitate animorum* di Marsilio Ficinio, opera pubblicata nel 1482; il IV capitolo del testo, infatti, fu dedicato proprio alle varie virtù conferite alle singole pietre. Anche Ludovico Dolce, nella seconda metà del Cinquecento, si cimentò nella redazione di un trattato sul significato delle gemme[312]. Infine, Giovanni Paolo Lomazzo, nel suo *Trattato dell'arte* del 1584, offriva consigli anche agli artisti:

---

[307] Lo stesso copricapo è rappresentato nei Tondi Pitti e Taddei, reimpiegati poi non per caso nella cappella Sistina per le Sibille Delfica e Persica, ma anche nella *Madonna della seggiola* di Raffaello. Come si è detto, in molti dipinti dello stesso Jacopino del Conte torna il copricapo a turbante.

[308] Sulla ricorrenza di alcune tipologie di gioielli si veda l'interessante contributo di Franzon 2011, pp. 43-60. Ringrazio Patricia Lurati per alcuni suoi suggerimenti.

[309] Plinio dedicò il XXXVII capitolo del suo trattato alle gemme.

[310] Proprio a Firenze, peraltro, si conservano ben tre Lapidari in volgare dal testo di Marbodo. Castelli 1977, p. 310.

[311] Naturalmente non è possibile in questa sede avviare una disamina esaustiva del problema. Per questo si rimanda almeno a Ciardi Duprè dal Poggetto 1977, e in particolare Castelli 1977, pp. 309-329; Patitucci 2000, pp. 27-39; Liscia Bemporad 2003, pp. 321-341; Gontero-Lauze 2010.

[312] Dolce 1565.

"Le pietre preziose hanno ancor elle i suoi proprij significati, e per se stesse, e per rispetto delle cose ove si pingono per ornamento, come nelle medaglie, annella, troni, mitre, diademe, corone e scettri. (…) Anzi più, per il colore e per la trasparenza e perfezione loro, non essendo come le altre pietre corrottibili, giudico che non possa essere altra cosa più atta di loro per le virtù angeliche, considerando che qualunque altra virtù si possa immaginare dipende da quelle, et ogni nostro senso esteriore et interiore; tanto più che troviamo le virtù di queste pietre preziose particolarmente essere molto conformi a quelle angeliche e però con ragione se le possono applicare e servire per rappresentarle"[313].

Molto di frequente, proprio a testimonianza di quanto il valore delle gemme fosse largamente riconosciuto, queste divenivano quasi un simbolo, un emblema dei personaggi che le indossavano.

Più nello specifico, la perla, che in questa sede ci interessa, essendo simbolo di purezza, veniva qualificata come emblema della Vergine e in generale delle spose, il che ci consente di comprendere quanto il gioiello descritto da Jacopino del Conte nel dipinto di Washington non avesse un valore puramente ornamentale[314]. La connessione tra la perla e la purezza della Vergine e delle spose, peraltro, fu ribadita da un passaggio del *Cantico dei Cantici*, in cui la sposa è paragonata ad una perla[315] e da Ugo da San Vittore, che pone la perla a confronto con Maria, identificandola come emblema dell'assenza del peccato[316]. Già Sant'Agostino, del resto, descriveva la candida pietra come simbolo di castità e di bellezza dell'anima e, quindi, segno della Vergine immacolata[317].

Da notarsi peraltro, quanto di frequente la perla fosse ornamento anche delle sibille, come ad esempio dimostra il caso della *Sibilla Cumana* di Andrea del Castagno nel ciclo degli Uomini Illustri per la Villa di Legnaia[318]. In particolare, la più frequente iconografia inseriva la perla in un diadema o come pendente di un nastro posto sul luogo simbolo dell'intelletto, ovvero sul capo della Sibilla, profetessa in grado di preannunciare la venuta di Cristo. La verginità e la purezza, esemplate dalle qualità della perla, sono quindi virtù che caratterizzano sia le sibille che la Vergine.

---

[313] Lomazzo 1584, vol. II, ed. 1974, p. 403. A Firenze, intorno al 1595, Agostino del Riccio pubblicava la sua *Istoria delle pietre*.

[314] L'equivalenza tra la perla e la purezza deriva da un passo del Vangelo di Matteo, in cui la perla viene paragonata a Cristo. Vangelo di Matteo, 13, 45-46.

[315] *Cantico dei Cantici*, 1, 9.

[316] Ugo da San Vittore, *De bestiis et aliis rebus*, XII secolo, citato da Patitucci 2000, p. 36.

[317] S. Agostino, *De questionibus Evangeliorum. Mattheum III, S. Gerolamo, Adversus Jovinianum*, P. L. XXIII, I col. 306.

[318] Castelli 1977, p. 314; Ciardi Duprè dal Poggetto 1977, cat. 213, pp. 336-337.

Il rubino, invece, allude in generale alla carità[319]. La pietra, inoltre, assume su di sé ulteriori significati simbolici nell'ambito di opere di soggetto sacro. Come il corallo o la corniolina, infatti, esso simboleggia il sangue mistico[320]. Sulla scorta di Rabano Mauro, la pietra veniva identificata anche come simbolo della parola di Dio[321].

Tornando all'analisi del dipinto di Washington, la scena, contrariamente alle opere di soggetto sacro messe precedentemente a punto da Jacopino, è ambientata in un interno molto buio, dove si riesce appena ad intravedere un imponente camino alle spalle di Elisabetta. La presenza di questo ricchissimo arredo, peraltro, lascia intendere che la scena sia ambientata all'interno di un sontuoso palazzo[322].

Pare opportuno, in chiusura, aggiungere un altro elemento che pare essere sfuggito alla pur scarna letteratura sull'argomento. La particolare iconografia del san Giovannino che si scalda le mani sul braciere non sembra casuale, data anche la rilevanza assunta dalla descrizione delle fiamme rispetto all'economia del quadro[323]. Tra i possibili significati simbolici del fuoco, sembra importante evidenziare la sua interpretazione come iconografia dello Spirito Santo[324]. Nello specifico, pare particolarmente aderente all'immagine in esame un passo dei Vangeli di Matteo, relativi proprio alle storie del Battista:

> "Io vi battezzo con acqua per la conversione; ma colui che viene dopo di me è più potente di me e io non son degno neanche di portargli i sandali; egli vi battezzerà in Spirito Santo e fuoco"[325].

Il riferimento evangelico alla prefigurazione di Cristo di Giovanni Battista, al battesimo "in Spirito Santo e fuoco", potrebbe fornire una spiegazione alla centralità assunta da Giovannino e dal braciere nel dipinto di Washington[326].

---

319 Castelli, op. cit., p. 311.

320 Tale equivalenza è contenuta, ad esempio, nella *Vitis mystica* di San Bernardo. Si veda Castelli 1977, p. 313; Ciardi Duprè dal Poggetto 1977, cat. n. 209, pp. 332-333; cat. 222, p. 343.

321 Rabano Mauro, *De Universo,* col. 466. Citato da Ciardi Duprè dal Poggetto, op. cit., cat. 225, p. 345.

322 La rappresentazione della scena in un interno chiuso, privo di aperture verso l'esterno, potrebbe alludere al tema del concepimento senza macchia di Cristo. Si veda Pasti 2012, p. 41, con bibliografia relativa ai testi sacri di riferimento.

323 Freedberg interpretava l'atteggiamento di Giovannino come espressione di un gesto di adorazione. Freedberg 1985, p. 64.

324 Non per caso nella rappresentazione della Pentecoste, la sapienza dello Spirito Santo viene rappresentata proprio con una fiamma ardente su ciascun apostolo.

325 Vangelo di Matteo, 3.11.

326 A tal proposito, non sembra in alcun modo condivisibile la lettura che del significato dell'opera offre Andrea Donati, secondo il quale "l'effetto compositivo è di una monumentalità schiacciante, ma il significato resta ambiguo. Ad esempio, il gesto della vecchia santa Elisabetta con il braciere in primo piano sembra un'evocazione esoterica. Più che alludere al clima sereno della maternità della Vergine, pare evocare la nascita di un nume pagano". Donati 2010, p. 129.

3

IL CONSOLIDARSI DEI RAPPORTI CON IL CONTESTO ARTISTICO ROMANO. JACOPINO DEL CONTE NELL'ORATORIO DI SAN GIOVANNI DECOLLATO: INDAGINE SULLA COMMITTENZA, SUL CANTIERE, SUL PROGRAMMA ICONOGRAFICO. DALL'ANNUNCIO DELL'*ANGELO A ZACCARIA* AL *BATTESIMO DI CRISTO*.

3.1. L'arrivo di Jacopino del Conte a Roma

Il momento in cui Jacopino del Conte giunse a Roma per un secondo e definitivo soggiorno non è documentato. Come si è detto, egli approdò nella città pontificia una prima volta nel 1534, in occasione della collaborazione con Leonardo Grazia da Pistoia. La data del secondo soggiorno, invece, nella tradizione degli studi oscilla tra il 1535 e il 1537. Del resto, tale datazione è confermata da Giovanni Baglione, il quale, nella vita dedicata al nostro, registrava la notizia di un suo arrivo a Roma "sotto Paolo III"[1].

Hermann Voss, Adolfo Venturi e Josephine von Henneberg datavano l'*Annuncio a Zaccaria*, e quindi l'arrivo di Jacopino a Roma, al 1535, basando l'ipotesi su una errata interpretazione dell'elenco degli artisti affiliati all'Accademia romana di San Luca pubblicato da Melchiorre Missirini nel 1823[2].

Invero, a seguito di un controllo condotto sulle carte d'archivio, è emerso che Jacopino versò la sua prima quota solo a partire dal 1538[3]. Tale notizia va letta in relazione ad altre testimonianze documentarie che attestano il perdurare dei rapporti familiari e professionali dell'artista con la sua città di origine: a partire dal primo novembre dello stesso 1538, con validità fino 31 ottobre del 1539, egli corrispose la tassa di iscrizione alla Compagnia fiorentina dei pittori di San Luca[4]. Tale informazione, a sua volta, va integrata con un'altra notizia archivistica dell'Accademia romana di San Luca: il 21 dicembre del 1539, infatti, Jacopino del Conte era sicuramente di nuovo nella città capitolina, dove versò uno scudo e cinque giulii

[1] Baglione 1642, p. 75.

[2] Missirini 1823, p. 14; Voss 1920, ed. it. 1994, p. 104; Venturi 1933, p. 227; von Henneberg 1967, p. 140. Fu per primo Michael Hirts a rendersi conto dei possibili fraintendimenti circa la data dell'iscrizione degli artisti nella trascrizione di Missirini (Hirst 1967, p. 500, n. 10).

[3] "Jacopo del conte fiorentino pittore a San Marcello de dare scudi dua per contro del suo introito". Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca, *Libro degli Introiti*, vol. 2, f. 12 v. Tramite una verifica condotta sul Libro degli introiti ho potuto escludere che Jacopino prima del 1538 pagasse la sua quota.

[4] "Jacop[o] del Conte dé dare dà di P[rimo] di Novembre per fino à tutto di XXXI d'Ottobre nel 1539". Archivio di Stato di Firenze, *Accademia del Disegno*, 3, f. 56v. Il documento è stato segnalato da Costamagna-Fabre 1991, p. 24.

"per resto a mastro Francesco detto l'Indaco", cifra corrisposta a completamento del pagamento della tassa di iscrizione di due scudi[5].

Come si dirà, una valutazione incrociata di tali informazioni archivistiche può consentire di comprendere meglio le tappe del percorso di Jacopino al tempo del suo secondo soggiorno romano e le fasi del suo intervento nel cantiere del Decollato.

Federico Zeri ipotizzava che Jacopino fosse giunto a Roma in un momento compreso tra il 1536 e il 1537[6]. Tale supposizione potrebbe trovare conferma indiretta dal fatto che il nome del nostro non compare tra i pur numerosi artisti che nella primavera del 1536 furono coinvolti nella realizzazione degli apparati decorativi per l'ingresso trionfale di Carlo V. Come è noto, la direzione dell'impresa fu affidata ad Antonio da Sangallo il giovane con la collaborazione di Raffaello da Montelupo e di suo fratello, quello stesso Battista da Sangallo che avrebbe commissionato a Jacopino l'*Annuncio* per l'Oratorio[7]. Vasari, inoltre, nel descrivere gli apparati, sottolineò la fretta con cui fu messa in opera l'imponente macchina scenografica, a causa della quale

> "furono adoperati tutti gl'artefici buoni e cattivi"[8].

La prossimità altrimenti nota del nostro a questa cerchia e – parallelamente – la sua assenza dal pur nutrito novero di artisti "buoni e cattivi" che parteciparono all'esecuzione degli apparati sembrano motivi sufficienti ad escludere una sua presenza in città già in quel momento. Inoltre, alle decorazioni trionfali parteciparono diversi maestri con cui Jacopino a Roma entrò in contatto, come Francesco Salviati o Battista Franco, oltre ai già citati Sangallo. Secondo Iris Cheney, la scelta di soggetti esclusivamente mitologici e pagani probabilmente non sarebbe stata congeniale alla formazione di Jacopino, unicamente versato nella produzione di opere di arte sacra[9]. Pare opportuno, in ogni caso, rammentare ancora una volta quanto la nostra conoscenza della prima attività di Jacopino del Conte sia frammentaria, il che non ci consente di escludere del tutto che a Firenze non si sia dedicato anche a tale produzione.

Alla luce di quanto detto, si può collocare il momento del secondo soggiorno capitolino dell'artista in una fase posteriore alla primavera del 1536, allorché ebbe l'opportunità di porre le basi per l'ottenimento della fortunata commissione di una scena per l'Oratorio di San

---

[5] Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca, *Libro degli introiti*, vol. 2, f. 13r.
[6] Zeri 1948, p. 181; Id. 1951, p. 140.
[7] Bertolotti 1863, pp. 175-177; Forcella 1885, pp. 35-40.
[8] Vasari 1568, vol. V, p. 459.
[9] Iris Cheney (1970, p. 34), secondo la quale Jacopino era stabilmente a Roma fina dal 1534-35, spiegava così la sua assenza dai carri trionfali.

Giovanni Decollato. Inoltre, il fatto che egli abbia versato la quota all'Accademia romana di San Luca – condizione necessaria per svolgere lavori pubblici – solamente a partire dal 1538, suggerisce l'opportunità di posticipare ad un momento prossimo a quella data anche la realizzazione della prima scena con l'*Annuncio dell'angelo a Zaccaria*[10].

L'impegno di Jacopino del Conte per la Confraternita della Misericordia rappresenta senza dubbio un momento cruciale del suo percorso. Egli, infatti, ebbe modo di lavorarvi in più occasioni, dalla fine del quarto decennio del secolo al 1553. Il fatto che le scene dell'Oratorio siano certamente attribuite, datate con sicurezza e scalate cronologicamente lungo un arco di tempo così esteso, ci fornisce un termine di paragone molto solido al fine di misurare con precisione l'evolversi del suo *modus operandi* nell'arco di quasi due decenni, dall'esordio avvenuto nel passaggio da Firenze a Roma fino alla piena maturità. L'analisi delle opere eseguite per l'Oratorio consente di precisare quanto, come scrisse Giuliano Briganti, la sua figura avesse assunto "uno straordinario rilievo" sulla scena pittorica romana[11].

Merita di riflettere qui su due dati contrastanti: mentre la trama dei rapporti tra Jacopino e i suoi colleghi all'opera nel cantiere romano, il panorama del suo orizzonte culturale e dei suoi numerosi riferimenti visivi sono sufficientemente ben delineabili, le modalità di organizzazione e gestione del cantiere, data anche la sostanziale irreperibilità di notizie documentarie riferibili all'Oratorio, rappresenta invece un problema non sempre di semplice soluzione[12]. Ne risulta evidentemente un paradosso, che si spera gli studi potranno sanare intrecciando nuovi documenti sul funzionamento del cantiere e nuove riflessioni sullo sviluppo stilistico degli artisti coinvolti nell'impresa.

3.2 Stato degli studi sull'Oratorio di San Giovanni Decollato

La decorazione dell'Oratorio di San Giovanni Decollato, data la sua rilevanza nel panorama della produzione artistica romana e il suo carattere esemplificativo del secondo stile manierista, è stata frequentemente oggetto di studio[13]. Naturalmente, l'attenzione degli studiosi si è in primo luogo concentrata sulle singole scene, facendo dell'analisi stilistica il principale

[10] L'ipotesi è stata formulata da Vannugli (2013, p. 121). Come si dirà più nello specifico, Elisabetta Diana Valente (che ringrazio), nell'ambito delle sue ricerche condotte in occasione della tesi di laurea, ha rinvenuto un importantissimo documento che conferma l'ipotesi, legando l'avvio della decorazione dell'Oratorio di San Giovanni Decollato al 1538 (Valente, contributo di prossima pubblicazione).

[11] Briganti 1985, p. 49.

[12] L'Archivio della Confraternita di San Giovanni Decollato, a differenza di quelli di altri ordini religiosi, non è stato incamerato dall'Archivio di Stato alla fine dell'800, il che ne ha certamente compromesso la fruibilità.

[13] Si fa riferimento alla classificazione tra primo, secondo e terzo manierismo creata da Briganti 1985.

grimaldello interpretativo; da Hermann Voss a Sidney Freedberg, ad esempio, la decorazione fu indagata in relazione ai singoli artisti e al loro sviluppo formale[14].

Lo stesso criterio informa molti dei numerosi ed insostituibili contributi che si sono susseguiti nel tempo[15], fino allo studio di carattere monografico di Rolf E. Keller del 1976[16]; lo studioso, tuttavia, nonostante il merito di aver pubblicato alcuni dei rari documenti legati al cantiere, ha suscitato non poche perplessità per la mancanza di uno sguardo d'insieme sul ciclo decorativo[17]. La struttura del volume, infatti, segue un andamento monografico: ciascun capitolo è dedicato ad ogni pittore attivo nel cantiere, trattazione che, per di più, non procede secondo l'ordine cronologico di esecuzione degli affreschi[18]; come già Loren Partridge sottolineava, le scene furono discusse da Keller secondo un parametro (chiaramente arbitrario) corrispondente ad una scala qualitativa discendente, dalla vetta raggiunta da Salviati con la *Visitazione* fino alla modesta prova svolta da Pirro Ligorio[19].

Il primo volume che ha analizzato la decorazione anche in relazione al suo contesto storico, sociale e culturale fu quello di Jean Weisz, che ad oggi rappresenta ancora un punto fermo ineludibile per una ricostruzione globale delle numerose implicazioni legate al ciclo[20]. Il periodo in cui avvenne la costruzione e la decorazione dell'Oratorio, del resto, coincise ad esempio con la nascita dell'ordine dei Gesuiti, la fondazione dell'Inquisizione e l'avvio del Concilio di Trento: molti dei condannati a morte cui i confratelli diedero conforto erano infatti eretici e all'interno della Confraternita, inoltre, i Gesuiti svolsero in qualità di confortatori diversi incarichi, proprio con la finalità di convertire *in extremis* i condannati per eresia[21]. La solida impalcatura del volume di Weisz sostiene un'indagine minuziosa volta a comprendere e a motivare le scelte della committenza e i risultati cui giunsero i vari artisti anche alla luce di queste vicende storiche.

---

[14] Voss 1920, ed. it. 1994; Freedberg 1971.

[15] Si vedano ad esempio gli studi di Hirst (1961, pp. 236-240; 1966, pp. 398-405; 1967, pp. 498-509; 1967a, pp. 34-36; 2002, pp. 164-165) e Davidson (1964, pp. 19-26; 1966; 1966a, pp. 55-64; 1967, pp. 553-562; 1969, pp. 404-409; 1983, pp. 152-155).

[16] Keller 1976. La monografia di Keller fu preceduta dal sintetico volume di Moschini 1926.

[17] Per un'analisi del volume di Keller, si veda la recensione pubblicata da Partridge (1978, pp. 171-173) e quella di Cheney (1978, pp. 79-80).

[18] La *Visitazione* di Francesco Salviati, ad esempio, viene discussa prima dell'*Annuncio* di Jacopino del Conte.

[19] Partridge 1978, p. 171.

[20] Weisz 1984.

[21] Weisz, op. cit., p. XIII. Infine, presso l'Archivio di Stato di Roma si conservano alcune Liste dei Giustiziati, oltre che i Libri dei Testamenti e i Giornali del Provveditore, carte che forniscono per alcuni periodi i nomi, la data e i metodi scelti per l'esecuzione di alcuni condannati. Tra le personalità note cui i Confortatori prestarono assistenza figura anche Beatrice Cenci (Arciconfraternita 1988, p. 16) e Giordano Bruno (Moschini 1926, p. 13-14). Si veda anche Weisz 1991, pp. 221-236. Sulle questioni più generali, si veda da ultimo Prosperi 2013.

Risalgono a tempi più recenti i contributi di Ludovica Trezzani[22], Julien Kliemann[23], Stefano Pierguidi, che ha analizzato il funzionamento del cantiere sulla base di alcuni disegni[24], e Claudia Tempesta, coordinatrice del restauro di cui l'Oratorio è stato oggetto[25].
In conclusione, in ragione della sua cronologia e, soprattutto, della presenza di artisti giovani giunti soprattutto da Firenze ma già approdati a Roma e, dunque, aggiornati repentinamente su Perino e Raffaello, la decorazione dell'Oratorio di San Giovanni Decollato si qualifica come espressione di una speciale e notevolissima congiuntura stilistica.

3.3 Storia della Confraternita della Misericordia di San Giovanni Decollato

…la maggior parte dei miseri a morte per giustizia condannati senza tal conforto disperati morrebbero, e chi è causa della salute di un'anima, difficilmente potrà perdere la sua[26].

La Confraternita di San Giovanni Decollato detta della Misericordia o dei Sacconi[27] fu fondata nel 1488 dalla nazione dei fiorentini residenti a Roma con intenti specificatamente caritatevoli e pietistici, ereditando così la missione della Compagnia de' Battuti o dei Neri – istituita nel 1355 con lo scopo di dare assistenza ai condannati a morte[28] – e della Compagnia della Pietà, le cui attività furono avviate sempre dai fiorentini nel 1448. La Compagnia della Pietà confluì nella Confraternita di S. Giovanni dei Fiorentini, mentre il 23 agosto del 1490 la Compagnia della Misericordia fu ufficializzata con bolla pontificia emanata da Innocenzo VIII, grazie alla quale i confratelli ottennero il patronato sull'antica chiesa di Santa Maria della Fossa situata alle pendici del Campidoglio[29]. L'erezione di un nuovo edificio in grado di accogliere le attività della Confraternita proseguì lentamente: ancora nel 1505 essa si radunava nella chiesa di S.

---

22 Trezzani 1998, pp. 23-33.
23 Kliemann in Rohlmann-Kliemann 2004, pp. 326-339.
24 Pierguidi 2005, pp. 23-34.
25 Sull'Oratorio di San Giovanni Decollato si vedano Hirst 1961, pp. 236-240; Davidson 1963, pp. 3-16; Davidson 1964, pp. 19-26; Hirst 1965, pp. 569-571; Davidson 1966; Ead. 1966a, pp. 55-64; Hirst 1966, pp. 398-405; Davidson 1967, pp. 553-562; Hirst 1967a, pp. 34-36; Cheney 1970, pp. 32-40; Gere 1971, pp. 239-250; 289-312; Keller 1976; Partridge 1978, pp. 171-173; Cheney 1978, pp. 79-80; Weisz 1981, pp. 355-356; Davidson 1983, pp. 152-155; Weisz 1983, pp. 395-405; Ead. 1984; Trezzani 1998, pp. 23-33; Clayton 2000, pp. 9-11; Hirst 2002, pp. 164-165; Pierguidi 2005, 132, pp. 23-34; Tempesta 2011, pp. 116-125; Vannugli 2012a, pp. 125-139.
26 Dallo Statuto della Confraternita della Misericordia, citato in Arciconfraternita 1988, p. 14.
27 Il nome deriva dall'abito indossato dai confortatori durante la cerimonia che accompagnava il condannato alla pena capitale. Si veda Arciconfraternita 1988, p. 11.
28 Molti erano i punti di contatto con la Compagnia dei Neri: l'abito indossato durante la cerimonia, ovvero una cappa nera con il cappuccio calato sul viso per mantenere l'anonimato, le norme del pio sodalizio, che ne restringevano l'accesso ai soli fiorentini, ed infine la medesima missione spirituale, ovvero l'assistenza offerta ai condannati a morte.
29 Armellini 1891, pp. 778-780; Moschini 1926, pp. 6-8. Il testo della bolla pontificia del 1490 è trascritto integralmente in Arciconfraternita 1988, pp. 129-131.

Biagio della Pagnotta in via Giulia[30], mentre nel 1518 è documentata una riunione dei confratelli in Santa Maria della Pace[31]. L'oratorio adiacente alla chiesa di San Giovanni Decollato fu infine completato verso la metà degli anni trenta del Cinquecento. Il rinnovamento e la decorazione della chiesa, invece, furono intraprese solamente nella seconda metà del secolo, a testimonianza di quanto per i confratelli fosse indiscutibilmente prioritario avere un luogo a disposizione per l'esercizio delle loro attività caritatevoli.

Scopo particolare dell'Istituzione era quello di dare conforto e degna sepoltura ai "pazienti", riportandoli in processione in oratorio e tumulandoli nel chiostro del complesso[32]. L'iter assistenziale prevedeva il coinvolgimento di tutti i membri della Compagnia, i quali dovevano accompagnare il condannato nei terribili momenti che precedevano l'esecuzione, invitandolo al pentimento mediante un cerimoniale molto preciso. La natura benefica del sodalizio si manifestò sin da subito, tanto da qualificare l'organismo associativo di uno spiccato e riconoscibile ruolo sociale ed identitario nel panorama della Roma del tempo[33].

Come precisato dalla Weisz sulla base delle cronache del tempo, questa specificità qualificò la Confraternita a seguito dell'impiccagione di un esponente della famiglia Altoviti, avvenuta nel 1488 nei pressi del carcere di Tor di Nona[34]. Fu quindi verosimilmente animata da questo episodio la duratura devozione della famiglia fiorentina alla causa della Compagnia, in particolare nelle persone di Bindo e di molti banchieri fiorentini legati al suo *entourage*, come Giovanni da Cepperello, Roberto Ubaldini o Bartolomeo Bussotti.

La Compagnia beneficiò fin dall'inizio dell'appoggio di personalità influenti, in primo luogo quello dei papi: Leone X, ad esempio, concesse ai confratelli di incamerare i beni dei condannati e, soprattutto, elargì indulgenze a quanti avessero visitato la chiesa nella festa della decollazione del Battista o prestato soccorso alle attività della confraternita, mentre nel 1540 Paolo III accordò il permesso di liberare un prigioniero durante la celebrazione patronale del 29 agosto[35].

Dopo la morte di Clemente VII, la Compagnia, già avamposto della nazione dei fiorentini a Roma, si distinse per i suoi sempre più spiccati orientamenti politici in direzione antimedicea, in accordo con i sentimenti della maggior parte dei fiorentini di stanza a Roma, città che

---

[30] Moschini 1926, p. 8. Sulla chiesa di veda anche Talamo 1993, pp. 204-207, cat. n. 13.
[31] Weisz 1984, p. 20.
[32] I condannati a morte vengono nominati "pazienti" nello Statuto della Compagnia, citato in Arciconfraternita 1988, p. 14. Sugli organi direttivi e le norme statutarie della Compagnia si veda Arciconfraternita 1988, pp. 12-13.
[33] Si vedano in particolare Arciconfraternita 1988, pp. 14-18; Firpo-Biferali 2007, pp. 96-98; Prosperi 2013, *passim*. Sulle Confraternite romane si vedano anche Maroni Lumbroso-Martini 1963; Polverini Fosi 1991, pp. 119-161; Crescentini-Martini 2000; Martini 2005, pp. 5-13.
[34] Weisz, op. cit., p. 3. Il palazzo degli Altoviti a Roma, peraltro, si trovava proprio nei pressi del carcere.
[35] Arciconfraternita 1988, p. 17; trascrizione della Bolla pontificia in *ibidem*, pp. 131-133; si veda anche Polverini Fosi 1991, pp. 153-155.

divenne presto rifugio per numerosi esuli ostili al principato di Alessandro e Cosimo[36]. Tra i membri più in vista emergono i nomi di Giovanni Della Casa, che ebbe un ruolo decisionale anche nelle vicende del cantiere, Bindo Altoviti, i banchieri Bartolomeo Bussotti e Roberto Ubaldini, funzionari del Banco Altoviti e uomini di fiducia di Bindo, e Giovanni da Cepperello, segretario del cardinale Giovanni Salviati. Anche Michelangelo, sin dal 1514, fu affiliato alla Confraternita della Misericordia[37]. Proprio in ragione della sua presenza entro il contesto confraternale, si può corroborare l'ipotesi, già formulata da Federico Zeri, secondo la quale il coinvolgimento di Jacopino del Conte nel cantiere del Decollato sia stato in quale misura promosso dal Buonarroti. Del resto, Michelangelo ricoprì senz'altro il ruolo di consulente della Confraternita circa gli artisti da coinvolgere nella decorazione: sono note, a tal proposito, le circostanze grazie alle quali Giorgio Vasari ottenne la commissione della pala d'altare per la Chiesa di San Giovanni, il cui modello preparatorio era stato sottoposto dai confratelli all'attenzione del Buonarroti affinché lo approvasse[38].

3.4. L'avvio del cantiere decorativo dell'Oratorio di San Giovanni Decollato: alcune considerazioni su committenza e contesto

Prima ancora di entrare nel merito del ciclo decorativo in esame, pare opportuno avanzare un confronto con quanto accadde nei decenni immediatamente seguenti presso l'Oratorio del Gonfalone, un caso di studio di certo più agevolmente ricostruibile grazie alla cospicua presenza di notizie tramandateci dalle fonti e alla quantità non trascurabile di documenti d'archivio conservati.

Gli artisti attivi nel cantiere furono sovente impiegati non già direttamente dalla Confraternita, bensì da personalità più che influenti legate all'*entourage* del Gonfalone, le quali si facevano carico anche delle spese: Jacopo Bertoja fu interessato a sovrintendere ai lavori dal cardinale Alessandro Farnese, protettore della Compagnia, così come Livio Agresti fu coinvolto grazie ai buoni uffici del suo patrocinatore, il cardinale Otto von Truchsess, il cui stemma araldico campeggia sul soffitto ligneo accanto a quello dei Farnese. Infine, Federico Zuccari fu

[36] Si vedano almeno Bullard 1976, pp. 51-71; Bullard 1980; Polverini Fosi 1994, pp. 389-414; Weisz 1984, *passim;* Costamagna 2004, pp. 329-350; Simoncelli 2004, pp. 285-327; Simoncelli 2006.

[37] A tale proposito è interessante la notizia relativa alla morte del Buonarroti, citata da Moschini (1926, p. 15): "Sabbato a di 19 febbr.o 1564 morì Michelangelo Buonarroti il quale per essere fratello della V. Compagnia de S. Giovanni Decollato fin dall'anno 1514 fu chiamata la medesima Compagnia ad accompagnare il cadavere il quale ad un'ora di notte fu portato alla chiesa de' SS. Apostoli con grande onore".

[38] Zeri 1948, p. 181; Id. 1951, p. 140; Weisz 1981, 335-336; Ead. 1983, p. 402; Romani 2003, p. 179.

assoldato da Girolamo Mattei, all'epoca Guardiano della Confraternita e committente del pittore anche in altre occasioni[39].

Ciò detto, si può presumere con un buon margine di verosimiglianza che anche i fondi per la gestione dell'Oratorio di San Giovanni Decollato e, soprattutto, per la sua decorazione, fossero stati messi a disposizione dai singoli membri. Del resto, nonostante la possibilità sancita da Leone X di incamerare gli averi dei condannati, invero sovente di modesta entità, le finanze della Confraternita della Misericordia non furono mai tanto consistenti da consentire di avviare un progetto decorativo così imponente.

Sempre nell'ottica di operare un paragone con il Gonfalone finalizzato a precisare meglio alcune dinamiche legate all'Oratorio di San Giovanni Decollato altrimenti di difficile decifrazione, sembra di un certo interesse notare che lo stesso sistema gestionale del cantiere – con un "regista" preposto alla coordinazione di diversi frescanti che si avvicendavano sui ponteggi, impegnati nella realizzazione delle singole scene – conforta nell'ipotizzare uno stesso *modus operandi* anche al Decollato, con i Sangallo e, come vedremo, Perino del Vaga, almeno in una prima fase coinvolto nel cantiere come esecutore di disegni e invenzioni messi in opera da altri. Inoltre, è assai probabile che esattamente come dimostrato dalle ultime campagne di restauro al Gonfalone, anche al Decollato i Confratelli volessero sin dall'inizio fare del ciclo decorativo il risultato di un'opera collettiva[40].

Infine, è emerso dai documenti che al Gonfalone i lavori procedettero simultaneamente su settori diversi delle pareti, a partire da quelle lunghe, con alcune interruzioni attestate e con la conseguente presenza di interi segmenti sprovvisti di decorazione[41]. Lo stesso stato dei fatti si era verificato nell'Oratorio di San Giovanni, dove la scena con la *Natività del Battista* fu eseguita solamente nel 1551, in un momento molto distante rispetto alle contigue scene della *Visitazione* e della *Predica*, pubblicate nel 1538.

Relativamente al Gonfalone, Maria Grazia Bernardini spiegava la presenza di numerosi artisti, di diverse fasi decorative scalate in più anni e dei "vuoti decorativi" formulando l'ipotesi che sin dall'inizio ogni campata fosse affidata alla "curatela" di un guardiano, responsabile quindi della scelta del suo artista di fiducia, al quale corrispondeva uno stipendio, nei tempi e nei modi più confacenti alle proprie possibilità[42]. Invero, quand'anche non vi fosse una pianificazione iniziale relativa alla committenza delle singole campate, pare ragionevole presumere, giusta l'ipotesi di Vannugli, che la Confraternita di volta in volta si ponesse il

[39] Lo stemma Mattei compare in corrispondenza della *Flagellazione* dello Zuccari. Si veda Melani-Ratti 2007, pp. 83-92.
[40] Per le numerose implicazioni legate al ciclo del Gonfalone si veda Vannugli 2012a, pp. 125-139.
[41] Bernardini 2002, pp. 31-43.
[42] Bernardini, op. cit., pp. 34-35.

problema della gestione della singola scena e che la variabile riguardasse la possibilità di trovare finanziatori privati[43].

Altrettanto esemplificativo sembrerebbe il caso dell'Oratorio del Crocifisso, la cui Compagnia sin dall'inizio fu motivata da uno spirito emulativo nei confronti dell'esempio del Gonfalone, cui era associato anche dal medesimo protettore, il cardinale Farnese[44]. Quanto all'organizzazione del cantiere, anche in questo caso l'Arciconfraternita incaricò Tommaso de' Cavalieri e Girolamo Muziano di progettare e sovrintendere ai lavori; ogni scena, inoltre, fu pagata dai singoli committenti e non dall'Arciconfraternita[45]. Nel prosieguo del testo si tornerà a commentare di volta in volta questi dati, prospettando un raffronto con quanto con ogni probabilità accadde al Decollato.

L'edificazione dell'Oratorio di San Giovanni Decollato era conclusa attorno al 1535-36[46], verosimilmente su progetto di Battista da Sangallo, uno dei membri più attivi della Confraternita dal 1531[47], e di suo fratello Antonio da Sangallo il giovane, sodale dal 1540: proprio a memoria della partecipazione di quest'ultimo alle attività confraternali, Jacopino del Conte ne inserì il ritratto nella *Deposizione di Cristo dalla Croce*[48].

Come ricorda Vasari, Battista fu committente, insieme a Giovanni da Cepperello, dell'*Annuncio dell'angelo a Zaccaria* di Jacopino del Conte e della *Visitazione* di Francesco Salviati:

> "Dopo, Giovanni da Cepperello e Battista gobbo da San Gallo, avendo fatto dipignere a Iacopo del Conte fiorentino, pittore allora giovane, nella Compagnia della Misericordia de' Fiorentini di San Giovanni Dicollato sotto il Campidoglio in Roma, cioè nella seconda chiesa dove si ragunano, una storia del detto San Giovanni Battista, cioè quando l'Angelo nel tempio appare a Zaccheria, feciono i medesimi sotto quella fare da Francesco un'altra storia del medesimo Santo, cioè quanto la Nostra Donna visita Santa Lisabetta"[49].

---

[43] Vannugli, op. cit., pp. 128-129.

[44] Quanto al Gonfalone, pare utile sottolineare che nel 1576 Jacopino ottenne dall'Arciconfraternita un compenso per un quadro di una Madonna che sarebbe stata donata al cardinale Benedetto Giustiniani. La notizia è stata reperita da Vannugli (1992, p. 8).

[45] Per una disamina ed un confronto tra i tre Oratori romani, con una speciale attenzione per ciò che concerne la gestione dei cantieri, si veda Pierguidi 2005, pp. 23-34. Sull'Oratorio del Crocifisso si veda anche von Henneberg 1970, pp. 157-171; Vannugli 1984, pp. 427-443; Pierguidi 2012, pp. 265-275.

[46] Risale al 1536 una notizia archivistica che documenta come i lavori nell'edificio non fossero ancora del tutto conclusi. Keller 1976, p. 59.

[47] Nello stesso 1531 Bindo Altoviti, il quale fu prossimo alla Confraternita della Misericordia, fu nominato per la prima volta console della Nazione Fiorentina a Roma. Si veda Chong-Pegazzano-ZiKos 2004, p. XXIV. Si veda anche Stella 1960, pp. 574-575.

[48] Weisz 1984, p. 21.

[49] Vasari 1568, vol. V, p. 517.

È questo l'unico caso in cui siano note le personalità committenti degli affreschi, se si esclude il ruolo giocato dal Della Casa nell'assegnazione a Battista Franco dell'*Arresto del Battista* o la committenza dei *Santi Apostoli* a Salviati da parte dei banchieri fiorentini Roberto Ubaldini e Bartolomeo Bussotti[50].

Il volto del banchiere fiorentino Giovanni da Cepperello è noto grazie ad un ritratto di Sebastiano del Piombo, dove è raffigurato alle spalle del cardinal Salviati, di cui era segretario[51]; proprio sulla scorta di un confronto con il dipinto del Luciani fu possibile riconoscere la sua identità nel personaggio che Salviati inserì *en abime* nella scena con la *Visitazione*[52].

Più noto agli studi, l'architetto Battista da Sangallo fu una personalità di primo piano nella Roma del tempo[53]. Sin dal 1530 egli si stabilì nella città capitolina, dove nell'aprile del 1536 curò gli allestimenti scenici per l'ingresso dell'imperatore Carlo V, affidando a Francesco Salviati la realizzazione di alcune tele istoriate per un arco trionfale in San Marco[54]. Subito dopo egli ricoprì la prestigiosa carica di presidente della Fabbrica di San Pietro, incarico che condivise con Baldassarre Peruzzi dal 1536 al 1538. Durante gli anni della sua attività fu collaboratore frequente del fratello Antonio, il quale riuscì a portare a termine i suoi lavori "per l'aiuto portogli da Batista", come racconta Vasari[55]. Del resto, alcune notizie biografiche relative a Battista sono state tramandate proprio dall'aretino, il quale gli dedicò un breve commento nella vita del fratello:

> "Rimase, dopo la morte d'Antonio, Batista Gobbo suo fratello, persona ingegnosa, che spese tutto il suo tempo nelle fabbriche d'Antonio, che non si portò molto bene verso di lui. Il quale Batista non visse molti anni dopo la morte d'Antonio, e morendo lasciò ogni suo avere alla Compagnia della Misericordia de' Fiorentini in Roma, con carico che gl'uomini di quella facessino stampare un suo libro d'osservazioni sopra Vitruvio; il quale libro non è mai venuto in luce, et è openione che sia buon'opera, perché intendeva molto bene le cose dell'arte, et era d'ottimo giudizio e sincero e da bene"[56].

In un foglio inserito all'interno del volume vitruviano, lasciato in eredità proprio alla Confraternita del Decollato (come ricordato da Vasari), è presente un rilievo di palazzo Gaddi

---

[50] Su Bartolomeo Bussotti si veda Bertoni Argentini 1972, pp. 588-589.

[51] Sebastiano del Piombo, *Ritratto del cardinale Salviati con il suo segretario, Giovanni da Cepperello*, 1531, John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota. Si veda Costamagna in Goguel 2001, p. 238; Brilliant in Franklin 2009, pp. 172-174, cat. n. 38.

[52] Fu per prima Iris Cheney (1963, p. 58) a proporre di riconoscere nei due effigiati i tratti dei committenti, ipotesi accolta da Jean Weisz (1984, p. 70, n. 11).

[53] Bertolotti 1892; Giovannoni 1958, *passim;* Pagliara 1983, pp. 23-28.

[54] La retribuzione corrisposta a Francesco Salviati per tale lavoro fu di 200 scudi: "A M.ro Francesco pittore el quale sta in casa del R.° Salviati per la historia grande dell'Arco e per sei istoriette per ornamento a S. Marco, scudi 200". Citato da Bertolotti 1863, p. 176.

[55] Vasari 1568, vol. V, p. 44.

[56] Vasari 1568, vol. V, p. 52.

in Banchi che potrebbe pertanto essere stato progettato dai Sangallo verso la fine degli anni trenta. Il legame documentato di Jacopino con la famiglia Gaddi, e in particolare con il cardinale Niccolò, potrebbe pertanto essere stato in un primo tempo agevolato dai Sangallo.
Infine, sembra di un certo rilievo considerare la coeva attività dell'Accademia della Virtù, i cui protagonisti gravitavano attorno all'orbita degli esuli fiorentini e della corte farnesiana, gli stessi che animavano le attività della Confraternita[57]. Molte di queste personalità, peraltro, ebbero un ruolo dirimente nel costituirsi della fortuna professionale dello stesso Jacopino: attorno agli anni quaranta, infatti, egli ne divenne il ritrattista ufficiale. Tra questi, solo per ricordarne alcuni, si considerino Niccolò Gaddi, Niccolò Ridolfi, monsignor Della Casa, Annibal Caro, Marcello Cervini e Bernardino Maffei, di cui sono documentati i rapporti con il del Conte.

Al principio del quinto decennio del secolo, i due fratelli Sangallo si associarono allorché, insieme ad altri, supplicarono Paolo III di ratificare la concessione di una cappella nel Pantheon che nel 1542 divenne sede della neonata Congregazione dei Virtuosi, cui lo stesso Jacopino prese parte dal 1545[58].
Infine, sempre a proposito della possibilità di individuare il fitto tracciato delle relazioni nella Roma del tempo, si osservi che il notaio chiamato a rogare il testamento di Battista da Sangallo, morto il 19 ottobre 1548[59], fu quello stesso Ludovico Reydetto il quale era stato chiamato a sovrintendere alla stipula del documento che attesta il soggiorno genovese di Francesco Salviati[60].

Tornando alla commissione delle prime due scene per l'Oratorio, la preferenza accordata a Salviati non suscita stupore: egli infatti era a Roma già da qualche anno (1531) e soprattutto doveva la sua fortuna proprio al cardinale Giovanni Salviati, di cui, come si è detto, il Cepperello era segretario. Il cardinale non doveva essere estraneo alla cerchia che gravitava attorno all'Oratorio: egli, infatti, con i cardinali Niccolò e Giovanni Gaddi e Niccolò Ridolfi, rappresentava in seno al Collegio Pontificio il partito avverso a Cosimo de' Medici. Inoltre,

[57] Su questa cerchia si vedano almeno Pagliara 1986, pp. 5-85; Daly Davis 1994; Günther 2002, pp. 126-128; Ferretti 2004, pp. 456-461; Ginzburg 2007, pp. 147-203.
[58] Noack 1912, p. 330; Bassan 1988, p. 464. Sulla congregazione si veda Waga, 1967, n. 4, pp. 1-11; n. 5, pp. 1-13; n. 6, pp. 1-10; Ead. 1968, n. 1, pp. 1-12; n. 3, pp. 1-11; n. 4, pp. 1-10; n. 5 pp. 1-11; n. 6, pp. 21-28; Ead. 1969, n. 2, pp. 30-44; Tiberia 2000; Id. 2002.
[59] Bertolotti 1892, p. 324.
[60] Corso-Geremicca 2013, pp. 286-29).

appena giunto a Roma, Cecchino aveva realizzato proprio per il cardinale Salviati una cappella con storie del Battista nel palazzo di famiglia, come racconta Vasari:

> "Essendo poi dal cardinale Salviati ordinato a Francesco che dipignesse a fresco nella cappella del suo palazzo, dove ogni mattina udiva la messa, alcune storie di San Giovanni Battista, si diede Francesco a studiare ignudi di naturale, e Giorgio con esso lui, in una stufa quivi vicina"[61].

Pare naturale, quindi, che Salviati venisse coinvolto nel ciclo dell'Oratorio. Anche Battista da Sangallo aveva già avuto occasione di apprezzare il lavoro di Salviati, al quale si era rivolto in occasione degli allestimenti del 1536.

Merita invece una più ampia riflessione il coinvolgimento di Jacopino nel cantiere. A differenza del de Rossi, infatti, egli verosimilmente era tornato in città non da molto e il fatto che immediatamente dopo il suo approdo romano sia riuscito ad ottenere un incarico così prestigioso invita ad indagarne le ragioni. Appare improbabile che la sua precedente sortita capitolina, durante la quale ebbe modo di collaborare alla pala dei Palafrenieri, avesse suscitato l'interesse dei committenti, avendo partecipato a quella singola impresa in funzione subalterna rispetto a Leonardo Grazia. Sembra plausibile, invece, pensare che al pari di Salviati, egli abbia potuto contare a Roma sull'appoggio di alcune personalità particolarmente addentro alla cerchia della Confraternita, dei Sangallo o di Perino del Vaga, il quale, come detto, pur non essendo in alcun modo documentato nel cantiere, fu coinvolto dalla committenza, rivestendo, almeno in una prima fase, il ruolo di supervisore.

Il nostro riuscì comunque a valersi del suo legame con il Pistoia, il quale, documentato ancora nel 1535 a Roma (dove verosimilmente rimase fino al 1541), poteva vantare un passato di appartenenza alla cerchia post-raffaellesca[62]. Si rammenti, ad esempio, che a Lucca, dove il Grazia è documentato nei primi anni trenta, è attestato anche Luca Penni, fratello di Giovan Francesco (presso il quale avvenne la formazione di Leonardo) e cognato di Perino del Vaga, con il quale collaborò a Genova prima del suo trasferimento a Fontainebleau[63]. Nulla di più semplice, quindi, ipotizzare che Jacopino abbia potuto beneficiare di tali conoscenze. Soprattutto, alla luce delle ricerche svolte sulla prima attività di Jacopino, pare sempre più credibile l'opportunità che a favorire una certa promozione del nostro nel contesto romano, e nello specifico in quello confraternale, possa essere stato lo stesso Michelangelo, sin dal 1514

[61] Vasari 1568, vol. V, p. 515; Davidson 1983, p. 152.
[62] Si confronti il paragrafo su Leonardo Grazia.
[63] Ad esempio, nel 1530 Leonardo Grazia è documentato a Lucca, dove rimase almeno fino all'anno seguente, come può dedursi dai documenti relativi ai suoi contrasti con Agostino Marti (Cfr. capitolo 2). Al principio degli anni trenta Perino del Vaga è a Pisa: qui acquista una casa e si trasferisce con sua moglie Caterina, sorella di Giovan Francesco Penni, maestro di Leonardo Grazia (Parma Armani 1986, p. 153).

socio della Compagnia della Misericordia, per la quale sovente svolgeva un ruolo di supervisore e consigliere. Ciò avvenne ad esempio nella vicenda relativa alla commissione rivolta a Giorgio Vasari della pala per l'altare maggiore della chiesa di San Giovanni Decollato (1551-1553): il progetto fu approvato da Michelangelo, il quale evidentemente svolse il ruolo di consulente per i confratelli[64].

Si può supporre, quindi, che lo stesso Jacopino sia arrivato da Firenze a Roma su raccomandazione di Michelangelo, con il quale, come detto, sin dagli anni fiorentini era in termini di grande consuetudine, attestata sia dall'uso da parte dell'artista più giovane di materiali grafici del più anziano che dalla commissione di un ritratto, ottenuta in un secondo momento.

A proposito dei rapporti tra Michelangelo e Jacopino del Conte, inoltre, le fonti dell'epoca e la letteratura specialistica hanno sempre dato particolare rilievo alla famosa disputa che per buona parte della sua vita oppose fieramente al Buonarroti il cognato di Jacopino, Giovanni di Bartolomeo Lippi, detto Nanni di Baccio Bigio (1513-1568)[65], contesa che coinvolse da ultimo anche il del Conte. La controversia si scatenò tuttavia soltanto nel 1547 (ad un anno dalla morte di Antonio da Sangallo) a proposito del cantiere della Fabbrica di San Pietro. La vicenda è nota, ma vale la pena di ripercorrerla per il tramite delle stesse parole di un Michelangelo decisamente adirato non solo con l'architetto ma anche con Jacopino, con il quale fino a quel momento i rapporti, appunto, dovevano essere stati più che cordiali. Risale al maggio del 1547 la corrispondenza tra Francesco Ughi a Firenze e Michelangelo a Roma; la lettera riveste una certa importanza anche perché documenta la presenza di Jacopino nella città medicea:

> "Michelagnolo carissimo, salutem ecc. Per il passato non v'ò scripto per non mi essere acaduto; né manco hora v'arei scritto, se non che qua è venuto Iacopo del Conte con la moglie di Nanni di Bacio Bigio, et dice haverla menata rispecto che Nanni ha tanto da fare per conto di Santo Piero et, fra l'altre cose che dice lui, fare un modello per decta opera per isbatere il disegno vostro, attento che dice voi fare certe cose pazze et da bambini; che a ogni modo ve le vole fare buttare in terra; che ha favore a presso al Papa quanto voi; che voi fate butare via infinita quantità di dinari, et che voi lavorate la nocte perché non si veghi; et che voi andate in su le pedate d'un certo spagnolo, perché voi non intendete niente d'architectura, et lui mancho che mancho; et che Nanni istà costì in vostro dispregio, perché dice havete facto quanto havete possuto per cavarnello; ma che, cognoscendo el Papa non si potere senza lui far cosa alcuna bona, perciò v'è per istare, et tanto più v'è per istare, quando harà mostro il suo modello. Et non solo dice questo, ma infinite cose contro allo honore vostro et alla bona fama vostra; et infra l'atre cose

[64] "Adornamento della tavola dell'Altar maggiore fatto fare secondo il modello del Vasari, quale era stato approvato da Michelangelo Buonarroti". Weisz 1981, 335-336; Ead. 1983, p. 402; Romani 2003, p. 179.

[65] Nanni di Baccio Bigio aveva sposato una sorella di Jacopino del Conte, di nome Bartolomea, nel 1542. Il contratto risale al 30 ottobre del 1542. Si veda Sickel 2009, p. 135, n. 46.

che lui dice, che voi havete facto un modello d'una cornice al palazo di Farnese tanto grande, che, anchora sia di legno, s'è avuto a puntellare la faciata; che spera che a ogni modo voi haviate a far rovinare decto palazzo, et ve ne habbia a sequire qualche ruina; et così va dicendo mille pazzie di voi; la qual cosa assai c'incresce a tutti li amici vostri, perché toca un po' tropo lo honore vostro. Et se bene non li è creduto, infra tanti vi va infamando et ha tanto seminato simil cose, che assai lo credono sia come dice. Di tutto v'ò voluto dare adviso, perché gl'insolenti hanno alle volte di gastigo. Voi havete tenuto cura dell'onore vostro. Anchora ch'io cognosco che non si dovesi scrivere di simil cose, me n'à sforzato insolentia et disonesta sfaciatagine di parlare, qual lui usa di continuo di caluniarvi, et di sorte che pare non habbia studiato in altro, et per questo mi son messo a farvelo intendere"[66].

La risposta piccata del Buonarroti non si fece attendere e testimonia la distanza incolmabile che ormai si era consumata tra lui e Jacopino:

"Messer Bartolomeo, di gratia leggiete questa lectera e considerate chi son questi dua ghiocti, che così come ànno mentito di quello che io ò facto al palazzo di Farnese, così mentono delle informatione che danno a' deputati della Fabrica di Santo Pietro. Questo mi si viene pe' piaceri ch'io ò facto loro; ma e' non s'à d'aspectare altro da dua vilissimi furfanti contadini"[67].

L'epistola, di fondamentale importanza, potrebbe peraltro indirettamente confermare il ruolo svolto da Michelangelo nel primo inserimento di Jacopino nel contesto artistico capitolino. Potrebbe essere intesa così la frase di chiusura della lettera, in cui il Buonarroti, rammaricandosi dell'ingratitudine di Jacopino e Nanni di Baccio Bigio, afferma:

"Questo mi si viene pe' piaceri ch'io ò facto loro"[68].

Il del Conte, poi, riuscì ad inserirsi con successo nei meccanismi di committenza della città pontificia anche grazie ai buoni uffici dello stesso Nanni di Baccio Bigio. L'architetto e scultore fiorentino, infatti, era a Roma già dal 1532. La sua formazione avvenne a bottega da Raffaello da Montelupo, presso il quale rimase dal 1527 al 1530; nel 1532 egli versò la sua quota alla Compagnia fiorentina dei pittori di San Luca, nonostante poi nello stesso anno si

[66] *Il carteggio di Michelangelo*, vol. IV, 1979, pp. 266-267.
[67] *Ibidem*. Da notarsi, peraltro, la scaltra ipocrisia del Lippi, il quale, subito dopo la morte di Michelangelo (nello stesso mese di febbraio del 1564), tentò di ottenere la direzione della Fabbrica di San Pietro: "Essendo piaciuto al Signor Dio di terminare i giorni di Messer Michelagnolo Buonaroti, con grandissimmo dispiacer e danno dell'universale, non voglio mancare a me stesso, poiché l'occasione lo ricerca, di supplicar l'Ecc.za V.ra (…) di farmi gratia di una sua al Signor Ambasciatore, che in nome di quella supplichi Sua Santità a voler concedermi ch'io succeda in luogo del detto Mess. Michelagnolo di bona memoria nella Fabbrica di S. Pietro; perché oltre ch'io son certo di esservi desiderato communemente da tutti, sono certissimo ancora che mediante l'autorità dell'Ecc. V.ra conseguirò l'intento mio (…)". Citato da Gaye 1840, vol. III, p. 129.
[68] *Il carteggio di Michelangelo*, vol. IV, 1979, pp. 266-267.

trasferisse nella città pontificia, dove si avvicinò alla bottega del Lorenzetto. Inizialmente Nanni di Baccio Bigio si dedicò principalmente alla scultura, ottenendo anche incarichi prestigiosi come quello relativo al ritratto di Clemente VII per il monumento funebre in Santa Maria sopra Minerva. Dello scultore e architetto è nota la copia della *Pietà* di Michelangelo per la chiesa fiorentina di Santo Spirito, condotta, secondo Vasari, "con molta diligenza et amore"[69].

Il Lippi ben presto si accostò alla cerchia dei Sangallo a Roma, e in particolar modo ad Antonio: maturò così il suo interesse per l'architettura, cui da quel momento si dedicò sempre più esclusivamente. A partire dalla fine degli anni trenta, grazie al sostegno del Lotti, egli fu coinvolto nel cantiere della basilica di San Pietro, dove è documentato fino quasi alla fine del decennio seguente. La consuetudine e la familiarità coltivata con Antonio da Sangallo, di cui Nanni divenne sostenitore fedele, sono comprovate, da ultimo, dal fatto che entrambi, nel 1542, risultano tra i primi sette affiliati proposti come membri della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon, il che attesta anche il raggiungimento della fama ormai conseguita a Roma[70]. Lo stesso Jacopino del Conte, peraltro, dal 1545 partecipava assiduamente come membro interno alle attività della Congregazione[71]. In quell'anno egli fu proposto come nuovo confratello della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon proprio grazie alla raccomandazione di suo cognato, Nanni di Baccio Bigio, già confratello sin dalla Fondazione della Compagnia,

> "sì per essere persona di buoni costumj et dabene et sì per esser nel suo exercitio di Pittura molto excellente"[72].

Tra gli artisti citati dai documenti relativi ai Virtuosi del Pantheon compare significativamente anche il nome di Perino del Vaga[73]. Pare significativo rilevare, inoltre, che all'ordine del giorno della riunione durante la quale Jacopino del Conte fu proposto come nuovo confratello vi era l'analisi di un disegno per la nuova scultura di San Giuseppe che avrebbe dovuto ornare la cappella della Compagnia. L'opera fu commissionata da Antonio da Sangallo il giovane e da

---

[69] Vasari 1568, vol. VI, p. 208. Si veda anche Waldman 1998, pp. 198-204.
[70] Tra le carte della Confraternita dei Virtuosi del Pantheon è registrato il verbale di una riunione che fu convocata in casa del Sangallo. Tra i partecipanti, oltre ad Antonio, sono presenti anche Nanni di Baccio Bigio e Perino del Vaga. Tiberia 2000, p. 72.
[71] Noack 1912, p. 330; Bassan 1988, p. 464; Tiberia 2000; Tiberia 2002.
[72] Tiberia 2000, pp. 65-66. Dal 1545 il nome di Jacopino del Conte compare molto frequentemente nei documenti relativi alle attività della Congregazione. Si veda Tiberia 2000 e Id. 2002, ad vocem.
[73] Si veda, ad esempio, Rossi 1984, pp. 367-394.

Raffaello da Montelupo a Vincenzo De Rossi (1525-1587), allievo di Baccio Bandinelli[74]. Durante la stessa seduta, inoltre, fu accolta la proposta avanzata da Nanni di Baccio Bigio e da Perino del Vaga di "pingere et adornare a loro spese" le pareti della cappella. Al Lippi fu affidata la decorazione della parete destra e a Perino la decorazione di quella sinistra, lavoro che tuttavia non fu mai avviato dal Bonaccorsi a causa della sua morte[75]. I verbali delle riunioni della Congregazione, a partire da quel momento, più volte recano traccia di numerose iniziative volte a onorare la memoria di Perino. A esempio, il 16 maggio del 1574 fu proprio Jacopino del Conte, insieme a Battista battiloro, ad ottenere l'incarico da parte della Congregazione di collocare il busto di marmo del Bonaccorsi nella cappella della Confraternita nel Pantheon[76].

Le occasioni di contrasto tra Michelangelo e Nanni di Baccio Bigio, rese esplicite dalla citata lettera del 1547, in realtà furono numerose e, a voler dar credito alle parole dell'aretino, risalivano molto addietro nel tempo. Tra queste, infatti, si conta anche il furto perpetrato proprio ai danni del Buonarroti di cui si è già detto:

> "Non volse Michelagnolo che il Montelupo facessi le statue, avendo visto quanto s'era portato male nelle sue della sepoltura di Giulio Secondo, e si contentò più presto ch'elle fussino date a Bartolomeo Ammannati, quale il Vasari aveva messo innanzi, ancorché il Buonarroto avessi un poco di sdegno particolare seco e con Nanni di Baccio Bigio, nato, se ben si considera, da leggier cagione: che essendo giovanetti, mossi dall'afezione dell'arte più che per offenderlo, avevano industriosamente, entrando in casa, levate a Anton Mini, creato di Michelagnolo, molte carte disegnate, che di poi per via del magistrato de' Signori Otto gli furon rendute tutte: né gli volse, per intercessione di messer Giovanni Norchiati, canonico di San Lorenzo, amico suo, fargli dare altro castigo"[77].

Nonostante l'inimicizia di Michelangelo, il Lippi riuscì comunque a coltivare rapporti duraturi e vantaggiosi con alcune delle personalità più in vista della corte pontificia. Ad esempio, centrale per l'evoluzione della sua carriera fu senza dubbio il cardinale Ricci da Montepulciano, per il tramite del quale l'architetto riuscì ad inserirsi in un ambito di committenza molto elevato, ottenendo numerosi incarichi, come ad esempio il completamento del palazzo Ricci

[74] Tiberia 2000, p. 84, n. 35.
[75] Tiberia 2000, p. 65. Perino del Vaga morì prima di portare a compimento la commissione (Id. 2000, p. 86).
[76] Il busto è oggi conservato presso la Protomoteca Capitolina. Si veda Tiberia 2000, p. 65, n. 22; p. 128. Sempre nell'ottica di dare rilievo al ruolo raggiunto da Jacopino durante la seconda metà del secolo in seno alla Confraternita dei Virtuosi, si consideri anche che nel 1575, Jacopino del Conte, insieme a Girolamo Muziano e a Siciolante da Sermoneta, fu incaricato di eseguire l'ornamento di un crocifisso, realizzato da Durante Alberti, situato sull'altare dell'oratorio della Confraternita, che si trovava al di sopra della cappella al Pantheon. Tiberia 2000, p. 131.
[77] Vasari 1568, vol. VI, p. 82.

Sacchetti in via Giulia (1555-1556) e del palazzo Salviati alla Lungara (1555)[78]. In queste occasioni, peraltro, Nanni di Baccio Bigio collaborò con il pittore Francesco Salviati, presso il quale è documentato come allievo anche suo figlio, Annibale Lippi. A dimostrazione di quanto i rapporti fossero domestici e profondamente interrelati pare determinante rilevare che, alla sua morte, avvenuta nel 1564, Cecchino lasciò il materiale di bottega in eredità proprio ad Annibale, come è testimoniato sia da alcuni importanti documenti recentemente pubblicati da Sickel[79] che dalle parole di Vasari:

> "*Ad un suo creato* chiamato Annibale, figliuolo di Nanni di Baccio Bigio, lasciò scudi sessanta l'anno in sul Monte delle Farine, quattordici quadri e tutti i disegni et altre cose dell'arte"[80].

Dalle carte rese note da Sickel relative all'inventario *post mortem* di Salviati, inoltre, è emerso che fu proprio Jacopino del Conte a fare da testimone durante la stipula dell'atto[81], a dimostrazione della duratura familiarità intercorsa con il de Rossi, differentemente da quanto solitamente tramandato dalla letteratura, anche recente, che ha voluto interpretare il rapporto tra i due solo ed esclusivamente in termini di fiera opposizione, sulla scorta di quanto raccontato da Vasari[82]. In realtà, i due artisti ebbero un percorso professionale e di vita per certi aspetti parallelo: tra il 1528 e il 1530 entrambi furono a bottega da Andrea del Sarto; si trasferirono a Roma tra il 1531 e il 1534; furono attivi negli stessi anni presso l'Oratorio; entrambi diventarono membri della Congregazione del Pantheon, così come dell'Accademia di San Luca, all'interno della quale, nel 1559, lavorarono fianco a fianco come Procuratori, sovrintendendo, tra le altre cose, ai restauri della chiesa dei Santi Luca e Martina[83]; furono attivi per gli stessi committenti (come i Farnese e gli Strozzi); frequentarono i medesimi ambienti culturali, animati ad esempio da Paolo Giovio ed Annibal Caro, e le stesse personalità artistiche, come i Sangallo, Perino del Vaga, Nanni di Baccio Bigio ed Annibale Lippi.

Sempre in relazione alla volontà di dipanare la matassa dei contatti intessuti da Jacopino al tempo del suo secondo soggiorno romano, si noti infine che al nipote Annibale Lippi, al termine della sua carriera di architetto, si deve la progettazione e l'edificazione della chiesa di

---

[78] Matiz 1990, pp. 188-191; Schütze 2003.
[79] Sickel 2009, pp. 125-138.
[80] Vasari 1568, vol. V, p. 532. Il corsivo è mio.
[81] "[12 novembre 1563] Super quibus etc. actum Rome in dicta domo presentibus domino Jacobo del Conte de Comitibus pictoris e Guidone q. Francisci Siciliani de Caravaggio muratore testibus". Sickel 2009, p. 132.
[82] Vasari 1568, vol. V, p. 463.
[83] Leproux 1991, p. 323-324; Cropper-Lukehart 2009. Sulla chiesa si veda anche Noehles 1970.

Santa Chiara al Quirinale[84], notizia comprovata da alcune fonti documentarie conservate nell'Archivio dell'Arciconfraternita del SS. Crocifisso di San Marcello, da cui la chiesa a Montecavallo dipendeva[85]. Jacopino del Conte apparteneva alla parrocchia in via Lata, nei pressi della quale abitava e dove fu sepolto, e fu membro dell'Arciconfraternita del Crocifisso sin dalla sua fondazione[86]; inoltre, una delle ultime commesse ricevute dal nostro fu proprio per la chiesa di Santa Chiara al Quirinale, per la quale licenziò la *Pietà* e il *San Francesco in estasi*, come racconta Giovanni Baglione:

> "Dentro s. Chiara monistero di Cappuccine a monte Cavallo su l'altare a man dritta della chiesa formò un Christo morto con diverse figure a olio, ove è il suo ritratto in età cadente. E rincontro havvi un altro quadro d'un s. Francesco a olio, che riceve le stimmate del Signore per noi trafitto; e queste furono le ultime cose, ch'egli in publico operasse"[87].

3.5 La decorazione dell'Oratorio di San Giovanni Decollato

A partire dalla metà degli anni trenta, entro il perimetro di un edificio di modeste dimensioni e per volere di una confraternita caritatevole che godeva del sostegno di importanti personalità, fu intrapreso un poderoso progetto di committenza della durata di poco meno di un ventennio che non solo riavviò la macchina della produzione artistica dopo la temporanea e fisiologica interruzione seguita al Sacco dei Lanzi, ma che soprattutto mutò sensibilmente l'orizzonte dello sviluppo figurativo romano. La traiettoria di tale processo fu tracciata da alcuni artisti per la maggior parte fiorentini, i quali, lungo le pareti dell'Oratorio, impaginarono antologicamente le varie fasi e i molteplici dialetti della cosiddetta Maniera, facendo del luogo una sorta di vetrina paradigmatica dell'evoluzione artistica del tempo, "una strenua palestra di tendenze della cultura pittorica a Roma fra il quarto e il quinto decennio"[88]: dalla traduzione del raffaellismo in chiave manierista portata avanti da Perino del Vaga e Salviati alla sistematica applicazione dello stile michelangiolesco promossa da Battista Franco, dal tentativo di accordo

---

[84] La chiesa fu distrutta nel XIX secolo.

[85] Ad Annibale Lippi fu affidato nel 1573 il progetto per il rifacimento dell'abside in San Marcello. Interessante notare che nei documenti di commissione, l'architetto venga definito "Anibale de Conti alias de Lippi", proprio dal cognome materno. Si veda Bilancia 2007, p. 109, appendice n. 2. Le due opere sono oggi presso il Monastero del Corpus Christi alla Garbatella. Sulla chiesa e su Annibale Lippi si veda Henneberg 1989, pp. 248-257.Su Nanni e Annibale Lippi si vedano Ercolino 2005, pp. 209-212; Id. 2005a, pp. 185-186. Si veda anche Bilancia 2007, pp. 101-110.

[86] Nell'Album dei fratelli relativo agli anni 1550-1557 compare infatti "Iacomo del Conte pittore cugniato de mr. Giouanni architetto". Si noti, inoltre, che tra i primi nomi citati sono anche quelli di "Annibale figliolo di mr. Giouani architector" e "Giouanni architector incontro S. Marcello". Zeri 1951, p. 148; Vannugli 1984, p. 430, nota 2.

[87] Baglione 1642, p. 75.

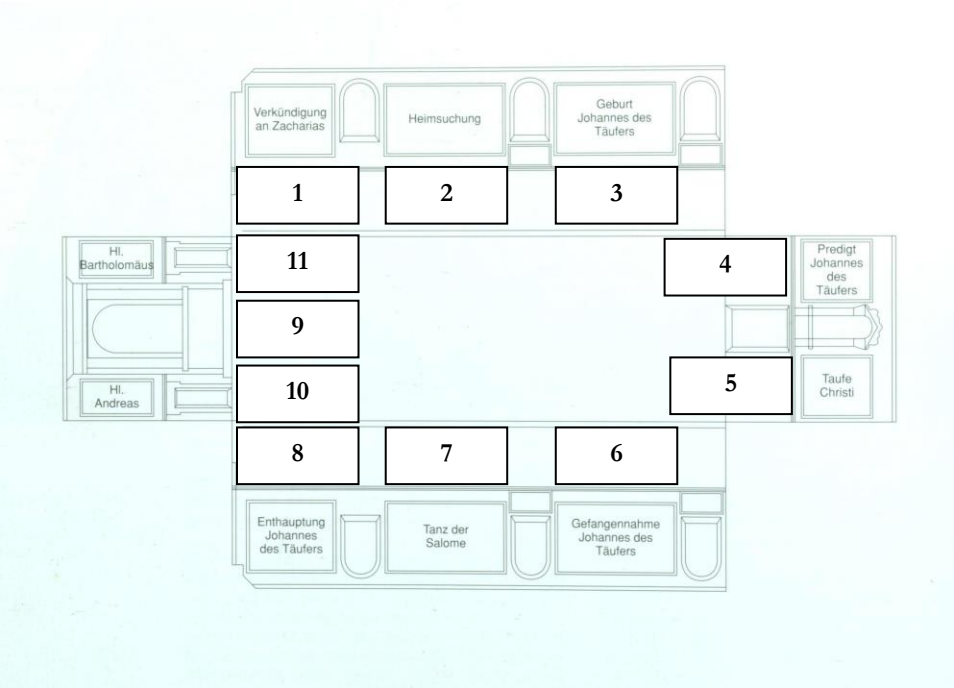
[88] Briganti 1985, p. 48.

tra Raffaello e Michelangelo di cui si fece portatore Jacopino del Conte allo stile antichizzante sviluppato da Pirro Ligorio.

Prima ancora di affrontare ogni singola e complessa vicenda relativa al cantiere, vale la pena di sintetizzare brevemente in apertura le varie fasi della decorazione, che, come si è detto, si svolse lungo un periodo di tempo molto esteso.

La sequenza cronologica della narrazione delle storie del santo coincide con l'effettivo ordine esecutivo delle singole scene, ad eccezione della *Nascita del Battista*, affresco eseguito da Salviati in un momento successivo (1551) rispetto alle due scene contigue (*Visitazione* e *Predica del Battista*, 1538). Data la sostanziale insufficienza di dati documentari relativi ai singoli affreschi, le notizie disseminate da Giorgio Vasari in vari passi delle *Vite* rimangono ancora una fonte di riferimento indispensabile, ancorché da verificare di volta in volta.
Come molti altri oratori, la struttura dell'edificio, una semplice aula rettangolare, risente del modello della cappella Sistina, come fu notato in primo luogo da Milton Lewine[89]. Quanto al sistema ornamentale, consistente in una fascia che corre lungo le pareti, esso fu parzialmente ridipinto nel corso dell'Ottocento, allorché si rese necessaria la ristrutturazione del soffitto. Al fregio decorato a grottesca, interrotto da cartigli contenenti le date degli affreschi, si sovrappone una fascia in finto marmo che fu realizzata contemporaneamente all'edicola, come è emerso durante le ultime campagne di restauro[90]. Ad eccezione dell'*Annuncio,* dell'*Arresto* e della *Danza di Salomè,* la datazione delle singole scene è nota proprio poiché segnalata all'interno dei suddetti cartigli.
Il ciclo occupa tutte le pareti dell'Oratorio ed è suddiviso in otto riquadri, tre per ogni lato lungo e due sulla parete di ingresso; questi ultimi sono separati da una finta nicchia davanti alla quale è collocata una scultura raffigurante san Giovanni. Completa il ciclo la parete di fondo, con la pala d'altare e due santi apostoli ad affresco.

[89] Lewine 1960, vol. I, pp. 15-16.
[90] Tempesta 2011, p. 124.



1. ***Annuncio a Zaccaria***
2. *Visitazione* (1538)
3. *Nascita del Battista* (1551)
4. ***Predica del Battista* (1538)**
5. ***Battesimo di Cristo* (1541)**
6. *Arresto del Battista* (1541-44)
7. *Danza di Salomè* (1544)
8. *Decollazione del Battista* (1553)
9. ***Deposizione* (1551-1553)**
10. *Sant'Andrea* (1551)
11. *San Bartolomeo* (1551)

Oratorio di San Giovanni Decollato[91]

Sulla scorta delle informazioni fornite da Vasari, è noto che il primo ad avviare i lavori fu Jacopino del Conte, con l'affresco non datato raffigurante l'*Annuncio dell'angelo a Zaccaria*[92]. La scena, tradizionalmente datata tra il 1536 e il 1537[93], può oggi essere posticipata al 1538 grazie al ritrovamento di un'importante notizia documentaria che lega l'avvio del cantiere a questa data[94]. Contigua alla scena di Jacopino, si trova la *Visitazione*, realizzata da Francesco Salviati nel 1538, data che si legge nel cartiglio corrispondente. Il segmento seguente di parete, che ospita la *Nascita del Battista* dello stesso Salviati, rimase privo di decorazione fino al 1551. Jacopino, infatti, riprese i lavori nello stesso 1538 principiando ad affrescare direttamente la parete d'ingresso con il riquadro dedicato alla *Predica del Battista*[95]. A distanza di qualche anno, periodo durante il quale la decorazione subì una battuta d'arresto, il del Conte licenziò nel 1541 il *Battesimo di Cristo* lungo la medesima parete[96]: entrambe le scene di Jacopino sulla parete di ingresso sono datate nei cartigli; segue, all'inizio della parete sinistra, l'*Arresto del Battista*, scena affrescata verosimilmente tra il 1541 e il 1544 da Battista Franco, primo artista non fiorentino chiamato a lavorare in Oratorio grazie alle raccomandazioni di Giovanni Della

[91] Lo schema è tratto dal volume a cura di Kliemann e Rohlmann 2004, p. 132.
[92] Vasari 1568, vol. V, p. 517. Affresco, 290 x 330 cm.
[93] Zeri 1951, pp. 138-149.
[94] La scoperta si deve ad Elisabetta Diana Valente che ha il documento in corso di pubblicazione.
[95] Affresco, 290 x 285 cm.
[96] Affresco, 290 x 285 cm.

Casa[97]. Subito dopo, si direbbe sugli stessi ponteggi, il napoletano Pirro Ligorio eseguì l'affresco con la *Danza di Salomè*[98]. La datazione dell'affresco di Pirro Ligorio al 1544 si basa su una delle rare notizie documentarie legate al cantiere. Il documento risale al 4 dicembre 1544 ed è relativo ad un pagamento "per havere fatto levare il ponte del depintore"[99]. Benché naturalmente non possa escludersi del tutto che la notizia archivistica si riferisca invero a Battista Franco, è ragionevole credere che i due artisti, all'opera in due scene contigue, si siano valsi di un unico ponteggio.

A conclusione della parete oltre che della cronologia delle storie del Battista, è la scena con la *Decollazione del Battista*, compiuta su progetto di Salviati da un suo collaboratore, da riconoscere in Domenico Romano (Fig. 115). Tale precisazione è stata possibile grazie a quanto registrato da una guida anonima seicentesca, conservata presso la Biblioteca Casanatense di Roma e pubblicata nel 2001 da Maria Cristina Dorati da Empoli. Il manoscritto è databile per alcuni riferimenti interni al testo in un momento compreso tra il 1615 e il 1622 (Filippo Neri, infatti, viene citato come beato: egli fu beatificato nel 1615 e santificato già nel 1622). La guida è ordinata secondo criteri moderni: le chiese e i luoghi citati, infatti, sono selezionati tra quelli di importanza artistica a Roma, sono indicizzati in ordine alfabetico e non topografico e, inoltre, sono scelti quelli che tra la fine del Cinquecento e l'inizio del secolo seguente si andavano restaurando. L'autore della guida, nel descrivere l'Oratorio, dopo aver citato i lavori di Jacopino del Conte, Francesco Salviati e Battista Franco, aggiunse:

> "Altre cose in questo luogo dipinsero Pirro Ligorio et Domenico Romano".

Poiché l'intervento del Ligorio è senza dubbio limitato alla *Danza di Salomè*, pare indubbio che il nome di Domanico Romani debba essere associato alla *Decollazione*. L'artista, del resto, è noto alle fonti come allievo e collaboratore frequente di Francesco Salviati, ad esempio nella sala dell'Udienza di palazzo Vecchio[100]. A conferma di tale ipotesi, infine, si consideri la notizia (pure sfuggita agli studi) secondo la quale "Domenico romano pittore" iniziò a versare le rate per l'iscrizione all'Accademia romana di San Luca proprio a partire dal 1553, anno in cui è datata la *Decollazione*[101].

---

[97] Si veda Biferali in Biferali-Firpo 2007, pp. 91-107, con bibliografia precedente.

[98] "Pirro Napolitano pittore" è documentato tra le carte dell'Archivio dell'Accademia di San Luca nel 1538; tra l'altro nell'elenco dei pagamenti è rubricato subito prima di Jacopino del Conte (Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, *Libro degli Introiti,* fogli 12v; 13r).

[99] Keller 1976, pp. 106-107.

[100] Dorati da Empoli 2001, pp. 50-51.

[101] Archivio Storico dell'Accademia Romana di San Luca, *Libro degli introiti,* ff. 35v; 36r.

La parete di fondo dell'Oratorio, infine, è allestita con la pala d'altare di Jacopino (1551-1553), affiancata da due imponenti figure di santi apostoli, ad opera ancora di Salviati (1551).

La scelta di dedicare la decorazione dell'Oratorio alle Storie del Battista, naturalmente, non fu casuale. Oltre a celebrare il santo titolare della Compagnia e patrono della città di Firenze, evocata in alcuni brani degli affreschi, il programma iconografico, come si dirà più diffusamente, intendeva suggerire un parallelismo tra le pene del condannati prossimi alla morte e quelle subite da Gesù e dal suo precursore, Giovanni Battista, per ricordare loro che queste non sarebbero state vane: l'obiettivo, quindi, era quello di offrire un conforto spirituale ai condannati, invitati a riflettere sul mistero della redenzione attraverso il Battesimo e la Passione di Cristo, cui si allude per il tramite di numerosi particolari. Proprio per questa ragione, la decorazione si conclude con la pala d'altare raffigurante la *Deposizione di Cristo dalla croce*, fulcro visivo, tematico e spirituale dell'intero Oratorio.
La parete destra del ciclo è dedicata ad episodi legati alla nascita del Battista (*Annuncio a Zaccaria*; *Visitazione*; *Nascita*). Il secondo livello di lettura di questa sezione prospetta un confronto molto perspicuo con le storie non solo di Cristo ma anche della Vergine, alludendo così al significato profetico incarnato dalla nascita di Giovanni[102].
La parete d'ingresso ospita la rappresentazione dei momenti pubblici della sua esistenza (*Predica*; *Battesimo*). Le due scene, come detto, sono separate da una finta nicchia dipinta, sul cui timpano sono adagiati due putti che sostengono lo stemma della città di Firenze. Ai lati dell'edicola, inoltre, sono affrescati due rigogliosi festoni di frutta che in parte occupano lo spazio delle scene laterali; alla base della nicchia è presente un'iscrizione, sostenuta da due figure di donna dalla coda di serpente, che recita un passo dei vangeli, "vox clamantis in deserto: parate viam Domini": la citazione evangelica si riferisce naturalmente al Battista, alla sua predicazione nel deserto e all'invito a purificarsi tramite il rito del battesimo nel Giordano. Gli affreschi adiacenti, raffiguranti la *Predica* e il *Battesimo*, sono finalizzati ad offrire un legame tra Giovanni e l'attività quotidiana svolta dai confratelli, la cui missione era quella di guidare l'anima dei condannati verso il pentimento e la redenzione[103]. Inoltre, non va trascurata l'importanza conferita alla pratica della predicazione durante gli anni della Controriforma[104].

[102] Weisz 1984, pp. 59-78.
[103] Weisz, op. cit., pp. 79-93.
[104] Von Henneberg 1967, pp. 140-142.

La parete sinistra ospita invece la sequenza degli eventi legati al martirio del santo (*Arresto*; *Danza di Salomè*; *Decollazione*). La scelta di inserire la scena dell'Arresto, va da sé, dovette essere particolarmente sentita vista la speciale missione della Confraternita[105].
Infine, la parete di fondo accoglie, affiancata dai *santi Andrea* e *Bartolomeo*, la *Deposizione dalla croce*, allusiva della redenzione attraverso la morte[106].

3.6. L'esordio di Jacopino del Conte: l'*Annuncio dell'angelo a Zaccaria*

In una prima fase, che dovette procedere molto celermente, i confratelli affidarono la decorazione esclusivamente ad artisti fiorentini.
Il primo ad essere coinvolto fu Jacopino del Conte, come è possibile desumere dalle parole di Vasari (Fig. 70). Come detto, può presumersi con un buon margine di approssimazione che il pittore sia giunto in città solo dopo la primavera del '36, visto che non partecipò alla messa in opera degli apparati effimeri per l'ingresso trionfale di Carlo V.
Recentemente Antonio Vannugli ha proposto di posticipare al 1538 la redazione dell'*Annuncio*, tradizionalmente datato al 1536-37 sin dagli studi di Federico Zeri[107], sulla scorta di una interpretazione del racconto fornito da Vasari in merito alla vicenda. L'aretino, infatti, nella vita di Salviati, accostava l'*Annuncio* di Jacopino e la *Visitazione* del De' Rossi (1538), eseguite su richiesta degli stessi committenti, Battista da Sangallo e Giovanni da Cepperello[108]. Del resto, sembra ragionevole credere che, all'avvio del cantiere decorativo, una volta montati i ponteggi sul lato destro della parete, si procedesse simultaneamente. Inoltre, conferma tale supposizione il fatto che Jacopino del Conte versasse la sua quota di iscrizione all'Accademia di San Luca solo a partire dal 1538 e non prima di questa data: come è noto, l'associazione all'Istituzione romana era condizione imprescindibile per poter svolgere lavori pubblici, benché, da una lettura delle carte conservate presso l'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca relative al pagamento della quota associativa, emerge quanto tale prescrizione non venisse attuata regolarmente. Ad esempio un "Battista veneziano pittore", che sembra possibile identificare con Battista Franco, paga la tassa di due scudi solamente nel 1550, a

[105] Weisz, op. cit., pp. 94-118.
[106] Weisz 1983, pp. 395-405; Ead., 1984, pp. 119-140.
[107] Zeri 1951, pp. 138-149.
[108] "Dopo, Giovanni da Cepperello e Battista gobbo da San Gallo, avendo fatto dipignere a Iacopo del Conte fiorentino, pittore allora giovane, nella Compagnia della Misericordia de' Fiorentini di San Giovanni Dicollato sotto il Campidoglio in Roma, cioè nella seconda chiesa dove si ragunano, una storia del detto San Giovanni Battista, cioè quando l'Angelo nel tempio appare a Zaccheria, feciono i medesimi sotto quella fare da Francesco un'altra storia del medesimo Santo, cioè quanto la Nostra Donna visita Santa Lisabetta". Vasari 1568, vol. V, p. 517; Vannugli 2013, p. 121.

fronte dell'impegno ad esempio proprio nell'Oratorio che si data ai primi anni quaranta[109]. La medesima situazione si verifica anche con "Pellegrino da Bologna pittore", il quale, pur essendo attivo a Roma dalla fine degli anni quaranta, paga la quota associativa soltanto nel 1550[110].

La proposta circa la datazione della scena con l'*Annuncio*, formulata in primo luogo da Vannugli e da me accolta, può finalmente trovare conferma definitiva grazie al reperimento, da parte di Elisabetta Diana Valente nell'ambito delle sue ricerche per la tesi di laurea, di un'importante notizia documentaria che lega l'avvio del cantiere decorativo proprio al 1538[111]. Tale attestazione archivistica, pertanto, rinsalda la consapevolezza di quella capacità di Jacopino del Conte di maturare sviluppi stilistici rapidissimi su sollecitazioni che si susseguono: lo scarto tra l'*Annuncio* e la *Predica*, davvero molto profondo, si misura nello specifico in relazione alla presenza del disegno di Perino del Vaga preparatorio per la seconda scena.

Giunti stabilmente a Roma intorno alla metà del quarto decennio del Cinquecento, gli artisti della generazione di Jacopino del Conte furono sottoposti ad una serie di importanti sollecitazioni derivanti dall'incontro con Raffaello, oltre che con le rovine della città antica.

Al momento del suo esordio romano, Jacopino poteva contare su una formazione di marca fiorentina, sviluppatasi all'ombra di Andrea del Sarto. Le opere che gli si attribuiscono, difatti, palesano una stretta osservanza dell'insegnamento del maestro; l'*Annuncio*, invece, diverge sensibilmente dalla sua consueta produzione, manifestando chiaramente il tentativo di adeguarsi alle modalità espressive messe a punto a Roma. Mentre un primo, diretto aggiornamento su Michelangelo aveva potuto aver luogo già a Firenze con l'osservazione delle tombe medicee e in un secondo momento grazie allo studio diretto dei disegni del Buonarroti, la vera novità è rappresentata dal Sanzio e dalla sua bottega.

La scena con l'*Annuncio* rivela un debito ancora percepibile con le fonti fiorentine. Senza dubbio Jacopino nell'approcciarsi ad un ciclo con Storie della vita di San Giovanni Battista si confrontò non tanto con la decorazione del coro di Santa Maria Novella del Ghirlandaio, modello ormai decisamente superato, quanto piuttosto con quella del chiostro dello Scalzo di

---

[109] Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, *Libro degli Introiti,* ff. 28v; 29r.
[110] *Ibidem,* ff. 31v; 32r.
[111] Elisabetta Valente, che ringrazio, ha in corso di pubblicazione il documento.

Andrea del Sarto, lavoro che ebbe modo di studiare diligentemente negli anni della sua formazione[112].

L'appartenenza ad una tradizione fiorentina si avverte ad esempio nelle figure di quinta che richiamano le analoghe figure "presentative" ideate allo Scalzo. Si veda a tal proposito la *Presentazione della testa di Giovanni*, lavoro pagato al d'Agnolo nel 1523 (Fig. 72) o anche la coeva scena dell'*Annuncio a Zaccaria* (Fig. 73).

Per il particolare di una delle figure a sinistra del riquadro, inoltre, Jacopino potrebbe aver tratto ispirazione anche da Perino del Vaga. In particolare, un riferimento potrebbe essere individuato nell'idea sviluppata dal Bonaccorsi a Firenze durante il suo soggiorno del 1522-23 per il *Martirio dei Diecimila*, progetto mai realizzato per l'Oratorio dei Martiri in San Salvatore a Camaldoli.

> "Il quale cartone",

secondo Vasari,

> "vistosi per gli artefici e per altri intendenti ingegni, giudicarono non aver visto pari bellezza e bontà in disegno, dopo quello di Michelangelo Buonarroti fatto in Fiorenza per la Sala del Consiglio"[113].

La rilevanza dell'invenzione perinesca e l'influenza che determinò sulla generazione successiva furono messi a fuoco e sottolineati, tra gli altri, da John Shearman, secondo il quale "Perino del Vaga da giovane portò indubbiamente un notevole contributo agli avvenimenti artistici romani e nel 1522-23 realizzò la composizione più sorprendentemente progredita che si conosca di quel tempo, benché per la peste in Roma la eseguisse a Firenze. Si tratta del celebre cartone per un affresco, mai dipinto, dei *Diecimila martiri*"[114] (Fig. 74).

Si rammenti, peraltro, che Perino del Vaga, dopo aver lasciato Pisa alla volta di Genova, aveva soggiornato brevemente a Firenze anche nel maggio del 1536 per prendere parte agli allestimenti scenici in onore delle nozze del duca Alessandro de' Medici[115].

La composizione dell'*Annuncio* è costruita per giustapposizione di citazioni di materiali innanzitutto michelangioleschi: il chiaro riferimento alla volta Sistina nell'ignudo adagiato sulle scale del tempio costituisce l'aggiornamento compiuto a Roma su un repertorio di riprese dal

---

[112] Si è già commentata, a tal proposito, la frequente citazione di dettagli prelevati dal Chiostro dello Scalzo in alcune opere fiorentine del giovane Jacopino.
[113] Vasari 1568, vol. V, p. 130.
[114] Shearman 1967, ed. it. 1983, p. 47.
[115] Agosti 2010, pp. 97-102.

Michelangelo fiorentino: la presenza, sullo sfondo, di una veduta di Firenze, del *David-Apollo* oggi al Bargello e il ricordo da una delle teste ideali del Buonarroti per la definizione del profilo della donna sul fondo (Fig. 33)[116]. Jacopino del Conte, quindi, con questo lavoro si qualifica come uno dei primi divulgatori e "traduttori" del linguaggio michelangiolesco, come un tramite speciale della fortuna del Buonarroti a Roma[117].

Su questo un bagaglio formale precipuamente fiorentino si innesta la nuova lezione raffaellesca, mutuata principalmente dai cartoni per gli arazzi[118]. La diminuzione nel numero delle figure, la monumentale semplicità con cui esse spiccano, la volontà di rendere leggibile la rappresentazione dell'episodio sacro mediante dispositivi atti a suggerire allo spettatore l'ordine e la sequenza del racconto sono caratteristiche sperimentate da Raffaello ed affinate soprattutto nell'ideazione dei cartoni da inviare a Bruxelles[119]. Pertanto, la *Scuola di Atene* della stanza della Segnatura ma soprattutto i progetti per gli arazzi con il *Sacrificio di Listra* (Fig. 75) o la *Predica di San Paolo* (Fig. 76) costituiscono senz'altro i modelli principali per l'*Annuncio*, anzitutto per la costruzione dello spazio architettonico all'interno del quale si muovono con dignità ed equilibrio gli attori della scena, soluzione compositiva informata ad una "inedita amplificazione monumentale"[120] che trova le sue radici e la sua linfa nel pieno della tradizione rinascimentale. Si consideri anche quanto tale attenzione alla definizione di uno spazio architettonico ben costruito, che accomuna, peraltro, la maggior parte delle scene affrescate nell'Oratorio, potrebbe essere stato in qualche misura veicolato dagli interessi di alcuni confratelli. Si rammenti, nello specifico, che il committente dell'*Annuncio* e della *Visitazione* è Battista da Sangallo, architetto e autore di una serie di postille ad un codice vitruviano, menzionato da Vasari e lasciato in eredità proprio alla Confraternita del Decollato. Del resto, questi sono esattamente gli anni dell'Accademia della Virtù e molte delle personalità che ne facevano parte, come si è detto, gravitavano anche attorno all'orbita dei fuoriusciti fiorentini e dell'Oratorio, come ad esempio Giovanni e Niccolò Gaddi, Niccolò Ridolfi, monsignor Della

---

[116] La scena, quindi, si qualifica davvero come un omaggio a Michelangelo, il quale, come detto, forse non fu estraneo alla promozione del giovane Jacopino nell'ambito della committenza del Decollato. Quanto al riferimento alle teste ideali, di cui si è già discusso nell'ambito del capitolo sulla formazione di Jacopino, si veda il foglio degli Uffizi 599E (Barocchi 1962, vol. I, pp. 235-236, cat. n. 186; vol. II, tavv. CCXC-CCXCIV; de Tolnay 1975, p. 65, cat. n. 89). Per la messa a fuoco della questione ringrazio Antonio Geremicca.

[117] Si rammenti, peraltro, che la sequenza delle cosiddette "Madonna michelangiolesche" si può ragionevolmente collocare in un momento assai prossimo alla realizzazione della scena dell'*Annuncio*; pertanto, l'immediata diffusione del linguaggio di Michelangelo avvenne anche per il tramite di opere di questo tipo.

[118] "A questa formula sostenuta, di un michelangiolismo classicheggiante (e riveduto anche sugli esempi di Baccio Bandinelli e sui raffaelleschi arazzi degli *Atti degli Apostoli*) Jacopino ricorre nella sua prima opera pubblica". Zeri 1978, p. 116.

[119] Si veda, ad esempio, Voss 1920, ed. it. 1994, p. 54; Shearman 1972.

[120] Vannugli 1991, p. 75.

Casa, Annibal Caro, Marcello Cervini e Bernardino Maffei, di cui sono documentati i rapporti con il del Conte[121]. Un altro episodio della produzione figurativa romana post-raffaellesca indubbiamente incamerato da Jacopino nell'invenzione dell'*Annuncio* fu la *Presentazione al tempio* eseguita da Baldassarre Peruzzi nella chiesa romana di Santa Maria della Pace (Fig. 77), – modello verso cui dovette orientarlo lo stesso Perino, che proprio in quel momento nei progetti grafici per la cappella di Trinità dei Monti mostra di essere tornato a farci i conti[122].

Del resto, il *corpus* grafico di molti di questi giovani artisti dimostra quanto fosse avvertita come insostituibile la lezione del Sanzio e dei suoi allievi. Una serie di disegni di Francesco Salviati, ad esempio, documenta un interesse per l'arte antica e Raffaello, febbrilmente copiati dal pittore – come ricorda Vasari che lo accompagnava durante le loro campagne di studio[123] – ma anche verso opere più recenti: la sala di Costantino e le facciate dipinte da Polidoro da Caravaggio, solo per citare alcuni casi di studio, divennero vere e proprie chiavi di accesso al classicismo[124]. Ma è soprattutto con Perino del Vaga al momento del suo ritorno a Roma alla fine del 1537 che la generazione di Jacopino del Conte instaurò un dialogo serratissimo, in virtù della sua appartenenza alla scuola di Raffaello e della sua inedita capacità di coniugare lo stile raffaellesco con quello michelangiolesco.

La Maniera, del resto, si configura anche come consuetudine al reimpiego di formule derivate da modelli individuati di volta in volta come esemplari. Questa modalità di lavoro, incamerata negli anni di permanenza presso la bottega di Andrea del Sarto e addirittura consigliata da Giovan Battista Armenini[125], era stata peraltro già raccomandata e commentata non per caso dallo stesso Vasari[126].

---

121 Si vedano almeno Pagliara 1986, pp. 5-85; Daly Davis 1994; Günther 2002, pp. 126-128; Ferretti 2004, pp. 456-461; Ginzburg 2007, pp. 147-203.

122 Come è noto, l'opera è perduta. Rimangono solamente la scena con la *Resurrezione di Lazzaro*, conservata a Londra (Victoria and Albert Museum) ed alcuni disegni preparatori. Si veda Parma 1986, pp. 184-188; pp. 284-286, cat. n. A.XIII.

123 "Attesero tutta quella vernata ambidue di compagnia, con molto profitto, alle cose dell'arte, non lasciando né in palazzo né in altra parte di Roma cosa alcuna notabile la quale non disegnassono. Subito che sua Santità cavalcava, come spesso faceva, alla Magliana, entravano per mezzo d'amici in dette stanze a disegnare, e vi stavano dalla mattina alla sera senza mangiare altro che poco di pane e quasi assiderandosi di freddo". Vasari 1568, vol. V, p. 115. Il racconto di Vasari riferisce anche dell'abitudine di scambiarsi nottetempo i disegni realizzati durante il giorno: "Et acciò che avesse ciascuno di noi i disegni d'ogni cosa, non disegnava il giorno l'uno quello che l'altro, ma cose diverse; di notte poi ritraevamo le carte l'uno dell'altro, per avanzar tempo e fare più studio". Vasari 1568, vol. VI, p. 371.

124 Vasari ricorda: "Ed oltre al frutto ch'io feci in disegnando la volta e la cappella di Michelagnolo, non restò cosa di Raffaello, Pulidoro, e Baldassarre da Siena che similmente io non disegnassi, in compagnia di Francesco Salviati". Vasari, *ibidem*.

125 "Presa che si hà la bella maniera si può servire con facilità delle cose altrui, et con poca fatica adoperarle come sue proprie et farsi honore senza riportarne biasimo da niuno". Armenini 1586, ed. 1988, p. 82. A proposito del reimpiego da parte di Salviati di medesimi particolari in composizioni diverse si vedano, ad esempio, Nova 1992, pp. 83-108; Mendelsohn 2001, pp.107-148; Cox-Rearick 2001, pp. 355-376.

126 "La maniera venne poi la più bella dall'aver messo in uso il frequente ritrarre le cose più belle, e da quel più bello, o mani o teste o corpi o gambe, aggiugnerle insieme e fare una figura di tutte quelle bellezze che più si

Secondo Antonio Vannugli, Jacopino del Conte raggiunse la sua maturità artistica proprio con l'*Annuncio*. Nell'affresco il pittore volle difatti assimilare la lezione raffaellesca: l'intento, tuttavia, è quello di proporre un calibrato accordo tra Raffaello e Michelangelo, seguendo l'imprescindibile lezione di Perino; la figura del pellegrino in primo piano, a tal proposito, appare emblematicamente paradigmatica[127]: se da un lato rappresenta senz'altro una citazione dagli ignudi michelangioleschi, dall'altro svolge la stessa funzione mediatrice del Diogene nella *Scuola di Atene*[128].

Nel tentativo di offrire una disamina il più completa possibile dell'opera, con tutte le sue implicazioni, stilistiche ed iconografiche, si aggiunga infine che della figura di giovane adagiato sulle scale e, in particolare, della natura morta al suo fianco – cui il pittore ha innegabilmente conferito un certo risalto nell'economia compositiva della scena – è stata fornita anche una lettura simbolica. Jean Weisz, infatti, nell'interpretare l'intero ciclo decorativo dedicato alle storie del Battista come prefigurazione della vita di Cristo, ha proposto di individuare nel particolare un implicito riferimento da una parte al Battesimo di Cristo, grazie alla presenza della scodella, dall'altra al mistero della Eucarestia, cui alluderebbe la botte di vino. Inoltre, secondo tale analisi in chiave profetica, il giovane stesso sarebbe una prefigurazione di Giovanni, di cui difatti sembra replicare il gesto indicatore. In quest'ottica, infine, il gruppo delle donne con bambino sul fondo potrebbe così impersonare la Madonna con Bambino e sant'Anna[129].
Jacopino del Conte allestì lo spazio mettendo fedelmente in scena il racconto evangelico:

> "Mentre Zaccaria officiava davanti al Signore nel turno della sua classe, secondo l'usanza del servizio sacerdotale, gli toccò in sorte di entrare nel tempio per fare l'offerta dell'incenso. Tutta l'assemblea del popolo pregava fuori nell'ora dell'incenso. Allora gli apparve un angelo del Signore, ritto alla destra dell'altare dell'incenso. Quando lo vide, Zaccaria si turbò e fu preso da timore. (…) Intanto il popolo stava in attesa di Zaccaria, e si meravigliava per il suo indugiare nel tempio."[130].

---

poteva, e metterla in uso in ogni opera per tutte le figure, che per questo si dice esser bella maniera". Vasari 1568, vol. IV, p. 4.

[127] Si noti il brano di natura morta al suo fianco, rappresentante un sacchetto legato ad un bastone, una scodella e una piccola botte. Della figura, inoltre, è possibile trovare un referente formale in Baccio Bandinelli, e si veda a titolo esemplificativo il *recto* del disegno del Louvre (inv. n. 93). Già Hermann Voss, d'altronde aveva indicato in Bandinelli un riferimento importante per Jacopino al momento dell'*Annuncio* (Voss 1920, ed. it. 1994, p. 104).

[128] Vannugli 1991, p. 75.

[129] Weisz 1984, pp. 63-65.

[130] Vangelo di Luca, 1, 5-25.

Il pittore ha rappresentato esattamente il momento culminante della storia, quando l'angelo, quasi travolgendolo, appare ad un turbato ed incredulo Zaccaria, intento ad officiare il rito dell'incenso, chiaramente visibile sul fondo del tempio. L'attenzione dello spettatore è convogliata verso il *focus* dell'azione mediante la duplice ed efficace presenza del gesto deittico, espresso dal giovane seduto sulla scalinata e replicato specularmente dall'anziano sulla destra. Inoltre, tra le varie figure assiepate si crea un vuoto occupato dalla gradinata del tempio, in cima alla quale si staglia Zaccaria, che rappresenta il centro visivo e narrativo della scena, centralità amplificata dalla presenza della colonna, che sembra duplicare l'asse verticale occupato dal futuro padre di Giovanni.
Come nel racconto evangelico, anche la folla è pervasa ed animata da un'inquieta curiosità che serpeggia teatralmente da un capo all'altro dell'affresco ("intanto il popolo stava in attesa di Zaccaria, e si meravigliava per il suo indugiare nel tempio"), agitazione resa percepibile da una precisa e convenzionalmente codificata dinamica dei gesti e degli atteggiamenti. L'affresco di Jacopino del Conte, quindi, risponde alla tradizione iconografica mostrando gli elementi essenziali del racconto.

Merita infine un commento *a latere* la scelta di inserire sul fondo, in una nicchia del Duomo di Firenze, il cosiddetto *David-Apollo* di Michelangelo, particolare notato da Federico Zeri[131]. Si tratta senz'altro di un omaggio alla città di Firenze e a Michelangelo da parte di un pittore fiorentino, in un luogo che rappresentava un vero e proprio avamposto della nazione dei fiorentini a Roma. Tuttavia, è probabile che la scelta non sia caduta per caso sulla scultura oggi al Bargello. L'opera, come è noto, fu donata da Michelangelo a Baccio Valori, figura emblematica di un momento molto delicato per la storia della città di Firenze. Fedele sostenitore del pontificato e della signoria medicea, dopo la caduta della Repubblica nel 1530 il Valori venne nominato governatore per conto di Clemente VII. L'episodio relativo alla commissione della scultura cadde proprio in questa fase di grande incertezza nella vita del Buonarroti, dovuta al suo impegno in prima linea durante gli anni repubblicani. Baccio mantenne i suoi incarichi pubblici divenendo consigliere del duca Alessandro de' Medici; ben presto, tuttavia, allorché la signoria medicea si avviò ad assumere i tratti di un governo assolutistico, egli cambiò diametralmente schieramento politico: con l'assassinio di Alessandro e la salita al potere di Cosimo, infatti, cominciò a militare dalla parte dei repubblicani e dei fuoriusciti fiorentini; il suo impegno politico culminò infine con la partecipazione alla battaglia

[131] Zeri 1951, p. 140.

di Montemurlo (1537) al fianco di Piero Strozzi, durante la quale fu imprigionato e in seguito condannato a morte nell'agosto dello stesso anno[132].
Il fatto che Jacopino del Conte abbia inserito la scultura del *David-Apollo* potrebbe rappresentare dunque un implicito riferimento al partito repubblicano che proprio all'interno dell'Oratorio vedeva riuniti alcuni dei suoi principali esponenti. Dando credito a questa supposizione, potrebbe peraltro trovare ulteriore conferma la datazione dell'affresco in un momento molto prossimo alla battaglia di Montemurlo[133].

Come si è detto, gli affreschi realizzati da Jacopino nell'Oratorio di San Giovanni Decollato rivestono un'importanza cruciale anche perché forniscono un solido termine di paragone per avanzare nuove attribuzioni, fondate finalmente sul confronto con uno dei rari lavori documentati. Federico Zeri poté restituire alla mano di Jacopino la *Madonna con Bambino, san Giovannino e santa Elisabetta* della National Gallery di Washington (Fig. 63) proprio sulla base della sua stretta parentela con un particolare dell'*Annuncio*[134]. Un'altra sicura addizione al catalogo di Jacopino, proposta in primo luogo dalla Cheney, è stata possibile grazie all'accostamento palmare tra il ritratto inserito a sinistra dell'affresco e il *Ritratto di notaio pontificio* del Fitzwilliam Museum di Cambridge (Fig. 71), primo dipinto attribuibile con sicurezza all'altrimenti magmatico catalogo dei ritratti di Jacopino[135].

3.7. La conferma del successo raggiunto da Jacopino del Conte: la *Predica del Battista* (1538)

Dopo il primo riquadro eseguito all'inizio della parete destra, Jacopino tornò a lavorare per l'Oratorio, licenziando nello stesso 1538 la scena con la *Predica del Battista* (Fig. 78). Il fatto che la Confraternita decidesse di rivolgersi nuovamente a Jacopino rappresenta senz'altro un indicatore del successo e del gradimento ottenuto dal pittore con l'*Annuncio*.

---

132 L'episodio, come è noto, trova una sua descrizione visiva in un dipinto di Battista Franco, *Il trionfo di Montemurlo*, conservato presso la Galleria Palatina di Firenze: a sinistra dell'opera, infatti, è raffigurato Baccio Valori mentre viene catturato dai soldati di Cosimo. Biferali-Firpo 2007, con bibliografia precedente.
133 Jean Weisz (1984, p. 63), preceduta da Partridge (1978, p. 172), ha interpretato la figura di Apollo come un possibile riferimento alla figura di Cristo.
134 Zeri 1948, pp. 180-183.
135 Cheney 1954, p. 36, n. 2; Ead. 1970, p. 39. Come è noto, per diverso tempo nell'effigiato si tendeva a riconoscere il volto di Michelangelo. Si veda Steinmann 1908; Id. 1913, p. 23. La proposta di Steinmann è stata di recente ripresa da Pina Ragionieri, in Ragionieri 2003, p. 22, cat. 3. Quanto all'ipotesi avanzata da Donati (2010, p. 150) circa la possibilità di riconoscere nell'effigiato il datario pontificio Baldassarre Turini da Pescia si dirà a proposito del ritratto di Cambridge.

Da un punto di vista stilistico la *Predica* rivela una difformità notevole con la prima prova eseguita all'Oratorio: allo stile lineare, calibratissimo del primo affresco si sostituisce l'opulenza curvilinea ed ornamentale del secondo. La presenza di un disegno preparatorio, inizialmente attribuito a Jacopino del Conte da Popp ma restituito a Perino del Vaga da Pouncey[136], paternità ormai concordemente accettata, consente di giustificare il divario[137] (Fig. 79).

Poiché non esiste alcun riferimento documentario ad un coinvolgimento del Bonaccorsi nel cantiere dell'Oratorio, Michael Hirst ipotizzò che il foglio fosse stato in un primo tempo pensato da Perino per la cappella di San Giorgio e San Giovanni Battista nel Duomo di Pisa; a seguito del suo rientro a Roma nel 1537, il Bonaccorsi avrebbe poi consegnato il disegno al giovane Jacopino[138]. Che il foglio di Perino con la *Predica del Battista* fosse stato ideato per Pisa può trovare conferma non solo dal soggetto rappresentato (la decorazione commessa al Bonaccorsi, difatti, era incentrata su storie di san Giorgio e san Giovanni Battista), ma anche dall'analisi di un secondo foglio perinesco conservato anch'esso presso Albertina di Vienna (Fig. 80). Il disegno è noto soprattutto in relazione alla presenza in primo piano (molto significativamente) di uno schizzo tratto dalla *Battaglia di Cascina* di Michelangelo. Nondimeno, sullo sfondo del campo visivo, già Arthur Popham riconosceva una prima idea per l'impaginato della parete della cappella nel Duomo di Pisa[139]. Entro una ricca struttura architettonica, opera di Stagio da Pietrasanta, è possibile riconoscere all'interno di segmenti quadrangolari la storia di *San Giorgio e il drago*[140] e quella del *Battesimo di Cristo*. Il soggetto della decorazione e il formato piuttosto quadrangolare delle scene a fresco previste nei riquadri della campitura architettonica potrebbero fornire una conferma alla supposizione di Hirst.

L'impatto del nostro con l'insegnamento del Vaga – ovvero con la sua peculiare parafrasi del raffaellismo in termini sottilmente aggraziati, decorativi ed ornamentali (cioè pienamente manieristici) da leggersi in parallelo con il suo interesse ad aggiornarsi su Michelangelo – fu

---

136 Citato da Gere 1960, p. 13, n. 16.

137 Vienna, Albertina, inv. n. 23751, penna e inchiostro su carta bianca, 21,7 x 23 cm. Popp 1927; Gere 1960, p. 13, n. 16; Davidson 1966, p. 39, n. 35; Hirst 1966, p. 402. Si veda Parma Armani 2001, p. 177, cat. n. 70 (con bibliografia precedente). L'ipotesi di Vannugli, il quale, come si è detto, ha proposto di posticipare al 1538 anche la redazione dell'*Annuncio* (2013, p. 121), qui accolta e confermata da ultimo dai ritrovamenti documentari di Elisabetta Valente (di prossima pubblicazione), induce a motivare la notevole differenza stilistica evidente nella *Predica* proprio con la presenza di un disegno di Perino.

138 Hirst 1966, p. 402. A proposito della mancata conclusione dei lavori nel Duomo di Pisa (dove Perino era giunto nel 1534), e a conferma di quanto il lavoro fosse stato già avviato almeno per ciò che concerne l'esecuzione di disegni preparatori, Giorgio Vasari racconta: "Dolse veramente quest'opera a Perino *avendo già fatti i disegni* che erano per riuscire cosa degna di lui". Vasari 1568, vol. V, p. 146 (il corsivo è mio).

139 Vienna, Albertina, inv. n. 122. Popham 1945, p. 89. Si veda Parma in Parma Armani 2001, pp. 174-176, cat. 67.

140 Vasari conferma la scelta del soggetto: "Venne in questo tempo in Pisa, tornando da Genova, Perino (…) fu condotto allo Operaio; e discorso insieme de le cose dell'Opera del Duomo, fu ricerco che a un primo ornamento, dentro alla porta ordinaria, e sopra quella una storia, quando San Giorgio ammazzando il serpente libera la figliuola di quel re". Vasari 1568, vol. V, p. 144.

causa di un repentino mutamento stilistico da parte di Jacopino. Tuttavia, egli non riuscì ad assimilare pienamente l'arte del Bonaccorsi, il che è dimostrato dalla distanza tra l'idea perinesca e la sua traduzione in affresco; mentre il foglio, infatti, colpisce per la raffinata gestione dello spazio, per la composizione animata e allo stesso tempo equilibrata dei vari piani nei quali si dispiega il racconto, per la capacità di suggerire allo spettatore la successione della storia mediante una cadenzata concatenazione dei gesti dei vari personaggi, ideati come "figure addensate a conca per formare un vivente piedistallo al Battista"[141], l'affresco di Jacopino si presenta come un intarsio affollato, composto paratatticamente, in cui l'episodio biblico è affiancato da numerosi particolari che, in parte, distolgono l'attenzione: secondo Giuliano Briganti, "in uno spazio gremito fino all'inverosimile e in una sorta di vuoto atmosferico dove le figure si incastrano come in una tarsia, i palesi richiami ai motivi della volta Sistina si cristallizzano nell'aria immobile e si arricchiscono di infiniti orpelli e di particolari decorativi trasfigurati dalla lente dell'impegno più straordinario che sia dato riscontrare in un affresco"[142].

Nella messa a punto di questo nuovo stile ornamentale, ebbe senz'altro un ruolo non trascurabile la contiguità "fisica" con Francesco Salviati, che nello stesso momento lavorava accanto a Jacopino, probabilmente sugli stessi ponteggi, alla sua *Visitazione*, opera che manifesta altrettanto chiaramente, e come vedremo per ragioni ben precise, il segno di una elevatissima tangenza formale con Perino. Del resto, l'opera licenziata da Cecchino ottenne immediato successo, tanto che, secondo le parole di Vasari,

> "ella è fra le più graziose e meglio intese pitture che Francesco facesse mai, da essere annoverata nell'invenzione, nel componimento della storia e nell'osservanza et ordine del diminuire le figure con regola, nella prospettiva et architettura de' casamenti, negl'ignudi, ne' vestiti, nella grazia delle teste, et insomma in tutte le parti: onde *non è maraviglia se tutta Roma ne restò ammirata*"[143].

Nell'affresco di Jacopino, l'imponente figura del Battista offre l'unico ricordo di Andrea del Sarto e della medesima figura ideata per lo Scalzo, benché questa consonanza debba intendersi più che altro come risultato di un'esigenza iconografica e narrativa. Un altro riferimento

---

[141] Venturi 1933, p. 230.

[142] Briganti 1985, p. 49. Vale la pena di leggere una volta di più anche le parole di Bernice Davidson a commento del foglio dell'Albertina, esposto alla mostra sui disegni di Perino del 1966: "Il disegno di Perino si basa su un'asimmetria sottilmente bilanciata. All'asse diagonale dominante (…) si contrappone una diagonale incrociata subordinata, una forte spinta verso il piano di superficie (attraverso le figure che fanno da quinte sul primo piano) e un'abile distribuzione delle masse. Questa tensione leggermente bilanciata tra gli elementi di massa, di spazio, di movimento, e della superficie compositiva, dà luogo a una composizione di grande complessità e animazione, gran parte della quale si disperde nella pittura dura, piatta, simmetrica di Jacopino". Davidson 1966, p. 40.

[143] Vasari 1568, vol. V, p. 517. Il corsivo nel testo è mio.

importante per l'ideazione del protagonista del racconto potrebbe essere un foglio conservato presso la Biblioteca Reale di Torino tradizionalmente attribuito a Baccio Bandinelli, a testimonianza di quanto, ancora in questi anni, lo scultore fiorentino debba essere considerato un modello per Jacopino[144] (Fig. 81).

La scena è dedicata al momento in cui il Battista predica alle folle, ammaliate dalla veemenza delle sue parole oltre che dal suo aspetto, reso insolito dalla vita eremitica nel deserto. Una moltitudine di figure attornia Giovanni, accalcandosi e stagliandosi l'una sull'altra, "nella tensione lineare dei contorni, schiacciandosi allo stesso tempo contro la superficie quasi fossero *silhouettes* di metallo lavorato a sbalzo"[145]. Alle due giovani "di memoria botticelliana o filippinesca"[146] che discendono dalla collina sul fondo, si affiancano alcuni personaggi che mostrano una consonanza formale con i profeti della Sistina, come le figure degli scrivani. Del resto, quanto la figura dello scrivano a destra della scena (presente anche nel disegno dell'Albertina) evidenzi emblematicamente il segno dell'interesse coltivato da Perino nei confronti del Buonarroti è dimostrato da un confronto che è possibile stabilire tra questa e le medesime figure imponenti che di lì a poco impersoneranno gli Evangelisti nella cappella del Crocifisso in San Marcello (Figg. 98; 99)[147]. Del resto, qualora si accetti l'ipotesi di riconoscervi Perino del Vaga, si consideri la notizia, di cui si dirà, di un "Piero Buonaccorsi" documentato nel cantiere della Sacrestia Medicea a Firenze nel 1526: tale informazione potrebbe consentire di riconoscere nel contesto laurenziano un ulteriore ed immediato momento di aggiornamento per il Bonaccorsi. Infine, un altro debito michelangiolesco, con riferimento ai disegni e agli studi di teste ideali, si palesa nei due volti di donna rappresentati di profilo tra la folla.

Da Raffaello e dalla sua scuola, invece, e in particolare da quell'inesauribile serbatoio di invenzioni che fu la stanza di Costantino, Jacopino (con la mediazione di Perino) sembra aver tratto spunto non solo per l'idea del bambino in primo piano intento a giocare con un cagnolino, presente nella *Donazione di Costantino*, ma anche per il particolare dello sfondo di paesaggio, che ripropone letteralmente un brano tratto dalla *Battaglia di Costantino*: l'edificio all'antica, a pianta centrale, sembra essere il medesimo. Quanto alle summenzionate figure di canefore rappresentate da Jacopino in alto a sinistra dell'affresco, sembra piuttosto calzante un confronto tra queste invenzioni e la figura di canefora inclusa da Salviati a sinistra della

---

[144] Torino, Biblioteca Reale, inv. n. 15646. Goguel in Sciolla 1991, pp. 76-77.

[145] Vannugli 1991, p. 77.

[146] Zeri 1951, p. 140. Peraltro, l'idea di inserire le due canefore si deve a Jacopino: nel disegno di Vienna, infatti, non è possibile distinguere una presenza analoga. Come proposto dalla Weisz, le due donne, intente a trasportare contenitori per l'acqua e per il vino, potrebbero suggerire un altro riferimento al Battesimo di Cristo e all'Eucarestia. Weisz 1984, p. 82.

[147] Si rammenti anche la prossimità di Jacopino del Conte alla chiesa di San Marcello, cui apparteneva e difronte alla quale abitava.

Visitazione (Fig. 105). Come si dirà più nello specifico nel prosieguo del testo, entrambe le invenzioni potrebbero risalire ad un prototipo perinesco: a tal proposito, si veda per confronto un foglio del Bonaccorsi conservato presso il Palais des Beaux-Arts di Lille (Figg. 115; 116)[148].

In conclusione, sembra utile aggiungere un commento a margine su alcuni dettagli dell'affresco.

Come si è detto, diversi riquadri dell'intero ciclo decorativo del Decollato includono ritratti di contemporanei: nell'*Annuncio* fa capolino il volto di un uomo a sinistra della scena, lo stesso effigiato nel già citato dipinto del Fitzwilliam Museum di Cambridge; Salviati, nella *Visitazione*, raffigurò i committenti nell'atto di assistere all'incontro tra le due madri, così come accade nella *Danza di Salomè* di Pirro Ligorio. Infine, nella *Deposizione di Cristo dalla croce*, Jacopino del Conte inserì il ritratto di Antonio da Sangallo il giovane, a memoria di un confratello, morto da pochi anni (1546), che aveva avuto un ruolo importante all'interno della Compagnia[149].

Per molti di questi ritratti non è stata ancora proposta un'identità convincente. Nel caso dei tre confratelli ritratti alla base della scena con la *Danza di Salomè,* particolare per il quale è stato speso anche il nome di Jacopino del Conte (Fig. 82)[150], si propone in questa sede di riconoscere nel volto colto di profilo a sinistra il canonico fiorentino Francesco da Castiglione sulla base di un confronto con uno dei numerosissimi personaggi ritratti da Giorgio Vasari nell'affresco dell'appartamento di Leone X in Palazzo Vecchio rappresentante *L'ingresso di Leone X a Firenze* (Fig. 85), come lo stesso aretino racconta nei suoi *Ragionamenti:*

> "Ma dite, chi è quel prete, vecchio, magro, raso, che fa l'uffizio di suddiacono con quella toga rossa, portando la croce del papa?", "Quello è M. Francesco da Castiglione, canonico fiorentino, il quale ha accanto a sé, e sopra, tutti i segretari del papa"[151].

---

[148] Cordellier 2005, pp. 88-91, cat. n. 52.

[149] È stato possibile identificare il volto dell'effigiato sulla scorta di un confronto con un ritratto conservato a Brera (in Deposito presso la Camera dei Deputati) attribuito a Jacopino del Conte.

[150] Donati 2010, p. 134. A proposito dei ritratti posti alla base della *Danza di Salomè,* si rammenti che dell'affresco di Pirro Ligorio (Fig. 82) si conserva presso il British Museum di Londra il disegno preparatorio (Fig. 83), (inv. n. 1964-3-31-1; 27,2 x 43,8 cm; Pouncey-Gere 1983, n. 193). La scena affrescata presenta molteplici varianti rispetto al progetto grafico: la gestione compositiva dello spazio e delle figure, infatti, sembra molto più equilibrata nel foglio che nell'affresco, che in effetti presenta soluzioni non sempre felici. Ad esempio, la figura di canefora all'estrema sinistra non presenta quella sproporzione che ha nell'affresco; nel disegno non sono rappresentate le figure in primo piano a destra assise sulla scalinata, il che conferiva alla scena maggiore respiro. Ma soprattutto nel foglio del British Museum mancano i ritratti dei confratelli in primo piano. Questi sembrano in effetti avere una certa autonomia rispetto all'affresco soprastante. Al fine di comprendere meglio le fasi lavorative relative a questo segmento di parete, si attendono i risultati del restauro che sta interessando questo lotto di decorazione.

[151] Vasari, *I ragionamenti*, in Vasari-Milanesi 1978-1982, vol. VIII, p. 142. Andrea Donati (2010, p. 134) propone di riconoscere in uno dei tre confratelli il volto di Bartolomeo Cappelli, membro della Confraternita, notaio del consolato fiorentino dal 1531 al 1562, noto agli studi per aver annullato il contratto tra Michelangelo e il Duca di Urbino a proposito della tomba di Giulio. L'interessante proposta, tuttavia, purtroppo non può essere supportata

Anche relativamente ai numerosi volti inclusi nella scena con la *Predica del Battista* si avanzano in questa sede delle inedite proposte identificative.
L'artista, volendo dar credito alle parole di Vasari, era stato

"infin dalla sua giovanezza molto inclinato a ritrarre di naturale"[152]:

conferma di tale predisposizione proviene ancora una volta proprio dal particolare in esame, posto a sinistra dell'affresco (Fig. 86).
Il dettaglio, del resto, è del tutto assente nel foglio preparatorio di Perino del Vaga, il che, se da una parte attribuisce a Jacopino la paternità dell'idea, dall'altra potrebbe avvalorare l'ipotesi di Hirst secondo il quale il disegno perinesco sarebbe stato pensato in primo luogo per il Duomo di Pisa e soltanto in seguito consegnato al del Conte[153].
In questa sede, si propone di dare un nome al giovane uomo in questione. Avanzando un confronto con un dettaglio della *Pietà* già in Santa Chiara al Quirinale (Fig. 87) – in cui, secondo le parole del Baglione,

"è un ritratto [di Jacopino] in età cadente" –

con un dipinto che ritrae Jacopino conservato presso l'Accademia di San Luca a Roma (Fig. 88) ed infine con un raro disegno con l'autoritratto la cui attribuzione al nostro non ha incontrato ostacoli (Fig. 89), si può ipotizzare con un buon margine di sicurezza che l'effigiato sia proprio Jacopino del Conte[154]. Il volto affrescato, infatti, si distingue per alcune caratteristiche fisionomiche ricorrenti anche negli altri ritratti, come ad esempio il particolare disegno dell'arcata sopraccigliare, il colore chiaro degli occhi, il naso rotondo, il labbro inferiore carnoso e sporgente. Peraltro, il fatto che già nel 1538, a pochissimo tempo dal suo esordio romano, egli abbia inserito il proprio autoritratto in un luogo pubblico così importante

---

da alcun riscontro iconografico. Sulle notizie a proposito di Cappelli e della sua vicinanza all'Oratorio si veda Weisz 1984, pp. 8-9.
[152] "Costui dunque, essendo stato infin dalla sua giovanezza molto inclinato a ritrarre di naturale, ha voluto che questa sia stata sua principale professione". Vasari 1568, vol. VI, p. 222.
[153] Hirst 1966, p. 402.
[154] Per il ritratto dell'Accademia di San Luca (olio su tela, 65,5 x 49,5 cm) si veda Incisa della Rocchetta 1979, p. 33, n. 60. Secondo Cesare D'Onofrio (1991, p. 96) si tratterebbe di un autoritratto. Di diversa opinione è Vannugli (1998, p. 601), il quale respinge l'attribuzione. Tradizionalmente il piccolo dipinto, donato insieme ad altri all'Accademia di San Luca da Ottavio Leoni, è considerato opera di autore ignoto del primo seicento. Sulla raccolta dei ritratti degli accademici si veda anche Susinno 1974, pp. 203-270.
Il disegno dell'Albertina (inv. n. 502, carboncino e penna su carta, 16,3 x 13 cm) proviene dalla collezione di Vasari e successivamente del Mariette. Sul *recto* reca la scritta "vivait sous Paoul 3 vers 1540". Cheney 1970, p. 39 n. 51; Birke-Kertész 1992, I, p. 281.

palesa la consapevolezza del successo già in parte raggiunto. Inoltre, la scelta di includere se stesso all'interno della "storia depicta", nel consesso di persone accorse al cospetto del Battista, si inserisce perfettamente nell'alveo di una tradizione più che consolidata: "L'artista, mostrandosi a fianco degli interpreti della vicenda sacra, riveste nello stesso tempo il ruolo di firmatario dell'opera e di testimone della storia che illustra, ruolo ambiguo, al contempo modesto e orgoglioso, ma che è in ogni modo, per l'artista, una maniera di affermarsi in pubblico davanti ai suoi compatrioti e ai suoi contemporanei, che lo conoscono e lo riconoscono"[155].

Anche per il bel volto d'uomo che sovrasta l'autoritratto di Jacopino del Conte si avanza in questa sede una proposta identificativa mai prospettata finora (Fig. 90). In ragione di un confronto con il ritratto inserito nelle *Vite* di Vasari di Perino del Vaga (Fig. 91), si propone di riconoscere nell'uomo effigiato nella *Predica* proprio il volto del Bonaccorsi. Colpisce una certa generale somiglianza, specialmente per quel che concerne la conformazione del naso, in entrambi i casi sottile e piuttosto allungato. Ma a conferma di tale congettura, si consideri soprattutto il ritratto di Perino, molto di rado riprodotto, facente parte della serie di ritratti degli accademici di San Luca di Roma (Fig. 92)[156]. Quest'ultimo, ancorché fortemente sciupato e deturpato da vistosi rifacimenti antichi che ne hanno compromesso la leggibilità (soprattutto nella zona del naso)[157], mostra delle consonanze piuttosto vistose con il volto inserito da Jacopino nella *Predica*, ad esempio relativamente al colore dei capelli e della barba e alla descrizione di una leggera stempiatura. Inoltre, colpisce anche la posizione dell'effigiato, leggermente voltato di tre quarti sia nell'affresco che nel ritratto, il che solletica l'ipotesi che il dipinto dell'Accademia sia stato desunto dal medesimo prototipo.

Tale proposta identificativa, mai avanzata dalla critica, sembra di un certo interesse, anzitutto in relazione al ruolo rilevantissimo che il Bonaccorsi ebbe nei confronti della più giovane generazione di artisti, per i quali venne a qualificarsi come un punto di riferimento cui fare costantemente appello, ma anche rispetto agli intricati meccanismi di funzionamento del cantiere stesso del Decollato, all'interno del quale Perino del Vaga in un primo tempo fu probabilmente coinvolto dalla committenza nel ruolo di supervisore e di "fornitore" di disegni, messi poi in opera dai più giovani artisti direttamente impegnati come frescanti, per i quali il Bonaccorsi a queste date si qualifica come un punto di riferimento ineludibile.

---

[155] Pommier 2007, p. 7.

[156] Accademia di San Luca di Roma, inv. n. 748 (olio su tela, 72 x 54 cm). Si veda Incisa Della Rocchetta 1979, p. 29, cat. n. 31.

[157] Del resto, la maggior parte dei ritratti più antichi della cospicua raccolta dell'Accademia di San Luca ha subito pesanti ed estese ridipinture, talvolta anche decurtazioni, probabilmente eseguite sul limitare del XVII secolo per esigenze di uniformità decorativa. Susinno 1974, p. 206.

Esattamente come Salviati, che inserì i ritratti dei committenti della *Visitazione*, o come lo stesso Jacopino, che omaggiò Antonio da Sangallo nella *Deposizione*, anche in questo caso, giusta l'ipotesi identificativa che qui si propone, si tratterebbe di un omaggio che il giovane pittore fiorentino rese pubblicamente a colui il quale aveva avuto un ruolo decisivo nella regia del cantiere e, nel caso specifico, nella definizione compositiva della scena messa poi in opera dal giovane Jacopino, che non per caso ritrae se stesso al di sotto del suo maestro[158].

Sempre a proposito dell'inclusione di alcuni ritratti nella scena affrescata da Jacopino nel 1538, vale la pena registrare un'altra ipotesi decisamente suggestiva, ancorché difficilmente verificabile, formulata da Josephine von Henneberg. La studiosa proponeva di riconoscere i tratti di Ignazio da Loyola nel personaggio posto a sinistra del Battista, supposizione basata su un confronto, invero non molto stringente, con il ritratto funebre del gesuita eseguito dallo stesso Jacopino del Conte nel 1556 (Fig. 184). Ignazio di Loyola giunse a Roma nell'ottobre del 1537, in un momento quindi molto prossimo all'avvio del cantiere decorativo. Il gesuita, inoltre, sin da subito intraprese le sue predicazioni all'aperto, motivo per cui, secondo la congettura di von Henneberg, "l'impressionabile" Jacopino, per comporre questo particolare episodio della vita del Battista, si sarebbe ispirato ai sermoni appassionati del Loyola[159].

Infine, quanto alla presenza dell'uomo con turbante posto a sinistra della scena (Fig. 93), Iris Cheney, ripresa da Andrea Donati, proponeva di attribuire a Jacopino del Conte un dipinto della collezione Borghese di Roma, secondo la studiosa preparatorio per il particolare

---

[158] Nel 1992 Luisa Mortari pubblicava, tra le opere erroneamente attribuite a Francesco Salviati, un dipinto incompiuto con un *Ritratto di uomo* di cui è eseguito solo il volto. Della piccola tavola (37,5 x 28,8 cm), conservata presso una collezione privata romana, non si conosce la provenienza. L'attribuzione a Salviati era contenuta in un elenco dattiloscritto della collezione Carandini conservato presso l'archivio della famiglia. Ancorché, date tali premesse, non ci siano elementi sufficienti a giudicare tale opera, i tratti fisionomici del volto ritratto sembrano molto vicini a quelli di Jacopino del Conte.
Infine, sempre in relazione all'esistenza di un ritratto Jacopino, vale la pena menzionare un'interessante notizia documentaria reperita da Antonio Vannugli in occasione della sua tesi di dottorato. Lo studioso infatti, nell'analizzare due testamenti redatti da Virginia Del Conte, figlia del nostro, notava un lascito in favore di una sorella, monaca con il nome di Livia presso il convento dell'ordine benedettino di Sant'Ambrogio alla Massima. Tale lascito era relativo ad alcuni dipinti, tra i quali figuravano anche i ritratti di Jacopino e di sua moglie Livia (Vannugli 1992, cat. P7). A proposito del ritratto della moglie di Jacopino, Livia Biondi, si rammenti sia pure incidentalmente la proposta di recente formulata molto cautamente e per via di ipotesi sempre da Antonio Vannugli, secondo il quale nel *Ritratto di donna* conservato presso la Galleria Doria Pamphilj di Roma, datata 1567 e vergata dal nome "Virginia" si potrebbe forse riconoscere un ritratto di Livia Biondi eseguito da Jacopino per farne dono alla figlia Virginia (Vannugli 2013, p. 54). Si veda anche Dern 2003, p. 187, n. 79, fig. 89, tra le opere respinte a Scipione Pulzone.
[159] Von Henneberg 1967, pp. 140-142. L'ipotesi è stata ripresa di recente da Prosperi 2013, p. 382. Sempre a proposito del volto ritratto accanto al Battista, Keller (1976, pp. 71-72) proponeva di riconoscervi i tratti di Cosimo I de' Medici, ipotesi che tuttavia non ha avuto alcun seguito.

dell'affresco[160] (Fig. 94). L'opera, in realtà, reca tradizionalmente un'assegnazione non plausibile ad ambito carraccesco, proposta da Paola Della Pergola sulla scorta della citazione in un Inventario della collezione del 1833, in cui era registrata come "Testa di San Tommaso di Agostino Carracci"[161]. A proposito del medesimo particolare, pare opportuno citare, sia pure per inciso, un foglio conservato presso il Fogg Art Museum di Cambridge, discusso da Catherine Monbeig Goguel come un caso di scuola della confusione tra i cataloghi grafici di Bandinelli e Salviati[162] (Fig. 95). La studiosa proponeva in quella sede di legare il disegno al *corpus* di Cecchino per ragioni stilistiche e tecniche. Benché naturalmente non esista alcuna prova a sostegno dell'ipotesi di considerare il foglio uno studio preparatorio di Jacopino per la messa a punto del particolare dell'affresco, nondimeno verosimilmente il disegno era noto al pittore, data la sua consuetudine con la produzione di Salviati.

In conclusione, a proposito delle variazioni linguistiche intercorse tra l'*Annuncio* e la *Predica*, Iris Cheney riconosceva il segno dei medesimi mutamenti anche in alcuni particolari del ricco apparato decorativo che affianca e completa le scene affrescate. Ad esempio, il riquadro a monocromo al di sotto della finestra a destra dell'*Annuncio* presenta le stesse componenti formali dell'affresco soprastante, nel suo svilupparsi come un bassorilievo antico e nelle pose statiche e cadenzate degli astanti (Fig. 96); al contrario, il monocromo realizzato alla base della colonna angolare dipinta a sinistra della *Predica* palesa la stessa filiazione perinesca del contiguo riquadro[163] (Fig. 97).

3.7_1. Indagine sul ruolo di Perino del Vaga: dalla corte di Andrea Doria alla regia del cantiere di San Giovanni Decollato

Usava Perino, quando poteva avere giovani valenti, servirsene volentieri nell'opere sue.
Vasari[164]

La discrepanza stilistica tra le prime due scene realizzate da Jacopino nell'Oratorio di San Giovanni Decollato è rappresentativa di un momento speciale della sua traiettoria artistica,

---

[160] Roma, Galleria Borghese, olio su carta applicata su tavola, inv. n. 152. Si vedano Cheney 1982, pp. 17-20; Donati 2010, p. 150.
[161] Della Pergola 1955, vol. I, p. 23, n. 21. Del resto, già Venturi (1933, p. 106) considerava il dipinto una copia addirittura settecentesca da Jacopino.
[162] Cambridge, Massachusetts, Fogg Art Museum, inv. n. 1932.160. Goguel 2005, p. 323.
[163] Cheney 1970, p. 36.
[164] Vasari 1568, vol. V, p. 158.

situabile nel punto cruciale di snodo tra gli anni trenta e gli anni quaranta del Cinquecento. Tale svolta, che peraltro accomuna il nostro alle coeve esperienze di Salviati, trova una sua spiegazione soprattutto in relazione al ritorno a Roma nell'autunno del 1537 di Perino del Vaga dopo un decennio trascorso presso la corte di Andrea Doria. L'imponenza assunta dal suo esempio fu travolgente per artisti come Jacopino e Salviati, i quali si fecero carico di una serie di innovazioni stilistiche mutuate proprio sul Bonaccorsi, incamerandole e diffondendole tanto da mutare sensibilmente il panorama della produzione artistica del tempo. Tale mutamento linguistico, esemplato su Perino, fu in qualche misura anticipato da un episodio di certo importante come l'allestimento degli apparati scenografici per l'ingresso trionfale di Carlo V a Roma nella primavera del 1536, episodio di cui si stenta a riconoscere il ruolo dirimente data la totale mancanza di testimonianze figurative. Nondimeno, come affermato anche da Federico Zeri, "non è illecito affermare che l'apparato messo in opera per l'ingresso e l'incoronazione imperiale, abbia segnato, nonostante il suo carattere effimero, l'avvio ad un vero e proprio nuovo corso nella pittura a Roma. Anche per la scelta tematica dei soggetti prescelti, per le decorazioni in onore di Carlo V (soggetti in gran parte dedicati a fatti e leggende dell'antica Roma) la nuova formula pittorica viene ad essere impostata di fortissimi accenti classicheggianti, di citazioni erudite, desunte da sarcofagi e da rilievi marmorei; ed è una formula che finisce per cristallizzarsi secondo modi cui è lecito riferire il termine di Manierismo vero e proprio, di *Grande Maniera*. (…) Torna perfettamente comprensibile che in un contesto culturale del genere il ritorno a Roma di Perin del Vaga abbia suscitato riflessi decisivi; non tanto negli ambienti ufficiali (…) ma proprio in quelli degli artisti più giovani e promettenti"[165].

Appartenendo alla cerchia raffaellesca ed essendone *de facto* l'ultimo erede vivente, Perino del Vaga fu in grado di leggere Michelangelo attraverso Raffaello. Nella sua formazione un peso specifico rilevante ebbe lo studio dei cartoni per la *Battaglia di Cascina*, come indicano le parole di Vasari, oltre che il disegno conservato presso l'Albertina di cui si è detto (Fig. 80)[166]:

> "E Perino disegnando in compagnia di altri giovani e fiorentini e forestieri al cartone di Michelagnolo Buonarroti, vinse e tenne il primo grado fra tutti gl'altri"[167].

---

[165] Lo studioso leggeva la vicenda anche secondo un'ottica politica: a seguito dell'ingresso trionfale di Carlo V a Roma, anticipazione del Congresso di Bologna del 1529-30 che avrebbe sancito il potere imperiale sulla penisola, Perino veniva percepito come il pittore di Andrea Doria, ammiraglio dell'imperatore. Zeri 1978, pp. 116-118.

[166] Vienna, Albertina, inv. n. 122. Popham 1945, p. 89. Si veda Parma in Parma Armani 2001, pp. 174-176, cat. 67.

[167] Vasari 1568, vol. V, p. 109. Si rammenti anche il foglio dell'Albertina di Vienna summenzionato (inv. n. 122) che mostra uno schizzo tratto dal cartone michelangiolesco. Parma in Parma Armani 2001, pp. 174-176, cat. n. 67.

A comprendere l'importanza del suo ruolo nel passaggio dalla prima alla seconda stagione del manierismo va rilevato che, a dispetto delle eloquenti indicazioni di Vasari, solamente a partire dalla seconda metà del XX secolo alcuni studi hanno messo a fuoco il debito di Perino non solo verso Raffaello, ma anche, appunto, nei confronti di Michelangelo. Tali ricerche hanno avviato una meritevole ricognizione sul suo ruolo rispetto al successivo sviluppo della produzione artistica cinquecentesca. Si è precisato, ad esempio, quanto l'evoluzione di artisti come Daniele da Volterra o Pellegrino Tibaldi, di norma considerati prossimi specialmente all'orbita michelangelesca, abbia avuto in realtà diverse tangenze con quello di Perino[168].

Le peculiarità stilistiche del Bonaccorsi furono messe in evidenza già da Giuliano Briganti, secondo il quale "non so se per la sua natura di fiorentino o piuttosto perché giovinetto fece parte della schiera di coloro che si esercitarono copiando il famoso cartone di Michelangelo (…), il certo è che non molto dopo il suo arrivo a Roma e fin da quando collaborò alle Logge, non tardò a differenziarsi dai colleghi della cerchia raffaellesca per una fantasia più accesa, per un fare più estroso e bizzarro, per quel suo stile corsivo, deformato entro moduli di una esasperata eleganza, che ben presto si allontana da raffaellismo più statico e classicheggiante degli anni '20-'25"[169].

Tale "apprendistato michelangiolesco" deve necessariamente essere letto in parallelo ad un'altra notizia, cui si è in parte già accennato in questa sede. Nel 1963 Ramsden proponeva di riconoscere Perino del Vaga nel "Piero Buonaccorsi" registrato nella primavera del 1526 come uno dei provveditori di Michelangelo nel cantiere di San Lorenzo. Come notava lo studioso, del resto, uno dei collaboratori del Buonarroti era il Piloto, persona molto vicina a Perino, e lo stesso Perino, inoltre, aveva realizzato, come racconta Vasari, un *Passaggio del mar Rosso* per Raffaele di Sandro, cappellano di San Lorenzo, presso il quale aveva alloggiato diverse settimane durante il summenzionato soggiorno fiorentino[170].

Più di recente Paul Joannides è tornato sull'interessante notazione, accettando, ancorché cautamente, l'ipotesi di Ramsden. In ragione di tale notizia, inoltre, lo studioso proponeva di datare al 1526 un foglio del Fitzwilliam Museum di Cambridge attribuito a Perino del Vaga, copia dall'affresco di Andrea del Sarto con la *Nascita del Battista* pubblicato nel chiostro dello

---

[168] Tra coloro che avviarono una revisione della figura di Perino del Vaga in questa direzione pare opportuno citare in primo luogo Bernice Davidson. Si veda, a tal proposito, A seguire, Gere 1960, pp. 9-19; Hirst 1965, pp. 569-571; Davidson 1966; Davidson 1966a, pp. 55-64; Hirst 1967, pp. 498-509; Davidson 1967, pp. 553-561; Sricchia Santoro 1967, pp. 3-34; Davidson, 1969, pp. 404-409; Parma 1986, pp. 73-152; Romani 1990; Parma Armani 2001, pp. 197-262; Romani 2003; Agosti 2007.

[169] Briganti 1985, p. 33.

[170] Ramsden 1963, I, pp. 286-289; Vasari 1568, vol. V, p. 131. Ringrazio Silvia Ginzburg per avermi segnalato la notizia. Il *Passaggio del mar Rosso* è oggi riconosciuto nella versione di Brera.

Scalzo proprio nello stesso anno[171]. A questa data, inoltre, si era pronti ad avviare la decorazione della volta della sacrestia di San Lorenzo, come dimostra una lettera del mese di giugno inviata da Michelangelo a Giovan Francesco Fattucci[172]: per la decorazione il Buonarroti pensò molto significativamente ad un altro allievo di Raffaello, frequente collaboratore di Perino, ovvero Giovanni da Udine, il quale tuttavia non iniziò i lavori che nel 1532.

Pertanto, come suggerito da Linda Wolk-Simon, l'attenzione coltivata da Perino verso Michelangelo, ad esempio in occasione della decorazione della volta della cappella del Crocifisso in San Marcello, solitamente motivata come il risultato patente di uno studio condotto dal Bonaccorsi sugli affreschi della volta Sistina, invero potrebbe rimontare ad un periodo precedente. Nello specifico si potrebbe così individuare anche in Perino un tramite per la diffusione a Roma del Michelangelo scultore delle tombe. È verosimile credere, quindi, che l'attenzione di Jacopino e più in generale della sua generazione verso quanto il Buonarroti aveva licenziato in San Lorenzo e la capacità di assimilarne la portata innovativa sia stata sollecitata e promossa dal Bonaccorsi.

Perino concepì, grazie al suo estro inventivo e alla sua prodigiosa fantasia, uno stile elegante, accolto come la vera lingua moderna dalla generazione di Jacopino, la quale venne in diretto contatto con il Vaga a seguito del suo ritorno a Roma nel 1537. Il Bonaccorsi visse un primo (breve) momento di difficoltà descritto da Vasari:

> "Era a Perino nel suo dimorare tanti anni in Genova, ancora che egli ne cavasse utilità e piacere, venutagli a fastidio, ricordandosi di Roma nella felicità di Leone; (…) Stando dunque le cose in questo termine, e molti suoi amici procurando il suo ritorno, et egli infinitamente più di loro, andarono più lettere in volta, et in ultimo una mattina gli toccò il capriccio, e senza far motto partì di Pisa et a Roma si condusse; (…) dove fattosi conoscere al reverendissimo cardinale Farnese, e poi a papa Paulo, *stè molti mesi che egli non fece niente*. (…) Per il che, non avendo chi lo trattenesse, fu tentato, per la poca carità della corte, partirsi molte volte; pure il Molza e molti altri suoi amici lo confortavano ad aver pacienza, con dirgli che Roma non era

[171] Joannides 2004, p. 20. L'ipotesi di Ramsden, dubitativamente accettata anche da Linda Wolk-Simon (1989, pp. 515-523:519), non ha raccolto parere favorevole da parte di tutta la comunità scientifica. Si veda, ad esempio, Wallace 1994, p. 234, n. 30.

[172] "Messere Giovan Francesco, di questa sectimana che viene farò choprire le figure di sagrestia che vi sono bozzate, perché io voglio lasciare la sagrestia libera a questi scharpellini de' marmi, perché io voglio che e' chomincino a murare l'altra sepultura a Rischontro di quella che è murata, che è squadrata tucta o pocho mancha. E in questo tempo che e' la mureranno pensavo si facessi la volta, e chredevo io che chon giente assai la si facessi in dua o in tre mesi. Non me ne intendo. Passata questa sectimana che viene, Nostro S(ignor)e potrà a sua posta mandare maestro Giovanni da Udine, se gli pare che la si facci ora, perché sarò a ordine". *Il carteggio di Michelangelo,* III, pp. 227-228; Ramsden 1963, I, pp. 286-289.

più quella, e che ora ella vuole che un sia stracco et infastidito da lei innanzi ch'ella l'elegga et accarezzi per suo, e massimamente chi seguita l'orme di qualche bella virtù"[173].

Superata questa parentesi di inattività, Perino ottenne il monopolio sulla maggior parte delle imprese artistiche promosse nella città pontificia:

"Avevasi oltre ciò acquistata Perino un'auttorità, che a lui si allogavano tutti i lavori di Roma", come, con una certa malevolenza postuma, conferma Vasari, secondo il quale, peraltro, "oltre che parea che in un certo modo se gli dovessino, faceva alcuna volta le cose per vilissimo prezzo: bel che faceva a sé et all'arte poco utile, anzi molto danno"[174].

Già entro il 1538 Perino ricevette da Angelo Massimi la commissione per la decorazione del palazzo Massimo di Pirro[175]; lo stesso committente si rivolse al pittore anche per affrescare la cappella familiare in Trinità dei Monti[176]. Proprio grazie a questo lavoro, egli si guadagnò la fiducia del cardinale Alessandro Farnese, dando uno slancio decisivo alla sua carriera professionale[177].

Non sembra privo di interesse considerare che nei medesimi anni Perino del Vaga veniva nuovamente chiamato dall'Arciconfraternita del Crocifisso, che sperava di convincere il pittore a concludere i lavori nella loro cappella in San Marcello, avviati nel 1523 ed interrotti nel 1527 a causa del Sacco di Roma e della partenza del pittore per Genova. Il nuovo contratto, stipulato nel 1539, prevedeva che la decorazione della volta venisse conclusa entro il mese di maggio dell'anno seguente. In realtà i ponteggi furono montati solamente nel marzo del 1540 e il saldo dei lavori si data al maggio del 1543. Ancora una volta è Vasari a riferire l'episodio:

"Avendo fatto Perino, inanzi al sacco di Roma, come s'è detto, alla capella del Crucifisso di San Marcello, nella volta, la Creazione di Adamo ed Eva, grandi quanto il vivo, e molto maggiori due Evangelisti, cioè San Giovanni e San Marco, et ancor non finiti del tutto, perché la figura del San Giovanni mancava dal mezzo in su, gl'uomini di quella Compagnia si risolverono, quanto poi furno quietate le cose di Roma, che il medesimo Perino finisse quell'opera. Ma avendo altri che fare, fattone i cartoni, la fece finire a Daniello,

---

173 Vasari 1568, vol. V, p. 147. Il corsivo è mio.
174 Vasari 1568, vol. V, pp. 158-159.
175 Si veda, ad esempio, Mariani 1926; Frommel 1973, vol. 2, pp. 233-250; Parma 1986, pp. 177-184; pp. 283-284, cat. A. XII;
176 Dell'opera, perduta, rimangono solamente la scena con la *Resurrezione di Lazzaro*, conservata a Londra (Victoria and Albert Museum) , ed alcuni disegni preparatori. Si veda Parma 1986, pp. 184-188; pp. 284-286, cat. n. A.XIII.
177 Il progetto iconografico messo a punto per la cappella in Trinità dei Monti fu reimpiegato da Perino per la decorazione di una croce e due candelieri in cristallo di rocca commissionati proprio dal cardinale Farnese. Parma, *ibidem*.

il quale finì il San Giovanni lasciato imperfetto; fece del tutto gl'altri due Evangelisti, San Luca e San Matteo, nel mezzo due putti che tengono un candelieri"[178].

I cartoni di Perino, tradotti con una certa libertà da Daniele da Volterra, esemplificano al meglio il significato dell'approdo romano del Bonaccorsi per i giovani artisti del suo seguito, per quel suo attento e sofisticato dosare e stemperare la grandiosità di Michelangelo entro una cornice di compostezza e di grazia corsiva derivante dalla sua esperienza raffaellesca[179] (Figg. 98; 99).

L'assegnazione a Perino dei summenzionati disegni a matita nera, conservati presso il Musée du Louvre[180], ha incontrato anche pareri sfavorevoli. Fiorella Sricchia Santoro, ad esempio, era incline ad attribuire i fogli alla paternità di Daniele da Volterra[181]. Più di recente, invece, Vittoria Romani, sulla scia di quanto già espresso con grande anticipo rispetto agli studi su Perino da Bernice Davidson[182], ha esemplarmente riconosciuto il delicato nodo che i disegni documentano: "[Circa l'attribuzione dei disegni al Bonaccorsi] Ciò che fa pendere la delicata bilancia degli argomenti dalla parte di Perino è il fatto che nel loro rileggere il Michelangelo del soffitto sistino alla luce della rinnovata sfida di terribilità proposta dal *Giudizio* i due disegni rivelano la mentalità e la mano di chi è stato un giovane di Raffaello ed ha imparato a ricondurre l'eccesso di Michelangelo entro termini di equilibrio, di eleganza e di facilità"[183].

Alla luce della rinnovata esperienza di Perino nel cantiere di San Marcello allo scadere del quarto decennio, non sembra casuale che la prossimità di Jacopino già rilevata sin dagli anni della *Predica* e confermata nel *Battesimo* sia stata in qualche misura amplificata da un fatto contingente come la vicinanza del nostro alla stessa chiesa di San Marcello e la sua appartenenza all'Arciconfraternita del Crocifisso. Jacopino, infatti, sin dalla sua iscrizione all'Accademia di San Luca del 1538 viene definito "pittore a San Marcello": la dicitura, naturalmente, si riferisce alla parrocchia di riferimento del pittore, di fronte alla quale abitava e dove fu infine sepolto. Pertanto, non si condividono i dubbi di Teresa Pugliatti, secondo la quale "non è chiaro se con ciò si intendesse dire che egli lavorava nella chiesa di San Marcello, o che faceva parte della confraternita del Crocifisso"[184]. Ciò nondimeno, vista la consuetudine

[178] Vasari 1568, vol. V, p. 540.
[179] Si veda anche Hansen 2013.
[180] Parigi, Musée du Louvre, inv. nn. 2814; 2815.
[181] Sricchia Santoro 1967, p. 15.
[182] Davidson 1966, pp. 46-48; pp. 51-52.
[183] Proprio per un'analisi puntuale della vicenda legata al riavvio del cantiere in San Marcello e delle questioni legate all'attribuzione dei cartonetti e alla loro traduzione in affresco si veda Romani 2003, pp. 25-26; si veda anche Ead. 1990, pp. 5-11;
[184] Pugliatti 1984, p. 27, nota 47.

e la vicinanza fisica di Jacopino alla chiesa, nulla di più semplice che immaginare il giovane aggirarsi tra i ponteggi del cantiere di Perino del Vaga negli anni cruciali in cui l'artista, di recente tornato in città, non poteva che calamitare l'attenzione dei più giovani, tanto più se un primo legame si era già stabilito a Firenze nella cappella Medicea in San Lorenzo. In conclusione, è verosimile supporre che, oltre all'Oratorio, anche il cantiere di San Marcello sia stato teatro di una certa contiguità e consuetudine tra i due pittori.

Si rammenti, infine, che successivamente lo stesso Francesco Salviati gravitò attorno alla chiesa in via Lata, ottenendo l'incarico di decorare la cappella Grifoni con storie della Vergine. Come noto, gli affreschi di Cecchino, sulla cui fortuna critica molto ha pesato il silenzio di Vasari, non sono datati con sicurezza, anche se verosimilmente vanno collocati verso la fine della sua carriera[185]. Prima ancora che il patronato della cappella fosse affidato ai Grifoni, e prima dell'intervento in vari tempi nella contigua cappella del Crocifisso, proprio a Perino era stata commessa la realizzazione di una pala d'altare, il cui progetto preparatorio è stato riconosciuto dagli studi in un foglio molto guasto del British Museum[186]. Pare opportuno, in ogni caso, notare quanto per l'impaginazione della parete della cappella Grifoni, una sorta di "mural polyptych"[187], abbia contato per Salviati ancora una volta l'esempio del Bonaccorsi e dell'analoga composizione messa a punto dall'erede di Raffaello nella cappella degli Svizzeri in Santa Maria al Campo Santo Teutonico, come in primo luogo fu notato da Michael Hirst[188]. Pur sottolineando l'intrinsechezza tra Perino, Jacopino e Salviati non solo entro le pareti dell'Oratorio ma anche in San Marcello, non si condividono le opinioni di Teresa Pugliatti, la quale, proprio sulla scorta di tali documentati rapporti tra Jacopino e i frati di san Marcello, ipotizzava che fu per suo tramite che Salviati ottenne l'incarico di dipingere gli affreschi nella cappella della Vergine. La Pugliatti, infatti, datava il lavoro di Cecchino addirittura agli anni 1538-39 sulla base di confronti stilistici – per nulla plausibili – con la *Visitazione*[189]. Invero, proprio su base stilistica, oltre che documentaria, è stato possibile riferire questi affreschi all'estrema attività di Salviati, che vi lavorò tra il 1562 e il 1563[190].

---

185 Mortari 1992, p. 128. Da notarsi che la famiglia Grifoni abitava proprio nelle medesime case prospicenti la chiesa che alla fine degli anni quaranta furono acquisite da Jacopino del Conte e da Nanni di Baccio Bigio (D'Onofrio 1991).

186 Londra, British Museum, inv. n. 1860-6-16-76. Si veda Chapman in Parma Armani 2001, p. 162, cat. n. 56.

187 La definizione è di Hirst 2001, p. 81.

188 Hirst, *ibidem*. Per il disegno preparatorio di Perino per la cappella degli Svizzeri si veda Parma in Parma Armani 2001, pp. 163-164, cat. 57.

189 Pugliatti 1984, p. 27, nota 47.

190 Mortari 1983, pp. 100-106; Goguel in Ead. 1998, p. 84, cat. n. I; Joannides in *ibidem*, p. 171, cat. n. 50. Sulla fortuna degli affreschi della cappella Grifoni molto ha pesato il silenzio di Vasari.

Un altro contesto in cui avvenne una sorta di "passaggio di consegne" tra Jacopino e Perino maturò nell'ambito dell'Accademia di San Luca, di cui Perino fu console nel 1544, per lasciare l'anno seguente l'incarico a Jacopino[191]: nelle carte dell'Archivio dell'Istituzione, infatti, i nomi di Perino e Jacopino si alternano con frequenza e da una lettura sistematica e diacronica di questi documenti affiora con grande evidenza quanto i due fossero giornalmente in contatto nell'esercizio delle loro funzioni di coordinamento presso l'Università dei pittori[192].
L'esito di tale contiguità tra Jacopino e Perino trova conferma da ultimo entro le pareti della cappella Duprè in San Luigi dei Francesi, laddove Jacopino del Conte, a meno di un mese dalla morte di Perino, ereditò direttamente l'intera gestione del cantiere (1547).

Il successo ininterrotto del Bonaccorsi è testimoniato dalle numerose commesse ricevute dal pontefice e dalla sua corte a partire dalla fine degli anni trenta, come ad esempio la spalliera per la cappella Sistina, il basamento della stanza della Segnatura o la Sala Paolina in Castel Sant'Angelo[193]. Pare appena opportuno sottolineare quanto proprio il numero elevato di commessioni ottenute in quegli anni spinse Perino ad assumere il ruolo di progettista, di supervisore e di coordinatore della sua *équipe*.
Ancora durante il pontificato farnesiano, il Bonaccorsi, anche per ragioni di contiguità si direbbe fisica, fu costretto una volta di più a confrontarsi con Michelangelo. Nel novembre del 1542, infatti, egli era impegnato nella redazione del cartone per la spalliera per la cappella Sistina, e, contemporaneamente, nell'esecuzione degli stucchi per la Paolina, in un momento in cui il Buonarroti aveva appena licenziato il *Giudizio* e ottenuto la commessa degli affreschi per la stessa cappella Paolina. Come giustamente rilevato da Vittoria Romani, nel caso della spalliera per la Sistina Perino "si produsse in un capolavoro d'intelligenza tattica, oltre che disegnativa: portò il confronto sul terreno che gli era più congeniale, quello della pura decorazione, e giocò al meglio le sue carte, inventando un basamento ad un tempo monumentale, variato ed aggraziato, i cui motivi avrebbero avuto grande influenza sui giovani"[194].

---

[191] Sulla storia dell'Università dei pittori si veda, da ultimo, Salvagni 2014.
[192] Una curiosità riguarda l'individuazione della calligrafia e della firma di Jacopino del Conte (Jacopo del Chonte), individuata grazie ad un confronto tra alcuni dei summenzionati fogli dell'Archivio Storico dell'Accademia, vergati dal nostro in qualità di console, e un biglietto datato al 1547 in cui Jacopino si rivolge ad un certo "messer Benedetto" (Pini-Milanesi 1876, III, n. 215; Venturi 1933, p. 220). Sull'Università dei Pittori nel Cinquecento si veda Salvagni 2014.
[193] Per l'analisi di queste commissioni si rimanda alla letteratura su Perino del Vaga, già in parte citata in nota.
[194] Romani 2003, p. 25. Si veda anche quanto già esemplarmente sottolineato da Bernice Davidson nell'ambito della importante mostra sui disegni di Perino (1966, pp. 51-52, n. 49).

Alla luce di quanto detto, e cioè dell'illustre passato raffaellesco di cui Perino poteva vantarsi, della sua pervasiva e monopolizzante attività artistica alla fine degli anni trenta, dello stile moderno e corsivo messo a punto, della capacità di parafrasare anche l'esempio di Michelangelo, per i giovani artisti fiorentini appena giunti a Roma non confrontarsi con un tale gigante sarebbe stato impossibile. Nondimeno, l'effettiva e capillare portata di tale influenza non sembra essere stata sufficientemente sondata dagli studi.

La vita che l'aretino dedicò a Perino del Vaga rappresenta uno strumento molto utile per saggiare il peso enorme del Bonaccorsi e del suo magistero nel corso della prima metà del Cinquecento[195]. Difatti, ad una verifica dei dati e dei commenti contenuti nella biografia, seconda per estensione solamente a quella del Buonarroti, è possibile comprendere distintamente quale fosse la percezione di Perino per la generazione del biografo. Sembra evidente, infatti, quanto il Bonaccorsi fosse considerato modello ineludibile per i fiorentini approdati nella città pontificia alle soglie del quarto decennio del secolo ed ansiosi di assimilare le novità più suggestive germogliate nell'ambito della scuola del Sanzio. Perino, infatti, percepito quale depositario dell'eredità raffaellesca, rappresentava un indispensabile elemento di mediazione per la costruzione del loro orizzonte creativo.

L'attenzione con cui Vasari descrive la vita di Perino trova un equivalente in alcune sue opere che tradiscono il tentativo di assimilare, spesso in maniera non del tutto armonica, particolari desunti dai lavori del Bonaccorsi. È il caso, ad esempio, della *Deposizione* di Arezzo (1536-37) (Fig. 100), in cui il centurione in primo piano evoca un dettaglio del *Martirio dei diecimila martiri* di Perino per l'Oratorio di Camaldoli[196] (Figg. 74; 101). Come lo stesso aretino racconta, il cartone realizzato dal Bonaccorsi divenne una vera scuola di idee, così come quello per la *Battaglia di Cascina* lo era stato per la generazione precedente, e lo stesso Jacopino, come si è detto, si avvalse dello stesso particolare per la messa a punto del personaggio descritto a sinistra nella scena dell'*Annuncio a Zaccaria* (Figg. 70; 102)[197].

---

[195] Vasari 1568, vol. V, pp. 105-162.

[196] L'opera di Perino non fu mai eseguita e l'invenzione è nota grazie al "disegno piccolo" conservato presso l'Albertina di Vienna (Graphische Sammlung Albertina, inv. 2933 SL 384). Si veda Agosti 2010, p. 97.

[197] "Il quale cartone, vistosi per gli artefici e per altri intendenti ingegni, giudicarono non aver visto pari bellezza e bontà in disegno dopo la sala del Consiglio". E più avanti: "Il cartone pervenne nelle mani del Piloto, che lo tenne molti anni spiegato in casa sua, mostrandolo volentieri a ogni persona di ingegno come cosa rarissima". Vasari 1568, vol. V, pp. 130-132. L'idea del centurione posto ad introdurre la scena potrebbe a sua volta derivare dal disegno preparatorio, la cui attribuzione ha oscillato tra i cataloghi di Raffaello, Giulio Romano, Penni e Perino del Vaga, con la *Visione della croce* per la medesima scena realizzata nella sala di Costantino. Si veda Oberhuber 1999, p. 224, cat. 154.

È sempre Vasari, infine, a menzionare un'ulteriore occasione di aggiornamento sull'esempio di Perino, descrivendo la curiosità che suscitarono gli apparati effimeri allestiti dal Bonaccorsi a Firenze in occasione delle nozze del duca Alessandro de' Medici (1536)[198].

Quanto all'Oratorio di San Giovanni Decollato, l'assenza già lamentata di documenti archivistici, oltreché la sostanziale penuria di notizie desumibili dalle fonti, costringono a fondare buona parte delle indagini sui numerosi disegni preparatori che dagli studi sono stati più o meno convincentemente legati al ciclo decorativo.
Il caso di Perino del Vaga in questo senso appare paradigmatico: egli, come detto, non è attestato in alcun modo nel cantiere; tuttavia alcuni fogli inducono a ritenere che ne sia stato partecipe, probabilmente in quel lasso di tempo in cui egli fu inoperoso, tra il suo ritorno in città nell'autunno del 1537 e l'inizio dell'anno seguente ("stè molti mesi che egli non fece niente", dice Vasari). Il suo intervento nell'Oratorio del Decollato, peraltro, era stato suggerito per via di ipotesi già da Iris Cheney e Bernice Davidson[199]. È del tutto ragionevole, infatti, pensare che i confratelli, saputo del ritorno di Perino a Roma, abbiano tentato di coinvolgere il più importante artista fiorentino vivente nel loro cantiere. Il Bonaccorsi, quindi, potrebbe aver partecipato in qualità di supervisore, fornendo disegni, invenzioni ed idee, spesso già concepiti o abbozzati per altri progetti, agli artisti più giovani direttamente impegnati nell'esecuzione degli affreschi. Del resto, come si è detto, la stessa pratica di cantiere – con un artista posto a sovrintendere e coordinare l'attività di altri frescanti – è documentata nell'Oratorio del Gonfalone e il quello del Crocifisso, il che conforta nel ritenere che al Decollato la gestione dei lavori sia stata la medesima.
Vasari stesso, con una punta di malcelata invidia, nel descrivere la consueta "pratica di lavoro" e di organizzazione dei cantieri da parte di Perino, ricorda che

> "per le tante cure commesseli era forzato mettere molte persone in opera, ed aveva sete più di guadagno che di gloria"[200],

aggiungendo a proposito della numerosa quantità di incarichi ottenuti:

---

[198] In una lettera del 3 giugno 1536 Giorgio Vasari descrive a Pietro Aretino l'allestimento degli apparati della casa di Ottaviano de' Medici destinata ad accogliere Margherita d'Austria (Frey 1923-30, I, n. XX, p. 69). Si veda Agosti 2010, pp. 97-102.
[199] Cheney 1963, pp. 70-71; Davidson 1966, pp. 39-40.
[200] Vasari 1568, vol. V, pp. 155-156.

"così adunque, parte per non potere e parte perché gl'increscieva, piacendoli più il disegnare che il condurre l'opere, andava seguitando quel medesimo ordine che già tenne Raffaello da Urbino nell'ultimo anni della sua vita." E ancora: "Tanto fastidio gli dava il veder venir giovani su che facessino, che cercava di metterli sotto di sé, a ciò che non gli avessino a impedire il luogo. (…) Usava Perino, quando poteva avere giovani valenti, servirsene volentieri nell'opere sue"[201].

Prima ancora di addentrarci nell'interpretazione della selva di dati in nostro possesso, a volte difficilmente districabile, pare opportuno per maggiore chiarezza enunciare sinteticamente in apertura gli elementi su cui si appunterà di volta in volta la nostra attenzione.
Di seguito verranno discussi diversi fogli perineschi. Alcuni di essi, noti alla letteratura specialistica, sono stati già connessi al cantiere del Decollato, come quello con il *Banchetto di Erode* di Budapest (Fig. 103) o quello con la *Visitazione* del British Museum, la cui attribuzione a Perino, tuttavia, è stata ampiamente messa in discussione dalla critica (Fig. 104).
A questi fogli noti, si potranno aggiungere altri due disegni, certamente attribuiti al Bonaccorsi ed altrettanto certamente databili ad un momento prossimo alla decorazione dell'Oratorio, mai messi in relazione con il cantiere: il primo, conservato presso il British Museum (Fig. 106), contiene alcune invenzioni che saranno sviluppate da Salviati nella *Visitazione*, come la figura di anziano curvo sul bastone e della donna distesa ai suoi piedi con un bambino al fianco. L'altro, facente parte della collezione grafica dell'Albertina di Vienna, presenta diverse idee compositive che verranno messe in opera nell'Oratorio ancora una volta dal de Rossi[202], il che consente di avviare una rivalutazione del rapporto tra i due artisti, da leggersi anche alla luce di un documento inedito, di cui si discuterà, che attesta un soggiorno di Salviati a Genova, probabilmente avvenuto durante il soggiorno di studio al nord (avviato nella primavera del 1539), e finalizzato proprio allo studio delle capitali opere che nella città di Andrea Doria aveva lascito il Bonaccorsi[203].

Dopo una prima sintetica enunciazione, si può finalmente entrare nel merito dei singoli elementi sopra elencati, tentando di offrire una risposta convincente al grappolo di interrogativi che la questione ha suscitato.

---

[201] Vasari 1568, vol. V, pp. 154, 156, 158.
[202] L'importanza del foglio dell'Albertina relativamente al percorso di Francesco Salviati è stata individuata per la prima volta da Antonio Geremicca, che ha il disegno in corso di pubblicazione. Ringrazio lo studioso per avermi consentito di citare il disegno.
[203] Corso-Geremicca 2013, pp. 286-295.

Sulla scia del riconoscimento al Bonaccorsi del summenzionato foglio dell'Albertina preparatorio per la *Predica del Battista* (Fig. 79), alcuni studiosi hanno tentato di individuare anche altre tracce di un suo coinvolgimento alla regia del cantiere. A tal proposito, è stato ipotizzato che il disegno raffigurante il *Banchetto di Erode*, schizzato da Perino sul verso di un foglio di studio per la decorazione della cappella Massimi in Trinità dei Monti (1538) fosse stato pensato per l'Oratorio[204] (Fig. 103). La presenza di una mezza figura appena tracciata che emerge dal basso fornisce un appiglio a conferma di tale supposizione, vista l'abitudine frequente di includere nella decorazione del Decollato i ritratti dei committenti *en abime*, colti nell'atto di assistere alle storie del Battista da un punto di vista privilegiato.

Il formato quadrangolare del disegno di Budapest, poi, dimostra quanto il foglio in esame sia uno studio cronologicamente situabile in una prima fase del cantiere, allorché il programma iconografico non era ancora stato delineato con precisione. Con ogni probabilità, infatti, inizialmente si pensava di inserire molte più scene della vita del Battista; tra i fogli di formato quadrangolare che sono stati messi in relazione al cantiere del Decollato si rammenti anche il disegno attribuito a Pirro Ligorio con il *Commiato del giovane Giovanni dai propri genitori* conservato a Chatsworth[205].

La configurazione architettonica dell'aula e la presenza delle finestre invitarono in un secondo momento i committenti a modificare l'impaginato dell'allestimento decorativo, scegliendo un formato che meglio si adattasse allo spazio esistente[206]: a partire dalla *Visitazione* del 1538, infatti, si decise di optare per riquadri rettangolari, il che chiaramente determinò anche una riduzione degli episodi previsti. È ragionevole supporre che inizialmente l'allestimento decorativo prevedesse l'inclusione nello spazio di risulta di figure di santi apostoli o di Virtù, come nel chiostro dello Scalzo, oppure di apparati ornativi più ampi attorno alle finestre[207].

Pare opportuno, per inciso, aggiungere una osservazione. Proprio a causa della lunga durata del cantiere, il programma iconografico subì alcune varianti in corso d'opera. Come detto, molti episodi furono eliminati dal ciclo decorativo. Tuttavia, la presenza della scena con

---

[204] Szépmüvészeti Múzeum di Budapest, inv. 1838. L'ipotesi è stata formulata in primo luogo da Ludovica Trezzani (1987, II, p. 434), la quale, tuttavia, tornata sull'argomento, non ha ribadito il collegamento tra questo foglio e la decorazione dell'Oratorio (Ead. 1998, pp. 22-27). Il suggerimento è stato in ogni caso accolto giustamente dalla letteratura seguente. Vedi Parma Armani 2001, pp. 177-182; Kliemann in Kliemann-Rohlmann 2004, pp. 326-327; Pierguidi 2005, p. 25; Wolk-Simon in Frankin 2009, pp. 201-203, cat. n. 47.

[205] Chatsworth, Devonshire collection. Gere 1971, pp. 246-247; 250, n. 42; Weisz 1984, p. 41; Jaffé 1994, p. 253; Coffin 2004, p. 152, n. 11; Pierguidi 2005, p. 23.

[206] Proprio per ottenere un effetto di simmetria fu chiesto a Francesco Salviati di eseguire una finta finestra tra la *Natività* e la *Predica*, in corrispondenza di quella che sulla parete difronte si trova tra il *Battesimo* e l'*Arresto*. Sulla decorazione e su alcuni disegni di Salviati legati ad essa si veda Clayton 2000, pp. 9-11.

[207] Weisz 1984, p. 40.

l'*Apparizione di Zaccaria muto davanti alla folla* nel finto rilievo a monocromo accanto all'*Annuncio* potrebbe attestare la volontà dei committenti di alludere comunque ad altri episodi della vita del Battista, tratti frequentemente dai vangeli apocrifi, mediante tale soluzione decorativa[208].

La vicenda del banchetto di Erode schizzata sul foglio di Budapest non fu mai tradotta in affresco. I confratelli, tra i momenti finali della storia del Battista, preferirono conferire maggiore risalto all'*Arresto*, alla *Danza di Salomè* e alla *Decollazione*. Il fatto stesso che la scena ideata da Perino rappresenti uno degli ultimi momenti della storia del santo, inoltre, potrebbe comprovare il ruolo del Bonaccorsi: sin dall'avvio del cantiere, infatti, egli si qualificò come "fornitore" di una serie di spunti e di invenzioni ideate per tutto il ciclo decorativo prima ancora che il programma iconografico fosse stato stabilito con precisione, a conferma anche della fretta con cui, ad evidenza, i confratelli speravano di ultimare i lavori. Si potrebbe tuttavia anche formulare un'ipotesi lievemente diversa: così come il foglio dell'Albertina con la *Predica del Battista* fu realizzato da Perino probabilmente per il Duomo di Pisa e soltanto in un secondo momento "riconvertito" per il cantiere dell'Oratorio, non può del tutto escludersi che anche lo schizzo di Budapest, posto peraltro sul *recto* di un disegno preparatorio per la cappella Massimi, fosse stato dapprima eseguito per un altro cantiere e poi messo a disposizione dei Confratelli.

Al fine di individuare una prova del coinvolgimento di Perino nel cantiere della Confraternita, gli studiosi si sono a lungo interrogati sul foglio n. 5211-27 del British Museum di Londra rappresentante una *Visitazione* molto simile a quella realizzata da Salviati nell'Oratorio (Fig. 104).
Julian Kliemann ha considerato il disegno uno schizzo preparatorio di mano del Vaga poi utilizzato da Cecchino[209]. Invero, il foglio londinese è al centro di una lunga *querelle* attributiva che rende difficile interpretarne la funzione nel contesto del cantiere. Inizialmente riferito al Parmigianino da Arthur E. Popham[210], il foglio fu per la prima volta assegnato a Salviati da Hirst, che lo riteneva un autografo destinato all'Oratorio[211]. Con questa attribuzione il disegno fu quindi esposto alla mostra dedicata all'artista nel 1998,[212] ma il riferimento a Cecchino non fu accettato da David McTavish[213]; successivamente lo stesso Hirst tornò sulla questione,

[208] L'identificazione del soggetto si deve per primo a Keller 1976, p. 124. Per un tentativo di identificare le singole scene inserite nei finti rilievi si veda Cheney 1970, pp. 36-37, nota 23; Weisz 1984, pp. 32-33.
[209] Kliemann in Kliemann-Rohlmann 2004, p. 326.
[210] Popham 1953, fig. XLVI.
[211] Hirst 1961, pp. 236–240.
[212] Cecchi 1998, pp. 118sg., n. 20.
[213] McTavish 2000, pp. 66–70: 68.

proponendo di assegnare il foglio a Perino, pur giudicandolo una copia dall'affresco[214]. Le perplessità di McTavish sono state accolte anche da Catherine Monbeig Goguel, secondo la quale il disegno sarebbe da assegnare ad un collaboratore di Salviati, avanzando nello specifico il nome di Roviale Spagnolo[215]. Stefano Pierguidi, invece, basandosi sul formato piuttosto quadrangolare del foglio, scartò come poco credibile l'idea che fosse una copia dall'affresco, ritornando sull'ipotesi che potesse essere un'idea sviluppata da Perino in una prima fase del cantiere, precedente alla realizzazione ad affresco della *Visitazione* del 1538 – scena che, come si è detto, sancì un cambiamento nel formato degli affreschi[216]. Il disegno, tuttavia, da un punto di vista formale e tecnico non sembra possedere le caratteristiche solitamente rilevabili nella produzione grafica del Bonaccorsi, motivo per cui in questa sede si tende ad accogliere l'ipotesi della Goguel (Fig. 105).

Contrariamente al foglio del British Museum appena discusso, sembra invece essere sfuggito all'attenzione della critica, benché già segnalato da Philip Pouncey e John A. Gere, il nesso che lega la figura di anziano curvo su un bastone e della donna distesa con un bambino ai suoi piedi, presenti nella *Visitazione* di Salviati, ad un foglio di certa attribuzione perinesca conservato al British Museum[217] (Figg. 106; 107).

Il disegno, su cui la letteratura è scarna, fu datato al principio degli anni quaranta ed esposto alla mostra del 1981 sugli affreschi di Castel Sant'Angelo[218]. Aliberti e Gaudioso, infatti, includevano il foglio tra i numerosi studi per le sale di *Amore e Psiche* e di *Perseo*, vista la presenza di gruppi di figure che "rimandano vagamente a quelli del fregio"[219]. Tuttavia, poiché manca una puntuale sovrapposizione tra le invenzioni schizzate nel foglio e quelle affrescate in Castel Sant'Angelo, il nesso appare piuttosto fragile, tanto più che, come è noto, il Bonaccorsi aveva dedicato anche alcune sale del palazzo genovese di Andrea Doria alle storie di Perseo e di Amore e Psiche[220]. Quanto alle motivazioni stilistiche, si condividono le perplessità già espresse da Elena Parma[221], anche perché le medesime caratteristiche tecniche e formali ed alcune tangenze iconografiche si ritrovano in disegni eseguiti da Perino tra Genova e Roma

---

214 Hirst 2002, pp. 164sg.

215 Goguel 2004, pp. 206-207.

216 Pierguidi 2005, p. 23. Presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi esiste un altro disegno raffigurante una *Visitazione* quasi del tutto sovrapponibile all'affresco di Salviati, ad eccezione dei ritratti dei committenti, assenti nel foglio fiorentino (Inv. n. 745 E). Luisa Mortari (1992, pp. 178-179, cat. n. 55) considerava tale disegno uno studio preparatorio autografo di Salviati. Più di recente, invece, si tende a riconoscere nel foglio una copia di ottima qualità (Cecchi in Goguel 1998, pp. 118-119, cat. 20).

217 Londra, British Museum, inv. n. 1946,0713.564. Pouncey-Gere 1962, I, pp. 105-106, n. 176.

218 Popham 1935, p. 106, n. 6. Si veda anche Aliberti Gaudioso 1981, vol. II, n. 60, pp. 95-96, preceduto da Gaudioso 1976, pp. 21-42.

219 Aliberti-Gaudioso 1981, vol. II, n. 60, p. 95.

220 Parma Armani 1986, pp. 134-144; pp. 275-276, cat. n. A. IX. 9; p. 278, cat. n. A. IX. 13. Si veda anche Castelli-Manzitti 2007, pp. 73-82; Pierguidi 2010, pp. 166-175.

221 Parma 1986, p. 297, n. A.XV.4.

alla fine degli anni trenta[222]. La collocazione cronologica del foglio, pertanto, andrebbe più verosimilmente anticipata ad una fase a cavallo tra il terzo e il quarto decennio del Cinquecento.

Il disegno londinese, date la certa attribuzione e la verosimile datazione ad un momento assai prossimo alla decorazione dell'Oratorio di cui si è discusso, assume una notevole importanza in relazione alla questione in esame.

Le invenzioni della donna distesa con un bambino al suo fianco e dell'anziano curvo sul bastone, come si è detto, sono presenti nella *Visitazione* di Salviati; il particolare dell'uomo, inoltre, è in controparte rispetto all'affresco, il che tende ad escludere che si tratti di una ripresa di Perino dalla scena affrescata nel 1538. Nel medesimo foglio, inoltre, una figura femminile che incede da sinistra verso destra congiungendo le braccia potrebbe essere considerata un primo punto di riferimento per la figura di Elisabetta sviluppata nell'affresco salviatesco.

Tali considerazioni consentono di formulare la seguente ipotesi: l'idea perinesca fu scelta da Cecchino come modello per la sua composizione e fu, tra l'altro, riutilizzata più volte a distanza di anni, a conferma non solo della vicinanza di orizzonte tra i due artisti, ma anche di quanto la pratica del riuso di singoli motivi fosse largamente frequentata[223].

L'iconografia dell'anziano, che potrebbe peraltro avere origine dall'antico[224], compare nel disegno di Salviati rappresentante *Saul che unge il giovane David* (Fig. 108). Ancora una volta è Vasari a fornire una serie di notizie relative a questa commissione, rivolta a Cecchino dal cardinale Giovanni Salviati in un momento di poco precedente alla redazione della *Visitazione*[225]. Il disegno, noto grazie ad una copia dall'originale perduto conservata a Parigi[226], fu poi mandato a Bologna affinché fosse tradotto in tarsia da fra Damiano da Bergamo.

---

222 Si vedano, per confronto, i seguenti fogli: Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. n. 25097; Londra, collezione privata; Chicago, Art Institute, inv. n. 1922.477 (riprodotti in *ibidem*, pp. 103, 183, 216). Sul disegno del British Museum in questione si veda Corso-Geremicca 2013, pp. 287-295.

223 La riproposizione di queste invenzioni è stata già notata da Alessandro Nova 1992, pp. 83-108.

224 Si noti la parziale somiglianza tra questa figura e quella rappresentata accanto a Plotino nella Scuola di Atene di Raffaello. È inoltre possibile individuare un'iconografia paragonabile a quella presa in esame nel disegno di Baccio Bandinelli con il *Martirio di San Lorenzo* inciso da Marcantonio Raimondi, come notato da Alessandro Nova (1992, p. 94). Altre possibili fonti iconografiche, non sottolineate dagli studi, potrebbero individuarsi nel cosiddetto sarcofago delle Muse e nel vaso Medici. Del resto, già Giovan Battista Armenini, ammiratore di Perino del Vaga, sottolineava la particolare inclinazione dell'artista nell'ispirarsi a modelli desunti dall'antico, rielaborati tuttavia con grande autonomia e libertà creativa: "Ci era ancora un numero infinito di pilli, di partimenti, di statue, di grottesche, pur cavate dalle antiche, con altre cose tali, che sono sparse et occulte per Roma et non ignote a noi, dove che esso nel ritrarle, le veniva tuttavia mutando quando una cosa, et quando un'latra, et a quelle ch'erano rotte, ò non molto gagliarde, gli aggiungeva, gli levava et arricchiva, et in somma le riduceva in modo tale, con quella sua leggiadra maniera, ch'era cosa difficile da' ben prattichi à conoscere di dove egli cavate le havesse". Armenini 1586, ed. 1988, pp. 81-82.

225 "Il cardinale Salviati, avendo disiderio di avere un quadro di ligni tinti, cioè di tarsia, di mano di fra' Damiano da Bergamo, converso di S. Domenico di Bologna, gli mandò un disegno come volea che lo facesse, di mano di

Una xilografia attribuita a Niccolò Vicentino e tratta dall'ottagono con *l'Adorazione di Psiche,* eseguito nel 1539 nel soffitto della Sala di Psiche del palazzo Grimani a Venezia, mostra in primo piano la figura della donna distesa con il bambino accanto a sé (Fig. 109)[227].

Un episodio analogo riguarda un'incisione con una *Crocifissione*, realizzata presumibilmente da Girolamo Faccioli sulla base di uno dei disegni consegnatigli da Salviati nel corso del suo soggiorno bolognese[228]. L'attribuzione dell'invenzione a Salviati spetta a Voss[229]; in seguito, la Cheney riconobbe nella figura della Vergine una posa simile a quella della donna distesa (Fig. 110)[230]. Il ricordo del Perino romano si riconosce anche nella figura del ladrone, il cui panneggio gonfiato dal vento pare dipendere dall'analoga figura nella perduta *Deposizione* per la chiesa di Santa Maria sopra Minerva (Fig. 111)[231].

Infine, tra il 1545 e il 1553, su cartoni di Pontormo, Bronzino e Francesco Salviati, furono tessuti gli arazzi commissionati dal duca Cosimo per adornare una sala del palazzo Vecchio. La vicenda è nota, ma val la pena soltanto richiamare l'attenzione sul disegno di Salviati raffigurante *Giuseppe che spiega il sogno del Faraone*[232]. Il progetto grafico, che presenta diverse varianti rispetto all'arazzo, mostra un'altra declinazione della figura dell'uomo anziano (Fig. 112).

Il disegno di Perino del Vaga conservato presso il British Museum discusso finora non è il solo a sostanziare l'idea di un suo iniziale coinvolgimento nella regia del ciclo decorativo dell'Oratorio. Presso l'Albertina di Vienna, infatti, si conserva un foglio restituito giustamente alla paternità di Perino da Anna Forlani Tempesti in tempi piuttosto recenti[233]. Il disegno, fino ad allora catalogato come opera di Poccetti, reca sul *recto*, a matita rossa, uno studio preparatorio per un volto di donna, uno per un orecchio e un piccolo schizzo a penna di un edificio all'interno del quale si muovono molte figure; sul *verso*, invece, compaiono altre due

---

Francesco, fatto di lapis rosso; il quale disegno, che rappresentò il re Davit unto da Samuello, fu la miglior cosa e veramente rarissima che mai disegnasse Cecchino Salviati". Vasari 1568, vol. V, p. 517.

226 Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. n. 5901. Si veda Hirst 1961, p. 236; Goguel 1998, p. 102, cat. 11; un'altra copia è stata pubblicata da Goguel 1989, pp. 3-4, fig. 7; Nova 1992, p. 94, fig. 18.

227 Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. n. F. N. 40369 (3497). Si veda Hochmann in Goguel 1998, pp. 176-177, cat. n. 53.

228 Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1951-4-7-82; Nova in Goguel 1998, p. 140, cat. n. 32. La vicenda è narrata da Vasari 1568, vol. V, p. 518. Quanto al rapporto tra Salviati e Faccioli, si veda Nova (in Goguel 1998, p. 68), secondo il quale, verosimilmente, i due poterono incontrarsi una prima volta già a Roma nel 1538. Tale datazione, infatti, compare nella grande stampa del *Colosseo*, in un momento in cui il Faccioli era attivo presso la popolosa bottega di Antonio Salamanca.

229 Voss 1920, ed. it. 1994, p. 169.

230 Cheney 1963, vol. II, p. 622.

231 Nova in Goguel 1998, p. 140, cat. n. 32. Si rammenti, del resto, che la *Deposizione* di Perino del Vaga in Santa Maria sopra Minerva era ancora *in loco* quando Vasari scrive la seconda edizione delle *Vite*. Ulteriormente danneggiato da altre alluvioni, fu tolto dall'altare su cui era collocato e, verosimilmente, decurtato delle parti rovinate. Shearman 1977, pp. 356-364; Wolk Simon 1990, pp. 229-241; Van der Sman 1999, pp. 164-169.

232 Londra, collezione privata. Si veda Adelson in Goguel 1998, pp. 296-299, cat. nn. 119-120; Nova 1992, p. 94.

233 Vienna, Albertina, inv. 261. Birke-Kertész 1992, vol. I, pp. 154-155; Forlani Tempesti 2004, pp. 32-38.

scene a penna simili a quest'ultima, caratterizzate dalla descrizione piuttosto minuziosa, ancorché appena stilizzata, di fondali architettonici entro i quali sono presenti diversi personaggi[234].

Differentemente da quello citato del British Museum con la *Visitazione* (n. 5211-27), la paternità perinesca del foglio dell'Albertina e la sua collocazione cronologica nel pieno dell'attività genovese del pittore sono certi: il volto tracciato sul *recto*, infatti, corrisponde precisamente a quello della santa Caterina nella pala Basadonne del 1534, così come lo studio di orecchio sinistro trova un suo riscontro iconografico perfettamente sovrapponibile nel profilo della Madonna della stessa pala ligure (Fig. 114)[235]. La Forlani Tempesti, inoltre, a conferma della datazione del foglio, proponeva un confronto con una serie di disegni certamente datata tra Genova e Roma sulla scorta di comuni caratteri formali e tecnici[236].

Tuttavia, il merito di aver compreso l'importanza di questo disegno per le questioni di nostro interesse spetta ad Antonio Geremicca, il quale ha il foglio in corso di pubblicazione. La sua rilevanza rispetto alle vicende in oggetto, infatti, emerge dall'analisi delle piccole scene a penna citate. Sul *verso* del foglio, infatti, è presente una prima idea, velocemente schizzata da Perino, per la *Visitazione* messa poi in opera da Salviati nell'Oratorio. Inoltre, la particolare struttura architettonica all'interno della quale si muovono le figure, a cui il pittore sembra essersi dedicato con una certa minuzia, sono le medesime del foglio di Perino summenzionato conservato a Budapest, raffigurante *Il banchetto di Erode*, dagli studi messo in relazione al cantiere dell'Oratorio (Fig. 103). Giorgio Vasari, del resto, relativamente alla coeva decorazione della cappella Massimi in Trinità dei Monti, poneva l'accento proprio sull'interesse coltivato in quegli anni dal Bonaccorsi per la rappresentazione delle architetture:

> "Fecevi uno spartimento di grottesche bizarre e belle, parte di basso rilievo e parte dipinte, e ricinse due storiette non molto grandi con un ornamento di stucchi molto varii, in ciascuna facciata la sua; (…) con le vedute di que' portici che scortono in prospettiva benissimo. (…) La storia è adorna d'alcuni tempietti che sfuggono nel loro allontanarsi, lavorati con grandissimo amore"[237].

Ai summenzionati fogli, infine, si potrà aggiungere un disegno di Perino del Vaga con studi di figure, conservato presso il Palais des Beaux-Arts di Lille (Fig. 115)[238]. La figura di canefora in

---

[234] Per l'individuazione del foglio si ringrazia Antonio Geremicca, il quale lo ha in corso di pubblicazione.
[235] Sulla pala genovese si veda anche Wolk Simon 1985, pp. 29-57.
[236] "Il modo di schizzare le figure, filiformi e dalle pose arcuate, come danzanti, è però frequente nei fogli di Perino, sia in particolari secondari di studi più compiuti, sia negli schizzi veri e propri di gruppi o di figure singole". Forlani Tempesti 2004, p. 34; si veda anche Ead., pp. 37-38, nota 9.
[237] Vasari 1568, vol. V, p. 148.
[238] Cordellier 2005, pp. 88-91, cat. n. 52.

basso a sinistra, difatti, ancora una volta sembra qualificarsi come un'idea poi sviluppata con numerose varianti da Salviati nella figura di donna che incede a sinistra della *Visitazione* e più volte reimpiegata dallo stesso Perino del Vaga[239]. Come si è detto, anche Jacopino del Conte, nella *Predica*, palesa un aggiornamento condotto su figure analoghe nelle due canefore che discendono la collina in alto a sinistra del campo visivo (Fig. 116).

La rinnovata vicinanza formale tra Perino del Vaga e Salviati negli anni dell'Oratorio di San Giovanni Decollato e nel periodo immediatamente seguente al viaggio verso il nord intrapreso da Cecchino è un elemento che non può stupire e che trova una conferma importante nei fogli e nei lavori appena discussi. Tale dimestichezza, peraltro, va valutata anche alla luce di un importante documento pubblicato di recente che testimonia un soggiorno genovese di Cecchino, verosimilmente effettuato nel 1539, nell'ambito del viaggio settentrionale dell'artista[240].

La tappa a Genova di Salviati assume un significato particolare, sebbene allo stato attuale delle conoscenze non sia possibile individuarne le ragioni né, pertanto, escludere che sia stato motivato da una qualche committenza. Pare evidente, in ogni caso, che a seguito dei lavori realizzati da Perino per Andrea Doria, Genova diventi un polo di attrazione per un artista intenzionato ad aggiornarsi sulle ultime novità della maniera moderna. D'altronde, traccia di quanto la città fosse entrata nel novero delle emergenze artistiche da visitare è fornita anche da Francisco de Hollanda nelle sue memorie del soggiorno italiano, avvenuto a partire dal 1538[241]. Egli, infatti, domandando a Michelangelo

> "quali opere famose di pittura ci sono in Italia, così da poter sapere io quante ne ho già viste e quante me ne mancano da vedere",

ricorda che il Buonarroti, dopo aver citato, tra gli altri, gli affreschi di Beccafumi a Siena, quelli di Giulio Romano a Mantova, i lavori di Tiziano a Venezia e le opere di Parmigianino a Parma, si sofferma lungamente sugli affreschi della villa del principe Doria,

> "dipinta da maestro Perino con molta abilità", indugiando nella descrizione e nell'elogio della scena con il *Naufragio di Enea* e di quella con la *Caduta dei Giganti*[242].

---

[239] Si veda Picardi 2012.

[240] Si rimanda a tal proposito a Geremicca-Corso 2013, pp. 286-295. Sulle tappe note del viaggio di Salviati si veda Cheney 1963a, pp. 337-349.

[241] I ricordi di Francisco de Hollanda furono poi pubblicati nel 1548.

[242] Hollanda ed. 1993, pp. 85-87.

Molte opere di Salviati dei primi anni quaranta possono finalmente essere valutate secondo la giusta prospettiva: la vicinanza formale con Perino trova finalmente una pertinente giustificazione alla luce della notizia di un soggiorno genovese del giovane pittore. Il disegno di Cecchino raffigurante *Il massacro dei figli di Niobe*, ad esempio, fu inciso nel 1541 probabilmente da Girolamo Faccioli e risale quindi ad un momento assai prossimo alla stampa (Fig. 117)[243]. L'invenzione messa a punto da Salviati testimonia un aggiornamento condotto sui modelli figurativi che aveva avuto modo di studiare durante il suo viaggio di formazione al nord. Già Philippe Costamagna, infatti, rilevava per il foglio uno stravolgimento formale consistente rispetto alle opere immediatamente precedenti, "probabilmente legato al passaggio per Mantova sulla via del ritorno da Venezia e allo studio degli affreschi di Giulio Romano"[244]. In realtà, quell'allungamento delle figure così disarticolate e la loro stessa dislocazione nello spazio dimostrano uno studio condotto non tanto su Giulio Romano, i cui esiti stilistici, al contrario, appaiono assai distanti dalla leggerezza del foglio in questione, quanto, piuttosto, sulla *Caduta dei Giganti* che Perino aveva pubblicato a Genova (Fig. 118).

La stessa filiazione perinesca può consentire di ancorare al giusto momento della traiettoria stilistica di Salviati anche l'*Adorazione dei Pastori* degli Uffizi.

Il dipinto è sempre stato considerato dalla critica databile dopo il ritorno a Roma di Cecchino proprio in ragione dell'evidenza di un aggiornamento condotto sulla pittura veneta e su Parmigianino rilevabile dall'analisi dello stile[245]. Tuttavia, accanto ai summenzionati elementi, (di certo presenti), l'opera trova una sua spiegazione in virtù di una vicinanza formale molto stretta maturata con Perino del Vaga, del quale Salviati aveva appena potuto studiare le opere genovesi. Del resto Roberto Longhi, nell'espungere l'opera dal catalogo di Lelio Orsi a cui era riferita, proponeva di attribuire l'*Adorazione* proprio al Bonaccorsi sulla base di un legame molto stringente che lo studioso individuava – non per caso – con la Pala Basadonne (Fig. 114)[246].

---

[243] Oxford, Ashmolean Museum, inv. 682, matita nera, inchiostro marrone, rialzi di colore ocra, 30,9 x 45 cm. Cheney 1963, p. 534; Mortari 1992, p. 244, cat. n. 421.

[244] Costamagna in Goguel 1998, p. 207, cat. 74. Anche Cox-Rearick considera il foglio come frutto dello studio condotto sull'esempio della *Sala dei Giganti* di Giulio Romano a Mantova (Cox-Rearick 2001, pp. 355-376:366).

[245] Cheney 1963, pp. 348-349; Cecchi in Goguel 1998, pp. 128-129, cat. n. 25; Corso-Geremicca 2013, pp. 286-295.

[246] Longhi 1969, pp. 34-39.

3.8 La *Nascita del Battista*: un "concorso di idee" nella Roma del Cinquecento

La conoscenza del documento cui si è fatto cenno, relativo ad un soggiorno genovese di Salviati, consente di vagliare le successive vicende del cantiere dell'Oratorio attraverso una diversa prospettiva. Alla luce della notizia archivistica, infatti, si può affermare che il de Rossi verosimilmente lasciò il cantiere nella primavera del 1539 per intraprendere un viaggio di formazione verso nord, finalizzato allo studio della pittura moderna: Giovanni da Udine e la pittura veneta a Venezia, Giulio Romano a Mantova, le antichità a Verona, probabilmente Parmigianino a Parma ed, infine, Perino del Vaga a Genova.

Pertanto si può considerare come non del tutto aderente al vero il racconto fornito in merito alla vicenda da Giorgio Vasari, secondo il quale i lavori nel cantiere della Misericordia si interruppero nel 1538 a causa delle rivalità e della concorrenza insorte tra Jacopino e Salviati, il quale avrebbe abbandonato il cantiere per questa ragione.

La competizione tra i due pittori, di fatto mai messa in discussione dalla letteratura specialistica seguente, a detta di Vasari avrebbe consentito a Battista Franco, artista non fiorentino, di inserirsi con successo nella fabbrica. L'aretino, proprio nella vita del Semolei, fornisce la sua versione dei fatti:

> "Quasi ne' medesimi giorni, che fu l'anno 1538, avendo fatto Francesco Salviati una storia in fresco nella Compagnia della Misericordia, e dovendo dargli l'ultimo fine e mettere mano ad altre che molti particolari disegnavano farvi, *per la concorrenza che fu fra lui et Iacopo del Conte*, non si fece altro; la qual cosa intendendo Battista, andò cercando con questo mezzo occasione di mostrarsi da più di Francesco et il migliore maestro di Roma; perciò che adoperando amici e mezzi fece tanto, che monsignor della Casa, veduto un suo disegno, gliele allogò. Per che messovi mano, vi fece a fresco San Giovanni Battista fatto pigliare da Erode e mettere in prigione. Ma con tutto che questa pittura fusse condotta con molta fatica, non fu a gran pezzo tenuta pari a quella del Salviati, per essere fatta con stento grandissimo e d'una maniera cruda e malinconica, che non aveva ordine nel componimento, né in parte alcuna punto di quella grazia e vaghezza di colorito che aveva quella di Francesco"[247].

Quello dell'aretino sembra piuttosto un racconto parziale e per certi aspetti fuorviante, non sostanziato per di più da alcun argomento verificabile. Al contrario, dopo l'interruzione del 1538, i lavori ripresero solamente nel 1541 ad opera proprio di Jacopino del Conte, che eseguì in quell'anno il *Battesimo di Cristo*; Battista Franco, al contrario, lavorò al suo *Arresto* solamente

[247] Vasari 1568, vol. V, pp. 463-464. Il corsivo è mio.

tra il 1541 e il 1544[248]. Inoltre, la continuità di rapporti tra Salviati e Jacopino è comprovata, fino in ultimo, dai documenti resi noti da Sickel, secondo i quali Salviati avrebbe lasciato al nipote di Jacopino, Annibale Lippi suo creato, tutto il materiale di bottega. Inoltre, alla stipula dell'atto notarile, è presente proprio Jacopino in veste di testimone[249].

Vi è infine un argomento definitivo in grado di confutare tale ricostruzione dei fatti: contrariamente a quanto solitamente ritenuto, fu Jacopino a lasciare per primo Roma, e non Salviati. Il del Conte, infatti, è documentato a Firenze già nel 1538: il primo novembre di quell'anno, egli versò la sua tassa di iscrizione alla Compagnia dei pittori di San Luca di Firenze, per un periodo di tempo che copriva l'intero l'anno, fino a tutto il mese di ottobre del 1539[250]. Francesco Salviati, invece, giunse a Firenze solo nella primavera del 1539, avviando con questa prima tappa un viaggio di studio verso il nord che lo porterà anche a Genova. La notizia del pagamento effettuato da Jacopino a Firenze, peraltro, lascia supporre che egli avesse ottenuto o sperasse di ottenere un impiego in città, visto che solitamente il pagamento della quota associativa alla Compagnia dei pittori era legato alla possibilità di svolgere pubblicamente l'esercizio della propria attività professionale. Jacopino del Conte è nuovamente documentato nella città pontificia il 21 dicembre del 1539, allorché paga uno scudo a mastro Francesco detto l'Indaco per corrispondere l'ultima rata dell'iscrizione all'Università dei Pittori di San Luca[251].

Infine, nel 1541 Francesco Salviati è di nuovo a Roma, come attesta il pagamento nel luglio dello stesso anno per la figura di *Re Pipino* nei palazzi Vaticani[252]. Il cantiere dell'Oratorio proprio in quell'anno fu riavviato e i confratelli naturalmente chiamarono gli stessi due artisti che fino a quel momento vi avevano lavorato: rinnovarono la commissione della *Nascita* a Salviati, il quale tuttavia, oberato e distratto da altre consegne, non vi metterà mano che nel 1551, e chiesero il *Battesimo* a Jacopino.

In conclusione, il cantiere del Decollato si interruppe nel 1538 per motivi estranei alle vicende o alle supposte rivalità tra i singoli protagonisti chiamati a lavorarvi: sembra lecito supporre, al contrario, che, come sarebbe accaduto al Gonfalone, l'impresa decorativa subì una momentanea battuta d'arresto per ragioni finanziarie.

---

[248] Si veda ad esempio la ricostruzione fornita da Biferali in Biferali-Firpo 2007, pp. 91-107. Su Battista Franco si veda anche Sacconi 1998, pp. 176-180; Varick Lauder 2003, pp. 93-113; Ead. 2009.

[249] Sickel 2009, pp.125–138.

[250] ASF, *Accademia del disegno 3*, c. 56v: "Jacop[o] del Conte dé dare dà di P[rimo] di Novembre per fino à tutto di XXXI d'Ottobre nel 1539". Il documento è segnalato da Costamagna-Fabre 1991, p. 24.

[251] Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca, *Libro degli introiti*, vol. 2, f. 13r. Citato da Donati 2010, p. 327.

[252] Cheney 1963, p. 643, n. 9; Ead. 1963a, p. 338; Parma Armani 1986, pp. 286-287, cat. n. A.XIV.

Vasari, quindi, fornisce una lettura incompleta della vicenda, interpretazione che si è poi sedimentata negli studi tanto da affaticare (e impedire) non solo una ricostruzione obiettiva dello svolgimento e delle fasi del ciclo decorativo, già di per sé assai difficoltosa data l'irreperibilità di documenti correlati, ma anche una comprensione profonda dell'evoluzione stilistica dello stesso Jacopino del Conte, il quale molto frequentemente riconobbe nel collega Salviati un punto di riferimento per la costruzione del proprio mondo figurativo, non già un avversario[253].

Ragionevolmente è in concomitanza con questo momento nodale che può situarsi uno degli episodi più enigmatici e controversi della storia del cantiere della Confraternita, quello relativo alla commissione della scena con la *Nascita del Battista*, per la quale esistono disegni preparatori di Francesco Salviati, Daniele da Volterra e Jacopino del Conte. La vicenda, infatti, si configura come la chiave di volta, il punto nevralgico in cui si condensa la possibilità di comprendere appieno il funzionamento e lo stato di avanzamento del cantiere, con tutti i suoi addentellati.

In un momento che non è dato precisare in maniera circostanziata, Jacopino del Conte tentò di guadagnare per sé anche la commissione dell'affresco con la *Nascita del Battista*.

La composizione ideata dal nostro è nota grazie ad una incisione a bulino di Giulio Bonasone tratta dal disegno preparatorio (Fig. 119). Nonostante la stampa fosse indicizzata nel catalogo Lafrery del 1572 con la giusta assegnazione a "Giacobino del Conte", l'ambigua iscrizione "IACOBUS FLORENTINUS INVENTOR", visibile sul piedistallo della colonna a destra della scena, ha fatto sì che per secoli l'ideatore fosse considerato, del tutto inverosimilmente, Jacopo Pontormo. Fu poi Hermann Voss a restituire al nostro la paternità dell'invenzione, sulla base non solo della corretta citazione nel catalogo Lafrery ma anche di confronti stilistici con la *Predica del Battista* e di considerazioni circa i caratteri compositivi della stampa, del tutto pertinenti rispetto all'impaginazione e allo sviluppo del ciclo decorativo[254].

Prima ancora di prendere in esame la vicenda, pare opportuno enunciare in apertura i vari elementi attorno ai quali si addensa la questione, citando le diverse congetture in campo al fine di rendere il più perspicuo possibile un intreccio altrimenti assai problematico.

---

[253] Non si condivide, ad esempio, quanto ribadito in tempi recenti da Claudia Tempesta: "I due artisti [Jacopino del Conte e Francesco Salviati], supportati da personaggi influenti, avevano avuto una commissione prestigiosa nello scenario statico, dal punto di vista artistico, di Roma dopo il Sacco; al termine della prima prova, tuttavia, l'apprezzamento per la più innovativa *Visitazione* dovette far nascere un clima di sospetti dal quale Salviati fuggì recandosi a Bologna per raggiungere Venezia". Tempesta 2011, pp. 118-119.

[254] Voss 1920, ed. it. 1994, p. 105. Su Bonasone si veda almeno Massari 1983.

L'affresco con la *Nascita del Battista* fu eseguito da Francesco Salviati nel 1551, diversi anni dopo le contigue e coeve scene della *Visitazione* e della *Predica,* entrambe del 1538[255]. La porzione di parete, pertanto, rimase quasi quindici anni priva di decorazione: se apparentemente tale evidenza lascia perplessi, nondimeno, tramite un confronto con quanto accadde presso l'Oratorio del Gonfalone, si può certamente considerare come aderente alla norma il fatto che la decorazione procedesse simultaneamente su settori diversi, rendendo possibile, talvolta, che alcune sezioni di parete rimanessero prive di affreschi.

Per la scena con la *Natività* si sono conservati alcuni disegni preparatori dello stesso Francesco Salviati (Musée des Beaux Arts di Rennes, Fig. 120; Victoria and Albert Museum, *da* Salviati, Fig. 121; Londra, British Museum, Fig. 122), Daniele da Volterra (Montpellier, Musée Fabre, Fig. 123) e Jacopino del Conte (noto attraverso la stampa di Bonasone, Fig. 119)[256].
I progetti sono difficilmente scalabili cronologicamente; nondimeno, sulla scorta di alcune evidenze, è possibile stabilire indubitabilmente che alcuni dei fogli di Salviati siano stati eseguiti prima di quelli del Ricciarelli e di Jacopino: nei disegni salviateschi conservati a Rennes e al Victoria and Albert Museum di Londra, infatti, la composizione si sviluppa in un formato piuttosto quadrangolare, il che consente di ancorarli certamente ad un momento precedente al "cambio di passo" conferito al programma iconografico, in una fase cioè che prevedeva ancora l'inclusione di più episodi della vita del Battista[257]. Per di più, che il disegno conservato presso il Victoria and Albert Museum sia preparatorio per l'Oratorio è confermato dalla presenza, sia nel foglio che nell'affresco del 1551, di un particolare iconografico piuttosto raro nella rappresentazione della Natività di Giovanni, ovvero il dettaglio della fanciulla che offre alla santa Elisabetta due colombe[258].
Inoltre, ad eccezione del disegno conservato al British Museum, i fogli salviateschi in questione vanno datati anteriormente alla stessa realizzazione della (rettangolare) *Visitazione*: evidentemente Cecchino tentò di guadagnare per sé il numero più cospicuo possibile di

[255] La datazione dell'opera è nota grazie alla presenza della data nel cartiglio collocato lungo la fascia decorativa in corrispondenza dell'affresco. Inoltre, risalgono allo stesso 1551 alcuni pagamenti dell'Arciconfraternita di San Giovanni Decollato a favore di Salviati "per resto della pittura del quadro della natività di san giovanj batista". Si veda Weisz 1984, p. 50, nota 44.
[256] Musée de Rennes, inv. 794.1.2117 (Cecchi in Ramade 1990, p. 86, cat. n. 37); Londra, Victoria and Albert Museum, inv. n. 289 (Cheney 1963, vol. I, p. 74; vol. IV, p. 810, fig. 257; Weisz 1984, p. 34); Londra, British Museum, inv. n. 1872.10.12.3298 (Cecchi 1994, p. 18); Montpellier, Musée Fabre, inv. n. 864.2.282 (Davidson 1983, pp. 152-159; Bisceglia in Romani 2003, p. 100, cat. 22; Ciardi-Moreschini 2004, pp. 170-173), cui è collegato anche il disegno n. 1514 del Musée du Louvre (*ibidem*).
[257] Da notarsi, peraltro, che il disegno di Salviati conservato a Rennes, così come quelli di Jacopino del Conte e di Daniele da Volterra, presentano in un'unica composizione la scena della *Nascita* e quella dell'*Imposizione del nome del Battista*, particolare della storia infine escluso nella versione affrescata nel 1551. Anche per tale ragione, è probabile che il foglio francese sia stato eseguito per primo.
[258] Particolare notato da Weisz 1984, p. 72.

commesse prima ancora di avviare l'esecuzione dell'affresco nel 1538, il che è confermato anche dall'esistenza di ulteriori studi preparatori di Salviati per un *Battesimo di Cristo*, dalla letteratura specialistica convincentemente legati al ciclo dell'Oratorio: il primo disegno è conservato al Musée di Lille (Fig. 124)[259]; la seconda invenzione è nota grazie ad una stampa di Philippe Thomasin (Fig. 125)[260]. Che anche queste invenzioni fossero state pensate per l'Oratorio si può dedurre dalla consueta presenza di alcune figure *in abime* e da certe analogie compositive tra questi fogli e l'affresco di Jacopino, di cui si dirà[261]. Da quanto detto, sembrerebbe ragionevole pensare che i confratelli, ad un certo momento, avessero deciso di affidare l'intera decorazione a Salviati, il quale, in prossimità della redazione dell'affresco del 1538, mise a punto alcune prime idee per il ciclo.

Nell'autunno del 1538, dopo aver concluso l'*Annuncio* e la *Predica*, Jacopino del Conte abbandonò il cantiere romano, che evidentemente si era interrotto, dirigendosi a Firenze. Nella primavera 1539, anche Cecchino si allontanò da Roma per avviare il suo aggiornamento di studio al nord. Probabilmente, prima ancora di partire, gli era stata garantita la commessa dell'affresco con la *Nascita*, per la quale, nondimeno, c'è da credere che i confratelli sperassero di non dover attendere tanto a lungo. E forse fu proprio la prolungata assenza di Salviati dalla città pontificia a spingere in un secondo momento i committenti a richiedere cautamente l'intervento di altri artisti, il che potrebbe quindi motivare l'esistenza dei progetti di Jacopino e di Daniele da Volterra. Il fatto poi che essi decidessero di aspettare comunque il ritorno di Cecchino nel cantiere fino al 1551 dimostra, da un lato, che i progetti di Jacopino e del volterrano non avessero soddisfatto del tutto le richieste, dall'altro che, così come accadde al Gonfalone secondo l'ipotesi della Bernardini[262], evidentemente dietro al de Rossi vi era il nome di un committente tanto potente, cui era stata già "appaltata" la curatela della parete, da impedire che per quasi quindici anni altri vi mettessero le mani. In realtà, sembra lecito semplicemente supporre che lo stesso Salviati, durante le sue numerose e brevi sortite romane, rassicurasse di volta in volta i committenti, promettendo continuamente di assolvere quanto prima all'incarico[263].

---

[259] Lille, Musée de Beaux-Arts, inv. n. 1175. Cecchi 1994, p. 14.
[260] Cheney 1963, I, p. 75, nota 96.
[261] Cheney, *ibidem.* Sulla scorta dell'ipotesi di un primo coinvolgimento di Salviati anche per la scena del *Battesimo,* Jean Weisz considerava Jacopino del Conte come "perenne seconda scelta", ipotesi rinforzata, secondo la studiosa, non solo dall'episodio della *Predica* ma anche dal caso della *Deposizione di Cristo dalla croce,* commessa in un primo tempo a Daniele da Volterra e poi eseguita dal nostro (Weisz 1984, pp. 39-41).
[262] Bernardini 2002, pp. 34-35.
[263] Sulle numerose tappe romane di Salviati negli anni precedenti al 1551 si veda Corso-Geremicca 2013, pp. 286-295.

La configurazione rettangolare della stampa da Jacopino e del disegno di Daniele da Volterra consente di ancorare i loro progetti sicuramente ad un momento successivo rispetto ai primi fogli salviateschi e alla decisione di modificare il programma iconografico.

Come si può facilmente comprendere, l'impossibilità di collocare in maniera circostanziata l'episodio della commissione della *Nascita* ha numerose ripercussioni sulla comprensione delle dinamiche interne al cantiere decorativo, con implicazioni che hanno avuto riverberi duraturi nella letteratura specialistica.

Nello specifico, la datazione del progetto ideato da Jacopino, come si è detto, è ignota. Ed è anche su tale mancanza di riferimenti cronologici certi che si è scontrata di fatto la possibilità di scandagliare ogni singolo momento della decorazione e, soprattutto, di precisare l'evoluzione formale del nostro.

Varie sono state le ipotesi formulate in sede critica. Alcune qualità stilistiche ravvisabili nel foglio hanno fatto propendere la maggior parte degli studiosi verso una cronologia prossima alla *Predica*[264]. Antonio Vannugli precisava la sua ipotesi in direzione di un momento a cavallo tra l'*Annuncio* e la *Predica*. Benché presente, infatti, il riflesso dell'insegnamento raffaellesco si fa meno esplicito, mescolandosi con altre suggestioni. Secondo lo studioso, il risultato ottenuto, nella ricercata equidistanza tra classicismo e perinismo, rende manifesta una "minor sicurezza" ed una certa "perplessità sulla strada da seguire", il che probabilmente costò all'artista il mancato ottenimento della commessa[265].

Il progetto, invero, potrebbe datarsi in un momento successivo al ritorno di Jacopino a Roma da Firenze (si rammenti che l'artista pagò alla Compagnia dei pittori di Firenze dal 1 novembre 1538 al 31 ottobre 1539): in questo caso, nonostante la commissione fosse stata assicurata a Cecchino, la sua assenza prolungata dalla città dovette far sperare a Jacopino di avere un margine di possibilità per aggiudicarsi la commessa e per diventare così il principale artista attivo nell'Oratorio. Più precisamente, l'esecuzione del progetto potrebbe collocarsi in un momento addirittura seguente al 1541 e al *Battesimo di Cristo*. Federico Zeri datava l'invenzione su base stilistica all'inizio degli anni '50, in un momento di poco precedente all'esecuzione dell'affresco da parte di Salviati (1551) e coincidente con quindi con la ripresa del cantiere, destinato di lì a poco ad essere finalmente concluso da parte degli stessi artisti che vi avevano lavorato per primi: risale allo stesso 1551 la *Deposizione* di Jacopino, i *Santi Apostoli* di Salviati e infine al 1553 la *Decollazione* di Domenico Romano su progetto di Cecchino[266].

---

[264] Cheney 1970, p. 36; Freedberg, ed. it., p. 532; Keller 1976, pp. 63-66.
[265] Vannugli 1991, p. 75.
[266] Zeri 1951, pp. 140-141.

Anche Bernice Davidson, accogliendo la suggestione di Zeri, datava l'invenzione di Jacopino per la *Nascita del Battista*, come anche il foglio del Ricciarelli, tra il 1545 e il 1550: la mancata accettazione del progetto presentato da Jacopino, secondo la studiosa, spiegherebbe il silenzio delle fonti e dei documenti sul suo conto a partire dal 1541 e l'inserimento di Battista Franco nel cantiere, il quale cominciò a lavorare sulla parete seguente[267]. In realtà, alla luce di quanto emerso nel corso di queste ricerche, il vuoto documentario relativo al percorso biografico e professionale di Jacopino del Conte, che va dal 1541 al 1545, deve leggersi parallelamente alla sua cospicua produzione ritrattistica attestata dalle fonti: egli infatti divenne il ritrattista ufficiale di una cerchia molto coerente, raccogliendo i buoni frutti del successo ottenuto proprio entro il contesto dell'Oratorio. È ragionevole credere, inoltre, che egli in quel lasso di tempo sia tornato a Firenze[268]. Se così fosse pare significativo considerare che questo soggiorno presso la sua città natale potrebbe essere caduto nel medesimo periodo in cui Francesco Salviati era nella città dei Medici. La successiva menzione di Jacopino del Conte del 1545 lo vede console dell'Accademia di San Luca, notizia che peraltro restituisce vividamente l'immagine di un artista ormai di successo, inserito pienamente nel contesto artistico romano ai più alti livelli. Si noti, inoltre, che l'anno precedente il medesimo incarico era stato assunto da Perino del Vaga[269]. Infine, la successiva citazione di un impegno professionale pubblico del nostro risale alla fine del 1547 e lo vede significativamente erede del cantiere Dupré in San Luigi dei Francesi dopo la morte del Bonaccorsi.

La riproduzione incisa da Bonasone rappresenta la *Nascita e l'imposizione del nome al Battista* (Fig. 119)[270]. In un'unica soluzione compositiva l'inventore dell'immagine ha congiunto due fasi diverse seppur conseguenti del racconto. Successivamente i confratelli decisero di eliminare il momento dell'Imposizione del nome dal programma iconografico, forse, come suggerito da Jean Weisz, perché non consentiva un confronto diretto e palmare con la biografia di Cristo[271]. La scena è ambientata all'interno di una struttura dalle forme classiche, quantunque difficilmente identificabile. L'insolita costruzione occupa quasi completamente lo spazio, ad eccezione di un'apertura sulla destra verso un paesaggio cittadino, indagato con estrema

[267] Davidson 1983, pp. 152-159.
[268] Del resto, nel 1547 Jacopino è documento a più riprese a Firenze, dove addirittura acquistò una casa da Raffaello da Montelupo.
[269] Salvagni 2014.
[270] Da notarsi, peraltro, che dall'invenzione incisa da Bonasone esiste una derivazione dipinta su tavola, conservata presso al Galleria Estense di Modena (Inv. n. 383) con un'attribuzione a Girolamo da Carpi. Pallucchini 1945, p. 170.
[271] Weisz 1984, p. 31.

acribia per quel che riguarda le numerose strutture architettoniche ivi descritte[272]. Le figure, che in qualche misura ricordano formule analoghe sperimentate da Bandinelli, si assiepano con severità entro il perimetro dell'architettura, scalandosi su vari piani prospettici. Sul fondo è rappresentata Elisabetta mentre stringe la mano ad un'ancella. La figura all'estrema destra, colta nell'atto di sollevare un panno, è una citazione diretta dal *Giudizio di Paride* di Marcantonio Raimondi, come già Federico Zeri notava; lo studioso, che datava l'opera agli anni cinquanta, considerava il particolare una prova di quanto ormai l'artista fosse determinato nel cercare di conseguire un calibrato equilibrio tra fonti michelangiolesche e fonti raffaellesche: "Qui basterebbe l'ultima figura di destra, tratta dal Giudizio di Paride di Marcantonio, a provare quanto profondo sia ormai il distacco di Jacopino dalla cerchia dei fedelissimi di Michelangelo. È vero che questa idea non è mai giunta alla completa realizzazione; ma insistiamo sulla sua importanza, perché l'accordo tra raffaellismo e michelangiolismo è in essa raggiunto, e ci sembra per la prima volta, secondo una chiave che sarà paradigmatica per buona parte del Manierismo Romano di pieno Cinquecento. E, si badi, non è l'accordo già altra volta espresso nelle ultime pareti delle Stanze o nei seguaci immediati del Sanzio, o negli Atti degli Apostoli: dove ogni elemento culturale si annienta nella preistoria remotissima ed immemorabile di una poesia sublime, in cui compenetrazione fra idea e sostanza accidentata avviene per armonia naturale, quasi attributo essenziale di un'altra faccia del creato. Qui, più che accordo, si direbbe emulsione, dove i due elementi si esaltano a vicenda: la polemica dell' 'eroico' cadenzata dalla magniloquenza, una sorta di mitologia del colossale, una saga dell'enfasi"[273].

Al centro della composizione, vero protagonista della scena, si staglia la monumentale e classica figura di Zaccaria: egli viene descritto nel momento in cui incide il nome del Battista su una tavoletta, sorretta da un putto. A sinistra della scena, infine, una donna, assisa in un arduo contrapposto, solleva Giovannino, mentre alle sue spalle altre ancelle scaldano un panno e versano dell'acqua nei pressi di un braciere. Da notarsi, peraltro, che il particolare della donna inginocchiata accanto al focolare mentre riscalda una stoffa replica in parte l'invenzione messa a punto da Jacopino nella *Madonna* di Washington (Fig. 63)[274].

Quanto al fondale architettonico, esso è caratterizzato dalla presenza di nicchie che scandiscono la parete e che ospitano delle sculture all'antica. È possibile riconoscere tra queste

---

[272] Da notarsi, peraltro, che Andrea Donati pubblica una foto parziale della stampa, priva dell'apertura sullo sfondo cittadino (Donati 2010, p. 133, fig. 104), verosimilmente riprendendo l'illustrazione da Federico Zeri (Zeri 1951, p. 140, fig. 2). L'immagine così si configura come una costruzione sostanzialmente quadrangolare e, soprattutto, fortemente informata ad un canone di simmetria che invero non ha.

[273] Zeri 1951, p. 141.

[274] Il dettaglio sembra essere sfuggito agli studiosi.

la figura di Mosè, collocato eloquentemente alle spalle di Zaccaria[275], e quella di Abramo nell'atto di sacrificare Isacco. Questo ultimo dettaglio rimanda chiaramente all'idea del sacrificio del figlio, alludendo non solo al Battista ma anche a Gesù, di cui Giovanni è precursore.

Alle spalle di Elisabetta, infine, è rappresentata la tentazione di Adamo. Il particolare, che significativamente non include la figura di Eva, sottintende alla promessa del nuovo Adamo, profetizzata da Zaccaria ("Gesù risorge, come Adamo si risvegliò")[276] e prefigurata da Giovanni.

Ancora una volta, quindi, il complesso allestimento iconografico del ciclo prevedeva l'inclusione frequente di rimandi al tema della purificazione e del sacrificio, anche in segmenti della decorazione apparentemente periferici.

La centralità data alla figura di Zaccaria consente anche di approfondire un tema di un certo interesse. Il profeta rimase muto dopo aver mostrato scetticismo all'annuncio dell'angelo Gabriele circa la nascita di Giovanni. Egli, infine, riacquisì la voce proprio allorché incise il nome del Battista sulla tavoletta. I Vangeli di Luca si aprono con il *Benedictus*, il cantico di lode a Dio pronunciato da Zaccaria in quel momento solenne. In un passo del testo, il profeta sottolinea il ruolo di precursore di Giovannino:

> "E tu, bambino, sarai chiamato profeta dell'Altissimo, perché andrai innanzi al Signore a preparargli le strade, per dare al suo popolo la conoscenza della salvezza, nella remissione dei suoi peccati, grazie alla bontà misericordiosa del nostro Dio,per cui verrà a visitarci dall'alto un sole che sorge, per rischiarare quelli che stanno nelle tenebre e nell'ombra della morte, e dirigere i nostri passi sulla via della pace"[277].

Come Bernice Davidson ha osservato, il Cantico di Zaccaria divenne presto uno degli elementi cardine della liturgia funebre; nello specifico, esso veniva intonato al momento della sepoltura. Data la speciale missione benefica della Confraternita, comprensibilmente si decise in una prima fase di conferire al momento dell'imposizione del nome un certo rilievo[278].

Finalmente, soltanto nel 1551 l'annosa vicenda legata alla *Natività* vide la sua conclusione (Fig. 126). Giorgio Vasari non apprezzò particolarmente l'opera di Salviati:

---

[275] Zaccaria, infatti, era uno dei profeti della tradizione mosaica.
[276] Antico Testamento, Libri profetici, Zaccaria 13,5. Per il riconoscimento delle sculture nelle nicchie e per una prima interpretazione del loro significato si veda Davidson 1983, p. 158, nota 15.
[277] Vangelo di Luca, 1, 76-77.
[278] Davidson 1983, p. 155.

"Dopo, essendogli allogato un altro lavoro nella già detta Compagnia della Misericordia, dove aveva fatto Iacopo del Conte la Predica et il Battesimo di San Giovanni, nelle quali, se bene non aveva passato Francesco, si era portato benissimo, e dove avevano fatto alcune altre cose Battista Franco viniziano e Pirro Ligorio, fece Francesco in questa parte, che è apunto a canto all'altra sua storia della Visitazione, la Natività di esso San Giovanni: la quale, se bene condusse ottimamente, ella nondimeno non fu pari alla prima. Parimente, in testa di detta Compagnia, fece per messer Bartolomeo Pussotti due figure in fresco, cioè Santo Andrea e San Bartolomeo Apostoli, molto belli, i quali mettono in mezzo la tavola dell'altare, nella quale è un Deposto di croce di mano del detto Iacopo del Conte, che è bonissima pittura e la migliore opera che insino allora avesse mai fatto"[279].

In effetti, il fatto che le due scene ad affresco licenziate da Salviati siano affiancate favorisce un confronto "antologico" immediato, che rende percepibili le notevoli differenze stilistiche che vi intercorrono. Alla leggera eleganza perinesca della *Visitazione*, infatti, si contrappone una composizione più statica, caratterizzata da figure meno sciolte nei movimenti e più impacciate e pesanti. Da un punto di vista iconografico, l'affresco si inserisce molto più pedissequamente nel solco della tradizione e il significato dell'opera ben si confà alla possibile lettura della parete dedicata alle storie dell'infanzia del Battista come prefigurazione della vita di Cristo e di Maria. In primo luogo, la scelta di non inserire l'episodio dell'imposizione del nome, come detto, si spiega evidentemente con la volontà di rendere questa scena sostanzialmente indistinguibile dal racconto della Nascita della Vergine. Volendo perseguire il risultato di offrire un parallelismo il più perspicuo possibile con le storie di Gesù, inevitabilmente l'episodio fu eliminato, non avendo un corrispettivo nella vita di Cristo.

Inoltre, la notevole rilevanza conferita alla vasca in primo piano e all'episodio del rito della purificazione del bambino mediante il bagno non può che alludere al battesimo di Cristo[280]. L'insistenza di riferimenti proprio ai sacramenti del Battesimo e dell'Eucarestia (spesso veicolati dalla molteplice presenza di recipienti e contenitori), atti a garantire la salvezza dell'uomo, chiaramente consentiva di offrire un'ulteriore sottolineatura della missione benefica della compagnia, che si era assunta l'impegno di assicurare la salvezza dell'anima dei condannati a morte, i quali spesso scontavano con la morte una condanna per eresia nel bel mezzo della Riforma Cattolica. Anche il particolare della fanciulla colta nell'atto di donare due colombe alla santa Elisabetta, iconografia poco consueta per la Nascita del Battista, potrebbe trovare un suo collegamento con l'iconografia della Presentazione di Gesù al Tempio, in cui

[279] Vasari 1568, vol. V, p. 526.
[280] Per una lettura iconografica dell'affresco si veda Weisz 1984, pp. 70-72.

Giuseppe solitamente porta con sé due colombe[281] o, in maniera ancora più calzante rispetto alla questione in oggetto, con l'iconografia della Nascita della Vergine[282].

3.9 "Se bene non aveva passato Francesco, si era portato benissimo": il *Battesimo di Cristo* di Jacopino del Conte (1541)

Dopo una breve interruzione dei lavori della durata di qualche anno, nel 1541 Jacopino del Conte, tornato da un breve soggiorno a Firenze, riavviò la macchina della decorazione, realizzando sulla parete di ingresso dell'Oratorio il *Battesimo di Cristo* (Fig. 127).

Ancora una volta è possibile rintracciare nell'opera il segno di un mutamento linguistico da parte dell'artista. Ancorché presente, infatti, l'influsso di Perino è modulato da una maggiore e più determinata consonanza di intenti con il collega Salviati, di ritorno dal suo viaggio di studio al nord.

L'invenzione messa a punto dal pittore manifesta ormai piena padronanza di linguaggio. Rispetto alla contigua *Predica* – la cui vicinanza fisica lungo la medesima parete, peraltro, offre paradigmaticamente la possibilità di percepire lo scarto stilistico avvenuto nel torno di pochi anni – il ritmo del racconto, da serrato, "sculturale" e metallico, si stempera in un andamento più disteso ed equilibrato. La regia compositiva della scena si è semplificata e rarefatta; gli atteggiamenti delle figure e la loro gestualità guidano e accompagnano lo spettatore durante il momento solenne del battesimo. Un nuovo canone è sotteso all'invenzione, informata ad un'idea di semplificazione del racconto. Gli elementi accessori non essenziali all'identificazione del soggetto, pure così preponderanti nella contigua scena della *Predica*, sono stati eliminati. Il tutto, pertanto, verosimilmente risponde ad una esigenza di chiarezza espositiva che diverrà, in pieno clima controriformato, una cifra costante di tanta produzione artistica.

La figura di Cristo, perno visivo e spirituale del riquadro, incardina in un unico asse orbitale le figure di Giovanni e del Padre Eterno: dall'angolo inferiore sinistro, infatti, parte una diagonale che attraversa il Battista, sfiora il corpo di Gesù e si congiunge con il braccio di Dio, di cui la colomba dello spirito santo, significativamente, sembra configurarsi come il naturale prolungamento[283]. A bilanciare il nodo centrale della composizione, in basso a destra si scioglie elegantissima la personificazione del fiume Giordano. Naturalmente, anche nella *Predica* la

[281] *Ibidem.*

[282] Si veda ad esempio la scena affrescata da Siciolante nella cappella di Valerio Cenci nella chiesa romana di San Tommaso in Cenci. Hunter 1991, pp. 184-187, cat. 34; fig. 65d.

[283] Quanto alla figura del Battista, si veda l'interessante disegno battuto all'asta a New York da Sotheby's (25 gennaio 2002, lotto 3, matita nera, 33,8 x 25,5 cm) con un'attribuzione a Santi di Tito.

figura del Battista fungeva da fulcro dell'intera composizione: in quel caso, tuttavia, egli agiva quasi da calamita, attirando presso di sé una selva di persone, accalcate in un gorgo di figure giustapposte ed appiattite, sbalzate paratatticamente sul primo piano, soluzione che di fatto privava la composizione di quella sensazione di respiro e di ampiezza che invece informa la scena del *Battesimo*. In questo caso, infatti, Cristo si staglia solitario e le altre figure si dislocano nel campo visivo rispondendo ad una dinamica spaziale sofisticata e bilanciata.

Al sacramento del Battesimo, scalati lungo vari piani prospettici, ormai dominati dal pittore con sicurezza e dimestichezza, partecipano diversi astanti. Tra questi, ne emergono due che fanno capolino alle spalle del Battista, ancora una volta talmente caratterizzati da far pensare a dei ritratti, verosimilmente quelli dei committenti, quantunque non identificabili. La sezione superiore dell'affresco è interamente dominata da un cielo grigio, lievemente mosso ed animato dal perimetro appena accennato delle nuvole. Su tale fondale si staglia la figura di Dio Padre, enfatizzata dal lieve chiarore che solo in quel punto le nuvole esprimono. La linea dell'orizzonte, infine, è abitata da una serie di edifici e di rovine.

Giorgio Vasari, nella vita di Salviati, offre un rapido commento alla fatica di Jacopino, associandola, peraltro, alla *Predica*. Il giudizio, nella sostanza positivo, nondimeno viene stemperato dal confronto, naturalmente mortificante per Jacopino, con la *Visitazione* di Salviati, considerata dall'aretino apice insuperato e insuperabile della "Bella Maniera":

> "Dopo, essendogli allogato un altro lavoro nella già detta Compagnia della Misericordia, dove aveva fatto Iacopo de Conte la Predica et il Battesimo di San Giovanni, nelle quali, se bene non aveva passato Francesco, si era portato benissimo"[284].

Al di là dei parziali giudizi dell'aretino, il *Battesimo* viene considerato a ragione dalla tradizione di studi "uno degli esiti più felici" di Jacopino[285]. L'affresco lascia trasparire in filigrana una serie di prestiti illustri, amalgamati questa volta in maniera raffinatissima e con una padronanza di mezzi espressivi fino a quel momento di rado raggiunte dal pittore.

A queste date, Jacopino tematizza e mette a frutto l'esperienza condotta sul modello di Perino, riconfermando, peraltro, la corrispondenza di intenti perseguiti nei medesimi anni anche dal collega Salviati.

Per l'ideazione e la messa a punto dell'allestimento compositivo, pare interessante, sia pure incidentalmente, prendere in considerazione una stampa incisa da Francesco Rosaspina nella

[284] Vasari 1568, vol. V, p. 526.
[285] La citazione è da Romani 2003, p. 17.

seconda metà del XVIII secolo raffigurante un *Battesimo di Cristo* (Fig. 128)[286]. L'invenzione, tradizionalmente riferita a Parmigianino, fu restituita per via di ipotesi significativamente a Perino del Vaga da Popham. Lo studioso, benché vi riconoscesse il segno di alcune consonanze formali con il "manierismo esagerato" di Salviati e Vasari, suggeriva che la scena fosse stata ideata dal Bonaccorsi per il Duomo di Pisa[287]. Luisa Mortari, nel cospicuo catalogo grafico di Francesco Salviati, pubblicava un foglio con un'analoga invenzione proveniente dalla collezione Sardini a Lucca e battuto all'asta da Christie's a Londra come opera del de Rossi (Fig. 129)[288]. I riferimenti a Perino del Vaga e a Francesco Salviati, benché siano stati di volta in volta respinti dalla critica, sono interessanti dal nostro punto di vista, data la percezione di quella comunanza di intenti tra i due pittori e Jacopino del Conte di cui si è dato conto. Nondimeno, più di recente, Andrea Zezza ha riferito il disegno a Marco Pino[289], attribuzione poi accolta da Catherine Monbeig Goguel[290]. Lo studioso ha ipotizzato che il foglio fosse una prima idea messa a punto dal senese per la pala Crispo nella chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli[291].

Il disegno, sotto il profilo compositivo, pur manifestando delle "complicazioni" formali del tutto assenti nell'affresco di Jacopino, presenta le stesse componenti impiegate dal nostro: la personificazione del Giordano in basso a destra[292]; le figure degli astanti, soprattutto le due poste alle spalle di Giovanni; il Battista sulla sinistra che si slancia verso Gesù, determinando con quest'ultimo e con Dio Padre all'altra estremità del campo d'immagine una spartizione obliqua della scena fortemente rilevata. Giusta l'ipotesi di assegnare a Marco Pino il disegno, essa consente in ogni caso di aggiungere un prezioso tassello alla fortuna critica del nostro, misurando quanto Jacopino sia assurto a modello per la più giovane generazione. D'altro canto, proprio in relazione alla pala Crispo (Fig. 130), già Giovanni Previtali, nel precisare gli elementi su cui si appuntò l'attenzione di Marco Pino, sottolineava l'importanza della cultura romana degli anni quaranta, prendendo l'affresco di Jacopino del Conte come esemplificazione di tale duratura influenza[293].

Quanto alla vicinanza cui si è accennato con Francesco Salviati, pare opportuno rammentare l'esistenza di altri due disegni preparatori per un *Battesimo* eseguiti da Cecchino, legati dagli

---

286 Dagli Alberi in Mussini, De Rubeis 2003, pp. 194-195, cat. 396.
287 Popham 1945, p. 89. L'attribuzione a Perino fu respinta già da Bernice Davidson. Davidson 1966, p. 37.
288 Mortari 1992, pp. 220-221, cat. 299.
289 Zezza 2003, pp. 93-94 ; p. 100, fig. III.16; p. 318, cat. C.26.
290 Goguel 2011, pp. 108-109, cat. 27. Ringrazio Catherine Monbeig Goguel per avermi segnalato la scheda.
291 Zezza, op. cit., pp. 267, cat. A35.
292 Per un'analisi del significato iconografico della personificazione del fiume Giordano si veda Goguel, *ibidem.*
293 Previtali 1978, pp. 56-57.

studi al cantiere dell'Oratorio e già discussi in questa sede in relazione alla vicenda della *Natività del Battista* (Figg. 124; 125). Verosimilmente i fogli in questione furono realizzati in un momento prossimo all'esecuzione della *Visitazione*, allorché l'artista sperava di garantirsi la commissione del più alto numero di scene del ciclo decorativo.

Sulla scorta di un'analisi formale condotta sui due progetti preparatori, si può immaginare che Jacopino del Conte in qualche misura ne abbia tenuto conto nella redazione del suo affresco[294].

A questi due fogli è possibile, per via di ipotesi, aggiungerne un terzo, conservato presso il Musée du Louvre e attribuito dubitativamente a Francesco Salviati (Fig. 131). Sulla paternità salviatesca si esprimeva positivamente Iris Cheney, mentre Luisa Mortari, pur mettendo in relazione il disegno con una incisione realizzata da Cornelis Cort su invenzione di Cecchino, considerava il foglio del Louvre una copia tardo-cinquecentesca di ambito zuccaresco, facendo nello specifico il nome di Niccolò Martinelli detto il Trometta per certe sue caratteristiche stilistiche e per l'incongrua presenza, a sinistra della scena, di un santo monaco[295].

Alessandro Nova, nel discutere circa l'abituale pratica di Francesco Salviati di reimpiegare in progetti diversi le medesime invenzioni, ha supposto che il *Battesimo di Cristo* di Jacopino sia stato composto sulla base di un progetto perduto di Cecchino. Nello specifico, lo studioso avanzava l'ipotesi in base all'analisi di un disegno di Salviati raffigurante *Un imperatore presenta al papa il globo del potere* (Fig. 132). La figura in basso a destra del foglio, infatti, ripropone le stesse caratteristiche del fiume Giordano inserito da Jacopino nell'affresco con il *Battesimo di Cristo*[296]. Invero il disegno è stato messo in relazione ad una serie di studi preparatori per gli affreschi della Sala Regia (mai realizzati da Cecchino), e si data, quindi, ad un momento successivo rispetto all'affresco del 1541[297]. Nondimeno, Nova riteneva che il progetto per la Sala Regia fosse un esempio paradigmatico del reimpiego di invenzioni già messe a punto in precedenza: la figura in basso a destra, quindi, deriverebbe da un prototipo già sviluppato, perduto, di cui Jacopino si avvalse per la definizione della figura del fiume Giordano nel *Battesimo di Cristo* al Decollato.

---

[294] Lille, Musée de Beaux-Arts, inv. n. 1175. Cecchi 1994, p. 14; il secondo disegno fu inciso da Philippe Thomasin. Cheney 1963, I, p. 75, nota 96.

[295] Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 1650. Cheney 1963, vol. II, p. 606; Mortari 1992, p. 459, cat. n. 458.

[296] Il disegno è conservato presso il Cooper-Hewitt Museum di New York. Nova 1992, p. 93; p. 99, fig. 17; p. 107, n. 32.

[297] Joannides in Goguel 1998, pp. 170-171, cat. 50. SI veda anche Davidson 1976, pp. 395-423.

Alla luce di quanto detto, nella scena pubblicata dal nostro nel 1541 si palesa in tutta la sua flagranza l'eredità figurativa di Perino e l'imponenza assunta dal magistero di Salviati negli anni a cavallo tra il quarto e il quinto decennio del secolo. Dato l'elevato quoziente di modernità programmaticamente messo in campo, con il *Battesimo* Jacopino ha dimostrato la capacità di aggiornare il proprio stile con grande rapidità ed intelligenza.

Nondimeno, va precisato una volta di più che le affinità percepibili nelle comuni sperimentazioni figurative condotte da Jacopino e Cecchino a queste date vanno lette anche in relazione ad una stessa matrice di appartenenza e ad una medesima traiettoria di ricerca: entrambi, infatti, si mostrano attenti a declinare con prontezza, su un sostrato di ascendenza fiorentino-sartesca prima, perinesca poi, non più solo il Michelangelo delle Tombe ma anche il Michelangelo della Sistina: il 31 ottobre 1541 vide lo scoprimento del *Giudizio Universale* che il Buonarroti aveva messo in opera sulla parete d'altare della cappella pontificia, sebbene Salviati, e verosimilmente anche altri, già prima di quella data aveva avuto la possibilità di accedervi, come attesta una lettera dell'11 luglio del 1539 che Pietro Aretino inviò a Leone Leoni. Nella missiva, infatti, il letterato scrive:

> "Il suo [di Salviati] disegnar dotto e regolato mi rapresenta il Giudizio, con la cui discrezione Michelangelo distende e tondeggia l'artificioso de le linee"[298].

Risale invece al 19 novembre 1541 una missiva inviata dall'agente mantovano Niccolò Sernini al cardinale Ercole Gonzaga. La lettera del Sernini è nota agli studi poiché riguarda la censura dei teatini nei confronti dell'affresco di Michelangelo. Accanto all'importanza della lettera per la summenzionata ragione, tuttavia, sembra interessante soffermarsi anche su una delle frasi di apertura del testo, in cui il Sernini sottolinea l'impressione eccezionale che il lavoro del Buonarroti aveva prodotto negli artisti, affermando che

> "io non trovo nissuno a cui basti l'animo di ritirare così in furia quello che nuovamente ha dipinto Michelangelo per essere opera grande e difficile, essendovi più di cinque cento figure et di sorte che a ritrarne solamente una credo metta pensiero agli dipintori, anchor che l'opera sia di quella bellezza che po pensare V. Ill. S., non manca in ogni modo chi la danna" [299].

Si rammenti che nel medesimo tempo Perino principiava i lavori per la spalliera nella stessa Sistina e completava gli stucchi nella cappella Paolina, mentre Salviati veniva pagato per il Re

[298] Nova in Goguel 1998, p. 67.
[299] Pastor 1959, vol. V, pp. 807-808, n. 44. Si veda anche Romani 2003, p. 25.

Pipino nella stanza dell'Incendio di Borgo, cantiere, come quello della Segnatura, diretto dal Bonaccorsi[300].

Dal canto suo, anche Jacopino, mettendo a frutto l'esperienza maturata all'ombra di Perino, continuò ad insistere nel tentativo di conciliare con crescente maturità la componente raffaellesca con quella michelangiolesca, così come, per l'appunto, nello stesso torno di anni andava facendo Salviati. A tal proposito, appare significativo ed illuminante il commento ancora una volta di Pietro Aretino alla *Conversione di san Paolo*, stampa incisa da Enea Vico su disegno del de Rossi ed inviata in dono dallo stesso pittore all'Aretino. Il letterato, in una missiva di ringraziamento inviata all'artista del 1545, motivava la buona riuscita dell'impresa proprio in virtù del raggiungimento di quel calibrato equilibrio tra l'urbinate e il Buonarroti:

> "Comprendesi in l'aria di ciascuna testa così giovane come vecchia la venustà che rifulge nelle fatiche di Raffaello. E anco nel resto dei corpi loro appare quel tondeggiare de le linee, di che tanto si può vantar Michelangelo"[301].

Nell'affresco di Jacopino del 1541 i riferimenti michelangioleschi si infittiscono. L'invenzione del padre eterno è tratta letteralmente dalla volta Sistina, mentre l'imponente figura in primo piano, rappresentazione del Giordano, si qualifica come uno studio, parzialmente rielaborato, tratto da una delle figure del Dio fluviale ideate da Michelangelo per uno dei primi progetti per le tombe medicee[302]. Un bozzetto preparatorio per la figura del fiume, mai inserita nel progetto finale delle tombe e sin dalla fine del Cinquecento esposto all'Accademia fiorentina, è oggi conservato presso il Museo di casa Buonarroti a Firenze. Il modello dovette essere diligentemente studiato sin dagli anni fiorentini, rimanendo poi nell'immaginario figurativo dei manieristi molto a lungo[303] (Fig. 133).

---

[300] Cheney 1963, vol. 2, p. 643, n. 9; *eadem* 1963a, p. 338; Parma 1986, pp. 286-287, cat. n. A.XIV.

[301] Aretino 1957-1960, II, CCXLVII, agosto 1545, pp. 84-86. Sulla percezione che gli artisti ebbero del Michelangelo del Giudizio si veda Ginzburg 2013, pp. 29-46.

[302] Da notarsi che anche Battista Franco nella contigua scena con l'*Arresto del Battista* in primo piano inserisce, non con i medesimi risultati raggiunti da Jacopino del Conte, una figura posizionata in un atteggiamento analogo.

[303] Presso il British Museum di Londra, infine, si conserva un interessante disegno, sulla cui montatura è segnata un'attribuzione a Jacopino del Conte che tuttavia non ha avuto alcun seguito; si tratta ancora una volta di un foglio di studio dal bozzetto michelangiolesco per uno dei fiumi della cappella medicea, a testimonianza di quanto il modello michelangiolesco avesse avuto fortuna. Londra, British Museum, inv. n. 1854.0513.1. Si veda Joannides 1996 (p. 53, n. 8) per il quale il foglio è una copia da Michelangelo, assimilabile stilisticamente ad ambito salviatesco. Per la medesima figura un altro modello dovette essere individuato nella figura di Venere nel dipinto con *Venere e amore* eseguito da Pontormo su cartone di Michelangelo.

Presso la Fototeca del Kunsthistorisches di Firenze si conserva la riproduzione fotografica di un foglio che propone una figura dalle caratteristiche molto simili al particolare dell'affresco di Jacopino. Il foglio fu segnalato da Antonio Vannugli come uno dei rari esempi grafici attribuibili con un buon margine di certezza alla mano del nostro[304] (Fig. 135).
Il disegno apparteneva alla collezione di John Skippe, indicizzato con un'attribuzione a Pellegrino Tibaldi[305]. Nel 1958 fu messo all'incanto da Christie's come opera di Ludovico Cigoli[306], assegnazione riconfermata durante l'asta seguente del 1976[307]. Nel 1978, invece, il riferimento al Cigoli fu respinto e si propose il nome di Jacopino del Conte proprio sulla scorta dell'evidente legame con la figura del fiume Giordano presente nell'affresco con il *Battesimo di Cristo*[308].
Più di recente, invece, Nicholas Turner ha infine individuato in Federico Zuccari l'autore del foglio. Nello specifico, lo studioso collegava piuttosto convincentemente lo studio alla figura del prigioniero inserita in basso a sinistra nella scena con *Paolo e Sila che pregano in carcere* nella volta della cappella Paolina in Vaticano, lavoro eseguito dall'artista nel 1580-81[309]. Un dettaglio dell'affresco di Jacopino fu scelto, a distanza di diversi decenni, come elemento da cui trarre utilmente spunto, il che consente di aggiungere una tessera alla fortuna critica del nostro.

Come si è detto a proposito della ripresa da parte di Marco Pino di alcuni brani dell'affresco di Jacopino, anche Daniele da Volterra, in tempi molto prossimi alla redazione dello stesso, ebbe l'opportunità di studiare diligentemente la scena pubblicata nel 1541 dal nostro. In un particolare del riquadro con l'*Orazione contro Scipione l'africano* facente parte del fregio realizzato dal Ricciarelli nel palazzo Massimo alle Colonne, infatti, con alcune varianti torna la stessa figura messa a punto da Jacopino (Fig. 134)[310]. La notizia, peraltro, consente di confermare una vicinanza tra Daniele e Jacopino in anni in cui, probabilmente, lo stesso del Conte gravitava attorno alla famiglia Massimo, visto che dal palazzo alle Colonne proviene la *Pietà* oggi conservata presso la Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini[311]. Inoltre, tale

---

304 Il disegno fa parte di una collezione privata americana. Vannugli 1998, p. 600.
305 Popham 1958, p. 150, n. 212.
306 London, Christie's, 20 novembre 1958, lotto 78.
307 London, Christie's, 30 marzo 1976, lotto 2.
308 London, Agnew's, 10 maggio 1978.
309 Turner, lettera del 29 settembre 1978, citata da James Mundy, autore della scheda del catalogo Colnaghi. http://www.colnaghi.co.uk/two-studies-of-a-reclining-male-nude-with-his-left-arm-raised
[Pagina web consultata il 1 dicembre 2013]. Ringrazio Marco Simone Bolzoni e Florian Haerb per la segnalazione relativa al passaggio del disegno in collezione Colnaghi.
310 Pugliatti 1984, pp. 26-27.
311 Come si dirà più nello specifico nel capitolo dedicato all'argomento, la concordanza di misure rilevabili tra il dipinto di palazzo Barberini di provenienza Colonna e un'opera indicizzata come di mano di Jacopino del Conte in un inventario della raccolta di Carlo Camillo II Massimo del 1677 (purtroppo senza alcuna specifica circa il

prossimità tra i due artisti, maturata all'inizio del quinto decennio del Cinquecento forse anche tramite i buoni uffici di Michelangelo ma probabilmente già avviata grazie alla vicinanza di entrambi a Perino del Vaga, consente di spiegare il problema della tavola su cui Jacopino realizzò, forse proprio negli anni quaranta, la versione del ritratto del Buonarroti conservata presso il Metropolitan di New York, sfruttando un supporto già in parte utilizzato dal Volterra negli stessi anni[312]. La consentaneità di Jacopino a Michelangelo ancora negli anni quaranta verosimilmente consentì al nostro di inserirsi con successo in un certo ambito di committenza, politicamente legato in un primo momento alla cerchia dei fuoriusciti e culturalmente individuabile in quell'*entourage* che al principio degli anni trenta si era riunito intorno all'Accademia della Virtù. Ad esempio, sembra significativo sottolineare che proprio negli anni quaranta Michelangelo fece dono a Roberto Strozzi dei due Schiavi eseguiti già per la tomba di Giulio II e regalò al cardinale Niccolò Ridolfi il *Bruto*. Jacopino lavorò per gli Strozzi, come confermato da Vasari oltre che da una serie di tracce documentarie, e probabilmente eseguì anche il ritratto del Ridolfi[313].

Infine, in tempi recenti è emerso dal mercato antiquario un dipinto, attribuito dubitativamente e, a parere di chi scrive, non convincentemente a Michele di Ridolfo del Ghirlandaio. L'opera patentemente replica la scena dell'Oratorio. L'autore della tavola, infatti, cita letteralmente alcuni passaggi dall'affresco di Jacopino: la figura del Cristo è identica, seppure in controparte; la presenza degli astanti a destra alle spalle del gruppo principale ed infine il disegno della colomba. Inoltre, il fatto che la figura di Cristo sia precisamente in controparte consente di avanzare l'ipotesi che dal disegno preparatorio di Jacopino del Conte fossero state tratte delle incisioni[314] (Fig. 136).

---

soggetto) consente, ancorché cautamente, di individuare una traccia per attribuire finalmente su base documentaria il dipinto.

[312] Sulla questione relativa al ritratto del Buonarroti e alla sua datazione si rimanda al paragrafo dedicato all'argomento (4.1_4).

[313] Barocchi 1962a, vol. I, pp. 309-317.

[314] Olio su tavola, 174 x 117 cm. Finarte, Roma, 13 maggio 2010, lotto 29.

4
LA FORTUNA E IL CONSENSO NEL CONTESTO ROMANO TRA GLI ANNI '40 E GLI ANNI '50 DEL CINQUECENTO

4.1 "Essendo stato infin dalla sua giovanezza molto inclinato a ritrarre di naturale, ha voluto che questa sia stata sua principale professione". I ritratti: indagine sulla committenza

Nell'edizione giuntina delle *Vite*, accanto ad alcune sporadiche citazioni degli affreschi dell'Oratorio di San Giovanni Decollato, Giorgio Vasari inserì un breve commento relativo alla vicenda biografica e professionale di Jacopino del Conte, all'interno di un paragrafo titolato "Di diversi artefici italiani e fiamminghi". Il biografo aretino, nello specifico, focalizzò la propria attenzione sull'impegno di ritrattista del nostro:

> "Costui dunque, essendo stato infin dalla sua giovanezza molto inclinato a ritrarre di naturale, ha voluto che questa sia stata sua principale professione, ancora che abbia, secondo l'occasioni, fatto tavole e lavori in fresco pure assai in Roma e fuori. Ma de' ritratti, per non dire di tutti, che sarebbe lunghissima storia, dirò solamente che egli ha ritratto, da papa Paulo Terzo in qua, tutti i pontefici che sono stati, et tutti i signori et ambasciatori di importanza che sono stati a quella corte; e similmente capitani d'eserciti e grand'uomini di casa Colonna e degli Orsini, il signor Piero Strozzi, et una infinità di vescovi, cardinali et altri gran prelati e signori, senza molti letterati et altri galantuomini, che gli hanno fatto acquistare nome, onore et utile; onde si sta in quella città con sua famiglia molto agiata et onoratamente. Costui, da giovanetto, disegnava tanto bene che diede speranza, se avesse seguitato, di farsi eccellentissimo: e saria stato veramente, ma, come ho detto, si voltò a quello a che si sentiva da natura inclinato. Nondimeno non si possono le cose sue se non lodare. (…) Ha fatto per Roma molti quadri e figure in varie maniere, e fatto assai ritratti interi, vestiti e nudi, d'uomini e di donne, che sono stati bellissimi, però che così erano naturali. Ha ritratto anco, secondo l'occasioni, molte teste di signore, gentildonne e principesse che sono state a Roma; e fra l'altre so che già ritrasse la signora Livia Colonna, nobilissima donna per chiarezza di sangue, virtù e bellezza incomparabile. E questo basti di Iacopo del Conte, il quale vive e va continuamente operando"[1].

Le parole di Vasari, replicate con alcune varianti anche da Giovanni Baglione[2] e dalla letteratura artistica seguente[3], se da una parte forniscono una conferma della copiosa attività

[1] Vasari 1568, vol. VI, p. 222.

[2] "Gran fortuna di un virtuoso, affrontarsi ne' tempi, che le sue fatiche sieno da Principi nobilmente rimunerate. Ciò in vero adivenne a Giacopo del Conte Fiorentino, il quale giunse a Roma, teatro di virtù sotto Paolo III, padre di magnificenze, e diedesi a far de' ritratti, li quali assai bene egli conduceva, e ritrasse il gran Pontefice Paolo, e tutti gli altri papi del suo tempo; e ne acquistò tal nome, e grido, che fece ritratti anche per tutti i cardinali e principi romani, ed ambasciatori, e tutta la nobiltà di questa mia Patria e Madre commune dei virtuosi;

ritrattistica del nostro, dall'altra hanno incoraggiato e sostenuto le ricerche di certa parte della letteratura specialistica, da sempre impegnata nel dirimere l'intricata matassa attributiva relativa ai numerosissimi ritratti ancora in cerca d'autore; tale indirizzo di ricerca, di fatto, ha favorito un incremento disorganico del *corpus* di Jacopino per ciò che concerne il genere in esame, divenuto nel tempo un contenitore di opere molto diverse tra loro[4].

---

come altresì ritrasse le Principesse, e Signore, e Dame Romane, e tra le altre fabbricò il famoso ritratto della Signora Livia Colonna, il quale diedegli gran nome e utile assai". Baglione 1642, p. 75.

[3] Orlandi 1753, p. 322; Lanzi 1809, p. 203.

[4] A dimostrazione di questo incremento, si veda di seguito un elenco molto sommario dei numerosissimi ritratti riferiti a Jacopino dalla letteratura critica. Tale elenco, naturalmente, non ha alcuna pretesa di completezza ma intende solamente documentare quanto il nome dell'artista sia stato sovente utilizzato per fornire un'identità a dipinti altrimenti di difficile collocazione. A questi ritratti (di cui non si cita in questa sede la successiva storia attributiva) dovranno aggiungersi quelli discussi e citati nel proseguio del testo: *Ritratto d'uomo*, già collezione Goldschmidt di Francoforte (Venturi 1933, p. 221); *Ritratto di uomo della famiglia Scarlatti,* Firenze, Galleria Palatina, inv. n. 238 (Giglioli 1926, pp. 64-67); *Ritratto d'uomo,* Fort Worth (Texas), Fort Worth Art Center, inv. n. 1936.2.G.P. (Giglioli 1936, pp. 191-194); *Ritratto di Onofrio Bartoloni,* Firenze, Galleria Palatina, inv. n. 36 (Venturi 1933, p. 221); *Ritratto di Bindo Altoviti,* Berlino, Bodemuseum, inv. 234 (Cheney 1982, p. 20); *Ritratto di Bandinelli,* Boston, Museo Gardner, (Zeri 1948, p. 180, poi respinto in Zeri 1978, p. 119); *Ritratto di donna,* già Firenze, collezione Contini-Bonacossi (Costamagna-Fabre 1991, p. 24); *Ritratto virile,* già Firenze, collezione privata (Cheney 1963, p. 484); *Ritratto virile,* Firenze, Museo Horne, inv. 38 (Cheney 1970, p. 39, n. 51); *Ritratto di vecchio,* già Firenze, Sotheby's 9 ottobre 1971, lotto 76; *Ritratto virile,* già Londra, Sotheby's, 28 ottobre 1970, lotto 117; *Ritratto di donna,* già Londra, Christie's, 16 dicembre 1988, lotto 36; *Ritratto d'uomo,* già Londra, Christie's, 7 luglio 1989, lotto 89; *Ritratto di religioso con libro,* già Roma, Christie's, 19 novembre 1990, lotto 176; *Ritratto di Giulia Gonzaga,* Monaco, Ministero delle Finanze (Lucco); *Ritratto di gentildonna,* Firenze, Galleria Palatina, inv. n. 351 (Zeri); *Ritratto d'uomo,* Magonza, già collezione Michel (Voss 1920, ed. 1994, p. 106); *Ritratto d'uomo,* Roma, Galleria Borghese, inv. 86 (Quintavalle 1948, p. 204); *Ritratto d'uomo,* Roma, Galleria Pallavicini (Zeri 1959, pp. 240-241, fig. 449); *Ritratto di Giannettino Doria,* Roma, Galleria Doria-Pamphilj (Bellosi 1980, p. 40); *Ritratto di San Bonaventura,* Firenze, Gallerie dell'Accademia (Venturi 1933, p. 224); *Ritratto di un Cavaliere di Malta,* New York, Metropolitan Museum, inv. n. 41.100.5 (Salinger 1944, pp. 164-165); *Ritratto di Andrea Fausti,* Parigi, Musée du Louvre, inv. n. 1516A (Freedberg 1963, II, p. 230); *Ritratto di cardinale,* già Londra, Sotheby's, 12 giugno 1968, lotto 74 (Scheda Foto Zeri 15703); *Ritratto di cardinale,* già Milano, Ufficio esportazioni, segnalato nell'agosto 1952 (Scheda Foto Zeri 31456); *Ritratto femminile,* Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte (Arcangeli; Scheda Foto Zeri 36592); *Ritratto di cardinale,* già Firenze, Galleria Frascione (Scheda Foto Zeri 15706); cosiddetto *Ritratto del cardinale Carlo Borromeo,* già Philadelphia Museum of Art, collezione Wilstach (Scheda Foto Zeri 15707; sulla corretta identificazione dell'effigiato come Marco Sittico Altemps si veda Vannugli 2012, pp. 25-43); *Ritratto di Marco Antonio Goretti Miniati*, già Villa "Il Tordo", Porchiano del Monte, Teramo (Fototeca della Fondazione Longhi); *Ritratto di San Carlo Borromeo,* già Galleria Nazionale d'Arte Antica (Vannugli 1992, p. 116, n. 47, Scheda Foto Zeri 29165); *Ritratto maschile,* ubicazione sconosciuta (Scheda Foto Zeri 15688); *Ritratto di giovane uomo,* ubicazione sconosciuta (Scheda Foto Zeri 15689); *Ritratto di giovane uomo,* collezione privata (Cheney 1982, pp. 17-20; già Alana collection 2013, pp. 77-81, n. 10. Si ringrazia Andrea Zezza); alcuni piccoli *Ritratti d'uomo,* Madrid, Museo Cerralbo (Vannugli 1998, p. 602); *Ritratto d'uomo,* Napoli, Museo di Capodimonte, inv. n. C1031 (Vannugli 1998, p. 602); *Ritratto di Niccolò Capponi,* Princeton, The Art Gallery University, inv. 35.59 (Vannugli in Natoli-Petrucci 2003, p. 112); *Ritratto di Marcantonio Colonna,* Roma, Galleria Colonna, inv. 146 (Vannugli 1992, pp. 115-116, cat. n. 44); *Ritratto di donna (Settimia Jacobacci?),* Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte (Leone de Castris in Spinosa 1995, II, pp. 96-97); copia del *Ritratto di Leone X* di Raffaello, Milano, Galleria Baratti (Petrucci 2005, pp. 60-61, n. 4); *Ritratto d'uomo,* palazzo Bianco di Genova, inv. PB 897 (Donati 2012, p. 54, p. 56, fig. 17).

Non è un caso se alcuni dei più antichi contributi sul pittore, prima ancora delle puntuali ed ampie ricognizioni avviate e portate avanti da Federico Zeri, fossero principalmente incentrati su proposte attributive relative a ritratti[5].

Come si è detto, la questione è spinosa, tanto più relativamente ad un artista come il del Conte, il cui profilo appare difficilmente delineabile a causa di uno sviluppo stilistico rapidissimo e ancora per certi aspetti incerto. Sovente, infatti, alcune attribuzioni sembrano delle vere e proprie forzature, essendo basate esclusivamente sulla scorta delle generiche osservazioni di Vasari summenzionate. D'altra parte, come nel caso di tutti i generi frequentati dal nostro, l'insufficienza di ritratti certamente assegnabili a Jacopino rende impervia la strada da percorrere nel tentativo di riconoscerne univocamente lo stile.

Sembra utile, pertanto, vagliare il problema secondo una duplice prospettiva. In primo luogo, come di norma, le opere discusse dovranno essere analizzate per il tramite di un setaccio a maglie molto strette, prospettando un confronto serrato e costante sullo sfondo dei lavori certi. In questo contesto, l'Oratorio di San Giovanni Decollato rappresenta ancora una volta un termine di paragone ineludibile cui fare appello, tanto più utile considerando la frequente inclusione di ritratti di contemporanei negli affreschi. In secondo luogo, si intende recuperare il profilo di Jacopino ritrattista prendendo di volta in volta in esame le fonti e i documenti relativi a questa sua attività e ai personaggi che si fecero effigiare da lui. Ne deriva, come vedremo, un panorama inaspettatamente coerente: i committenti dei ritratti di Jacopino appartengono per lo più a un medesimo contesto, entro il quale va riconsiderato l'emergere dell'artista nella città pontificia e più in generale il suo ruolo nello svolgimento delle vicende artistiche del Cinquecento.

Ad una lettura meno affrettata del passo vasariano sulla ritrattistica di Jacopino è possibile far seguire alcune riflessioni, in primo luogo sulle istanze storiografiche e le convinzioni teoriche dell'aretino, che certamente informarono l'impostazione di questa breve biografia. Tra le righe, infatti, è possibile scorgere il segno di una malcelata critica nei confronti delle scelte professionali del nostro. La preferenza accordata da Jacopino ad un genere notoriamente redditizio, (egli conquistò "nome, onore et utile", dice Vasari), ma altrettanto "facile", vista la non necessaria applicazione in termini di studio, esercizio e soprattutto sperimentazione, non poteva che suscitare disapprovazione da parte del biografo. Secondo il punto di vista dell'aretino, infatti, la ritrattistica distolse per forza di cose Jacopino dall'imprescindibile esercizio del disegno, conducendolo verso una pratica dell'imitazione del naturale che, per

[5] Giglioli Hillyer 1926, pp. 64-67; Panofsky 1927, pp. 43-51; Venturi 1932, pp. 332-337; Giglioli Hillyer 1936, pp. 191-194; Venturi 1933, pp. 221-236; Salinger 1944, pp. 164-165; Cheney 1954.

quanto limitata al genere, di fatto non poteva non costituire un limite alle istanze dell'accademico Vasari, il quale fu dunque spinto a non lesinare, ancorché sottilmente, parole di rimprovero.

Nondimeno, se da una parte il biografo critica le scelte di Jacopino, dall'altra lascia comunque affiorare chiaramente il ruolo centrale cui egli dovette assurgere, lavorando per i vertici della corte romana e fiorentina.

L'immagine tracciata da Vasari trova conferma nel fatto che, dopo aver eseguito nel 1541 la scena con il *Battesimo di Cristo* nell'Oratorio di San Giovanni Decollato, Jacopino del Conte è nuovamente documentato in una impresa pubblica soltanto nel 1547, allorché ereditò la commissione per la decorazione della cappella Dupré in San Luigi dei Francesi; parallelamente, le fonti relative al suo impegno di ritrattista si datano in prevalenza proprio alla metà degli anni quaranta, così come per la maggior parte dei ritratti di cui si discuterà si propone su basi stilistiche o per ragioni legate al percorso biografico degli effigiati una datazione compresa tra il 1541 e il 1548. Infine, dai primi anni cinquanta – ad esclusione della *Maddalena* per San Giovanni in Laterano e delle opere già in Santa Chiara al Quirinale – non esistono altre attestazioni pubbliche del suo lavoro; tuttavia, ancora nel 1568, andava "continuamente operando", come racconta lo stesso Vasari: tale evidenza conferma la sua quasi esclusiva predilezione per la ritrattistica.

Alla luce di quanto detto, pare opportuno anticipare sin da ora una riflessione generale sul ruolo di Jacopino ritrattista nella Roma del Cinquecento. Nel corso delle ricerche, infatti, è emerso nitidamente il profilo di un artista di grande successo, chiamato a lavorare per il vertici della corte pontificia e della società romana, in particolare per un *entourage* molto coerente sotto il profilo culturale, politico e sociale. Conoscere la cerchia di committenti entro la quale egli venne ben presto a qualificarsi di fatto come ritrattista ufficiale ha aggiunto nuovi elementi all'intelligenza del nostro, prospettiva di certo più ampia della semplice addizione o sottrazione dal suo catalogo di singoli dipinti, considerando soprattutto che questo suo ruolo in tale contesto è sino ad oggi del tutto sfuggito alla individuazione degli studi, nonostante le poche fonti note relativamente all'impegno di ritrattista del nostro indicassero chiaramente i confini di tale contesto.

Giunto a Roma attorno alla metà del quarto decennio del Cinquecento, egli entrò in contatto con la nazione dei fiorentini, secondo un meccanismo invero piuttosto comune, legandosi in un primo momento alla fazione dei fuoriusciti antimedicei, come i cardinali Niccolò Ridolfi e Niccolò Gaddi. Numerose fonti, inoltre, dimostrano la prossimità dell'artista alla famiglia di Paolo III e ad alcuni dei più importanti membri della corte farnesiana.

Jacopino del Conte fu dunque il ritrattista prediletto da alcune personalità, la maggior parte delle quali a partire dalla seconda metà degli anni trenta fecero parte della Accademia della Virtù e nei decenni seguenti continuarono ad essere accomunati dai medesimi interessi, rivolti all'antiquaria, all'architettura e alle arti figurative[6]. E' un contesto in cui Michelangelo ebbe un ruolo dominante, e in cui dunque potrebbe avere avuto una funzione anche come promotore del nostro. L'avvicinamento di Jacopino a questo ambito verosimilmente avvenne sin dal suo ingresso entro il cantiere del Decollato, con cui quella cerchia mostra di avere molte tangenze, a partire dagli interessi per l'architettura.

Le più volte citate parole di Vasari, come anche la frequente menzione di suoi ritratti in documenti e in alcune missive di Paolo Giovio e Annibal Caro, confermano tale appartenenza. È del 1545 una lettera inviata da Giovio a Bernardino Maffei che documenta la presenza di Jacopino a Fermo al seguito del cardinale Niccolò Gaddi. Lo stesso Bernardino Maffei (1514-1553) verosimilmente svolse un ruolo non secondario nell'impalcatura di relazioni intessute fittamente da Jacopino negli anni quaranta del secolo. Egli, infatti, giunse a Roma proprio all'indomani dell'elezione al soglio pontificio di Paolo III, pontefice cui dovette ogni fortuna. In un primo tempo fu incaricato di svolgere entro la corte pontificia mansioni di segretario speciale e di sovrintendere alla formazione del giovane cardinale Alessandro al fianco del cardinale Marcello Cervini degli Spannocchi (Fig. 163), altro perno centrale per la comprensione dell'ascesa di Jacopino come ritrattista.

Tra le personalità appartenenti al medesimo contesto con le quali l'artista ebbe modo di intrattenere rapporti si rammentino Jacopo Sadoleto, Niccolò Ridolfi, Niccolò Gaddi, Marcello Cervini, Annibal Caro, Paolo Giovio, monsignor Della Casa, Fulvio Orsini, Girolamo Garimberti e Gentile Delfini.

In quanto ritrattista di punta di questa *élite*, Jacopino sembra aver ereditato il ruolo che al principio degli anni trenta era stato di Sebastiano del Piombo, di cui le fonti indicano a più riprese l'appartenenza a questa cerchia. Diversamente da come suggerito generalmente dagli studi, il del Conte non sarebbe dunque subentrato al Luciani nel ruolo di esecutore di ritratti dopo la sua morte, avvenuta nel 1547 – interpretazione che di fatto ha contribuito a fare di Jacopino una perenne "seconda scelta", impedendo di comprenderne il reale peso nello sviluppo della produzione artistica cinquecentesca – ma già all'inizio del quinto decennio del secolo, in un momento in cui Sebastiano, ancor vivo, aveva da tempo rallentato il suo

[6] Si vedano almeno Pagliara 1986, pp. 5-85; Daly Davis 1994; Günther 2002, pp. 126-128; Ferretti 2004, pp. 456-461; Ginzburg 2007, pp. 147-203.

impegno lavorativo e per di più aveva perso l'appoggio di Michelangelo, il quale forse per questa ragione potrebbe aver introdotto Jacopino entro questo ambito[7].

Alla luce di questa lettura assumono ben altro peso le riprese del modello stilistico di Sebastiano del Piombo riscontrabili nei ritratti di Jacopino collocabili nel quinto decennio, e più in generale, le caratteristiche stilistiche messe a punto dal nostro nei suoi ritratti trovano una diversa e ben più significativa giustificazione: su un sostrato raffaellesco, interpretato anche attraverso il filtro di Sebastiano, Jacopino riuscì infatti ad innestare i suoi accenti precipuamente fiorentini e aggiornati soprattutto sul modello di Salviati.

In quest'ottica, la notizia riferita da Giovanni Baglione secondo la quale il nostro fu maestro di Scipione Pulzone[8] consente finalmente di riconoscere in Jacopino del Conte un tramite fondamentale dell'intero sviluppo stilistico del genere del ritratto nel corso del Cinquecento, dato il suo ruolo di mediatore e di perno attorno al quale far gravitare il passaggio e la trasmissione di un modello stilistico: Jacopino viene finalmente ad occupare il posto che fu precipuamente suo nel passaggio generazionale dai grandi modelli di primo Cinquecento di Raffaello e di Sebastiano alla loro rivisitazione di un secolo successiva nelle opere di Pulzone, qualificandosi come garante di questa continuità e interprete davvero manierista di questa transizione. Alla luce di questa nuova interpretazione del suo ruolo di ritrattista, sia sotto il profilo stilistico che di contesto, i tempi potrebbero essere maturi per rivedere, ancorché cautamente, anche l'attribuzione di alcuni dipinti, come ad esempio il *Ritratto del cardinale Reginald Pole* dell'Ermitage, tradizionalmente riferito a Sebastiano del Piombo ma proposto da Vittoria Romani, significativamente, a Perino del Vaga[9].

Ancor prima di avviare una ricognizione sistematica sulle opere meno discusse riferibili al nostro, non sembra privo di significato aggiungere *a latere* del commento sul passo vasariano ancora una considerazione su una delle frasi di apertura:

> "Costui, dunque, essendo stato *infin dalla sua giovanezza* molto inclinato a ritrarre di naturale, ha voluto che questa sia stata sua principale professione"[10].

---

[7] Vasari 1568, vol. V, pp. 90-102; Hirst 1981a, pp. 108-146. Si rammenti anche quanto detto a proposito del possibile legame, alla metà degli anni trenta del Cinquecento, tra Leonardo Grazia da Pistoia e Sebastiano del Piombo.

[8] "Allievo di Iacopo del Conte Fiorentino fu Scipion Pulzone da Gaeta, e come il suo maestro fu eccellente pittore, e particularmente in far l'altrui effigie, così egli a' suoi tempi ritrasse gli altrui aspetti, e non solo passò il Maestro, ma nel suo tempo non hebbe eguale; e si vivi li faceva, e con tal diligenza, che vi si sarieno contatti fin tutti i capelli, e in particolare li drappi, che in quelli ritraheva, parevano del loro originale più veri, e davano mirabil gusto". Baglione 1642, pp. 52-53.

[9] Romani in Ragionieri 2005, pp. 114-117, cat. n. 33.

[10] Vasari 1568, vol. VI, p. 222. Il corsivo è mio.

La notizia, ancorché appena accennata, potrebbe consentire di ancorare ad una fonte coeva ed autorevole come le *Vite* di Vasari la certezza di un interesse per la ritrattistica coltivato da Jacopino sin dalla giovinezza, con la conseguenza di potergli ascrivere alcuni ritratti fiorentini databili agli anni trenta. Nondimeno, come si è detto, l'insufficienza di opere certe su cui impostare confronti stilistici rende disagevole la strada da percorrere nel tentativo di comporre anche solo per via di ipotesi un primo nucleo di ritratti riferibili alla sua prima attività[11]. D'altra parte, sono molti gli artisti che in base alle fonti condivisero un percorso formativo per certi versi analogo o prossimo a quello di Jacopino il cui catalogo attende ancora oggi una sistemazione, il che contribuisce a rendere ancora più difficoltoso il riconoscimento e la distinzione delle varie personalità artistiche attive tra Firenze e Roma al principio degli anni trenta[12].

Vasari aggiunge anche che Jacopino del Conte

> "ha fatto per Roma molti quadri e figure in varie maniere, e fatto assai ritratti interi, vestiti e nudi, d'uomini e di donne, che sono stati bellissimi, però che così erano naturali".

Mentre, come si dirà più nello specifico, si conoscono alcuni ritratti a figura intera assegnabili a Jacopino, ad oggi mancano nel catalogo del pittore i nudi cui fa riferimento Vasari. La *Lucrezia* conservata presso la Galleria Borghese di Roma, infatti, è opera di Leonardo Grazia da Pistoia, come dimostrano non solo le caratteristiche formali e stilistiche del dipinto ma anche una fonte antica attendibile come la descrizione della collezione di Villa Borghese fornita nel 1650 da Jacopo Manilli, il quale registra la Lucrezia come opera del Pistoia (Figg. 75; 152)[13].

---

[11] Tra i ritratti databili ai primi anni trenta su cui la letteratura critica si è a lungo interrogata vale la pena menzionare anzitutto il *Ritratto di giovane* del Museum of Art di Philadelphia (John G. Johnson Collection, inv. n. 81, olio su tavola, 65,5 x 46,5 cm). Il dipinto fu attribuito da Shearman (1965, I, p. 170, n. 4); respinto da Cheney (1970, p. 39, n. 51) e accolto da Costamagna (1994, p. 316, n. A101). Federico Zeri (1978, pp. 118-119) avanzava cautamente dei dubbi circa l'attribuzione del ritratto di Philadelphia; pur tuttavia, lo accostava per ragioni stilistiche al *Ritratto d'uomo* del Museo di Palazzo Bianco a Genova (inv. 262, olio su tavola, 88 x 64 cm, ora concordemente attribuito a Giorgio Vasari) e al *Ritratto di monaco* di ubicazione ignota (già Londra, Sotheby's, 12 maggio 1976, lotto 16, olio su tavola, 82,5 x 59 cm), non escludendo del tutto che il piccolo nucleo di opere potesse essere di mano del giovane Jacopino. Altre proposte, non verificabili, sono state formulate da Costamagna e Fabre nel loro contributo sulla bottega di Andrea del Sarto (Costamagna-Fabre 1991, pp. 28-34). Si tratta del *Ritratto di donna* già Contini Bonacossi, (Finarte a Milano il 20 novembre 2001, lotto 31 come Jacopino del Conte), già attribuito da Freedberg ad Andrea del Brescianino (1963, vol. II, p. 224); del *Ritratto d'uomo* del Metropolitan Museum di New York (inv. n. 1982.60.9), oggi concordemente riferito alla paternità dello stesso Andrea del Sarto (Cecchi 1986, p. 43) e infine del *Ritratto di donna in veste di Maria Maddalena* della collezione Johnson del Philadelphia Museum of Art (inv. n. 82), oggi dato al catalogo di Domenico Puligo.

[12] Si pensi ad esempio ai casi di Giovanni Capassini detto Nannoccio della Costa, Jacopo di Giovanni detto Jacone (1495-1554) o Pierfrancesco di Jacopo Foschi (1502-1567).

[13] Manilli 1650, p. 98.

In conclusione, non è da escludere che tanta parte della sfortuna critica di Jacopino ritrattista sia stata in qualche misura determinata da una cattiva interpretazione che è stata data delle parole dell'aretino; la lunga durata di tale sfortuna si misura sulla difficoltà di sistemare questo segmento così importante della sua attività e di riconoscergli il ruolo centrale che di certo ebbe.
Quanto alle questioni formali, sarà interessante di volta in volta rintracciare i modelli di cui Jacopino del Conte si avvalse per l'invenzione dei suoi ritratti.

4.1_1. Ipotesi identificative a proposito del *Ritratto di notaio pontificio* del Fitzwilliam Museum di Cambridge

Un ritratto assegnabile con un buon margine di sicurezza a Jacopino del Conte è conservato presso il Fitzwilliam Museum di Cambridge (Figg. 71; 137)[14]. L'attribuzione si basa solidamente sul confronto con un particolare dell'*Annuncio dell'angelo a Zaccaria*, eseguito da Jacopino nell'Oratorio di San Giovanni Decollato (Fig. 70).
Sulla scorta di un'ipotesi di Ernst Steinmann, nel volto affrescato nell'*Annuncio* si era soliti riconoscere i tratti di Michelangelo, il quale, come è noto, era membro della Confraternita della Misericordia sin dal 1514[15]. Iris Cheney, tuttavia, riprendendo un'osservazione già di Bernard Berenson, sottopose all'attenzione degli studi la palmare sovrapponibilità tra la figura ritratta nell'Oratorio e quella del dipinto di Cambridge, consentendo così l'importante restituzione della tela al *corpus* di Jacopino. L'osservazione, peraltro, ha permesso di accantonare del tutto l'ipotesi identificativa dello Steinmann grazie alla lettura di alcune parole inscritte sul documento presente nel dipinto in questione: sulla pergamena, infatti, è possibile scorgere le parole "F. de Pisia", da interpretare ragionevolmente come il nome dell'effigiato[16].
Sembra opportuno ricordare, inoltre, che la tela fu inclusa da John Shearman all'interno di un ristretto nucleo di opere considerate dallo studioso della stessa mano. L'autore del *corpus* fu definito con il nome di comodo di "Master of the Jacquemart-André Lutenist": il capo d'opera del gruppo, infatti, era proprio il *Suonatore di Liuto* del museo parigino (Fig. 139)[17]. Il dipinto

[14] Cambridge, Fitzwilliam Museum, inv. n. 1653, olio su tela, 84,5 x 71 cm. Cheney 1954, pp. 36-37; Goodison-Robertson 1967, vol. II, pp. 78-79; Cheney 1970, p. 39; Keller 1976, p. 63 n. 19; Zeri 1978, p. 119; Bellosi 1980, p. 42; Shearmann 1983, pp. 156-157, n. 152 (come Maestro del suonatore di liuto); Bassan 1988, p. 464; Bellosi 1992, pp. 213-218; Vannugli 1998, p. 601; Donati 2010, p. 150.
[15] Steinmann 1908; Id. 1913, p. 23.
[16] Cheney 1954, p. 37, nota 5; Ead. 1970, p. 39.
[17] Parigi, Museo Jacquemart-André, inv. n. 657, olio su tela, 97 x 77 cm. Shearman 1983, pp. 156-157, nota 152. I dipinti raggruppati dallo studioso intorno al ritratto del Liutaio sono: *Ritratto di donna con cane*, Hampton Court, inv. 553; *Suonatore di clavicembalo*, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. 2740; *Ritratto di giovane donna che legge*, Gosford

francese, come è noto, ha subito molteplici battesimi; di recente, infine, la letteratura si è attestata sul nome di Francesco Salviati, principalmente alla luce di un confronto con un disegno conservato presso il Musée du Louvre in cui è presente il medesimo volto del liutaio (Fig. 140). Il foglio, tuttavia, a sua volta è stato al centro di una *querelle* attributiva assai dibattuta, basata sulla opportunità di considerare il disegno preparatorio per il dipinto o, al contrario, copia dal dipinto[18], il che, naturalmente, indebolisce tutta l'architettura messa a punto dagli studi al fine di assegnare indubitabilmente al De Rossi l'opera del museo francese. Del resto, il *Suonatore di Liuto* fu considerato da Luciano Bellosi opera dello stesso Jacopino del Conte proprio in base di un confronto stilistico – già prospettato da Shearman – con il dipinto di Cambridge in esame[19]. Bellosi basava il paragone principalmente sull'analisi del contesto spaziale all'interno del quale è collocato l'effigiato, definito dallo studioso "angusto": in entrambi i dipinti il ritrattato sarebbe schiacciato dalla presenza di un pesante tendaggio, che chiude la composizione sulla sinistra, e di un mobile, che occupa tutto lo spazio dell'immagine; sul primo piano entrambi i personaggi sono stretti dalla presenza di un tavolino, adornato con un panno decorato con strisce colorate molto simile nei due dipinti. Infine, Bellosi argomentava la proposta attributiva richiamando l'attenzione sulla qualità delle stoffe e sulla particolare modalità di costruire le ombre sui tessuti, avanzando anche altri raffronti stilistici con le opere meno discusse del catalogo di Jacopino, come ad esempio la *Madonna con bambino, san Giovannino e santa Elisabetta* della National Gallery di Washington (Fig. 63), situabile in un momento ragionevolmente molto vicino alla redazione del ritratto in esame[20].

Al di là dell'annoso dibattito relativo al dipinto Jacquemart-André brevemente enunciato, tornando al *Ritratto di notaio pontificio* di Cambridge, la sua assegnazione a Jacopino del Conte è stata giustamente accolta senza riserve dalla critica proprio grazie alla rara possibilità di confrontare il dipinto con un'opera certa[21].

House, collection Earl of Wemyss; *Ritratto di Caterina Bercighelli*, Londra, mercato antiquario, 1962; *Ritratto di protonotario apostolico*, Cambridge, Fitzwilliam Musuem, inv. 1653; *Ritratto di giovane con liuto*, Londra, Wallace Collection. A questi Shearman aggiungeva con qualche dubbio: *Ritratto di donna*, Brooklyn Museum, inv. 28.285; *Ritratto di donna*, Londra, National Gallery, inv. 21.

[18] Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 2760. Costamagna in Goguel 1998, pp. 218-219, cat. 79; Goguel in Goguel 1998, pp. 216-217, cat. 78. Si veda anche Costamagna 1991, pp. 28-34.

[19] Bellosi 1980, p. 42; Id. 1992, pp. 213-218. Nel contributo del 1980 lo studioso riferiva a Jacopino del Conte anche il *Ritratto di Giannettino Doria* della Galleria Doria Pamphilj di Roma.

[20] Bellosi 1992, datava il dipinto francese al 1535 circa e lo considerava il ritratto più antico tra quelli assegnabili a Jacopino. Accanto al *Ritratto di notaio pontificio* e al *Ritratto di suonatore di liuto,* pare utile sottolineare la notevole consonanza formale tra questi e un *Ritratto di donna con libro e bronzetto* della National Gallery of Scotland (Fig. 141), rubricata da Federico Zeri nella sua fototeca sotto il nome di Jacopino del Conte (Scheda foto n. 31494). L'indicazione di Zeri, che pure mi pare non abbia avuto seguito, sembra invece di un certo interesse. Si ringrazia Antonio Geremicca per le proficue discussioni su questo ed altri argomenti.

[21] A proposito del dipinto di Cambridge si noti, sia pure incidentalmente, la notevole prossimità tra il particolare della spigolosa posizione della mano sinistra del de Pisis e un dettaglio di un foglio di studio di mani di scuola di

Solitamente la datazione della tela oscilla intorno alla seconda metà degli anni trenta, in virtù di una plausibile vicinanza con la redazione dell'*Annuncio*, situabile proprio allo scadere del quarto decennio del secolo; inoltre, le sue caratteristiche stilistiche, ancora memori della tradizione fiorentina ma allo stesso tempo informate sulle novità romane, inducono ad accogliere tale datazione[22].

Come si è detto, tradizionalmente nell'effigiato si è soliti riconoscere un notaio della camera apostolica rispondente al nome di Francesco de Pisis, ipotesi basata su una delle possibili soluzioni dell'iscrizione apposta in calce al documento appena redatto dal personaggio (F. de pisia).

Come notato dalla studiosa, il documento è corredato da una bolla pontificia, chiaramente riconoscibile come tale grazie alla presenza della coppia di teste di Pietro e Paolo. L'oggetto, inoltre, è ornato dall'insegna dei Medici, il che potrebbe offrire un termine *ante quem* per la realizzazione dell'opera: essa, infatti, potrebbe datarsi entro il settembre del 1534, momento che vide la morte di papa Clemente VII, e quindi cadere addirittura durante il primo soggiorno romano di Jacopino del Conte; in alternativa, la presenza delle insegne medicee potrebbe semplicemente indicare nell'effigiato un personaggio, di origini pesciatine, facente parte della ristretta cerchia del papa Medici. In ogni caso, naturalmente non può escludersi che il ritratto sia stato eseguito da Jacopino in toscana e che, quindi, preceda la pubblicazione dell'affresco[23].

Più di recente, Andrea Donati ha proposto di identificare nell'effigiato Baldassarre Turini da Pescia. Lo studioso ha formulato l'ipotesi sulla base della presenza della lettera maiuscola "F." posta prima della dicitura "de pisia": la lettera, infatti, è stata considerata non già come l'iniziale del nome di battesimo del ritrattato, bensì come la "F." del "Fiat" con la quale solitamente il Datario pontificio approvava le suppliche; la lettura corretta del secondo segmento dell'iscrizione, con l'indicazione del luogo di nascita (de pisia), ha indotto lo studioso ad identificare apoditticamente nel personaggio Baldassarre Turini[24]. L'ipotesi, tuttavia, non può condividersi per varie ragioni.

Baccio Bandinelli del Musée des Beaux-Arts di Lille (inv. n. Pl. 20, sanguigna, 20 x 28,5 cm). Brejon de Lavergnée 1997, pp. 30-31, cat. n. 29 (Fig. 138).

[22] Iris Cheney a proposito della tela ha affermato: "The spirit of the painting is essentially bourgeois rather than aristocratic. It portrays man at work rather than the more typical Mannerist man at leisure among his prized possessions". La descrizione di un uomo colto durante l'esercizio delle sue attività professionali, inoltre, secondo la studiosa sarebbe da considerare anche come il segno di un'attenzione mostrata a queste date da Jacopino nei confronti della pittura fiamminga, il che confermerebbe la vicinanza del nostro alla bottega di Ridolfo del Ghirlandaio in una fase della sua formazione a Firenze. Cheney 1970, p. 39.

[23] A tal proposito, sarebbe interessante, ancorché del tutto indimostrabile, immaginare un soggiorno di Jacopino del Conte in ambito pesciatino e pistoiese in un momento prossimo al 1534. Si potrebbe infatti stabilire così una connessione e una giustificazione all'incontro lavorativo con Leonardo Grazia da Pistoia, con il quale il nostro collaborò proprio nello stesso anno alla redazione della Pala dei Palafrenieri per la Basilica di San Pietro.

[24] Donati 2010, p. 150.

Turini, infatti, fu nominato datario pontificio da Leone X nel 1518, momento in cui raggiunse il culmine della sua carriera, e mantenne tale carica solo fino alla morte del papa, nel 1521. Come è noto, la Dataria solitamente preludeva al cardinalato; nondimeno, Turini non ottenne mai la porpora, probabilmente proprio a causa dell'improvvisa morte di Leone X[25]. Sotto Adriano VI perse la Dataria né tale prestigiosa e remunerativa carica gli fu riconfermata da Clemente VII, che al contrario preferì affidare a Baldassarre il delicato ruolo di segretario personale, spesso impiegato in missioni diplomatiche[26]. Poco prima della morte di Clemente, egli fu nominato Protonotario Apostolico e Chierico di Camera. L'incarico di segretario gli fu confermato da Paolo III Farnese, il quale si servì delle competenze maturate dal pesciatino in ambito diplomatico per inviarlo come legato pontificio alla corte di Carlo V. Nel 1536 egli fu dal papa incaricato di sovrintendere alle numerose attività previste in occasione della visita dell'imperatore a Roma, incarico che condivise proprio con Battista da Sangallo, mentre nel 1540, interessato insieme ai cardinali Ridolfi, Salviati e Cibo della realizzazione dei monumenti funebri per Leone X e Clemente VII in Santa Maria sopra Minerva, entrò in conflitto con Baccio Bandinelli; la vicenda è nota, ma val la pena ricordare che lo scultore si vendicò del Turini rappresentandolo sul basamento del monumento a Giovanni delle Bande Nere nelle vesti di uno dei prigionieri ma soprattutto con il volto in prossimità di un maiale[27]. L'episodio è descritto da Vasari nella vita di Baccio:

> "Vero è che nella facciata dinanzi finì del tutto una storia di mezzo rilievo di marmo: dove di figure alte due braccia in circa, fece il signor Giovanni a sedere, al quale sono menati molti prigionieri intorno, e soldati e femine scapigliate, ed ignudi, ma senza invenzione e senza mostrare affetto alcuno. Ma pur nel fin della storia è una figura che ha un porco in sulla spalla; e dicono esser stata fatta da Baccio per Messer Baldassarre da Pescia in suo dispregio, in quale Baccio teneva per nimico…avendo in maniera operato in Roma, che Baccio ebbe per forza a rendere con suo disagio i danari, i quali aveva sovrappresi per quelle statue e figure"[28].

Ai nostri fini la questione riveste una certa importanza: il volto scolpito da Baccio nel monumento oggi in piazza San Lorenzo a Firenze, difatti, è l'unico ritratto noto del Turini eseguito mentre questi era ancora in vita (Fig. 142). Accanto ad esso, è possibile enumerare almeno altri tre ritratti del datario di Leone X. Il primo è quello funebre collocato sul monumento del Duomo di Pescia, risalente a qualche anno dopo la morte dell'effigiato; esso

[25] Nel 1521 Marin Sanudo nei suoi *Diarii* ricorda in effetti la volontà di Leone di innalzare al cardinalato il Turini. Citato da Stenius 1981, p. 73.
[26] Merisalo 2005, p. 152.
[27] Conforti 1996, p. 191; Birindelli 2006, pp. 2-4.
[28] Vasari 1568, vol. IV, p. 260.

probabilmente fu eseguito sulla base di una maschera mortuaria, come era consuetudine (Fig. 143). Un altro ritratto, questa volta dipinto, si trova negli affreschi di Giorgio Vasari nell'appartamento di Leone X in Palazzo Vecchio, in particolare nella scena che rappresenta il corteo trionfale del papa a Firenze, avvenuto nel 1515 (Figg. 85; 142.1). In questo caso, ancora una volta è lo stesso aretino ad indicarci l'identità dell'effigiato:

> "E quello in proffilo, grassotto, che ha quella berretta da prete, nera, che non si vede altro che lo scudo del viso, è il datario, che fu M. Baldassarre da Pescia"[29].

Infine, esiste un ritratto del 1642 conservato presso la sacrestia del Duomo di Pescia ad opera di Bartolomeo Orsi, presumibilmente copia da un'opera più antica (Fig. 144)[30].

Nessuno dei ritratti enumerati, che tra loro presentano tratti somatici piuttosto omogenei (come ad esempio i capelli radi, un volto pieno, rotondo e privo di barba) mostra la benché minima somiglianza con il volto tratteggiato da Jacopino del Conte nell'Oratorio e nel dipinto di Cambridge, il che ci consente di escludere che il personaggio ritratto dal nostro sia l'influente datario di Leone X[31].

Oltre all'analisi delle caratteristiche fisionomiche, vi è un altro motivo che invalida la proposta identificativa formulata da Donati. Baldassarre Turini, infatti, fu profondamente legato alla famiglia Medici, cui dovette ogni fortuna. La devozione e la fedeltà a Leone prima e a Clemente poi sono dimostrate, ad esempio, da un episodio occorso già nel 1512, allorché durante la battaglia di Ravenna egli si offrì prigioniero per condividere le sorti del suo protettore, all'epoca cardinale Giovanni de' Medici. Nel 1517 il pesciatino fu nelle condizioni di offrire un prestito di 5.300 ducati al papa, il quale si trovava in gravi dissesti finanziari[32]. La stessa impresa araldica turiniana palesa la devozione alla casa medicea: un cane, emblema dei Turini, si volge verso un leone immerso nel sole, entrambi simboli di Leone X, impresa attestata, ad esempio, negli affreschi di Villa Lante[33]. Si consideri anche quanto l'intrinsechezza tra la famiglia Turini e la corte pontificia sia confermata anche dall'esperienza biografica del fratello di Baldassarre, Andrea, medico personale di Clemente VII e poi di Paolo III grazie ai buoni uffici di Alfonsina Orsini, moglie di Piero di Lorenzo, e di suo figlio Lorenzo, duca

---

[29] Vasari, *I ragionamenti*, in Vasari-Milanesi 1978-1982, vol. VIII, p. 142.

[30] Cecchi-Coturri 1961, p. 164. Sui ritratti noti di Baldassarre si veda Conforti 1996, pp. 191-192.

[31] Nelle raffigurazioni note del Turini, come detto, egli non porta mai la barba. Proprio in base a questa considerazione, ad esempio, gli studiosi ormai escludono che il personaggio raffigurato con il cappello a falde larghe colto nell'atto di prendere un libro, presente nell'affresco di Giulio Romano per la Villa Lante con il *Ritrovamento della tomba di Numa Pompilio*, possa raffigurare Turini, come tradizionalmente si pensava. Lilius 2005, p. 84.

[32] Stenius 1981, p. 73.

[33] Conforti 1985, p. 37; Lilius 2055, p. 112.

d'Urbino. Egli, inoltre, accompagnò in Francia la giovane Caterina di Lorenzo, andata in sposa ad Enrico nel 1533[34]. Difficile credere che il pesciatino Baldassarre Turini abbia potuto essere in qualche misura coinvolto negli affreschi della Confraternita della Misericordia, Confraternita di certo fiorentina, ma animata da uno spirito profondamente antimediceo[35].
Escluso il Turini, torna come unica ipotesi condivisibile quella prospettata per prima da Iris Cheney, che riconosceva nel personaggio un notaio apostolico, probabilmente rispondente al nome di Francesco da Pescia[36].

4.1_2. Sull'attività degli anni quaranta

La maggior parte dei ritratti di cui si discuterà nel prosieguo del testo sono databili entro il quinto decennio del secolo. Tale evidenza offre una conferma alla traiettoria professionale del nostro: egli, dopo avere certamente raccolto i buoni frutti della sua attività di frescante presso l'Oratorio di San Giovanni Decollato ed attirato i favori di certa parte della società del tempo, scelse di dedicare il suo impegno di pittore in forma sempre più esclusiva al genere del ritratto. Come si è detto, l'assenza di commissioni pubbliche dal 1541 al 1547, unita al fatto che la maggior parte delle attestazioni documentarie riguardanti il suo impegno di ritrattista si datano proprio a partire dagli anni quaranta, sono elementi che corroborano le parole di Vasari. Inoltre, si consideri che risalgono proprio alla fine del quinto decennio due documenti relativi rispettivamente all'acquisto di una casa a Firenze appartenente a Raffaello da Montelupo (1547) e all'acquisto di un'altra casa a Roma in via Lata in società con Nanni di Baccio Bigio (1549): proprio grazie alla gran quantità di ritratti eseguiti, egli ottenne "nome, onore et utile"[37].

---

[34] Su Turini si vedano anche Stenius 1981, pp. 71-82; Id. 1981a, pp. 103-112; Conforti 1985, pp. 35-43; Ead. 1987, pp. 603-628; Ead. 1996, pp. 189-198; Merisalo 2005, pp. 151-154; Ceccanti 2013, in c.d.s.
[35] Sorprenderebbe ancor di più pensare che il ritratto di un fedele sodale dei Medici sia stato inserito proprio nell'affresco con l'*Annuncio*, in cui, come si è detto, sul fondo è rappresentato il *David-Apollo* per Baccio Valori. È lo stesso Donati, d'altronde, a dare rilievo alla presenza della scultura di Michelangelo come chiaro segnale della presa di posizione anti medicea dei personaggi vicini alla Confraternita. Donati 2010, p. 138.
[36] Oltre al *Ritratto di notaio pontificio* discusso in questa sede, unica opera riconducibile con certezza alla mano di Jacopino, molti sono i ritratti assegnati dubitativamente e solo su base stilistica al nostro e parimenti datati in un momento prossimo allo scadere del quarto decennio del Cinquecento. Tra questi vale la pena menzionare almeno il *Ritratto d'uomo* della Gemäldegalerie di Berlino (inv. n. 1649; attribuito a Jacopino da Voss 1920, ed. 1994, p. 106; seguito da Venturi 1933, pp. 234-235) e il dipinto di analogo soggetto nella medesima pinacoteca berlinese (inv. n. 234; attribuito a Jacopino da Pace 1972, p. 221, n. 15; attribuzione confermata da Cheney 1982, p. 20, n. 10). Infine, proprio in ragione di confronti serrati con i summenzionati ritratti, è stato assegnato a Jacopino anche il *Ritratto d'uomo con guanti* emerso di recente dal mercato antiquario (Falciani 2010, pp. 26-29).
[37] Vasari 1568, vol. VI, p. 222.

Di seguito verranno discussi alcuni ritratti assegnati a Jacopino del Conte. La scelta si è orientata verso un numero piuttosto esiguo di opere, selezionate tra quelle sulla cui attribuzione la letteratura critica generalmente concorda.
All'analisi di tali dipinti si affiancherà di volta in volta il commento sulle numerose opere documentate dalle fonti ma perdute, puntellando di volta in volta tali notizie lungo la traiettoria del percorso artistico di Jacopino del Conte, quanto più possibilmente nel rispetto dello sviluppo cronologico della sua attività di ritrattista. Data l'impossibilità di datare *ad annum* i vari ritratti attribuiti, si procederà ad una discussione che senza dubbio tenga conto delle informazioni derivanti dalla lettura delle caratteristiche formali ma che consideri "tematicamente" i vari dipinti in oggetto sulla scorta dei dati derivanti dall'analisi del contesto storico.

4.1_3. I ritratti di Paolo III Farnese

Ripercorrendo ancora una volta le parole di Giorgio Vasari relative all'impegno del nostro come ritrattista, si consideri l'accenno rivolto alla realizzazione dei ritratti dei pontefici. Secondo l'aretino, infatti,

> "egli ha ritratto, da papa Paulo Terzo in qua, tutti i pontefici che sono stati"[38].

Tale asserzione chiaramente va letta tenendo a mente che l'aretino inserì una breve biografia di Jacopino del Conte nell'edizione delle *Vite* pubblicata nel 1568; pertanto, dopo il ritratto citato di Paolo III Farnese (pontefice dal 1534 al 1549), sarà necessario rintracciare i ritratti di Giulio III Del Monte (1550-1555)[39], Marcello II Cervini degli Spannocchi (1555)[40], Paolo IV Carafa (1555-1559), Pio IV de Medici (1559-1565)[41] ed infine Pio V Ghisleri (1566-1572)[42]. A questi, nondimeno, dovrà aggiungersi anche il nome di Gregorio XIII Boncompagni (1572-1585): Antonio Vannugli, infatti, ha avviato una ricognizione condotta tra i ritratti noti dei summenzionati pontefici al fine di precisare quelli che potenzialmente potrebbero derivare da

[38] *Ibidem*.
[39] Vannugli 1998, p. 601.
[40] Si veda Vannugli 1998, p. 601; Id. 2012, pp. 29-30. Sulla questione del ritratto Cervini si rimanda alla discussione del *Ritratto del cardinale Marcello Cervini degli Spannocchi* conservato presso la Galleria Borghese di Roma.
[41] Si veda Vannugli in Petrucci 2004, pp. 58-59; Id. 2012, pp. 25-43.
[42] Quanto al ritratto di Pio V, si rammenti un foglio conservato a Londra, British Museum (inv. n. 1900.2.14.1, penna nera e carboncino su carta bianca acquerellata, 12,7 x 9,2 cm). Il disegno deriva dalla collezione di padre Sebastiano Resta e fu dall'erudito riferito a Jacopino del Conte. Il foglio fu poi pubblicato con l'intera pagina del Codice in cui era montato (con una *Deposizione* attribuita a Daniele Porri da Parma nella parte inferiore) da Popham 1937, p. 3. Si veda anche Cheney 1970, p. 39, p. 51; Pouncey-Gere 1983, I, p. 319, n. 351; Warwick 2000, p. 87.

un prototipo iconografico jacopinesco. Spetta allo studioso il merito di aver individuato la presenza di un ritratto di papa Gregorio XIII attribuito a Jacopino nell'inventario della collezione dei Sanseverino nella Rocca di Colorno[43].

Di Paolo III Farnese, unico nome citato estesamente da Vasari nel summenzionato passo delle *Vite*, sono stati individuati dalla critica tre dipinti assegnabili a Jacopino del Conte. Il primo, disperso, è il *Ritratto di Paolo III con Ottavio Farnese* già in collezione Alfredo Barsanti a Roma (Fig. 145); l'altro, un *Ritratto di Paolo III con un prelato*, è conservato presso la sagrestia della chiesa di Santa Francesca Romana a Roma (Fig. 146); infine, più di recente, si è proposto di attribuire a Jacopino anche il *Ritratto di Paolo III* del Museo Fesch di Ajaccio (Fig. 147).
Il successo di Jacopino del Conte come ritrattista e la sua copiosa attività presso il contesto romano verosimilmente furono determinati anche dal favore che il pontefice accordò all'artista a partire dal principio degli anni quaranta. L'avvicinamento del nostro all'orbita farnesiana potrebbe essere stato facilitato dal suo stabile gravitare attorno alla Confraternita della Misericordia, nell'Oratorio della quale, a queste date, aveva già eseguito l'*Annuncio,* la *Predica* e il *Battesimo,* ottenendo un notevole successo. Si rammenti, inoltre, che proprio nel 1540 Paolo III aveva dimostrato un forte interessamento nei confronti delle attività della Confraternita, cui aveva concesso, con bolla del 1 febbraio, di liberare un condannato a morte durante la celebrazione patronale del 29 agosto. Potrebbe darsi, quindi, che il pontefice si sia interessato a Jacopino avendone saggiato in questo contesto la sua competenza come ritrattista, espressa più volte lungo le pareti dell'Oratorio.
Tale favore garantì al del Conte l'ingresso entro una cerchia molto elevata della società, appartenenza confermata dalla successiva dimestichezza con alcune delle personalità più vicine al pontefice, come dimostra, ad esempio, l'incarico di eseguire la pala d'altare per il monumento funebre di Bernardino Elvino (1504-1548), già segretario del nipote del papa, il cardinale Guido Ascanio Sforza di Santa Fiora, e tesoriere generale di Paolo III dal 1541. L'opera, di cui si discuterà nel prosieguo del testo, si trovava in Santa Maria del Popolo e, dopo una serie piuttosto numerosa di passaggi di proprietà, entrò a far parte della collezione del Musée Condé a Chantilly.

[43] L'inventario fu redatto al principio del XVII secolo. Il dipinto menzionato, tuttavia, è ad oggi disperso. Lo studioso ha discusso l'importante notizia nella sua tesi di dottorato (Vannugli 1992, p. 134, cat. P13). Quanto infine al ritratto di Gregorio XIV si veda Vannugli in Petrucci 2004, pp. 70-71, in cui è presentato un dipinto inedito con l'effige di papa Sfondrati derivante probabilmente dal prototipo jacopinesco.

Il *Ritratto di Paolo III con Ottavio Farnese* facente parte un tempo della raccolta di Alfredo Barsanti è citato nell'inventario della collezione Farnese del 1653 conservata presso il palazzo di famiglia. Nel documento l'opera è rubricata come

> "un retratto di papa Pavolo 3° a sedere, con pelliccia e cinta pendente, che dà audienza al duca Ottavio, in tavola con prospettiva d'una chiesa, cornice grossa di noce intagliata con bandinella di taffetà verde, mano di Titiano"[44].

Proprio la fedele descrizione del ritratto ha consentito di riconoscere nel dipinto indicizzato nell'inventario quello già in collezione Barsanti; quanto all'incongrua attribuzione della tavola a Tiziano, la confusione del compilatore del documento si spiega con la ben nota attività del Cadorino come ritrattista di Paolo III.

Il secondo ritratto del papa verosimilmente eseguito da Jacopino del Conte è il *Ritratto di Paolo III con un prelato*, conservato presso la sacrestia della chiesa di Santa Francesca Romana. Il dipinto, riferito tradizionalmente a Perino del Vaga o a Girolamo Siciolante, è stato attribuito al del Conte da Federico Zeri[45]. A seguito di un recente restauro, inoltre, è emersa non soltanto la buona conservazione dell'opera, ma anche la sua alta qualità e la ricchezza dei materiali utilizzati[46].

La chiesa sin dal 1352 era divenuta sede del monastero dei Monaci Benedettini olivetani[47]. La presenza di una copia del dipinto conservata presso l'Abbazia di Monteoliveto, pertanto, non può stupire e spinge a prendere in debita considerazione l'ipotesi che l'uomo effigiato in veste prelatizia accanto al pontefice (certamente il committente dell'opera) sia un personaggio legato all'ordine religioso[48]. Proprio sull'identificazione del ritrattato, in effetti, si è lungo dibattuto senza tuttavia giungere ad una soluzione definitiva della questione. In base ad una antica tradizione, si era soliti riconoscervi le fattezze del cardinal Reginald Pole[49]; più di recente, invece, Antonio Vannugli ha formulato un'ipotesi piuttosto suggestiva, secondo la quale il

---

[44] Citato da Zapperi 1991, p. 14.

[45] Roma, Santa Francesca Romana, sagrestia, olio su tavola, 118 x 101 cm. Nibby 1839, p. 766 e Melchiorri 1840, p. 350 (Perino del Vaga); Voss 1920, ed. 1994, p. 87 e Venturi 1932, pp. 560-562 (Siciolante); Zeri 1948, p. 193, n. 2 (Jacopino del Conte); Cheney 1950-1953, p. 36, n. 2; Davidson 1966, p. 64, n. 49; Cheney 1970, p. 98, n. 51 (Jacopino); Bruno 1974, p. 74, n. 133; Hunter 1983, p. 462, n. 67; Cannata in Fagiolo-Madonna 1984, pp. 383-384, cat. n. IX.2; Zapperi 1991, *passim;* Cheney 1996, p. 777; Hunter 1996, p. 251; Vannugli 1998, p. 601; Cecchi 2000, pp. 129-130 (Salviati); Vannugli in Petrucci 2004, pp. 54-55; Tempesta in Strinati 2008, pp. 350-351, cat. n. 113; Donati 2010, pp. 155-156; Id. in Bernardini 2011, p. 304, cat. n. 110.

[46] Tempesta in Strinati 2008, p. 350, cat. n. 113.

[47] Lugano 1922, p. 5. Si veda anche Id. 1920, pp. 234-252.

[48] Un'altra copia del dipinto, di dimensioni inferiori e di inferiore qualità, si conserva presso i depositi del Museo del Prado a Ciudad Real. Vannugli in Petrucci 2004, p. 54.

[49] Si veda Nibby 1839, p. 766; Melchiorri 1840, p. 350; Lugano 1922, p. 19. Ad escludere tale ipotesi, oltre ad un confronto condotto sulle effigi note del cardinal Pole, vi è la constatazione del suo definitivo allontanamento dall'Italia nel 1537, cioè in un momento sicuramente precedente all'esecuzione del dipinto in esame.

prelato potrebbe essere il summenzionato tesoriere di Paolo III, Bernardino Elvino, futuro committente di Jacopino (per il tramite dei suoi eredi) della pala in Santa Maria del Popolo; ciò nondimeno, tra il volto effigiato nell'opera in questione e quello incluso nella *Pietà* raffigurante l'Elvino non sembra esserci completa sovrapponibilità (Fig. 196)[50]. In ogni caso, il personaggio ritratto con il papa difficilmente può riconoscersi come il cardinal Ercole Gonzaga, come proposto da Andrea Donati. Sarà sufficiente, infatti, confrontare il volto di questo prelato con le immagini note del cardinale: a tal proposito, sembra utile considerare un ritratto di un ignoto pittore conservato presso il palazzo Ducale di Mantova[51] oppure il particolare del ritratto del cardinale inserito nella pala con la *Deposizione* nella chiesa di Sant'Egidio a Mantova, attribuita ad ambito di Giulio Romano[52].

Per la datazione dei ritratti, già Roberto Zapperi notava che il 4 aprile del 1543 Paolo Giovio inviava al cardinale Alessandro Farnese un libro delle *Historiae,* accompagnato da una missiva in cui chiedeva l'approvazione del papa, suggerendo di leggerlo

> "in un qualche giorno di pioggia o di caligo, dannato da mastro Jacopo"[53].

Il possibile riferimento all'esecuzione di un ritratto e, soprattutto, la proposta di identificazione del "mastro Jacopo" citato nella lettera con Jacopino del Conte (benché naturalmente non dimostrabile con certezza), possono essere con cautela accolti in riferimento all'attività di ritrattista di Paolo III.

In entrambe le opere il papa viene ritratto seduto e abbigliato riccamente, con camauro, mozzetta e falda; nel caso poi del dipinto perduto, grande evidenza è conferita alla descrizione delle scarpe con la croce ricamata (evidente allusione al segno di deferenza che spetta al pontefice) e del cingolo con i fiochi d'oro che gli pende dalla vita.

L'assenza della tiara e del manto in entrambi i casi qualifica il momento descritto non come parte di una solenne cerimonia, ma come rappresentazione di un'udienza privata del papa con una persona del suo seguito. Ciò nondimeno, almeno il dipinto già Barsanti si qualifica come un imponente ritratto di stato, concepito per scopi diplomatici[54].

---

[50] Vannugli in Petrucci 2004, p. 54.
[51] Mantova, palazzo Ducale, inv. 6802. Si veda de Gramatica in Dal Prà 1993, pp. 130-131, cat. n. 56.
[52] Berzaghi in Ferino Pagden 1989, p. 450.
[53] Giovio ed. 1956-58, I, p. 311; Zapperi 1991, p. 99, n. 12.
[54] A proposito del dipinto già Barsanti, vale la pena rammentare le parole di Federico Zeri a proposito dello scadimento qualitativo raggiunto dall'artista, che avrebbe interessato anche la produzione ritrattistica. Il ritratto, infatti, sarebbe il risultato di un "automatico processo di mummificazione formale che riduce i personaggi jacopineschi ad atoni e talvolta sinistri manichini". Zeri 1957, p. 19.

L'invenzione dell'immagine in ambedue i dipinti è impostata su un medesimo registro: sullo sfondo a sinistra, alle spalle del personaggio in convegno con il papa, un'architettura dalle forme classiche – impreziosita, nel caso del dipinto perduto, dai gigli farnesiani – si apre verso un paesaggio, cittadino nel dipinto già Barsanti e all'antica in quello di Santa Francesca Romana; in questo ultimo caso il dettaglio è per certi aspetti molto simile allo sfondo di paesaggio all'antica inserito da Jacopino del Conte nella scena con il *Battesimo di Cristo* al Decollato, datato 1541 (Fig. 127). Dal punto di vista compositivo, l'opera conservata nella chiesa di Santa Francesca Romana individua nella tradizione romana e precipuamente in Raffaello i propri modelli culturali; in particolare, l'invenzione fu naturalmente esemplata sul *Ritratto di Giulio II* e sul *Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi.*

Quanto al dipinto già Barsanti e ai suoi modelli iconografici, spesso si è rintracciato un possibile riferimento nei prototipi messi a punto da Tiziano Vecellio, del quale vale la pena rammentare il soggiorno romano a partire dall'ottobre del 1545 presso la corte farnesiana, durante il quale realizzò il *Ritratto di Paolo III con i nipoti* oggi presso il Museo Nazionale di Capodimonte. L'idea del ritratto a figura intera, infatti, fu messo a punto proprio dal cadorino, che per primo diffuse tale iconografia nel *Ritratto di Carlo V con il cane,* mutuato dal dipinto originale realizzato da Jacob Seisenegger. Tiziano, d'altronde, aveva in più occasioni adottato tale soluzione compositiva, il che peraltro fu sottolineato da Giorgio Vasari come un elemento di grande novità nell'ambito del genere del ritratto. L'aretino, infatti – pur con qualche imprecisione circa le cronologie di opere che di fatto non conosceva personalmente – scriveva:

> "L'anno 1541 [sic] fece il ritratto di don Diego di Mendozza, allora ambasciatore di Carlo V a Venezia, tutto intero in piedi, che fu bellissima figura e da questa cominciò Tiziano quello che è poi venuto in uso, cioè fare alcuni ritratti interi. Nel medesimo modo fece quello del cardinale di Trento, allora giovane"[55].

Per questa ragione, tradizionalmente si ritiene che l'idea del ritratto in piedi sia stata diffusa a Roma proprio da Tiziano tramite il celeberrimo ritratto di *Paolo III con i nipoti.*

Ciò nondimeno, secondo Roberto Zapperi il primato nella diffusione a Roma di questa tipologia iconografica tizianesca spetterebbe addirittura proprio a Jacopino del Conte e al dipinto perduto già in collezione Barsanti. Come si è detto, infatti, lo studioso proponeva di datare l'opera ai primi mesi del 1543; il dipinto sarebbe stato concepito con lo scopo di promuovere la candidatura del nipote Ottavio al ducato di Milano, proposta dai Farnese e

[55] Vasari 1568, vol. VI, p. 163.

respinta da Carlo V nel giugno dello stesso anno durante il convegno di Busseto. Zapperi ha sostenuto che la scelta di comporre il ritratto di Ottavio a figura intera sarebbe stata veicolata proprio dalla volontà di riferirsi ad una formula iconografica aulica e di rappresentanza cara al suocero di Ottavio, Carlo V. Probabilmente a Roma esistevano delle copie dei ritratti di Tiziano che furono utilmente presi a modello da Jacopino del Conte. Del resto, Giorgio Vasari, proprio a commento dell'esperienza di ritrattista del nostro, ricordava molti suoi ritratti a figura intera[56].

Tale formula iconografica è assente invece nell'altro ritratto di Paolo III assegnato al *corpus* di Jacopino del Conte. La destinazione del tutto diversa, presumibilmente privata, di questo dipinto, situabile cronologicamente in un momento molto prossimo all'altro, avrebbe spinto l'autore a risolvere la composizione in maniera molto più consueta e in linea con la tradizione iconografica post-raffaellesca.

Infine, accanto ai summenzionati ritratti del pontefice, pare opportuno citare il *Ritratto di Paolo III Farnese* del Musée Fesch di Ajaccio, di recente proposto a Jacopino del Conte con qualche ragione da Andrea Donati. Il papa, colto a mezza figura, è abbigliato con la tiara e un ricchissimo piviale. L'atteggiamento solenne dell'effigiato e la stessa ricchezza dell'immagine qualificano il dipinto come un ritratto ufficiale (Fig. 147)[57].

Sempre in relazione all'attività di Jacopino del Conte per la famiglia Farnese, si rammenti infine il *Ritratto di Orazio Farnese,* conservato presso la National Gallery di Londra (Fig. 148)[58]. L'assegnazione dell'opera al catalogo del nostro, proposta in primo luogo da Federico Zeri, non è stata accolta da tutta la comunità scientifica e deve essere valutata con cautela[59].

L'occasione per l'esecuzione del ritratto del giovanissimo esponente della famiglia (1532-1553), figlio di Pierluigi Farnese e Girolama di Ludovico Orsini, conte di Pitigliano, potrebbe rintracciarsi nella sua presentazione ufficiale a corte, avvenuta nel 1541, allorché Orazio aveva nove anni (età confacente all'effigiato). D'altronde, nel luglio dello stesso anno Orazio, in previsione del futuro matrimonio con Margherita di Valois, fu inviato in Francia dove rimase stabilmente almeno fino al 1545[60]. Tale datazione dell'opera, inoltre, può trovare conferma indiretta nel *Ritratto di Ranuccio Farnese* della National Gallery di Washington, realizzato nel

---

[56] Vasari 1568, vol. VI, p. 222.
[57] Musée Fesch, Ajaccio, inv. n. 852.1.652, olio su tavola, 69 x 48 cm. Donati 2012, pp. 56-57.
[58] Londra, National Gallery, inv. n. 649, olio su tavola, 129 x 61 cm.
[59] Zeri 1978, p. 119; Zapperi 1991, pp. 40-42; pp. 57-58. Parere negativo è stato espresso, ad esempio, da Costamagna (1994, p. 330, cat. n. A64). Luisa Mortari (1992, p. 146, cat. n. 114) lo attribuiva a Francesco Salviati, riprendendo un parere espresso già da Adolfo Venturi (1933, p. 199).
[60] Rosselli 1995, pp. 120-127.

1542 da Tiziano Vecellio: la foggia del costume, infatti, è del tutto simile a quella del ritratto di Londra[61].

In conclusione, ancorché l'ipotesi attributiva debba essere accolta con somma prudenza, il dipinto londinese, data la cronologia proposta dagli studi, dovrebbe essere considerato il primo incarico ufficiale rivolto a Jacopino dalla famiglia Farnese[62].

Attorno al dipinto della National Gallery di Londra già Federico Zeri riuniva un piccolo nucleo di opere molto omogeneo dal punto di vista stilistico[63]. Tra queste si consideri il *Ritratto di dama con il petrarchino e il cagnolino*[64], già riferito significativamente a Sebastiano del Piombo da Bernard Berenson (Fig. 149)[65], e il *Ritratto d'uomo,* il cosiddetto *Niccolò Machiavelli,* già in collezione Capponi a Firenze e oggi a Madrid, per il quale tradizionalmente si proponevano i nomi di Agnolo Bronzino o di Alessandro Allori (Fig. 150)[66].

Al contrario, a parere di chi scrive, dovrà essere espunta dal catalogo di Jacopino del Conte una delle opere che in maniera più sedimentata ne fa parte sin dagli stessi studi di Federico Zeri, al quale se ne deve l'attribuzione al nostro. Si tratta del cosiddetto *Ritratto di Vittoria Farnese* conservato presso la Galleria Borghese di Roma (Fig. 151). Lo studioso proponeva l'assegnazione dell'opera a Jacopino del Conte in ragione di alcune consonanze stilistiche rilevate con il *Ritratto di Paolo III e un prelato* della chiesa di Santa Francesca Romana[67].

---

[61] Zeri 1978, p. 120.

[62] Zapperi 1991, pp. 57-58.

[63] Zeri, op. cit., p. 120.

[64] Già Cornbury Park, Oxon, Collection Watney, olio su tavola, 99 x 73,5 cm. Andrea Donati (2010, p. 158) ha proposto di identificare nella donna Vittoria Farnese sulla scorta di un confronto con un particolare dell'affresco eseguito da Taddeo Zuccari a Caprarola raffigurante le *Nozze di Margherita d'Austria e Orazio Farnese.*

[65] Berenson 1957, p. 163.

[66] Madrid, collezione del Banco Santander, olio su tavola trasportato su tela, 110 x 85 cm. Lecchini Giovannoni 1968, p. 53; p. 56. Più difficilmente condivisibili, invece, i riferimenti a Jacopino proposti per un gruppo di dipinti: il *Ritratto di donna della famiglia Santacroce* (proveniente dalla collezione Kistens, oggi in collezione privata a Londra, olio su tavola, 60 x 40 cm. Voss 1920, ed. 1994, p. 106; Venturi 1933, pp. 234-236); il *Ritratto di donna* della collezione Harold Irving Pratt di New York (Pace 1972, p. 221, n. 15) ed infine il problematico *Ritratto di Bindo Altoviti* conservato al Museum of Fine Arts di Montreal e attribuito a Jacopino ancora una volta da Federico Zeri (Edward Cleghorn Memorial Fund, 2000.14, olio su tavola, 128 x 102 cm). Zeri 1978, p. 120. Si veda Pegazzano 2004, pp. 81-83; Costamagna 2004, pp. 337-341; Id. in *ibidem,* pp. 400-401; Goldfarb in Franklin 2009, pp. 234-235, cat. n. 61.

[67] Roma, Galleria Borghese, inv. n. 100, olio su lavagna, 106 x 78 cm.. Zeri 1948, p. 183, n. 2; Cheney 1954, p. 36, n. 2; Della Pergola 1959, II, pp. 29-30, cat. n. 33; Cheney 1970, p. 38, n. 51; Ead. 1996, p. 777; Vannugli 1998, p. 601; Id. in Natoli-Petrucci 2003, pp. 97-98, cat. n. 22; Donati 2010, pp. 158-159. Antonio Vannugli proponeva di riconoscere nell'effigiata le fattezze di Livia Colonna, nobildonna romana di cui lo stesso Giorgio Vasari ricordava il ritratto eseguito da Jacopino del Conte ("E fra l'altre so che già ritrasse la signora Livia Colonna, nobilissima donna per chiarezza di sangue, virtù e bellezza incomparabile". Vasari 1568, VI, p. 222; Vannugli 1998, p. 601). Invero, tornato più di recente sulle questioni identificative, lo studioso, in ragione della consapevolezza di non poter giungere ad una soluzione definitiva del problema, ha infine proposto di mantenere la tradizionale identificazione della donna come Vittoria Farnese (nonostante un evidente refuso nella titolazione della scheda di catalogo, che definisce l'opera come *Ritratto di Giulia Farnese*). Il dipinto è di certa provenienza farnesiana, come attesta lo stemma araldico della famiglia posto sul verso della tavola (Vannugli in Natoli-Petrucci 2003, pp. 97-98, cat. n. 22). Federico Zeri, inoltre, proponeva dei confronti stilistici tra questo dipinto e

Invero, le ben definite qualità stilistiche dell'opera, molto distanti dai dipinti di Jacopino del Conte, consentono di formulare un'ipotesi diversa. La predilezione per gli incarnati eburnei, la definizione scultorea di volti molto regolari, il disegno sottile dell'arcata sopraccigliare e la caratterizzazione delle mani dalle dita allungate, sono alcuni dei tratti salienti dello stile di Leonardo Grazia da Pistoia che si trovano immutati nella maggior parte delle opere del pittore. Si veda, ad esempio, il volto di Maria nell'*Annunciazione* della cattedrale di San Martino a Lucca (1530)[68], (Fig. 39), la già menzionata *Lucrezia* della stessa collezione Borghese di Roma (Figg. 46; 152)[69], alcuni dei volti inseriti nella monumentale pala d'altare eseguita nel 1541 per l'altare maggiore della chiesa di Monteoliveto a Napoli (Fig. 47)[70] e ancora molti dipinti del pittore[71]. La consonanza tra questi modelli formali consente di legare il *Ritratto di Vittoria Farnese* della Borghese al *corpus* di opere del pittore pistoiese.

4.1_4. Il ritratto di Antonio da Sangallo il giovane (1542)

È datato al 1542 il *Ritratto di Antonio da Sangallo il giovane* dell'Accademia di Brera, in deposito presso la Camera dei Deputati di Roma (Fig. 157)[72]. L'iscrizione presente lungo la cornice,

---

il cosiddetto *Ritratto di Giulia Gonzaga* della stessa collezione Borghese, inv. n. 79, perduto nel 1943 (Longhi 1928, p. 336, n. 79; Della Pergola 1959, II, pp. 28-29, n. 32).

[68] Bisceglia 1996, p. 101.

[69] Roma, Galleria Borghese, inv. 75, olio su lavagna, 55 x 43 cm. Come si è detto, la *Lucrezia* è documentata come opera del Pistoia da Jacopo Manilli (Manilli 1650, p. 98). Paola Della Pergola, invece, riferiva il dipinto alla maniera di Jacopino del Conte (Della Pergola 1959, II, p. 30, n. 34). Per la definizione del modulo figurale della *Lucrezia,* ancora fondamentale sembra essere per il Pistoia l'esempio di Giulio Romano. Si veda, a tal proposito, la notevole prossimità formale che è possibile stabilire con il *Ritratto di Isabel de Requesens* (Parigi, Musée du Louvre) eseguita dal Pippi intorno al 1518 (Fig. 153).

[70] La *Presentazione al tempio* per Monteoliveto, oggi a Capodimonte (Fig. 46), nel 1544 fu rimossa su suggerimento di Vasari, che riuscì a sostituirla con un suo dipinto. Maranta, ripreso poi da Celano, spiegava l'episodio con la sconveniente presenza nel dipinto di ritratti di contemporanei, il che, peraltro, potrebbe offrire un valido termine di paragone per ricostruire la sua attività di ritrattista. Maranta in Barocchi 1978, pp. 884-885; Celano 1692, p. 870. Risale a questo periodo anche la redazione di una pala d'altare con l'*Assunzione delle Vergine* per la cattedrale di Altamura, inviata da Napoli alla fine del 1546. Si veda Santoro 1955, pp. 85-89; Leone De Castris 1996, p. 88.

[71] Per una ricognizione e una proposta di catalogo di Leonardo Grazia da Pistoia è in preparazione un contributo della scrivente per "Proporzioni", risultato delle ricerche condotte tra il 2012 e il 2013 come borsista presso la Fondazione Longhi di Firenze. Brevemente si considerino alcune delle opere che la letteratura critica ha giustamente riferito al suo catalogo: *Madonna con Bambino,* Palermo, palazzo Abatellis (De Castro 2011, p. 32); *Cleopatra,* Roma, Galleria Borghese, Fig. 153 (inv. 337, olio su lavagna, 81 x 56 cm); *Santa Caterina di Alessandria*, Fig. 154 (già Christie's, Roma, 26 maggio 1998, lotto 254); *Venere e Amore*, Fig. 155 (collezione privata, olio su lavagna, 83,5 x 54 cm; De Marchi in Bona Castellotti 2000, p. 60, n. 24); *Venere,* Roma, Galleria Borghese, Fig. 156, (inv. 92, olio su tavola, 97 x 75 cm); *Cleopatra* (Londra, Christie's, 7 luglio 2004, lotto 194, olio su tavola, 35 x 26 cm); *Morte di Lucrezia* (Milano, Finarte, 12 giugno 1989, n. 140, olio su tavola, 88 x 62 cm); *Cleopatra* (Palermo, mercato antiquario 1997, olio su tela, 81 x 63 cm). La predilezione di Leonardo Grazia verso la realizzazione di opere raffiguranti *Cleopatra*, *Lucrezia* o *Venere e Amore* è confermata dalle numerose citazioni di opere del Pistoia raffiguranti tali soggetti negli inventari delle collezioni napoletane. Labrot 1992. Si vedano anche Hernando Sanchez 1993, pp. 35-55; Leone de Castris 1993; pp. 57-93; Hernando Sanchez 1994. Sull'incidenza del tema iconografico sulla produzione artistica del XVI secolo si veda Ciccaglione 2006.

[72] Milano, Pinacoteca di Brera, inv. n. 577, olio su tela, 74 x 54 cm. In deposito presso la Camera dei Deputati di Roma, inv. 819.

oltre ad indicare il nome dell'effigiato e la data di esecuzione dell'opera, ricorda anche la sua qualifica di architetto della Fabbrica di San Pietro[73].

La certa attribuzione del dipinto a Jacopino del Conte, proposta in primo luogo da Iris Cheney, anche in questo caso è stata possibile in virtù di un confronto molto stringente (e altrettanto raro) con un particolare della pala d'altare dell'Oratorio di San Giovanni Decollato: ad assistere al pietoso momento della deposizione di Cristo, infatti, è presente anche l'architetto, il cui volto fa capolino a sinistra della scena (Fig. 158)[74]. L'inclusione del ritratto va letta come un esplicito omaggio offerto ad un confratello morto da qualche anno (1546) che aveva avuto un ruolo dirimente non solo rispetto alle attività dell'Oratorio ma anche nei confronti dello stesso Jacopino, la cui fortuna al tempo dell'esordio romano molto doveva ai Sangallo. Del resto, come detto, una delle caratteristiche peculiari dell'intero ciclo del Decollato riguarda proprio la frequente inclusione di ritratti di confratelli all'interno della decorazione.

Si rammenti, inoltre, che proprio a metà degli anni quaranta, quindi in un momento di poco successivo rispetto all'esecuzione del ritratto, Jacopino fu ammesso a far parte della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon proprio grazie alle raccomandazioni dei Sangallo e di Nanni di Baccio Bigio, suo cognato oltre che esponente di rilievo della "setta" sangallesca.

Come ipotizzato da Barbara Agosti, il ritratto oggi a Brera verosimilmente faceva parte della collezione di Paolo Giovio, dove è documentato in effetti un ritratto dell'architetto; tale considerazione potrebbe comprovare l'altrimenti ben nota attività del nostro per lo storico lombardo di cui si dirà[75].

Da un punto di vista stilistico, l'opera palesa alcuni tratti peculiari presenti anche nel dettaglio della pala, come ad esempio la dimensione impassibile e atemporale data all'espressione del volto e la particolare definizione degli occhi, "incavati" e profondi. La possibilità di isolare le medesime caratteristiche in altri dipinti consente l'identificazione di un piccolo nucleo di opere (discusse di seguito), la cui attribuzione al catalogo del nostro può essere così corroborata.

---

[73] "ANTONIUS SANGALLO FABRICAM PRINCIPIS APOSTOLORUM DE URBE ARCHITECTANS MDXLII".

[74] Cheney 1970, p. 39.

[75] Klinger 1991, p. 164, cat. n. 313; Marcora 1981, p. 94; Capriotti 1992, p. 24; Rivosecchi 1994, p. 52, cat. n. 42; Cheney 1996, p. 777; Vannugli 1998, p. 601; Agosti 2008, p. 122; p. 123, n. 304. Il dipinto fu esposto fuori catalogo alla mostra del 1984 *Raffaello architetto*. Quanto ai rapporti con Giovio, ci si riferisce ad alcune lettere (1544; 1545) in cui si fa riferimento a Jacopino. In particolare nella lettera del 1545 si menziona un ritratto del cardinal Sadoleto che lo storico lombardo aveva richiesto al nostro (Giovio 1956-58, vol. I, p. 348, n. 191). Si consideri in questo contesto anche l'attribuzione a Jacopino di un *Ritratto di Paolo Giovio* (già Londra, collezione Michaelis) proposta da Antonio Vannugli, che ringrazio (1998, p. 601; Id. in Natoli-Petrucci 2003, p. 112).

4.1_5. Il *Ritratto del cardinal Niccolò Ridolfi*

Alla luce di consonanze stilistiche con il summenzionato *Ritratto di Antonio da Sangallo il giovane*, sembra più che plausibile confermare la paternità del nostro per il *Ritratto di prelato,* conservato presso il Museum of Fine Arts di Boston (Fig. 159)[76]. Si deve a Federico Zeri la restituzione al *corpus* di Jacopino del dipinto, acquistato presso una collezione privata di Palermo come opera di Sebastiano del Piombo, a cui era stato riferito senza distinzioni dalla letteratura critica[77]. L'identificazione del personaggio come Niccolò Ridolfi è stata possibile grazie ad un confronto con il ritratto del cardinale eseguito da Cristofano dell'Altissimo (Fig. 160)[78]. Oltre a ciò, a supportare la giusta identificazione, si consideri il disegno con il ritratto del cardinale contenuto nel manoscritto conservato presso la Biblioteca Angelica di Roma dal titolo *Vita di alcuni cardinali di S. R. Chiesa assunti a questa dignità dall'anno 1504 all'anno 1553* (Fig. 161)[79].

Anche in questo caso, l'attribuzione a Jacopino del dipinto in esame assume un certo valore non soltanto nell'ottica di restituire completezza, per quanto possibile, all'altrimenti magmatico catalogo del pittore ma anche in virtù della possibilità, certo più foriera di conseguenze, di aggiungere un tassello importante alla conoscenza del pittore e della rete di relazioni di committenza intessute fittamente dal nostro nell'ambito del contesto romano. Il ritratto in oggetto offre difatti indiretta conferma all'appartenenza di Jacopino a quello speciale *milieu* politico e culturale che vide riuniti a Roma alcuni degli esponenti più attivi del partito antimediceo e dell'Accademia della Virtù, con le sue filiazioni più tarde, cui rimandano anche gli studi vitruviani compiuti in seno all'Oratorio di San Giovanni Decollato. Il del Conte, quindi, sembra qualificarsi sempre più nitidamente come un artista impegnato a soddisfare le esigenze di certa parte della società romana, culturalmente molto coerente e, almeno in un primo tempo, più o meno apertamente simpatizzante per quella fazione politica che trovò

---

[76] Già New York, Metropolitan Museum of Art, dono di Theodore M. Davis, oggi a Boston, Museum of Fine Arts, inv. n. 1991.1042, olio su tela, 120,5 x 97 cm.

[77] Zeri in Zeri-Gardner 1971, pp. 204-205. Nel 1946 l'opera fu sottoposta ad un intervento di restauro dal quale emerse una fascia superiore aggiunta e ridipinta, oggi coperta dalla cornice. Per i vari passaggi di proprietà del dipinto si veda Donati 2010, p. 152, n. 206.

[78] La possibile identificazione del personaggio come Niccolò Ridolfi si deve ad Andrea Donati (2010, p. 152), il quale tuttavia ignora l'attuale ubicazione del dipinto a Boston. Lo studioso ha sostanziato la sua proposta identificativa grazie al confronto con un particolare dell'affresco eseguito da Taddeo Zuccari a Caprarola rappresentante le *Nozze di Margherita d'Austria e Ottavio Farnese.* Il ritratto di Cristofano dell'Altissimo recante l'iscrizione con il nome del cardinale è stato messo all'incanto da Christie's a New York (6 aprile 1986, lotto n. 63).

[79] Roma, Biblioteca Angelica, ms. 1700. Per confronto iconografico si veda anche il *Ritratto del cardinal Ridolfi* di anonimo, pubblicato in Byatt 1983, fig. 1. Si tratta di un dipinto attribuito a Sebastiano Luciani che nel 1983 la studiosa segnalava come presente ancora nella collezione Del Panta-Ridolfi. Byatt 1983, vol. I, p. 177, n. 33. Del resto, nell'inventario dei beni dell'erede del cardinale, Lorenzo Ridolfi, redatto nel 1574, è rubricato anche un ritratto del cardinale. Ead. 1983, vol. II, p. 311.

nella città capitolina il teatro del proprio dissenso[80]. Come si è detto, lo stesso coinvolgimento di Jacopino entro il cantiere del Decollato può essere letto come segnale evidente di una sua adesione e prossimità a tale ambito politico e culturale sin dalla fine del quarto decennio. E a tal proposito, in relazione alla proposta già espressa in questa sede di riconoscere in Michelangelo un possibile tramite per l'ingresso di Jacopino del Conte al Decollato e più in generale nel contesto romano, si consideri il ruolo di protagonista che ebbe il Buonarroti nelle drammatiche vicende della seconda Repubblica fiorentina.

Niccolò Ridolfi (1501-1550), figlio di Piero Ridolfi e Contessina de' Medici, figlia di Lorenzo il Magnifico, fu nominato cardinale a sedici anni nel 1517, durante la famosa nomina di trentuno porporati voluta da papa Leone X a seguito della congiura Petrucci. Dal 1534 ottenne il titolo di Santa Maria in Cosmedin, sostituito nel 1540 con il titolo di Santa Maria in Via Lata, la parrocchia di riferimento di Jacopino del Conte, il quale risiedeva nelle immediate vicinanze.
Nella Roma animata da un sentimento antimediceo, Ridolfi ricoprì un posto di protagonista, assumendo accanto ai cardinali Giovanni Gaddi, Niccolò Gaddi e Giovanni Salviati il ruolo di guida per gli esuli fiorentini a Roma, anche in seno al collegio pontificio.
Proprio in ragione delle comuni simpatie antimedicee, è noto il legame che egli intrattenne con alcune influenti personalità del tempo, come ad esempio Filippo Strozzi, il quale garantì sempre il suo sostegno finanziario alla causa antimedicea, Jacopo Sadoleto, Pietro Bembo, monsignor Della Casa, Bernardino Maffei, Donato Giannotti, che giunse a Roma al servizio del Ridolfi nel 1539, Giangiorgio Trissino, Fulvio Orsini e Paolo Giovio, personaggi con i quali si era creato un sodalizio strettissimo, basato non soltanto sui comuni ideali politici ma anche su medesimi interessi culturali. Molto significativamente, i legami di Jacopino con alcune di queste personalità sono documentati.
Il palazzo del cardinale in Sant'Agata dei Goti era noto anche per la cospicua collezione di oggetti d'arte antica, cui era destinato anche il *Bruto* del Buonarroti[81], mentre la sua biblioteca, una delle più ricche dell'epoca, divenne centro di una sorta di cenacolo culturale e la sua corte un luogo di incontro molto attivo e frequentato: uno dei pilastri di tale "consorteria" era lo stesso Michelangelo, come ricorda Ascanio Condivi, familiare del Ridolfi:

[80] Capasso 1901; Spini 1980; Polverini Fosi 1991, pp. 119-161; Ead. 1994, pp. 389-414; Simoncelli 2004, pp. 285-327; Id. 2006.
[81] Sul cardinal Ridolfi si vedano anche Byatt 1981, pp. 3-8; Ead. 1983; Costa 2009; Muratore 2009; Byatt 2011, pp. 230-240.

"[Michelangelo] aveva ancor stretta amicizia col mio reverendissimo padrone, il cardinal Ridolfi buona memoria, porto di tutti i virtuosi"[82].

Si rammenti poi che tra i familiari del cardinale vi era Luigi del Riccio, procuratore del Banco Strozzi presso Roberto Strozzi, il quale nell'estate del 1544 soccorse ed ospitò Michelangelo nel corso di una sua malattia presso il palazzo Strozzi, ove risiedeva[83].
Quanto alla datazione dell'opera, che in ragione delle sue caratteristiche formali dovrebbe situarsi in un momento piuttosto vicino alla redazione del *Ritratto di Antonio da Sangallo il giovane* (1542), alcune informazioni utili possono desumersi dall'analisi della biografia del Ridolfi, il quale fu assente da Roma tra il 1543 e il 1545: nel settembre 1543, infatti, da Bologna raggiunse Vicenza, di cui era vescovo, dove rimase fino all'estate del 1545, allorché giunse infine nella sua residenza estiva di Bagnaia per poi ritornare a Roma nell'autunno dello stesso anno[84]. Potrebbe darsi, quindi, che il ritratto sia stato eseguito precedentemente al 1543 oppure subito dopo il 1545.

Molto vicino stilisticamente al summenzionato ritratto di Niccolò Ridolfi è un *Ritratto di gentiluomo*, già in collezione privata a Firenze, per il quale si può avanzare, ancorché cautamente viste le scarse notizie inerenti al dipinto, il nome di Jacopino del Conte (Fig. 162). L'opera fu pubblicata senza alcun commento con una attribuzione a Salviati sul frontespizio del numero di aprile del 1928 del Burlington Magazine. Sia la provenienza che l'attuale ubicazione del dipinto sono ignote. Il ritratto, citato da Iris Cheney, fu poi pubblicato da Luisa Mortari tra le opere dubitativamente attribuibili al de Rossi[85]. L'impostazione della figura nello spazio e la definizione delle mani e del volto dell'effigiato, al contrario, sembrano caratteristiche stilistiche rilevabili in molte delle opere di Jacopino del Conte.

4.1_6. Il *Ritratto del cardinal Marcello Cervini degli Spannocchi*

Il *Ritratto del cardinal Marcello Cervini degli Spannocchi*, conservato presso la Galleria Borghese di Roma (Fig. 163) presenta un certo numero di caratteristiche stilistiche che consentono di affiancarlo ad un piccolo nucleo di ritratti del nostro, in primo luogo a quelli di Antonio da Sangallo il giovane (Fig. 157) e di Niccolò Ridolfi (Fig. 159) appena discussi.

---

[82] Condivi 1553, ed. 1998, p. 60.
[83] Muratore 2009, I, p. 23, n. 115. In particolare, sulla cerchia del Ridolfi si veda Id. 2009, pp. 53-86.
[84] Muratore, op. cit., I, pp. 37-39.
[85] L'opera, passata a New York, The Kleinberger Galleries, è ad oggi dispersa. Mortari 1992, p. 160, n. 185. Cheney 1963, p. 488; Donati 2010, fig. 201.

L'opera, inoltre, dialoga bene con il particolare dell'uomo ritratto a sinistra della *Predica del Battista* (1538) – che in questa sede si propone di riconoscere come un ritratto di Perino del Vaga (Fig. 90) – con il dettaglio del ritratto di Sangallo inserito nella pala d'altare dell'Oratorio di San Giovanni Decollato (1551), (Fig. 158), ed infine con i ritratti della famiglia Strozzi (Figg. 166; 167; 168; 169). La modalità con cui sono definiti i tratti del volto, la profondità degli occhi "incavati", la fermezza dello sguardo e il disegno delle mani sono tutte qualità che si trovano immutate nelle summenzionate opere[86].

L'alta temperatura qualitativa del dipinto può indirettamente misurarsi dal vaglio dei battesimi cui è stato di volta in volta sottoposto dalla letteratura critica. Nell'inventario della collezione Borghese del 1693 la tavola era assegnata addirittura a Raffaello Sanzio, mentre Giovanni Morelli riferiva l'opera al *corpus* di Pontormo, seguito da Venturi, Clapp e Gamba. Si deve infine ad Iris Cheney l'attribuzione al nostro del ritratto, già in parte adombrata dal Voss[87].

Quanto all'identificazione dell'effigiato, fu per primo Adolfo Venturi, che pure assegnava l'opera al Carucci, a riconoscere come quello degli Spannocchi lo stemma inserito sul mobile in fondo, caratterizzato da un fascio di spighe, e a proporre quindi di individuare nel personaggio i tratti del cardinale Marcello Cervini (1501-1555), pontefice per brevissimo tempo nel 1555 con il nome di Marcello II[88].

Nel 1534 Marcello Cervini degli Spannocchi, giunto da poco a Roma, fu nominato da Paolo III Farnese segretario personale dei nipoti Alessandro e Guido Ascanio Sforza di Santa Fiora, appena eletti cardinali[89]. Come protonotario apostolico, poi, il Cervini svolse per il pontefice numerose iniziative diplomatiche, coadiuvato dal suo segretario Bernardino Maffei, lo stesso

---

[86] La tavola è stata in parte ridipinta nella zona delle mani e dei capelli. Cheney 1954, p. 36, n. 3.

[87] Roma, Galleria Borghese, inv. 408, olio su tavola, 103 x 86 cm. Morelli 1890, pp. 161-163; Venturi 1893, pp. 195-196; Clapp 1916, pp. 69-70, n. 62; p. 86; Gamba 1921, p. 11; Id. 1956, p. 14 (il quale tuttavia identificava nel personaggio il cardinal Innocenzo Cibo); Cheney 1954, p. 36, n. 4; Ead. 1970, p. 39, n. 51 (Jacopino del Conte); Coliva 1994, pp. 152-156, n. 89; Cheney 1996, p. 777. Iris Cheney giungeva indipendentemente alla medesima conclusione suggerita già da Voss, il quale proponeva per l'opera i nomi di Daniele da Volterra e Jacopino del Conte (Voss 1933, pp. 250-252). Dalla letteratura specialistica sono state avanzate ipotesi attributive anche in direzione di Perino del Vaga (Cavalcaselle 1885, II, pp. 561-562); Francesco Salviati (Della Pergola 1551, p. 30, poi respinta dalla stessa studiosa in Della Pergola 1959, II, pp. 35-36); Marcello Venusti (Russo 1990, p. 4, n. 21; Ead. in Dal Prà 1993, p. 120, cat. n. 45. Su Marcello Venusti è in corso di stampa la monografia di Francesca Parrilla (2014). L'attribuzione a Jacopino è stata poi accolta da Zeri (1978, p. 120), Lupo in Pancheri-Primerano 2009, pp. 250-251, cat. n. 45; Lucantoni in Petrucci 2006, pp. 66-67, cat. n. VII. Si consideri infine che Antonio Vannugli, il quale nella sua tesi di dottorato respingeva l'assegnazione a Jacopino del dipinto (1992, p. 165, cat. n. R55), oggi tende cautamente ad accoglierlo nel catalogo dell'artista (comunicazione orale).

[88] Venturi 1893, pp. 195-196. Fu proprio il riconoscimento dell'effigiato ad escludere definitivamente l'ipotesi che l'autore dell'opera fosse Raffaello: il Cervini, infatti, ottenne il cappello cardinalizio solamente nel 1539.

[89] Su Marcello Cervini si vedano almeno Coffin 1979, pp. 11-29; Hudon 1992; Giombi 2002, pp. 107-122; Prezzolini-Novembri 2003; Barbieri 2004, pp. 377-381; Nicolò 2004, pp. 51-74; Brunelli 2007, pp. 502-510; Pauwels 2009, pp. 149-156.

Maffei cui è indirizzata una lettera di Paolo Giovio del 1544 nella quale si fa riferimento ad un ritratto di Jacopino del Conte[90].

Dato il suo ruolo di primo piano come legato pontificio di Paolo III, prima durante le delicate delegazioni per pacificare l'imperatore e il re di Francia e in seguito come uno dei protagonisti principali del Concilio di Trento, le tappe della sua impegnata carriera sono note e documentate quasi *ad mensem,* il che, peraltro, consente di circostanziare le ipotesi relative al momento in cui verosimilmente il Cervini rivolse a Jacopino del Conte la commissione del ritratto in oggetto, che dal punto di vista formale può collocarsi in un momento prossimo alla redazione del *Ritratto di Antonio da Sangallo* (1542).

Grazie alla sua familiarità con la corte farnesiana, nel dicembre del 1539 Marcello Cervini fu eletto cardinale con il titolo di Santa Croce; subito dopo egli lasciò Roma alla volta di Parigi, partecipando alla delicata delegazione capeggiata da Alessandro Farnese finalizzata al tentativo di pacificare il re Francesco I di Francia e l'imperatore d'Asburgo Carlo V. Nel maggio del 1540 il Farnese tornò a Roma, lasciando il Cervini in Francia come legato pontificio[91]. Con tale incarico, egli è ancora documentato nel giugno del 1540 nei Paesi Bassi; tornerà a Roma solo nell'ottobre dello stesso anno, momento che può essere considerato un termine *post quem* per il dipinto Borghese[92]; sempre al fine di individuare una possibile datazione dell'opera si consideri l'assenza prolungata da Roma a partire dal 13 marzo 1545, giorno del suo ingresso trionfale a Trento, dove fu inviato come legato pontificio in virtù delle sue capacità diplomatiche. Da quel momento in poi, il cardinale prese parte attiva ad ogni momento della storia del Concilio, sia nelle sessioni di Trento che in quelle di Bologna, dove giunse nel marzo del 1547. Tra il novembre dello stesso anno e il gennaio del 1548 tornò per un breve periodo a Roma, per poi lasciare definitivamente Bologna durante il mese di maggio. Fu infine eletto papa nel 1555 con il nome di Marcello II.

Il ritratto Borghese, quindi, per via di ipotesi può datarsi in un momento compreso tra l'ottobre del 1540 e il marzo del 1545, cronologia che ben si accorda con l'analisi stilistica del dipinto. L'opera è decisamente centrale nella ricostruzione dell'attività di Jacopino ritrattista. Come mecenate e raffinato uomo di cultura, infatti, si consideri l'appartenenza del Cervini all'Accademia della Virtù, di cui divenne membro alla fine del 1540, appartenenza ricordata anche da Vasari ("Ma dopo, essendo allora in Roma un'Accademia di nobilissimi gentiluomini e signori che attendevano alla lezione di Virtuvio, fra' quali era messer Marcello Cervini, che fu

[90] Giovio 1956-58, vol. I, p. 348, n. 191.
[91] Andretta 1995, pp. 51-70 ; Brunelli 2007, pp. 502-510.
[92] Cheney 1954, p. 39.

poi papa, monsignor Maffei, Alessandro Manzuoli et altri…")[93], e l'ottenimento dell'incarico di bibliotecario pontificio[94]. Inoltre, data la sua passione per l'architettura, di cui era intendente (come la maggior parte delle personalità della cerchia con cui Jacopino entrò in contatto), non sembra privo di significato ricordare la commissione nel 1542 ad Antonio da Sangallo il giovane della progettazione di una villa sul Monte Amiata[95]. Ancora una volta, quindi, potrebbe darsi che sia stato proprio il Sangallo, ritratto nello stesso 1542 dal nostro, a mediare per la commissione dell'opera Borghese. D'altronde, tra l'architetto e il cardinale intercorrevano rapporti più che amichevoli, come dimostrano alcune lettere di contenuto privato[96]. L'attribuzione del dipinto a Jacopino, quindi, consente di confermare quanto detto a proposito del suo ruolo di ritrattista prediletto da questa cerchia.

Tale ipotesi può essere corroborata anche dall'analisi del dipinto. Dal punto di vista compositivo, infatti, il ritratto del Cervini dimostra l'aggiornamento ormai maturo condotto sugli esempi della ritrattistica di Raffaello e Sebastiano del Piombo. Come si è detto, l'*entourage* all'interno del quale Jacopino riuscì ad inserirsi con successo era il medesimo per il quale il Luciani aveva lavorato, in qualità di raffinato ed apprezzato ritrattista e in virtù del suo legame con Michelangelo. Jacopino, quindi, a partire dal principio degli anni quaranta venne a qualificarsi come ritrattista della medesima cerchia in un momento in cui Sebastiano, che aveva peraltro perso l'appoggio del Buonarroti, non lavorava più alacremente. Ciò spiega anche le peculiarità stilistiche del nostro, il quale fu in grado di innestare, su una radice stilistica mutuata da Raffaello e Sebastiano, la sua lezione fiorentina e salviatesca.

Ancora a proposito della tavola in Galleria Borghese, sembra di un certo interesse soffermarsi infine sulla notevole attenzione con cui il pittore rappresentò gli oggetti posti a corredo del ritratto, come il libro mollemente sfiorato dal cardinale e il campanello d'argento decorato in rilievo con un'allegoria della Carità. Altrettanto singolare, poi, la tipologia di tappeto, da Michelangelo Lupo riconosciuto come un tappeto turco, un Ushak ad arabeschi chiamato anche Lotto[97]. Il medesimo tappeto è presente nel *Ritratto di dama con il petrarchino e il cagnolino* (già Cornbury Park, Watney collection), (Fig. 149), nel *Ritratto di Paolo III con Ottavio Farnese* già Barsanti (Fig. 145), così come nel *Ritratto d'uomo* della Galleria Spada di Roma (Fig. 164), opere legate al *corpus* di Jacopino del Conte[98].

---

[93] Vasari 1568, V, p. 571.

[94] Sul suo incarico di bibliotecario si vedano almeno Piacentini 2001; Barbieri 2004, pp. 377-381. Si veda anche Prezzolini-Novembri 2003. Sui cardinali bibliotecari si veda anche Mejía-Grafinger-Jatta 2006.

[95] Coffin 1979, pp. 11-29; Nicolò 2004, pp. 51-74.

[96] Niccolò, op. cit., p. 54; pp. 70-71, n. 41.

[97] Lupo in Pancheri-Primerano 2009, pp. 250-251, cat. n. 45.

[98] Quanto al *Ritratto d'uomo* della Galleria Spada di Roma si veda da ultimo Antonio Vannugli (2013, p. 38), il quale propone di attribuire a Scipione Pulzone l'intervento di restauro condotto sull'opera del suo maestro,

A proposito del Cervini, si consideri infine che Antonio Vannugli ha riconosciuto il prototipo del ritratto che senz'altro Jacopino dovette realizzare di Marcello Cervini in un momento successivo (allorché divenne pontefice) nel dipinto conservato presso il Museo Storico del Palazzo Lateranense a Roma (Fig. 165)[99]. La copia antica dal prototipo jacopinesco dal punto di vista stilistico e compositivo dialoga bene con la ritrattistica di Jacopino, e in particolare con il ritratto di Paolo III di Santa Francesca Romana (Fig. 146), soprattutto per quel che riguarda la monumentale impostazione della figura nello spazio, l'impassibilità del volto, la tipologia delle mani e del panneggio e l'architettura sullo sfondo, caratterizzata dalla presenza di una colonna collocata su una balaustra.

4.1_7. L'attività per la famiglia Strozzi

Secondo il racconto di Giorgio Vasari, tra le personalità ritratte da Jacopino del Conte risulta anche "il signor Piero Strozzi" (1510-1558)[100]. Sulla scorta di tale menzione, è stata riferita al *corpus* di Jacopino una serie di ritratti di alcuni esponenti della celebre famiglia fiorentina.
Molti dei summenzionati dipinti sono conservati a Firenze presso Palazzo Vecchio[101]. Al ritratto del capo famiglia, Filippo Strozzi il giovane, si affiancano i ritratti dei suoi numerosi figli: Roberto, Piero, Leone e Lorenzo. Le misure analoghe dei dipinti, inoltre, suggeriscono l'ipotesi che siano stati eseguiti in serie.
Il *Ritratto di Filippo Strozzi il giovane* (1489-1538), (Fig. 166)[102], ragionevolmente realizzato *post mortem,* ebbe una discreta fortuna grazie ad una stampa eseguita da Gaetano Vascellini e pubblicata in un volume del 1766 dal titolo *Serie di ritratti.* Essa fu tratta "da un quadre in Asse appo: S: E: il Sig.re Duca Don Lorenzo Strozzi"[103]. Di questo ritratto è emersa recentemente un'interessante replica di dimensioni inferiori, battuta all'asta nel 2010 da Sotheby's a Milano come di Scuola toscana e restituita ragionevolmente a Jacopino da Andrea Donati (Fig. 167)[104].
Quanto agli altri ritratti Strozzi, già Iris Cheney, nello specifico, si soffermava su due ritratti di Roberto di Filippo Strozzi: il primo fa parte della serie conservata a Palazzo Vecchio a Firenze (Fig. 168); l'altro, in formato ovale, già a Berlino in collezione Schaeffer, fu individuato in primo luogo da Adolfo Venturi, il quale lo attribuiva a Francesco Salviati identificando nel

---

ancora vivente. Spetterebbe al Gaetano il rifacimento della capigliatura e l'aggiunta della tenda a sinistra della scena.
[99] De Vita in Pietrangeli 1991, p. 308; p. 318; Vannugli in Petrucci 2004, p. 54; Vannugli 2012, p. 29; fig. 7.
[100] Vasari 1568, vol. VI, p. 222.
[101] Pampaloni 1982, tavv. XCIII-XCVI-XCVIII.
[102] Firenze, Palazzo Vecchio, olio su tavola, 150 x 100 cm. Su Filippo Strozzi si veda Bullard 1980.
[103] Costamagna 2004, p. 335; p. 347, n. 37.
[104] Milano, Sotheby's, 8 giugno 2010, n. 36, olio su tavola, 61 x 67 cm. Donati 2010, p. 152.

personaggio Annibal Caro (Fig. 169)[105]; in un secondo momento fu riconosciuto come ritratto dello Strozzi dalla Cheney proprio in ragione di un confronto con il succitato dipinto in Palazzo Vecchio[106].

Lo stesso personaggio è ritratto in un tondo dipinto ad olio su marmo conservato a New York presso la collezione di Marco Grassi. Il preziosissimo oggetto, che al pari dei summenzionati dipinti ancora in tempi recenti è stato interpretato come ritratto di Annibal Caro[107], è attribuito su base stilistica a Francesco Salviati (Fig. 170)[108]. L'opera potrebbe essere considerata come una conferma della già menzionata vicinanza tra Jacopino e il de Rossi, i quali – con ogni evidenza – ancora negli anni quaranta del Cinquecento gravitavano attorno allo stesso circuito di mecenati[109]. Inoltre, tale prossimità conferma quanto detto a proposito dello stile di Jacopino ritrattista, sempre attento al modello di Francesco Salviati.

L'attività di Jacopino del Conte per la famiglia Strozzi, menzionata chiaramente da Vasari, conferma la sua appartenenza a queste date ad un contesto molto orientato politicamente. Roberto di Filippo Strozzi, ad esempio, giunse a Roma intorno al 1537, schierandosi apertamente con il partito dei fuoriusciti fiorentini. Prima del suo passaggio in Francia nel 1556, Roberto Strozzi fu in rapporti di grande familiarità con alcune delle personalità più in vista del tempo[110], molte delle quali legate allo stesso Jacopino. Si veda ad esempio il rapporto importante e per certi aspetti altalenante che legò lo Strozzi a Michelangelo, il quale, come si è già ricordato, per un periodo fu ospite in Palazzo Strozzi a Roma: nel giugno del 1544 e nell'inverno del 1545, infatti, Michelangelo, gravemente malato, fu qui ospitato e posto sotto le cure di Luigi del Riccio, agente del banco Strozzi e molto vicino al Buonarroti nei suoi anni romani[111]. Come è noto, Michelangelo ringraziò il banchiere con il dono dei due schiavi già destinati alla tomba di Giulio II[112].

---

105 Berlino, già collezione Schaeffer, olio su tela, cm 70 x 55. Cheney 1970, pp. 39-40; Venturi 1933, p. 212.

106 Cheney 1963, p. 153, n. 137; Ead. 1970, pp. 39-40, n. 56; Ead. 1996, p. 777; Vannugli 1998, p. 601.

107 Costamagna 1998, p. 47.

108 Invero, poiché il dipinto è stato assegnato al *corpus* di Francesco Salviati solo ed esclusivamente su base stilistica ed in virtù della sua qualità, si sarebbe indotti a perlustrare la possibilità di avanzare una proposta attributiva in direzione di Jacopino del Conte.

109 Come si è detto, ancora in tempi recenti non solo l'opera di collezione Grassi ma anche il dipinto già a Berlino sono stati assegnati a Francesco Salviati e considerati ritratti di Annibal Caro. Si veda Damiano in Franklin 2009, pp. 232-233, cat. n. 60.

110 A proposito del legame con la Francia, si rammenti che il 19 aprile del 1547 egli partecipò presso la chiesa di San Luigi dei Francesi alla cerimonia commemorativa in onore di Francesco I. Cheney 1970, p. 40, n. 56.

111 Si veda *Il carteggio di Michelangelo*, vol. IV, *passim.* A pagina 182, nota 3, è trascritta una lettera inviata da Luigi del Riccio a Roma a Roberto Strozzi a Lione, datata 23 giugno 1544. Il testo della lettera è il seguente: "Al signor Ruberto Strozzi (…) Alli 24 etc. Messer Michelagnolo Buonaroti si trova malato grave, et ho fatto tanto che è venuto qui in casa, dov'è visitato da tutta Roma (…)". Inoltre, si vedano le pagine 185-186: Michelangelo, dopo un rapido accenno alla sua malattia, ringrazia il Del Riccio e "messer Ruperto", ovvero Roberto Strozzi, definendosi "lor servitore". Si veda anche l'interessante lettera del 22 ottobre 1547, inviata da Roma al nipote

Anche in questo caso, quindi, potrebbe darsi che l'avvicinamento di Jacopino alla famiglia di banchieri fiorentini sia stato in qualche misura mediato ancora una volta da Michelangelo, del quale, peraltro, il nostro proprio in quel tempo stava eseguendo il ritratto conservato oggi al Metropolitan di New York.

Un altro ritratto della famiglia Strozzi fu da Iris Cheney espunto dal catalogo di Francesco Salviati e proposto a Jacopino del Conte. L'opera, pubblicata da Luisa Mortari tra quelle erroneamente attribuite al de Rossi, rappresenta un *Ritratto di Roberto di Michele Strozzi* proveniente da una vendita Murray del 1929 e attribuito in quella sede a scuola del Salviati. Sul retro dell'opera è presente la scritta "Di proprietà dell'Ilma. March. Giuseppa Quaratesi Frescobaldi ceduta dalla medesima al Sig. Gino Capponi"[113].

4.1_8. Il ritratto di Monsignor Giovanni Della Casa

Volendo accoglierne l'attribuzione a Jacopino, dovrà collocarsi in un momento assai prossimo al *Ritratto di Michelangelo* di New York anche il cosiddetto *Ritratto del monsignor Gian Matteo Giberti* della collezione Corsini a Roma, oggi in deposito presso la Camera dei Deputati (Fig. 171)[114].

L'identificazione del personaggio, unitamente ad un'assegnazione dell'opera a Giulio Romano, risale a Giovanni Gaetano Bottari, il quale segnalava l'acquisizione della tavola da parte del cardinal Neri Corsini, avvenuta pertanto poco prima del 1766, anno di pubblicazione del quinto tomo della raccolta di lettere curata dallo studioso[115]. L'identità dell'effigiato fu

---

Leonardo a Firenze. La missiva commenta il bando promulgato dal governo fiorentino il 27 novembre 1547, ma già noto sin dai primi giorni del mese di ottobre, "sopra quelli che avessero parlato a' banditi". Michelangelo, ricordando di essere stato ospite di Roberto Strozzi nei giorni della sua malattia, così si giustifica: "Lionardo, io ò caro che tu m'abbi avisato del bando, perché, se mi sono guardato insino a ora del parlare e praticare con fuoriusciti, mi guarderò molto più per l'avenire. Circa l'essere stato amalato in casa gli Strozzi, in non tendo d'essere stato in casa loro, ma in camera di messer Luigi del Riccio, il quale era molto mio amico, e poi che morì Bartolomeo Angelini non ò trovato uomo per far le mia faccende meglio di lui, né più fedelmente; e poi che morì, in decta casa non ò più praticato, come ne può far testimoniantia tucta Roma e di che sorte sia la vita mia: perché sto sempre solo, vo poco actorno e non parlo a persona, e mmassimo di Fiorentini, e s'io son salutato per la via, non posso fare ch'i' non risponda con buone parole, e passo via; e se io avessi notitia quali sono e' fuoriusciti, io non risponderei in modo nessuno. E chome ò decto, da qui inanzi mi guarderò molto bene, e massimo che io ò tanti altri pernsieri, che io ò fatica di vivere. (…)". In realtà Michelangelo continuò ad coltivare rapporti amichevoli con lo Strozzi, come documenta da ultimo la vicenda relativa alla commissione al Buonarroti nel 1559 di un monumento equestre per Enrico II di Francia voluto da sua moglie, Caterina de' Medici. Come è noto, intermediario della commessa fu proprio Roberto Strozzi, del quale si conservano alcune lettere al Buonarroti. Si veda Romani 2003, p. 182. Sugli Strozzi a Roma si veda anche Guerrieri Borsoi 2004.

[112] Muratore 2009, I, p. 23, n. 115. In particolare, sulla cerchia del Ridolfi si veda Id. 2009, pp. 53-86.

[113] Firenze, collezione Murray, 6-7 novembre 1929, p. 80, n. 309; Cheney 1963, p. 483; Vannugli 1998, p. 601.

[114] Galleria Corsini, inv. n. 324, F. N. 1292, Roma, in deposito presso la Camera dei Deputati, inv. n. 750, olio su tavola, 63 x 47,5 cm; Si veda Alloisi 1993, pp. 10-12, cat. n. 2; Rivosecchi 1994, p. 53, cat. n. 43; Vannugli 1998, p. 601 (considerato dubbiosamente *Ritratto di Pier Matteo* Giberti); Alloisi 2001, pp. 68-70.

[115] Bottari 1754-1773, 1766, vol. 5, p. 159, n. 1.

proposta in base all'iscrizione contenuta sul dorso del libro rappresentato nel quadro, mentre l'assegnazione al Pippi fu avanzata in ragione della lettura di una sigla (JR) visibile in basso. Tuttavia, alcune indagini eseguite sul dipinto nel corso di un restauro piuttosto recente hanno dimostrato l'incongruenza di tali iscrizioni, verosimilmente aggiunte in occasione di un intervento ottocentesco, durante il quale l'intera superficie pittorica fu abbondantemente ridipinta[116]. Tale constatazione, per inciso, costringe ad usare molta prudenza per quel che riguarda le questioni attributive.

Già Sivigliano Alloisi giustamente rigettava sia l'incongrua attribuzione a Giulio Romano che l'antica identificazione del personaggio come Giberti, rammentando quanto affermato già da Michel Fritz, il quale metteva in rapporto il ritratto Corsini con quello di Monsignor Giovanni Della Casa (1506-1566), eseguito alla fine del XVI secolo da Cristofano dell'Altissimo nell'ambito del progetto noto come *Iconografica Gioviana*[117] e identificabile grazie all'iscrizione "IOANNES CASA ARCHIEPISCOPUS BENEVENTANUS"[118] (Fig. 172). Del resto, di monsignor Giberti è documentato un ritratto di Bernardino India, conservato presso il Museo di Castelvecchio a Verona, talmente caratterizzato da consentire di escludere con certezza che il dipinto in oggetto raffiguri lo stesso personaggio (Fig. 173)[119].

Come è noto, per volere di Cosimo I e su suggerimento dello stesso Paolo Giovio, nel 1552 "il pittorello" Cristofano Dell'Altissimo fu inviato a Como con l'incarico di eseguire una serie di copie tratta dalla illustre raccolta dello storico lombardo[120]. Cristofano soggiornò a Como fino al 1562 e il suo lavoro di copista proseguì anche oltre tale data per volontà di Ferdinando de' Medici. Nondimeno, poiché la copia del ritratto di Giovanni Della Casa fu consegnata solamente il 25 giugno del 1588, si può escludere che essa sia stata tratta dalla raccolta comasca, il che è confermato dal fatto che nell'elenco dei ritratti appartenenti a Paolo Giovio manca quello del monsignore[121]; inoltre, dal 1562, allorché tornò a Firenze da Como, lo stesso Cristofano non si allontanò mai dalla toscana fino alla conclusione della sua vita (1605)[122].

---

116 Alloisi 2001, pp. 68-70. Il restauro antico fu eseguito tra il 1834 e il 1836. Il restauro più recente è citato da Alloisi 2001, p. 68.

117 Alloisi 1993, pp. 10-12, cat. n. 43; Id. 2001, pp. 68-70.

118 *Catalogo degli Uffizi* 1979, p. 623, inv. IC 154.

119 Terribile 1999, p. 61; Ead. 2006, p. 96; p. 119, fig. 15.

120 Paolo Giovio nel gennaio del 1549 scrisse una lettera al granduca Cosimo, invitandolo ad inviare un pittore allo scopo di cavar copie dai suoi ritratti: "Et potrà poi V. Ecc. per uso suo mandar un pittorello à casa mia, quando gli havero presentato il libro, acciò ne ricavi quelli più famosi, et che più gli gradiranno, per ornarne una sala a Castello". Frey 1923, ed. 1982, vol. I, p. 498.

121 Klinger 1991.

122 Meloni Trkulja 1985, pp. 54-57. Proprio sulla base della notizia secondo la quale l'Altissimo non si allontanò più da Firenze, si può supporre che il dipinto originale da cui fu tratta la copia del ritratto del Della Casa si trovasse proprio in Toscana (Terribile 1999, p. 57).

Accettando l'attribuzione al nostro del dipinto in questione, il fatto che Jacopino del Conte abbia eseguito il ritratto di Monsignor Della Casa consente di aggiungere un altro tassello importante a conferma del contesto culturale e sociale elevatissimo ormai nitidamente definito grazie alle opere discusse finora[123]. Inoltre, ancora una volta è possibile individuare puntualmente il tracciato di una serie piuttosto ramificata di rapporti tra artisti e committenti, di cui Jacopino sempre più perspicuamente viene a qualificarsi come uno dei nodi cardinali.

Ripercorrendo le tappe del percorso biografico del Della Casa si può tentativamente circostanziare il periodo di esecuzione del ritratto.

Il monsignore, dopo aver soggiornato brevemente a Firenze tra il mese di gennaio e il mese di febbraio del 1541, nello stesso anno giunse a Roma per rimanervi fino all'agosto del 1544, periodo durante il quale intervenne per affidare a Battista Franco la commissione della scena con l'*Arresto del Battista* presso l'Oratorio di San Giovanni Decollato. La prossimità del Della Casa alla Confraternita della Misericordia, oltre a confermare le sue simpatie antimedicee, coltivate in seno alla corte pontificia farnesiana, e il ruolo da lui svolto nel cantiere in cui lavorava Jacopino, forniscono un aggancio cronologico utile per la collocazione del ritratto in questione.

La realizzazione del dipinto Corsini può situarsi in questo lasso di tempo (1541-1544), molto verosimilmente proprio a ridosso dell'ottenimento della carica ecclesiastica di arcivescovo di Benevento nel 1544. Nell'agosto dello stesso anno, infatti, egli fu inviato in qualità di nunzio apostolico a Venezia, dove soggiornò fino al 1549[124]. Proprio sulla scorta dell'iscrizione contenuta nella copia degli Uffizi, già Sivigliano Alloisi aveva proposto di individuare come cronologia di massima per l'esecuzione del ritratto Corsini un momento precedente al 1544, anno in cui il Della Casa ottenne il titolo arcivescovile[125].

Proprio nel medesimo tempo in cui verosimilmente ordinò il ritratto in questione attribuito a Jacopino del Conte, ovvero tra il 1541 e il 1544, il Della Casa era implicato in prima persona nella gestione del cantiere decorativo del Decollato, intervenendo sulla scelta di Battista

---

[123] Vale la pena rammentare che del dipinto Corsini si registra anche un'attribuzione a Girolamo Siciolante da Sermoneta, proposta da Bruno (1974, p. 74) e a Leonardo Grazia da Pistoia, avanzata da Pierluigi Leone de Castris (1996, p. 86) nell'ambito della sua ricognizione sull'attività del pittore pistoiese. Tali proposte, tuttavia, non hanno avuto seguito.

[124] Risale al 3 agosto 1544 una lettera di Pietro Bembo indirizzata a Girolamo Querini a Venezia, in cui racconta con soddisfazione di aver ottenuto da Giovanni Della Casa, appena partito alla volta di Venezia, il palazzo Baldassini in cui monsignore aveva vissuto durante gli anni romani, edificato su progetto di Antonio da Sangallo il giovane e decorato da Perino del Vaga e Polidoro da Caravaggio prima del Sacco di Roma (Bembo ed. 1987-1993, vol. IV, n. 2444; Romani 2013, p. 34). Fu proprio in palazzo Baldassini che Pietro Bembo si spense il 18 gennaio del 1547.

[125] Alloisi 1993, pp. 10-12. Tornato sull'argomento, lo studioso prendeva in considerazione l'ipotesi di posticipare la cronologia di qualche anno in ragione del legame della tavola con la serie medicea di Cristofano dell'Altissimo Id. 2001, p. 70. Sull'iconografia del Della Casa si vedano i meritevoli studi di Claudia Terribile (1999, pp. 53-76; 2006, pp. 79-130). Si veda anche Geremicca in Falciani 2014, pp. 136-137, cat. n. IV.I.5.

Franco, in un momento in cui Jacopino, licenziata la scena con il *Battesimo*, si era volto proprio alla ritrattistica. L'autore del *Galateo*, una delle più influenti personalità legate al gruppo degli esuli fiorentini a Roma e della Compagnia della Misericordia, riuscì ad imporre il nome del Semolei anche in virtù di una passata collaborazione tra l'artista e i Sangallo, per i quali aveva lavorato nella primavera del 1536 in occasione dell'ingresso trionfale di Carlo V a Roma.
Già Francesco Salviati aveva realizzato il ritratto del Della Casa, in un momento precedente al 1537, data in cui l'effigiato ottenne la dignità di chierico della camera apostolica[126], mentre Daniele da Volterra doveva essersi avvicinato in questi anni quaranta al Della Casa, come indica la commissione del *David e Golia* al principio del quinto decennio del secolo[127].

Stilisticamente molto vicino al dipinto della Galleria Corsini e al *Ritratto di Michelangelo* (Figg. 175; 176), ancorché necessariamente da datarsi almeno al sesto decennio del secolo, è il notevole *Ritratto di Luisa Pazzi Rondinelli*, pubblicato da Antonio Vannugli (Fig. 174)[128]. La datazione avanzata dell'opera si ricava dall'analisi incrociata di alcuni elementi: la data di matrimonio dei genitori della Rondinelli, avvenuto nel 1503; il fatto che probabilmente fu ultima di quattro fratelli e che andò in sposa già matura nel 1557.
Nonostante la cronologia proposta sia molto alta rispetto ai dipinti fin qui discussi, le qualità formali del ritratto in collezione privata sono le medesime del *Ritratto di monsignor della Casa* e del *Ritratto di* Michelangelo: la monumentale fermezza della figura, costruita mediante un disegno sicuro e solido, la volumetrica tensione chiaroscurale, l'impostazione della testa, voltata di tre quarti, l'energica e nervosa costruzione della mano, lo sguardo impassibile, fisso.
Luisa Pazzi Rondinelli, peraltro, apparteneva alla cerchia antimedicea: suo fratello Francesco fu carcerato dal duca Alessandro da poco tornato al potere dopo la Repubblica fiorentina. Dopo essere stato rilasciato nel 1534, Francesco giunse a Roma contribuendo a dare vita, assieme ai figli di Filippo Strozzi, suoi amici, a quel partito dei fuoriusciti cui Jacopino più e più volte fu vicino.
Nel discutere di questo ritratto, inoltre, Vannugli ribadiva alcune attribuzioni e ne avanzava di nuove, tra cui quelle del *Ritratto di vedova* del Narodowe Muzeum di Varsavia[129] e del *Ritratto di Niccolò Capponi* di Princeton[130].

---

[126] Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. n. 2681. Cox-Rearick 1964, ed. 1981, p. 308. Terribile 2006, pp. 94-95.
[127] Romani 2003, pp. 44-48; Di Majo in Romani 2003, pp. 120-123, cat. n. 32; Ead. in Romani, op. cit., pp. 124-125, cat. n. 33; Ead. in Romani, op. cit., pp. 126-127, cat. n. 34.
[128] Olio su tavola, 77 x 56 cm, collezione privata. Vannugli 1998, p. 602; Vannugli in Natoli-Petrucci 2003, pp. 111-112, cat. n. 34.
[129] Varsavia, Narodowe Muzeum, inv. n. M. Ob.634, olio su tavola, 117 x 87 cm. Vannugli 1998, p. 602; Id. in Natoli-Petrucci 2003, p. 112.

4.1_9. "Di Michelangelo non ci è altri ritratti che duoi di pittura, uno di mano del Bugiardino e l'altro di Iacopo del Conte"

Tra i ritratti di Jacopino del Conte documentati dalle fonti vi è quello di Michelangelo Buonarroti[131]. Giorgio Vasari, nell'elencare i ritratti noti del maestro fiorentino, cita precisamente quello "in pittura" eseguito dal nostro:

> "Di Michelangelo non ci è altri ritratti che duoi di pittura, uno di mano del Bugiardino e l'altro di Iacopo del Conte, et uno di bronzo di tutto rilievo fatto da Daniello Ricciarelli, e questo del cavalier Lione, da e' quali se n'è fatte tante copie, che n'ho visto, in molto luoghi di Italia e fuori, assai numero"[132].

Il ritratto di Giuliano Bugiardini, la cui redazione originale è stata riconosciuta nella variante di Casa Buonarroti, si data alla metà del terzo decennio del Cinquecento; dell'iconografia di Michelangelo con il turbante esistono almeno altri due esemplari: la redazione del Louvre (inv. 874), che si qualifica come una copia, e una versione proveniente dalla collezione Bossi a Genova che da alcuni studiosi è stata considerata l'originale[133]. Del ritratto "in bronzo di tutto rilievo" del Ricciarelli, invece, sono note diverse versioni[134].

Il prototipo michelangiolesco messo a punto da Jacopino viene identificato nella fortunatissima immagine di cui si conoscono, sin da Vasari, numerose repliche e copie, le più importanti delle quali riconosciute rispettivamente nel dipinto conservato in Casa Buonarroti a Firenze (Fig. 175)[135] e in quello incompiuto del Metropolitan Museum di New York (Fig. 176)[136].

Il *Ritratto di Michelangelo* è stato datato alla metà del quarto decennio, in un momento prossimo all'esordio di Jacopino all'Oratorio, esordio verosimilmente favorito anche dall'appoggio e dalle raccomandazioni del Buonarroti, secondo un'ipotesi che fu già di Federico Zeri e che, come si è detto, in questa sede si accoglie: non per caso, infatti, lo studioso datava l'opera tra il

---

130 Princeton, The Art Gallery University, inv. n. 35.59, olio su tavola, 118 x 83 cm. Vannugli 1998, p. 602; Id. in Natoli-Petrucci 2003, p. 112; si veda anche Costamagna (1990, pp. 101-106; fig. 74), il quale attribuiva il dipinto a Giovanni Stradano.

131 Voss 1920, ed. 1994, p. 145; Venturi 1933, pp. 232-234; Zeri 1948, p. 182; Cheney 1970, p. 38 n. 51; De Maio 1978, pp. 73-74; Zeri 1978, pp. 118-119; Christiansen 1979, p. 48; Baetjer 1980, p. 98; Weisz 1984, p. 164, n. 2; Bassan 1988, p. 464; Cheney 1996, p. 777; Vannugli 1998, p. 602; Ragionieri 2003, pp. 22-23, cat. n. 3; Ead. 2008; pp. 103-104, cat. n. 48; Donati 2010a, pp. 199-211; Id. 2010, pp. 259-298; Vannugli 2012, pp. 40-41, n. 25.

132 Vasari 1568, vol. VI, p. 101.

133 Si vedano Ragionieri 2008, cat. n. 50, pp. 106-107; Redig de Campos 1965, pp. 49-51; Pagnotta 1987, p. 210, n. 43; p. 229, n. 92; Barbieri 2007, pp. 107-120; Donati 2010, pp. 259-264; Id. 2010a, pp. 199-211.

134 Ragionieri 2008, pp. 90-91, cat. n. 38.

135 Firenze, Casa Buonarroti, inv. n. 1708, olio su tavola, 98,5 x 68 cm.

136 New York, Metropolitan Museum of Art, inv. n. 1977. 384.1, olio su tavola, 88,5 x 64 cm. Il dipinto dal 1836 al 1934 faceva parte della collezione Chaix d'Est Anges di Parigi.

1535 e il 1537, proprio a ridosso del primo impegno pubblico di Jacopino a Roma[137]. Tuttavia, almeno la redazione dell'opera di New York deve essere sicuramente posticipata agli anni quaranta[138].

Di recente Andrea Donati, respingendo la più che consolidata attribuzione della tavola del Metropolitan a Jacopino del Conte, ha proposto di riconoscervi un'opera di Daniele da Volterra alla luce dei risultati di un'indagine riflettografica[139], invero nota sin dallo studio di Weisz del 1984, che ha lasciato emergere al di sotto della pellicola pittorica l'immagine di una Sacra Famiglia molto simile alla *Madonna d'Elci* del Ricciarelli, dipinto datato da Vittoria Romani intorno al 1548, in ogni caso in un periodo di tempo compreso tra la *Madonna* di Ulignano (1545) e l'*Assunta* della cappella Della Rovere in Trinità dei Monti (1550)[140]. Pertanto, al di là delle questioni attributive su cui si tornerà di seguito, la datazione del dipinto di New York non può in alcun modo essere anteposta agli anni quaranta. Il fatto che sia incompiuta, invece, induce a ritenere che sia stata lasciata allo stato di abbozzo forse a causa del brusco interrompersi dei rapporti tra Jacopino e Michelangelo avvenuto attorno al 1547, come documenta un acceso scambio epistolare tra Francesco Ughi e il Buonarroti in cui si fa riferimento alle critiche mosse da Jacopino e, soprattutto, da Nanni di Baccio Bigio ai lavori di Michelangelo in San Pietro[141]. Un'ipotesi molto ragionevole e utile al fine di sciogliere definitivamente i nodi relativi alla cronologia del ritratto e al problema delle repliche antiche, è stata avanzata da Antonio Vannugli, secondo il quale l'opera di New York potrebbe essere una replica autografa ed incompiuta di un originale perduto eseguito dal nostro in un momento precedente, compreso tra il 1535 e il 1540[142]. D'altra parte, qualora il "ritratto di pittura" di Jacopino fosse stato incompiuto, Vasari senza dubbio lo avrebbe citato come tale.

Inoltre, pare impossibile credere che l'aretino abbia potuto "clamorosamente sbagliarsi" nel riferire i vari autori dei ritratti di Michelangelo[143], visto che doveva conoscere bene il prototipo cui fa capo il dipinto di New York: l'aretino, infatti, nel 1546 se ne servì per includere il volto

---

137 La prima ipotesi formulata nel 1951 relativa ad una datazione del dipinto intorno al 1537 (Zeri 1951, p. 140), fu modificata nel 1978 in favore della data del 1535 (Zeri 1978, p. 118-119).

138 A proposito del ritratto di New York, si rammenti la memorabile descrizione che dell'opera fece Adolfo Venturi: "Uno de' suoi primitivi ritratti è quello del maestro che soggiogò lui, come tanti altri suoi compagni d'arte, quello che oggi si trova nella raccolta Chaix d'Estanges. I lineamenti di Michelangelo, resi da un contorno incisivo, son come sovreccitati; gli occhi profondi nell'orbita hanno uno sguardo esaltato, la fronte si corruga tempestosa, come carica di nubi; e al tic nervoso dell'arcata sopracciliare sinistra risponde quello della guancia destra come adunghiata. La veste, a contorni frastagliati, quasi scompare nubiforme nel fondo grigio, suggerita, più che costrutta, con una libertà di fare pittorico che accentua il valor plastico della testa aspra, mordente, e della mano che ricade abbandonata, in un modo particolare ai ritratti di Jacopino del Conte". Venturi 1933, p. 221.

139 Donati 2010a, pp. 199-211; Id. 2010, pp. 259-298.

140 Weisz 1984, p. 152; p. 156, n. 2; Romani 2003, pp. 96-97, cat. 20.

141 Si veda *Il carteggio di Michelangelo,* vol. IV, pp. 267-268.

142 Vannugli 1998, p. 602.

143 Donati 2010, p. 270-272.

del Buonarroti all'interno degli affreschi della Cancelleria, in particolare nella scena dedicata alla *Remunerazione della virtù*[144]. Sono gli stessi anni in cui Paolo Giovio, ideatore del programma iconografico della decorazione, era in stretto contatto con Jacopino, al quale aveva commissionato la redazione di una serie di ritratti per il suo Museo[145]. Del resto, nello stesso affresco del palazzo della Cancelleria, residenza del cardinale Alessandro Farnese, l'aretino inserì il volto di Antonio da Sangallo accanto a quello di Michelangelo e il volto del Sadoleto accanto a quelli del Bembo, del Pole e di Paolo Giovio; per l'effigie di Sadoleto, verosimilmente anche in questo caso Vasari si basò sul ritratto che del cardinale aveva eseguito proprio Jacopino per Paolo Giovio l'anno precedente[146]. È lo stesso storico lombardo, d'altronde, a confermare l'identità dei protagonisti della scena[147].

Date queste premesse, non è pensabile credere che Vasari, il quale in quegli anni cruciali era in rapporti di grande familiarità con tutte le persone coinvolte nella vicenda in esame, potesse così grossolanamente equivocare nell'affermare che:

> "non ci è altri ritratti che duoi di pittura, uno di mano del Bugiardino e l'altro di Iacopo del Conte, et uno di bronzo di tutto rilievo fatto da Daniello Ricciarelli"[148].

Un altro elemento della vicenda che necessariamente deve essere preso in considerazione per dirimere la questione dell'attribuzione dell'opera, da riconfermare senz'altro a Jacopino, riguarda la citazione di un ritratto di Michelangelo assegnato al del Conte nell'inventario della collezione di Fulvio Orsini, redatto nel 1600[149]. Andrea Donati, al fine di legare il dipinto di New York al catalogo del Ricciarelli, ha messo in discussione anche la bontà della citazione inventariale: secondo lo studioso, infatti, "il bibliotecario del cardinale Farnese sembra aver fatto il nome di Jacopino del Conte in base a notizie indirette. Egli avrebbe potuto ricavare

---

144 Ancora, non è condivisibile la ricostruzione di Donati, secondo il quale "Vasari dovette ricevere il modello da Jacopino e credere che ne fosse lui l'autore". Donati, op. cit., p. 270.

145 Agosti 2008, pp. 127-137; Conforti 2011, pp. 126-133. Secondo Barbara Agosti (2008, pp. 122-123) fu proprio per il tramite di Giorgio Vasari che Paolo Giovio principia ad avvicinarsi a Jacopino del Conte. Lo storico lombardo ebbe verosimilmente un ruolo non indifferente nell'introduzione del nostro all'interno della cerchia farnesiana a Roma.

146 L'importante commissione è documentata da una lettera del 4 settembre 1545, inviata da Giovio al cardinale Alessandro Farnese: "Gaddi è ito a Fermo e ha menato via Iacopino pittore, talché io posso desiderare fino a Santo Martino il ritratto del Sadoleto". Giovio ed. 1956-1958, vol. I, p. 348, n. 191.

147 "Ho preso partito nel 3° capitulo della rimunerazione, ubi praemia dispensat Paulus, di fargli dietro Bembo, Sadoleto e Polo non eunuchi; si è fatto Michel Angelo e fassi Sangallo". Giovio, op. cit., vol. II, p. 38. Si veda anche Agosti 2008, pp. 122-123; 130-131; Romani 2013, pp. 32-47.

148 Vasari 1568, vol. VI, p. 101.

149 "57. Quadro grande corniciato di noce col ritratto di Michelangelo, di mano del medemo [Jacopino del Conte]". Nolhac 1884, pp. 139-231; Hochmann 1993, pp. 49-91:82. La collezione di Fulvio Orsini, che aveva ereditato parte della raccolta di Gentile Delfini, confluì in quella Farnese. Sul canonico di San Giovanni e sul suo ruolo nel contesto culturale romano si veda anche Castiglione 1657; Cellini 2004, pp. 229-512; Matteini 2013, pp. 649-653.

l'attribuzione dalla seconda edizione delle *Vite* di Vasari"[150]. Tale affermazione, tuttavia, non può essere in alcun modo condivisa poiché la documentata e assidua conoscenza tra l'Orsini e Jacopino del Conte impedisce di ammettere come plausibile un errore del compilatore dell'Inventario. Verosimilmente, infatti, spetta proprio a Fulvio Orsini la commissione a Jacopino della *Maddalena* in Laterano (Fig. 206). L'opera fu individuata per primo da Federico Zeri sull'altare della sagrestia dei Canonici della Basilica di San Giovanni in Laterano. Il dipinto fino ad allora era attribuito a Scipione Pulzone in ragione dei numerosi spostamenti subiti dall'opera di medesimo soggetto eseguita dal Gaetano per la stessa Basilica[151]. Fulvio Orsini, la cui fortuna a partire dalla fine degli anni trenta è legata ai buoni uffici di Annibal Caro[152], dal 1563 fu canonico di San Giovanni in Laterano, ereditando la carica dopo la morte di Gentile Defini (1559) e alla fine del XVI secolo gli fu richiesto di occuparsi di alcuni progetti di rinnovamento proprio nella sacrestia. Tale implicazione è confermata dal fatto che nell'incorniciatura marmorea della *Maddalena* campeggia lo stemma Orsini e, da ultimo, dalla notizia riferita nel 1656 da Cesare Rasponi secondo il quale l'altare della Maddalena era stato costruito dall'Orsini, che infatti vi fu sepolto[153]: l'incrocio tra questi numerosi fattori induce a formulare l'ipotesi che sia stato proprio Fulvio Orsini a commissionare l'opera a Jacopino del Conte[154].

Inoltre, vi è un'altra ragione che impedisce di accogliere l'ipotesi di Donati, secondo il quale Fulvio Orsini avrebbe confuso la registrazione dell'attribuzione a Jacopino del ritratto di Michelangelo. Entro il 1559, infatti, il del Conte dovette eseguire il ritratto dell'erudito romano Gentile Delfini, anch'egli canonico lateranense, vicario del cardinale Ranuccio Farnese e maestro di Fulvio Orsini. Il termine *ante quem* per l'esecuzione del dipinto si riferisce alla data di morte di Gentile; tuttavia, poiché l'erudito fu esecutore del primo testamento redatto da Jacopino il 19 maggio 1551[155], il rapporto tra i due deve necessariamente risalire ad un

---

150 Donati 2010, pp. 264-267.

151 Zeri 1957, pp. 43-44. Lo studioso datava il dipinto al 1560-70.

152 Al tempo della sua permanenza presso la corte farnesiana, Fulvio Orsini collaborò di frequente con il Caro, ad esempio nella redazione, nel 1562, del programma iconografico per l'anticamera del Concilio a Caprarola. Egli inoltre fu coinvolto anche nell'elaborazione dei cicli iconografici del Casino degli Orti Farnesiani sul Palatino, della sala del Mappamondo e della sala d'Ercole ancora a Caprarola. Date le sue competenze e i suoi interessi verso la topografia, egli collaborò anche con Étienne Dupérac nel progetto di restituzione della Roma antica, pubblicata poi nel 1574 da Lorenzo della Vaccheria. Egli inoltre svolse il ruolo di consulente dei Farnese per l'acquisto di opere d'arte antica e moderna. Si deve al suo interessamento, ad esempio, il fortunato acquisto di alcuni pezzi provenienti dalle collezioni Del Bufalo e Cesarini. Per suo tramite il cardinale Alessandro acquisì il medagliere di Pirro Ligorio e la raccolta di Margherita d'Asburgo, oltre che parte della collezione Mocenigo e della collezione di Pietro Bembo (Matteini 2013, p. 651).

153 Cesare Rasponi nel 1656 pubblicò i suoi *De basilica et patriarchio lateranensi libri quattuor*. Citato da Freiberg 1995, p. 280.

154 Vannugli è della stessa opinione (Vannugli 1998, p. 601).

155 Antonio Vannugli ha il testamento in via di pubblicazione. Il documento potrebbe fornire ulteriori elementi all'intelligenza del contesto culturale di appartenenza del nostro.

momento precedente a questa data, e quindi in una fase che è possibile individuare nel pieno degli anni quaranta del secolo, ovvero in un momento in cui Jacopino del Conte era il ritrattista di questa cerchia.
L'esistenza del ritratto del Delfini, disperso, è nota grazie ad una sua menzione nello stesso Inventario della collezione di Fulvio Orsini, rubricato immediatamente prima del ritratto di Michelangelo di Jacopino del Conte:

> "56. Quadro col ritratto di Gentile Delfino, di mano di Jacopino del Conte" [156].

Gentile Delfini fu una delle personalità più interessanti del panorama culturale della Roma di metà secolo. Nel 1548, con la collaborazione di suo cugino, Tommaso de' Cavalieri, il Delfini fu coinvolto dal cardinale Alessandro Farnese nell'allestimento dei Fasti Consolari e Trionfali, scoperti nel 1546 e donati dal cardinale al Popolo Romano[157]; uno dei Fasti, peraltro, era stato rinvenuto dallo stesso Delfini[158]. L'allestimento dei Fasti era previsto nel cortile del palazzo dei Conservatori su progetto di Michelangelo. Come ricordato da Marcella Marongiu, presero parte alla commissione anche Antonio Agostini, Ottavio Pantagato, Gabriele Faerno e Bartolomeo Marliano, di cui si conosce la vicinanza all'Accademia della Virtù[159].
La figura di Gentile Delfini è nota agli studi principalmente in ragione del suo ruolo di raffinato collezionista di antichità e di epigrafi, allestite nel palazzo romano descritto anche dall'Aldrovandi nel 1550, principalmente nel cortile dell'edificio, secondo la consueta moda del tempo[160]. Del Delfini è stata rilevata dagli studi la vicinanza con la maggior parte degli eruditi del tempo legati alla corte farnesiana, tra i quali Annibal Caro, Angelo Colocci – del quale ereditò la collezione – e soprattutto Fulvio Orsini, di cui fu maestro sin dal 1539 e che infine, a sua volta, ereditò parte della sua ricca collezione[161].
Il rapporto più che amichevole ed affettuoso che legò l'Orsini al Delfini è attestato da numerosi elementi. Ad esempio, nella dedica al cardinale Alessandro Farnese della sua opera titolata *Le famiglie romane,* pubblicata nel 1577, l'Orsini ricordava con grande stima il suo maestro, scomparso nel 1559. Inoltre, pochi mesi prima di morire, egli scelse di ritirarsi proprio nella casa dei Delfini, con i quali aveva mantenuto rapporti di grande familiarità anche

[156] Nohlac 1884; Hochmann 1993, p. 81.
[157] Si veda da ultimo Marongiu 2013, pp. 257-319, in particolare alle pagine 295-296.
[158] Orlandi 1993; Beard 2003, pp. 23-28.
[159] Marongiu 2013, p. 296, n. 135.
[160] Si veda Orlandi, op. cit.
[161] Cellini 2004, pp. 229-512.

oltre la morte di Gentile, tanto da ricordare molti esponenti della famiglia nel suo stesso testamento[162].

In conclusione, la vicinanza tra Fulvio Orsini, Gentile Delfini e Jacopino del Conte fornisce un importante argomento a sostegno della impossibilità di un errore da parte del bibliotecario di Ranuccio Farnese nella compilazione dell'inventario a proposito di un artista con il quale aveva coltivato un legame di grande prossimità.

La ricca collezione dell'Orsini, poi, dopo la sua morte fu ereditata dalla famiglia Farnese, divenendo una delle principali attrazioni del palazzo, come dimostra un documento risalente all'aprile del 1600 in cui è descritta una cena che si tenne presso il palazzo Farnese in onore del viceré di Napoli:

> "1600, aprile 15…il trattenimento poi…non fu d'altro, che andar a vedere le tante curiose et antiche cose del signor Fulvio Orsino, che in vero fu un trattenimento molto più bello e più virtuoso delle caccie e di altre cose simili"[163].

In conclusione, considerati gli elementi a nostra disposizione, sembra molto più ragionevole ipotizzare che Jacopino abbia riutilizzato una tavola già in parte lavorata da Daniele da Volterra, data l'appartenenza al medesimo *entourage*[164]. Come si è detto, sin dagli anni trenta il del Conte era in rapporti di grande familiarità con Michelangelo (tanto da avere accesso ai disegni del maestro), e fu proprio questa consuetudine a facilitare l'introduzione di Jacopino in una cerchia di committenze così elevata. Si rammenti, ad esempio, che proprio negli anni quaranta il Buonarroti fece dono a Roberto Strozzi dei due *Schiavi* eseguiti per la tomba di papa Giulio II ed offrì al cardinale Ridolfi il *Bruto*, personalità per le quali Jacopino aveva lavorato[165]. Proprio a partire dal quinto decennio del Cinquecento, anche il Ricciarelli si avvicinò grandemente all'orbita del Buonarroti; tale avvicinamento si misura precisamente considerando "l'impennata" michelangiolesca testimoniata da disegni ed opere del volterrano situabili cronologicamente proprio tra il 1545 e il 1547[166].

---

[162] Cellini 2004, p. 234.
[163] Citato da Cellini 2004, p. 342.
[164] Andrea Donati, del resto, nel rigettare l'attribuzione del dipinto di New York a Jacopino non individua un altro possibile prototipo alternativo per il ritratto di Michelangelo che senza dubbio il del Conte dovette eseguire. Sulla questione del ritratto di Michelangelo ringrazio Antonio Vannugli per i proficui scambi di idee.
[165] Barocchi 1962a, vol. I, pp. 309-317.
[166] Vedi Romani 2003, p. 30. Sulla questione del rapporto tra Daniele da Volterra e Michelangelo si vedano anche Thomas 2001, pp. 46-53; Treves 2001, pp. 36-45.

4.1_10. Un ritratto perduto del "signor Ieronimo": Gerolamo da Correggio o Gerolamo Garimberti? (1544)

Il 18 settembre del 1544 Paolo Giovio scrisse una lettera a Bernardino Maffei, segretario del cardinale Alessandro Farnese. Nella missiva si fa riferimento ad una malattia di Jacopino del Conte a causa della quale l'artista avrebbe ritardato la consegna di un ritratto.

> "Signor Maffeo Osser.mo. Vorrei che, secundo il tenore di vostra officiosa cortesia verso me, diceste al signor Ardinghello che adesso è il tempo che può complire alla sua solenne promessa di dare al mio capellano transcrittore de l'istoria la prefata pensione de 12 ducati, quali Sua Signoria mi lasciò rubare col mio beneficio di Angri dal conte Zingalo e dal Chirurgo. Dico questo perché là si more e qua si vive, e di Napoli, ancora ch'el prefato Zingalo non moresse, trovarà panno per pagare il debito; e io mettarò questo beneficio al libro della vita.
> Il Mirandola tene fatta la pace dicendo ch'el Re lasciarà, per averla, Savoia e Pemonte, e si smenticarà d'avere appetito di Milano, e darà una terra bona a l'Anglese. E il coriere delle galere ritornato eri sera e venuto verso voi dice che li bottoni d'oro di Parigi son più in periculo che mai; sì che aspettiamo luce vera da voi, stando in queste tenebre.
> *Dite al signor Ieronimo che mastro Iacopino è amalato, qual prometteva fare il ritratto; pur, che ad ogni modo ce servirà presto.*
>
> Valete.
> Da Roma, 18 settembre 1544"[167].

L'identificazione del "mastro Iacopino" citato nella lettera con Jacopino del Conte si deve ad Iris Cheney e da allora non è mai stata messa in dubbio dagli studiosi[168]. Più problematico, invece, è stabilire l'identità del "signor Ieronimo", del quale, così sembrerebbe, si attendeva il ritratto.

Antonio Vannugli, nella sua tesi di dottorato, proponeva il nome di Girolamo Gambara da Correggio (1511-1572), personalità fortemente legata alla cerchia di Paolo III Farnese sin dal suo arrivo a Roma, avvenuto intorno al 1540[169]. Figlio di Gilberto, conte di Correggio, e di Veronica Gambara, già nel 1541 prese parte alla delegazione pontificia organizzata a Lucca in

[167] Il corsivo è mio. Giovio, ed. 1956-58, I, p. 348, n. 191.
[168] Cheney 1970, p. 38.
[169] Vannugli 1992, pp. 119-121, cat. P3. Lo studioso individuava una serie di lettere di Paolo Giovio in cui è menzionato un "signor Ieronimo". La prima, datata 16 agosto 1543 e inviata ancora una volta da Giovio a Bernardino Maffei (Giovio, ed. 1956-58, I, pp. 319-320, n. 168) e in altre tre missive inviate questa volta dallo storico lombardo ad Alessandro Farnese, datate rispettivamente 4 e 14 settembre 1545 e 25 settembre 1546 (Giovio, ed. 1956-58, II, pp. 16-17, n. 212; pp. 20-21, n. 214; pp. 50-51, n. 236). Su Bernardino Maffei si veda anche Sansa 2006, pp. 223-226.

vista dell'incontro del pontefice con l'imperatore Carlo V. Nel 1545, inoltre, compare tra i *domesticis curialibus* che affiancarono il cardinale Alessandro durante il soggiorno a Worms. Il successivo svolgimento della carriera ecclesiastica del Gambara dopo la morte di Paolo III proseguì all'ombra di Alessandro Farnese, sebbene, dopo il pontificato di Paolo IV, egli fu costretto a riparare in patria per sfuggire all'Inquisizione poiché la piccola corte di Correggio si era avvicinata pericolosamente alla dottrina luterana. Soltanto nel 1561 Girolamo Gambara ottenne il cardinalato per volontà di Pio IV[170].

Nondimeno, accanto alla proposta identificativa avanzata da Vannugli, che certamente allo stato attuale non è da escludersi, è possibile formularne un'altra, ovvero che il "signor Ieronimo" menzionato dal Giovio nella lettera del 1544 possa essere Girolamo Garimberti (1506-1575).

Nato a Parma, questi giunse molto presto a Roma dove ebbe l'opportunità di inserirsi con successo presso la corte pontificia. Già nel 1527, infatti, fu tra coloro che accompagnarono il papa Clemente VII in fuga dal Sacco dei Lanzi ad Orvieto. Durante il pontificato di Paolo III Farnese egli riuscì subito a ritagliarsi un ruolo presso il più ristretto *entourage* del cardinale Alessandro. Furono proprio questi gli anni in cui il Garimberti entrò in contatto con alcune delle personalità più in vista e più attive dal punto di vista culturale della città capitolina, avviando anche una propria produzione letteraria[171]. Verso la metà del secolo il suo profilo intellettuale si precisò in direzione di una sempre più raffinata passione per l'antiquaria. A poco a poco, il Garimberti si sentì sempre meno a suo agio nel nuovo clima rigorista instauratosi a Roma nella seconda metà del Cinquecento con il pontificato di Pio V, clima sul quale egli stesso ironizzava (è del 1566 una sua lettera al cardinale Alessandro Farnese in cui descrive l'attività dei "Reverendissimi Riformatori de la Santa Riforma di Roma")[172].

Sempre più preponderante nella sua vita fu l'interesse verso il collezionismo di opere d'arte, coltivato a stretto contatto con alcune delle personalità di spicco del tempo, come il signore di Guastalla, Cesare Gonzaga, per il quale rivestì il ruolo di consulente di antichità[173]. Fu così che la sua raccolta divenne una delle più importanti di Roma, anche per il tramite di numerose e fortunate acquisizioni. Nel 1565, ad esempio, incrementò la sua già nutrita collezione tramite l'acquisto di diverse sculture appartenenti ad un mercante milanese attivo a Roma, Francesco Lisca. Tanto nota era la sua raccolta che nel 1550 fu descritta da Ulisse Aldrovandi, nel 1570 alcuni suoi pezzi furono incisi (significativamente) nella raccolta di Fulvio Orsini *Imagines et*

---

170 Fragnito 1983, pp. 450-454.
171 Brunelli 1999, p. 349.
172 Citato da Brunelli 1999, p. 350.
173 Sui legami tra Garimberti e Cesare Gonzaga si veda Brown 1987, pp. 32-58; Id. 1993.

elogia virorum illustrium… ed infine essa fu inclusa da Giovan Battista de' Cavalieri nel suo libro *Antiquarum statuarum Urbis Romae tertius et quartus liber,* pubblicato nel 1594.

Ciò che induce a prendere in debita considerazione la possibilità che il signor Ieronimo di cui parla Giovio nella lettera del 1544 possa in via di ipotesi essere riconosciuto nel Garimberti è la constatazione di una strettissima aderenza al medesimo circuito di conoscenze altrimenti documentato per Jacopino.

Egli era in rapporti di familiarità non solo con il cardinale Alessandro Farnese, ma anche con Fulvio Orsini, con il duca d'Este e con Pirro Ligorio, per il quale si spese affinché ottenesse l'incarico di architetto della Fabbrica di San Pietro.

Ma soprattutto, in prossimità del quinto decennio del secolo, Girolamo Garimberti abitava stabilmente presso il palazzo del cardinale Niccolò Gaddi a Montecitorio, all'interno del quale aveva allestito la sua ricchissima collezione d'arte, descritta da Ulisse Adrovandi nel 1550[174]: risale al 1545 un'altra notevole lettera del Giovio in cui viene nuovamente citato Jacopino del Conte, questa volta a Fermo proprio al seguito del cardinale Niccolò Gaddi (1490-1552), vescovo della città.

4.1_11. Il *Ritratto del cardinale Niccolò Gaddi*

Figlio di Taddeo Gaddi e di Antonia di Bindo Altoviti, Niccolò Gaddi divenne cardinale già nel 1527. La sua appartenenza ad una delle famiglie più importanti della città indubbiamente conferì particolare slancio alla sua carriera ecclesiastica: suo fratello Luigi era a capo di uno dei banchi più ricchi della città capitolina, tra i principali finanziatori della Curia pontificia sin dal tempo di Leone X, mentre suo fratello Giovanni è più che noto agli studi per il suo ruolo di raffinato collezionista[175].

Con i cardinali Giovanni Salviati e Niccolò Ridolfi, Niccolò Gaddi ben presto rivestì un ruolo centrale nell'ambito della fazione antimedicea a Roma. Come tramandano le cronache dell'epoca, a seguito della violenta uccisione del duca Alessandro de' Medici, il "triumvirato" cardinalizio formato da Gaddi, Salviati e Ridolfi, nel gennaio del 1537 fece rapidamente ritorno a Firenze, coltivando la speranza di restaurare un nuovo regime oligarchico. La sterzata impressa alla situazione politica fiorentina dal duca Cosimo costrinse infine i cardinali a riparare a Roma, città entro la quale divennero punto di riferimento nevralgico per i fuoriusciti fiorentini.

---

[174] Aldovrandi 1564, ed. 1975, pp. 188-190.

[175] Gaddi 1642; Arrighi 1998, pp. 156-158; Id. 1998a, pp. 161-164. Si veda anche Cristina Acidini Luchinat (1980, pp. 141-175) sulla raccolta del nipote dei cardinali in questione, Niccolò Gaddi.

Come è noto, al pari del palazzo del cardinale Ridolfi, anche il palazzo Gaddi a Montecitorio venne a qualificarsi come un punto di ritrovo d'eccellenza per gli artisti e i letterati toscani che transitavano nella città capitolina[176].

La lettera, indirizzata da Paolo Giovio al cardinale Alessandro Farnese e datata 4 settembre 1545[177], consente di aggiungere un altro elemento alla conoscenza dell'*entourage* di committenti entro il quale a queste date Jacopino si muoveva ormai con grande dimestichezza. La fonte è vieppiù interessante anche perché lo storico lombardo fa riferimento ad un ritratto del cardinale Jacopo Sadoleto che aveva commissionato al pittore per il suo Museo:

> "Da Roma, 4 septembris 1545
> Al cardinale Alessandro Farnese
> Bologna è uscito dalle mane della impudente morte. Savona fa gran conto di restorarci a beccafichi. Sauli è andato ad chiarirsi con le Parche. Gaddi è ito a Fermo e ha menato via Iacopino pittore, talché io posso desiderare fino a Santo Martino il ritratto del Sadoleto"[178].

La notizia della presenza di Jacopino al seguito del cardinale Gaddi nel 1545 deve essere connessa ad un imponente ritratto conservato presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna, attribuito al del Conte sin dagli studi di Iris Cheney (Fig. 177)[179]. Tradizionalmente nell'effigiato si è soliti riconoscere le fattezze del cardinal Gaddi. Si può ora corroborare l'ipotesi grazie al ritrovamento di un'incisione, tratta per di più proprio dal dipinto in esame, che conferma l'identità del ritrattato in ragione dello stemma araldico inserito nel foglio (Fig. 178)[180].

Da un punto di vista stilistico e compositivo, il dipinto di Vienna è stato giustamente considerato "il più monumentale esempio della ritrattistica cardinalizia dello Jacopino

---

[176] Dopo la morte del cardinale Gaddi, avvenuta a Roma nel 1550, l'edificio fu acquistato da Pierdonato Cesi, il quale commissionò a Martino Longhi il vecchio un rinnovamento.

[177] Sempre a proposito della rete fittissima di relazioni tra diverse personalità con le quali Jacopino venne a configurarsi come ritrattista ufficiale, vale la pena menzionare un'altra lettera di Paolo Giovio, inviata ad Alessandro Farnese il 14 settembre del 1545, in un momento assai prossimo alla lettera in questione. Nella missiva del 14 settembre lo storico lombardo scrive: "Sapia il signor Ieronimo che ogi il signor Fulvio è ito a bracco e rete nella bandinta" (Giovio 1956-58, vol. II, pp. 20-21, n. 214). Sarebbe interessante voler riconoscere nel "signor Ieronimo" lo stesso personaggio di cui Jacopino stava eseguendo il ritratto e nel "signor Fulvio" il bibliotecario dei Farnese, Fulvio Orsini, che fu molto vicino a Jacopino.

[178] Giovio 1956-58, vol. I, p. 348, n. 191; Klinger 1991, vol. 2, pp. 162-163, n. 311; Costamagna 2004, p. 341; p. 349, n. 84.

[179] Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. n. 3380, olio su tela, 100,5 x 90 cm. Cheney 1954, p. 36, n. 2; Ead. 1996, p. 777; Vannugli 1998, p. 601; Costamagna 2004, p. 341; 349, n. 84; Vannugli 2013, p. 30.

[180] Roma, Biblioteca Angelica, dal manoscritto (n. 1700) *Vita di alcuni cardinali di S. R. Chiesa assunti a questa dignità dall'anno 1504 all'anno 1553*.

maturo"[181]. L'invenzione del ritratto aderisce perfettamente al tipo ormai normativo di ritratti di cardinale, esemplato naturalmente sul modello pontificio messo a punto al principio del Cinquecento da Raffaello. Il cardinale è rappresentato seduto su un ricchissimo sedile, in una posa di tre quarti, con lo sguardo nobilmente rivolto al riguardante. Le mani rappresentano un elemento nodale del racconto, caratteristica di frequente rilevabile in molti dei dipinti assegnati a Jacopino del Conte, attento a definire la vitalità o il ruolo del ritrattato mediante una particolare attenzione all'uso retorico dei gesti delle mani. Questo dettaglio dell'opera, accanto ad altri elementi formali, come ad esempio la qualità dell'incarnato, la modalità di costruire il panneggio mediante piegoline fittissime, l'impassibilità dell'espressione, consentono di confermare l'attribuzione dell'opera al nostro[182].

Quanto alla datazione del ritratto, accanto alla menzione di Jacopino nella lettera del 1545, sarà utile avanzare una riflessione a partire dal breve medaglione tratteggiato da Vasari. L'aretino, infatti, ricorda che Jacopino realizzò "tavole e lavori in fresco pure assai in Roma *e fuori*"[183]. Al di là della sua attività giovanile a Firenze, dove peraltro non sono documentati "lavori in fresco", non sono attestati soggiorni ed impegni professionali di Jacopino fuori di Roma e l'unica notizia in merito ad un passaggio del nostro al di là dei confini capitolini è registrata proprio dalla lettera di Paolo Giovio in questione. È ragionevole pensare, quindi, che il cardinale Niccolò Gaddi, vescovo della città della Marca, nel 1545 avesse invitato Jacopino del Conte a far parte del suo seguito durante il soggiorno a Fermo con l'intenzione di commissionargli un lavoro da svolgersi in città, ipotesi che tuttavia non è possibile in alcun modo documentare, oppure di impiegarlo nella redazione di una serie di ritratti[184]. È dunque possibile che il dipinto di Vienna sia stato eseguito proprio durante tale viaggio. Del resto, una datazione prossima al 1545 trova conferma nell'analisi delle sue caratteristiche formali.

---

[181] Vannugli 2013, p. 30. Lo studioso, peraltro, segnala una replica autografa del solo busto, su tavola, che nel 2011 era presso Simon C. Dickinson a Londra. Id. 2013, p. 56, n. 30.

[182] Su base stilistica, dato un confronto con il ritratto Gaddi, sarà forse utile dare seguito alla proposta, già formulata da Antonio Vannugli (1998, p. 602), di riferire a Jacopino del Conte il *Ritratto di cardinale* conservato presso la Galleria Nazionale di Arte Antica di palazzo Barberini (Fig. 179), inv. n. 838, olio su tela, 102 x 72,5 cm. Attribuito a Siciolante da Venturi 1932a, pp. 562-563 e Bruno 1974, p. 74; attribuzione respinta da Hunter 1996, p. 245, n. C-16 e riproposta da Mochi Onori-Vodret 2008, p. 410. A questo dipinto, a sua volta, si può affiancare sempre su base stilistica il *Ritratto del cardinal Giovanni Aldobrandini*, Wiesbaden, Staedtlisches Museum, olio su tavola, 119 x 94 cm, inv. n. A 652/M 168 (Vannugli 1992, p. 116, cat. n. 46). Il dipinto era attribuito a Siciolante (Bruno 1974, pp. 74-76, fig. 26; Hunter 1983, p. 487, n. 91).

[183] Il corsivo è mio.

[184] Ad una ricognizione sulla produzione artistica nella città di Fermo alla metà del secolo non è emersa alcuna traccia utile al fine di individuare l'eventuale coinvolgimento del nostro in imprese cittadine. Nondimeno, nella sua *Istoria degli scrittori fiorentini,* Giulio Negri nel 1722 a proposito del Gaddi, scriveva: "Il qualità di vescovo [servì] la Chiesa di Fermo governata da lui benché assente, con somma prudenza, ornata ed arricchita col vescovile palazzo". Negri 1722, p. 425.

Tra i personaggi particolarmente addentro alla cerchia dei Gaddi con i quali Jacopino del Conte ebbe di certo l'opportunità di creare rapporti di grande prossimità vale la pena citare Annibal Caro e forse Benedetto Varchi. Il Caro era entrato a servizio dei Gaddi già nel 1525 come precettore di Lorenzo Lenzi, nipote di Giovanni Gaddi e futuro vescovo di Fermo, carica che gli verrà affidata proprio dal cardinale Niccolò[185]. La commissione a Jacopino nel 1562 di un ritratto di Annibal Caro conferma da ultimo quanto il pittore fosse il ritrattista prediletto da questa cerchia. Infine Jacopino entrò in contatto forse anche con Benedetto Varchi. Risale infatti al 4 luglio 1547 una lettera scritta dal nostro ad un certo messer Benedetto verosimilmente a Firenze[186]. Il documento è stato reso noto già nel 1876 da Gaetano Milanesi e Carlo Pini ma non è mai stato sufficientemente indagato dalla letteratura specialistica[187].

> "Honorando messer Benedetto.
>
> Bartolomeo aportatore di questa è quello che fa i vostri ornamenti, al quale vi prego chello achomodiate di scudi sei a buono chonto, e uelli darà finiti fra pochi giorni; e io farò che ci farà piacere, e molto mi inchrecie che abiate dato i danari a quello altro, che io nolli parlai mai, a dì 4 di luglio 1547. Il vostro
>
> Iachopo del Chonte, pitore a santo Marcello"[188].

La breve lettera, ancorché del tutto ellittica, sembra di un certo interesse. Volendo infatti avanzare congetturalmente delle proposte circa l'identificazione dei personaggi citati, sarebbe intrigante riconoscere nel "messer Benedetto", destinatario della breve missiva, proprio Benedetto Varchi. Tale interpretazione, che naturalmente non può ad oggi essere sostanziata in alcun modo, potrebbe offrire un'ulteriore conferma all'appartenenza di Jacopino a quel contesto culturale elevatissimo di cui si è detto.

4.1_12. Il ritratto perduto del cardinale Jacopo Sadoleto per il Museo gioviano

L'importante missiva inviata da Paolo Giovio ad Alessandro Farnese nel 1545, come detto, documenta anche l'attività di Jacopino del Conte per lo storico lombardo, il quale aveva commissionato al nostro un *Ritratto del cardinale Jacopo Sadoleto* per il suo Museo.

---

185 Si veda Arrighi 1998, pp. 156-158.
186 La lettera fu forse inviata da Firenze poiché la lettera di Francesco Ughi a Michelangelo che attesta la presenza di Jacopino in Toscana risale al 14 maggio, mentre è dell'11 luglio dello stesso anno l'acquisto di una casa da Raffaello da Montelupo a Firenze.
187 Pini-Milanesi 1876, III, n. 215; Venturi 1933, p. 220.
188 Firenze, Carte de' Conti Galli nell'Archivio dello Spedale di Santa Maria Nuova. Pini-Milanesi 1876, III, n. 215; Venturi 1937, Vol. IX, p. 220.

La missiva, pertanto, è di straordinaria importanza poiché consente di venire a conoscenza di una cospicua quantità di informazioni. Il letterato, infatti, lamenta di dover attendere ancora diverso tempo (fino alla festa di San Martino) per ottenere il ritratto del cardinale Jacopo Sadoleto (1477-1547), commissionato per completare la sua raccolta di uomini illustri. È verosimile che il ritratto, inviato infine a Como il 23 settembre del 1547[189], sia stato eseguito a Roma poco dopo il ritorno in città del cardinale da Carpentras (di cui era vescovo) nel maggio del 1545. Più nello specifico, potrebbe ulteriormente circostanziarsi il momento di esecuzione dell'opera in un periodo compreso tra la fine del 1545 e i primi mesi del 1546: già nell'edizione del 1546 degli *Elogia veris clarorum virorum imaginibus* (Venezia), infatti, lo storico lombardo afferma che il dipinto faceva già parte della sua raccolta[190].

Il ritratto originale eseguito da Jacopino è andato perduto, tuttavia è noto grazie ad una copia realizzata da Cristofano dell'Altissimo tra il 1552 e il 1568 nell'ambito del progetto *Iconografica gioviana* e ad una serie cospicua di repliche[191]. Lo stesso prototipo fu utilizzato da Giorgio Vasari nel già menzionato affresco alla Cancelleria (Fig. 180) e negli appartamenti di Leone X in palazzo Vecchio, in particolare nella scena con l'ingresso trionfale del papa a Firenze (Fig. 85)[192].

Tra le numerose copie citate del ritratto del Sadoleto, pare di un certo interesse soffermare l'attenzione su un dipinto conservato presso il palazzo Arcivescovile di Salerno (Fig. 183)[193]. La tela, di autore ignoto, pur non brillando quanto ad eleganza formale e compositiva, rappresenta un interessante documento storico. Si tratta infatti di un ritratto di gruppo commissionato con la finalità di fornire una memoria visiva di alcuni dei principali protagonisti del Concilio di Trento. Il dipinto fu esposto alla mostra *I Madruzzo e l'Europa* e in quella sede Marranzini proponeva di riconoscere nel secondo personaggio da destra il

---

189 Klinger 1991, p. 162.

190 Klinger 1991, p. 162.

191 Walker Art Gallery, Liverpool, inv. n. 3304 (Liverpool 1977, p. 162); Biblioteca Apostolica Vaticana, inv. 961, opera oggi attribuita al pittore ferrarese Bartolomeo Cancellieri, Fig. 181 (Klinger in Raffaello 1984, p. 58, n. 37); Pinacoteca Ambrosiana, copia dalla collezione di Federico Borromeo, oggi attribuita ad Anton Maria Crespi, Fig. 182 (Marcora 1981, pp. 93; 118). Infine, un'altra replica del ritratto di Sadoleto è conservata presso il Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo. Il dipinto, solitamente attribuito a Scipione Pulzone e considerato del cardinale Colonna, in realtà deriva ancora una volta dal prototipo perduto di Jacopino del Conte (Dern 2003, p. 192, n. 89; Vannugli 2013, p. 54).

192 Sull'affresco in Palazzo Vecchio, è lo stesso Vasari, nei *Ragionamenti,* ad indicare l'identità del cardinale: "Quello è M. Francesco da Castiglione, canonico fiorentino, il quale ha accanto a sé, e sopra, tutti i segretari del papa; quel primo accanto a lui è il dottissimo ed amico delle muse M. Pietro Bembo, ed allato a esso è il raro poeta M. Lodovico Ariosto, il quale ragiona col satirico Pietro Aretino, flagello de' principi; sopra fra tutt'a dua quel che ha quella zazzera, raso la barba, con quel nasone aquilino, è Bernardo Accolti Unico, Aretino, che parla col Vida Cremonese, e col Sanga, e con Olosio; vicino gli è il dottissimo Sadoleto da Modana, il quale parla con quel vecchiotto raso ed in zazzera di capelli canuti, che è Iacopo Sanazzaro, Napolitano". Vasari, *I ragionamenti*, in Vasari-Milanesi 1978-1982, vol. VIII, p. 142.

193 Salerno, Palazzo Arcivescovile, olio su tela, 158 x 113 cm. Marranzini in Dal Prà 1993, pp. 126-129, cat. n. 53; Lupo in Pancheri-Primerano 2009, pp. 246-247, cat. n. 43.

cardinale Girolamo Seripando[194]. Invero, il ritratto ancora una volta deriva dal prototipo gioviano e rappresenta quindi il cardinal Sadoleto, come peraltro è possibile confermare in ragione delle poche lettere ancora leggibili sulla fascia superiore dell'opera: le lettere SA […] VS, emerse a seguito di un restauro di cui si diede conto nell'ambito della mostra *L'uomo del Concilio*[195], poste esattamente in corrispondenza del cardinale in questione, possono più verosimilmente leggersi come "Sadoletus", e non come un riferimento al Seripando[196]. A confermare l'identificazione dei personaggi giunge la registrazione in un inventario della collezione Barberini del 1644 di un dipinto

> "antiquo (…) depintovi Sei cardinali cioè Brundusino, Sadoleto, Sfonderato, Contarino, Bembo e Polo".

L'opera descritta, ancorché non possa essere prodotta alcuna certezza in tale direzione, sembra essere quella conservata oggi presso il Palazzo Arcivescovile di Salerno[197].

4.1_13. L'attività degli anni cinquanta. Il ritratto di Ignazio da Loyola (1556) e l'impegno per la famiglia Orsini

La successiva attività di ritrattista di Jacopino del Conte, riferibile agli anni cinquanta, è nota grazie alla presenza di alcune fonti e documenti. Come detto, quanto il del Conte si sia rivolto a queste date quasi esclusivamente alla ritrattistica è confermato da Vasari, il quale, nel 1568 ricorda che Jacopino ancora a quel tempo andava "continuamente operando". Tale affermazione va letta a fronte dell'assenza di citazioni di un suo coinvolgimento in altre imprese pubbliche[198].

Risale al 1556 il *Ritratto di Ignazio di Loyola,* conservato presso la Curia Generalizia della Compagnia di Gesù (Fig. 184)[199]. Come è noto, anche alla luce di tale commissione, si è impostata una lettura univoca del percorso di Jacopino del Conte in chiave controriformata. Federico Zeri, invero, considerava già la pala d'altare per la cappella Dupré del 1547-1548 una tangibile testimonianza dell'avvio precoce di quella involuzione che avrebbe portato il nostro

---

194 Marranzini in Dal Prà 1993, pp. 126-129, cat. n. 53.
195 Lupo in Pancheri-Primerano 2009, pp. 246-247, cat. n. 43.
196 Quattro dei sei cardinali raffigurati nella tela sono identificabili in parte grazie all'iscrizione e in parte per il tramite di confronti con altri ritratti noti. Si tratta, oltre al cardinal Sadoleto identificato in questa sede, dei cardinali Niccolò Sfondrati, Gaspare Contarini e Reginald Pole. Sulle proposte identificative degli altri due cardinali come Ludovico Simonetta e Stanislao Hosio si vedano Marranzini, op. cit; Lupo op. cit.
197 Si veda Grosso in Beltramini-Gasparotto-Tura 2013, pp. 368-369, cat. n. 6.1.
198 Vasari 1568, vol. VI, p. 222.
199 Olio su tela, 46 x 35 cm.

ad uno scadimento formale irreversibile. In questo contesto, il successivo ritratto di Ignazio di Loyola veniva preso a conferma di tale parabola[200].
Nel 1650 lo storico gesuita Daniello Bartoli, a proposito del ritratto di Ignazio, affermava:

> "di man di Iacopin del Conte (…) ricavata dal morto, ma corretta secondo l'effigie, che ne aveva in mente il medesimo depintore"[201].

In base di un confronto con l'effigie di Ignazio, Josephine von Henneberg proponeva di riconoscere il volto del gesuita nel ritratto presente accanto alla figura del Battista nell'affresco con la *Predica* pubblicato nel 1538 da Jacopino del Conte presso l'Oratorio di San Giovanni Decollato (Fig. 78)[202]. L'ipotesi, tuttavia, non sembra condivisibile date le notevoli differenze fisionomiche tra i due volti in questione.

Grazie alle parole di Giorgio Vasari è stato possibile intercettare la presenza di Jacopino negli anni Cinquanta entro i confini di un altro ambito elevatissimo di committenza, dato confermato poi da diverse fonti documentarie. Il biografo, infatti, tra i committenti del nostro citava anche gli Orsini e i Colonna.

> "Ma de' ritratti, per non dire di tutti, che sarebbe lunghissima storia, dirò solamente che egli ha ritratto, da papa Paulo Terzo in qua, tutti i pontefici che sono stati, et tutti i signori et ambasciatori di importanza che sono stati a quella corte; e similmente capitani d'eserciti e grand'uomini di casa Colonna e degli Orsini, il signor Piero Strozzi, et una infinità di vescovi, cardinali et altri gran prelati e signori, senza molti letterati et altri galantuomini, che gli hanno fatto acquistare nome, onore et utile; onde si sta in quella città con sua famiglia molto agiata et onoratamente. (…) Ha ritratto anco, secondo l'occasioni, molte teste di signore, gentildonne e principesse che sono state a Roma; e fra l'altre so che già ritrasse la signora Livia Colonna, nobilissima donna per chiarezza di sangue, virtù e bellezza incomparabile. E questo basti di Iacopo del Conte, il quale vive e va continuamente operando"[203].

La corrispondenza tra le parole di Vasari ed alcune attestazioni archivistiche si verifica in relazione alla committenza Orsini. Risale infatti al 1558 un documento reso noto nel 1967 da

---

[200] Zeri 1948, pp. 180-183; Id. 1951, pp. 139-149. La teoria fu poi approfondita nel celebre volume del 1957. Sulla necessità di riconsiderare in maniera critica tale lettura del percorso di Jacopino si veda la lucida analisi offerta da Antonio Vannugli (1991, pp. 80-83).
[201] Bartoli 1650, p. 579-580; Bartoli 1650, pp. 579-580; Zeri 1948, p. 182; Zeri 1951, p. 143; Zeri 1957, p. 35; Von Henneberg 1967, pp. 140-142; Cheney 1970, pp. 37-38 e 40; Keller 1976, pp. 57-58; 71-72; De Maio 1978, pp. 243-244; Zeri 1978, p. 121 n. 9; König-Nordhoff, 1982; Bassan 1988, p. 464; Vannugli 1991, p. 80; Cheney 1996, p. 777; Noreen 1998, pp. 689-715; Donati 2010, p. 161.
[202] Von Henneberg 1967, p. 141. L'ipotesi è stata ripresa di recente da Prosperi 2013, p. 382.
[203] Vasari 1568, vol. VI, p. 222.

Josephine von Henneberg[204]. A testimonianza della fama ormai raggiunta e della sua prolifica attività ritrattistica, Jacopino del Conte ottenne in dono dal duca Paolo Giordano Orsini degli Orsini di Bracciano un terreno e una casa vicino a Trinità dei Monti ("un pezzo di terra che e di Trecento canne in circa con un Casolino"), in segno di gratitudine per

> "molte fatighe fatte per noi in compiacerci de molti eccellentissimi ritratti cosi della persona nostra come anche di nostri maggiori et altri".

L'atto di donazione, inoltre, attesta che Jacopino del Conte era già in possesso di un lotto di terreno nei pressi di Trinità dei Monti contiguo al terreno donatogli dagli Orsini
Paolo Giordano Orsini, nipote del cardinale Guido Ascanio Sforza di Santa Fiora, si rivolse quindi in più occasioni a Jacopino del Conte. È assai verosimile supporre, giusta l'ipotesi di Barbara Furlotti, che il duca abbia coinvolto il del Conte per realizzare un imponente progetto relativo all'allestimento di una galleria di ritratti dei vari esponenti della famiglia e alla conseguente pubblicazione dell'opera "Historia di casa Orsina". Tale ipotesi troverebbe conferma nei numerosi pagamenti rivolti al nostro tra il 1563 e il 1565 emersi da uno studio condotto sui registri contabili della famiglia Orsini[205]. La collaborazione e il sodalizio tra Jacopino del Conte e il duca Paolo Giordano Orsini, quindi, furono più che duraturi. Non per caso, la conferma a Jacopino della donazione dei terreni in Trinità dei Monti si data proprio al 1565[206].
Invero, nessuna opera di Jacopino eseguita per conto della famiglia è rintracciabile. Ciò nondimeno, come osservato dalla Furlotti che in più occasioni si è occupata del collezionismo di casa Orsini, è possibile ricostruire l'iconografia del ritratto del duca[207]. Infatti, nell'inventario della famiglia, risalente al 1580, è registrato

> "un quadro del ritratto di sua eccellenza giovane armato con sua cornice di noce con sua cortina di taffetà con suo cordone di seta".

Ancorché naturalmente non sia possibile stabilirlo in maniera definitiva, l'opera rubricata nell'inventario potrebbe essere uno dei ritratti eseguiti da Jacopino, dato anche il riferimento alla giovane età del duca[208].

---

[204] von Henneberg 1967, p. 141; Cheney 1970, p. 39, n. 49.
[205] Furlotti 2012, pp. 11-12.
[206] Furlotti, op. cit., p. 11, n. 29.
[207] Furlotti 2010, pp. 61-68; Ead. 2012; Ead. 2012a, pp. 197-216; Ead. 2013, pp. 15-28.
[208] A proposito dell'iconografia del duca in armatura, si veda l'elegante immagine contenuta alla tav. XXXIX del volume di Gustavo Brigante Colonna del 1955.

4.1_14. Il ritratto di Annibal Caro (1562)

A conclusione di questa disamina sulla ritrattistica di Jacopino del Conte, più che significativa è la commissione a Jacopino di un ritratto da parte di Annibal Caro, ancora una volta legato al medesimo *entourage* culturale che in primo luogo si era riunito attorno all'Accademia della Virtù. Risalgono infatti al 1562 diverse lettere inviate dal Caro a Pietro della Stufa e a Benedetto Varchi nelle quali più volte si fa riferimento ad un ritratto che il del Conte stava realizzando.

Dalla lettura complessiva dei messaggi inviati al Varchi sappiamo che Pietro della Stufa, canonico fiorentino, aveva richiesto al Caro un suo ritratto. Il 30 gennaio del 1562 il Caro inviò una lettera allo Stufa nella quale comunicava di acconsentire alla richiesta e che era quindi disposto a farsi ritrarre da un pittore di suo gradimento. Tale dettaglio, peraltro, lascia intendere che il canonico fiorentino non sia stato del tutto estraneo alla scelta di rivolgere la commissione a Jacopino del Conte. Annibal Caro, inoltre, nella summenzionata lettera di gennaio, affermava di non poter inviare già a quel momento un suo ritratto poiché aveva a disposizione soltanto

> "una testa del Salviati, ed un piccolo testino del Bronzino, di quando io era molto giovine. E questi tanto hanno ora da far con me, quanto è la differenza non pur da un medesimo, vecchio e giovine, ma da due diversissimi, in diverse età"[209].

In una lettera del 29 maggio nello stesso 1562, Annibal Caro scrive a Benedetto Varchi, aggiornando l'amico sull'avanzamento della commissione:

> "Il mio ritratto si fa, e (come dite) si manderà a messer Pietro la copia del ceffo solamente"[210].

In queste lettere, che pure attestano l'avvio della realizzazione di un ritratto, non compare il nome di Jacopino del Conte. L'artista fu menzionato infine in una lettera del 20 giugno dello stesso anno, ancora una volta inviata dal Caro al Varchi per aggiornarlo, tra le altre cose, a proposito del ritratto, la cui esecuzione, con evidenza, procedeva lentamente.

> "Del mio ritratto Mastro Jacopino fece, molti dì sono, l'effigie: poi si fermò, che sapete come i Pittori sono fatti. Ora io lo solleciterò che me ne dia una copia della testa solamente, per mandarla al S. M. Piero. Del resto faccia a bell'agio quanto vuole; che non me ne curo"[211].

---

[209] Caro 1957-61, vol. 3, pp. 94-95, n. 648.
[210] Caro, op. cit., vol. 3, pp. 105-107, n. 658.

Infine, per la quarta volta Annibale tornò a parlare del ritratto di Jacopino. La missiva risale al 5 luglio dello stesso anno e documenta anche un certo malanimo del committente verso il pittore.

> "Il ritratto per messer Piero si fa, ma mi duol grandemente che 'l pittore abbia preso danari a conto suo, avendo io animo di mandargliene a donar, il che accennai pure a messer Angelo, il quale mi ha fatto torto. Ma io ci rimedierò nel miglior modo che posso"[212].

Il ritratto di Annibal Caro eseguito dal nostro nel 1562 non è stato identificato. Ciò nondimeno, la conoscenza di questo incarico fornisce una definitiva conferma all'ipotesi più volte prospettata in questa sede, secondo la quale Jacopino del Conte fu eletto, già a partire dal principio degli anni quaranta (quindi ben prima della morte di Sebastiano del Piombo), ritrattista ufficiale di un *entourage* molto coerente sotto il profilo politico e culturale.

L'attività di ritrattista di Jacopino del Conte proseguì anche oltre tale data. Risale addirittura al 1583 il *Ritratto di Girolamo Melchiorri* eseguito per il monumento funebre in Santa Maria sopra Minerva dedicato al marchigiano Girolamo, vescovo di Macerata dal 1553, e a suo fratello Benedetto su richiesta di Marcello, figlio di quest'ultimo (Fig. 185)[213]. Il documento che consente di attribuire a Jacopino il ritratto in oggetto, la cui scoperta si deve a Marco Gallo[214], è contenuto nel registro contabile di Marcello Melchiorri:

> "A maestro Iacopino pittore per il ritratto *fatto cavare dall'effige* di Sua Signoria Reverendissima in un quadro scudi 12 di moneta"[215].

Come già ipotizzato dallo studioso, il compenso di 12 ducati – una cifra notevole date le piccole dimensioni dell'ovale – lascerebbe supporre che il del Conte avesse eseguito anche un ritratto di dimensioni maggiori da conservare in casa a memoria del vescovo. La stessa dicitura della nota di spese ("per il ritratto fatto cavare dall'effigie di Sua Signoria") potrebbe fornire conferma del fatto che il piccolo dipinto sia stato realizzato a partire da un precedente modello[216].

---

[211] Caro, op. cit., vol. 3, pp. 109-112, n. 661.
[212] Caro, op. cit., vol. 3, pp. 113-114, n. 663. Quanto all'effige di Annibal Caro, si consideri l'interessante dipinto, in collezione privata americana, attribuito ad Alessandro Allori.
[213] Roma, Santa Maria sopra Minerva, olio su tavola, 34 x 28 cm.
[214] Gallo 1997, pp. 88-96; Id. 2007, pp. 233-243.
[215] *Ibidem*, p. 236. Il corsivo è mio.
[216] *Ibidem*. Come lo stesso Antonio Vannugli ha ipotizzato sulla scorta dell'analisi delle informazioni derivanti dalle lettere di Annibal Caro relative al suo ritratto, tale pratica di lavoro sembrerebbe essere consueta per Jacopino del Conte: dopo aver delineato sinteticamente i tratti del volto dell'effigiato, mettendo in tal modo a

Infine, benché non sia possibile stabilirne una possibile datazione, si consideri anche la citazione di un altro ritratto di Jacopino del Conte nella collezione Mancini a Siena. In una lettera del 3 luglio 1615 inviata al fratello Deifebo, infatti, Giulio Mancini citava tra le opere della sua ricca raccolta un "ritratto del Bargha poeta di Jacopino del Conte"[217]. Si tratta del poeta Pietro Angeli da Barga (1517-1596), di cui, peraltro, è nota la vicinanza a Paolo Giovio.

punto un prototipo, il pittore procedeva poi in seconda battuta ad eseguire uno o più ritratti a partire dal modello (Vannugli 1992, pp. 71-72).

[217] Maccherini 1997, p. 86, n. 33; Donati 2010, p. 162.

4.2. Le opere pubbliche

4.2_1. La cappella Dupré in San Luigi dei Francesi (1547-1548)

A partire dagli anni trenta del Cinquecento un'intensa campagna di rinnovamento interessò la chiesa di San Luigi, di competenza della nazione dei francesi a Roma. La confraternita della comunità nazionale, profondamente legata alla corte pontificia, era stata fondata alla fine del XV secolo[1]. Nel 1534, con l'elezione al soglio pontificio di Paolo III Farnese, il cantiere, che aveva subito dei rallentamenti non indifferenti a seguito delle drammatiche vicende legate al Sacco di Roma, fu riavviato con rinnovato slancio, anche in ragione di un certo interessamento da parte del papa[2]. Nel marzo del 1538, nell'ambito di un progetto finalizzato alla prosecuzione della fabbrica che prevedeva il coinvolgimento massiccio del mecenatismo privato, il chierico parigino e scrittore apostolico Nicolas Dupré de Passy, che in seguito avrebbe ricoperto l'importante incarico di segretario del nuovo re di Francia Enrico II, ottenne il patronato della quarta cappella situata lungo la navata destra, scelta tra quelle di recente edificazione[3]; alla fortunata occasione di assicurarsi una cappella nella chiesa principale della comunità francese non dovette essere estraneo il suo legame con la famiglia Farnese. Grazie al documento di affidamento del patronato, inoltre, è possibile apprendere dell'impegno preso dal chierico francese di provvedere personalmente alla decorazione della cappella entro un biennio[4]. Invero i lavori – in questa come nelle altre cappelle concesse nella medesima occasione e alle stesse condizioni – furono avviati solamente allo scadere del quinto decennio del Cinquecento, soprattutto grazie ad un'ordinanza del re Enrico II, il quale stabilì l'erogazione di nuove tasse finalizzate al completamento della chiesa (1549). Tali provvedimenti erano stati adottati in un momento in cui la decorazione della cappella in oggetto era già all'ordine del giorno di Nicolas Dupré[5]. Difatti, come si dirà nel prosieguo del testo, egli si era rivolto a Perino del Vaga, stipulando con l'artista un contratto di commissione già il 20 maggio del 1547, e alla morte del Bonaccorsi, avvenuta nell'ottobre dello stesso anno, Jacopino del Conte subentrò immediatamente alla direzione dei lavori (13 novembre 1547).

---

[1] Sulla chiesa di San Luigi dei Francesi si vedano gli studi di Sebastiano Roberto (2001; 2005).

[2] Roberto 2001, p. 36; Id. 2005, pp. 59-96. Del resto, l'accanimento delle truppe imperiali dovette essere particolarmente feroce contro quei luoghi di culto di pertinenza francese. Quanto al coinvolgimento di Paolo III Farnese, Sebastiano Roberto ha interpretato un documento del 1538, reperito in un libro di decreti della Congregazione di San Luigi dei Francesi, come possibile registrazione di un contributo personalmente erogato dal papa al fine di proseguire la fabbrica. *Ibidem,* p. 60.

[3] Roberto 2005, pp. 63-64.

[4] Roberto 2001, p. 98.

[5] Roberto 2001, p. 39; Id. 2005, p. 71.

Il ciclo decorativo, il cui programma iconografico si basava principalmente sugli scritti di Gregorio di Tours, fu dedicato alla *Storia dei Franchi*.

In particolare gli affreschi raccontano le storie di San Remigio, vescovo di Reims, e la vicenda della conversione al cristianesimo del re Clodoveo e di sua moglie Clotilde. Naturalmente, data la delicata situazione politica del tempo, l'idea di dedicare la decorazione della cappella alla descrizione di eventi della storia francese deve essere interpretata alla luce di un significato politico ben preciso, di colore specificamente anti imperiale: l'intero ciclo, infatti, allude all'importanza e alla supremazia del potere della monarchia francese, addirittura sancito per volontà divina. Del resto, sempre in relazione al contesto storico di riferimento, si rammenti che risale al 24 aprile 1547 la sconfitta della Lega di Smalcalda da parte dell'imperatore d'Asburgo Carlo V e al 10 settembre l'uccisione di Pier Luigi Farnese.

La decorazione interessò l'intera cappella, dalla volta alle pareti, per concludersi con la pala d'altare.

La volta, suddivisa in tre riquadri tramite cornici ornate con figure e ghirlande, fu eseguita da Pellegrino Tibaldi, verosimilmente coadiuvato da un collaboratore sulla cui identità la letteratura critica si è a lungo interrogata. Essa è dedicata al racconto di una serie di eventi precedenti alla conversione del re: a partire da destra viene descritta la *Presa di Soissons,* battaglia avvenuta nel 486 d. C. durante la quale l'esercito romano fu sconfitto da re Clodoveo; lo scomparto centrale è destinato all'episodio del *Vaso di Soissons*, cioè al racconto del saccheggio della città da parte dei soldati di Clodoveo, il quale, riconoscendo tra gli oggetti depredati il vaso del vescovo Remigio, ordinò che venisse restituito, suscitando l'ira di un soldato. L'affresco di sinistra, infine, rappresenta la *Battaglia di Tolbiac*, durante la quale Clodoveo promise di abbracciare, come sua moglie Clotilde, la fede cristiana in caso di vittoria, come attesta un cartiglio con l'iscrizione "Deo Clotildis, si vicero, perpetua fide credam".

Sulla parete sinistra della cappella Girolamo Siciolante da Sermoneta eseguì la scena dedicata al *Battesimo di Clodoveo da parte di San Remigio*; sulla parete destra è rappresentata la *Battaglia di Clodoveo,* che descrive la leggenda del cervo che indica all'esercito dei franchi la via per guadare il fiume e per raggiungere, così, i nemici. Il re è rappresentato a cavallo mentre esorta i soldati a seguirlo; ai suoi lati due cavalieri sostengono rispettivamente l'orifiamma sormontata dalla croce e il vessillo con i tre gigli di Francia (Fig. 186).

La parete d'altare, infine, eseguita certamente da Jacopino del Conte, rappresenta il momento culminante della storia: *Clodoveo distrugge gli idoli mentre san Remigio battezza i Franchi* (Fig. 187)

Il 20 maggio del 1547 Nicolas Dupré si era rivolto a Perino del Vaga per la decorazione della sua cappella[6]. Il suo coinvolgimento nel cantiere, che non viene segnalato né da Vasari né da Baglione, viene menzionato da Giulio Mancini:

> "In S. Luigi l'altar grande di Leandro Bassano; l'ultimo a man destra di Pierino"[7].

La notizia tuttavia ha avuto particolare risalto solo a partire dal 1935, allorché Umberto Gnoli pubblicava parzialmente una serie di importanti documenti relativi alla cappella del chierico parigino[8]. Da queste carte, infatti, è stato possibile stabilire i termini della commissione, indirizzata in primo luogo a Perino ed ereditata dopo la sua morte da Jacopino del Conte.
Nonostante l'innegabile rilevanza di questa acquisizione, lo studioso pubblicava alcuni stralci dei documenti con diverse imprecisioni, determinate dal fatto che si basava non già sulle carte originali, da sempre considerate perdute, ma su alcune trascrizioni che di una serie di attestazioni archivistiche aveva collazionato Domenico Gnoli[9]. Più di recente, i documenti originali sono stati rinvenuti da Tiziana Cimini nell'ambito delle sue ricerche condotte per la preparazione della tesi di laurea, avente per oggetto la cappella Dupré. La documentazione finalmente reperita è di grandissimo rilievo al fine di comprendere il funzionamento del cantiere e, soprattutto, il ruolo ivi svolto da Jacopino del Conte[10].

Il primo documento, già più volte citato in questa sede, risale al 20 marzo 1547 ed è relativo alla richiesta rivolta da Nicolas Dupré a Perino del Vaga. Tale informazione ci consente di misurare il peso del ruolo raggiunto dal segretario del re di Francia, il quale non solo aveva ottenuto il patronato di una cappella edificata *ex novo* nella principale chiesa della nazione

---

[6] D'Armailhacq 1894, pp. 131-134; Noack 1912, p. 330; Voss 1920, ed. it. 1994, p. 106; Venturi 1933, vol. IX, 6, p. 236; Gnoli 1935, pp. 213-219; Briganti 1945, p. 72; Zeri 1948, p. 182; Id. 1951, pp. 143-144; Davidson 1966, p. 61; Von Henneberg 1967, p. 141; Cheney 1970, p. 38; Freedberg 1971, p. 305; Keller 1976, p. 57; Hunter 1983, pp. 40-45; pp. 171-183; Hunter-Pugliatti-Fiorani 1983, pp. 29-30; Pugliatti 1984, p. 87; Bassan 1988, p. 468; Vannugli 1991, pp. 77-83; Donati 2010, pp. 140-142.
[7] Mancini 1620, I, p. 79; II, p. 39-40, n. 375.
[8] Gnoli 1935, pp. 213-219.
[9] Umberto Gnoli, nel suo contributo (1935, pp. 213-219) riferiva di pubblicare alcune notizie documentarie tratte da uno dei numerosi manoscritti di Domenico Gnoli. Il volume era suddiviso in più parti: gli "Estratti d'istromenti d'archivio", probabilmente derivanti dal gruppo delle cosiddette "Carte Amati", ovvero un *corpus* di documenti originali trafugati da diversi archivi romani ad opera dell'erudito Girolamo Amati, vissuto nel XIX secolo. La seconda parte del volume, titolata "Sunto dei documenti estratti dall'Archivio dell'Auditore", era dedicata ad una parte di una serie molto più corposa di documenti trascritti dall'Amati. La terza parte era infine composta da una raccolta di "atti originali rubati a vari archivi da Girolamo Amati".
[10] Ringrazio Tiziana Cimini e Barbara Agosti per avermi messo a parte degli importanti risultati ottenuti durante la ricerca.

francese a Roma, ma aveva altresì potuto coinvolgere il pittore più affermato dell'*entourage* artistico romano del tempo.
Umberto Gnoli pubblicava un breve estratto del contratto, stipulato con "Magister Perinus del Vaga de Bonacursiis" al fine di:

> "depingere capellam dñi Nicolai dupré predicti sitam in ecclesia sti Ludovici nationis gallorum de urbe, dextrosum in ingressu porte maioris dicte ecclesie picturis et figuris colorum bonorum et finorum specificandis per dictum dñum Nicolaum vel eius agentem, et etiam curnicibus stuchi munitis auro ubi opus fuerit, videlicet una cornice magna desuper capellam apud voltam dicte capelle facentem unum quadrum cum suis ornamentis stuchii et cum historia depicta intra dictum quadrum ad beneplacitum dicti dñi Nicolai. Ita tamen quod dictum quadru, supra altare dicte capelle sit majoris artificium et laboris ceteris aliis quobus quadris, et cum armis et insignibus dni Nicolai et aliorum suorum prout placuerit dicto domino Nicolao, quam capellam jam inceperat depingere et munire quondam guillelmus bonoysean, et dictam capella ut supra expedire et perficere in totum omnibus suis expensis tam operarum quam colorum et aliorum infra et per totum mensem mai 1548"[11].

Lo studioso, nel commentare il seguito del contratto (che non pubblicava), menzionava anche la quota prevista per il pagamento a Perino: 250 scudi complessivi da rateizzare. Nello stesso contributo, inoltre, Gnoli trascriveva anche il documento relativo al passaggio di consegne a Jacopino del Conte dopo la morte del Bonaccorsi, avvenuta il 19 ottobre del 1547; lo studioso, tuttavia, rendeva pubblico l'estratto documentario in maniera piuttosto imprecisa, il che ha di fatto impedito agli studi di comprendere realmente il ruolo di Jacopino nel cantiere e, soprattutto, il suo rapporto con Perino.
L'inesattezza più manifesta riguarda un refuso relativo alla data di commissione del lavoro al del Conte. La nota archivistica, infatti, viene così trascritta:

> "Actum Rome in domo habitationis dicti d. Regaldi presentibus dominis vincentio raymundi de claromonte ludonensis diocesis miniatore in urbe. A dì 13 di novembre 1548. Jacopo del Conte pittore fiorentino, essendo alcuni giorni innanzi morto Perino, coi patti medesimi succede nella pittura della cappella in S. Luigi dei Francesi, e promette di condurre a termine il lavoro entro un anno. Perino vi aveva lavorato per 50 scudi soltanto"[12].

Secondo tale trascrizione, quindi, dopo la morte di Perino del Vaga, avvenuta il 19 ottobre 1547, i lavori si sarebbero interrotti per circa un anno, fino alla nuova commissione, rivolta a Jacopino del Conte soltanto il 13 novembre 1548.

---

[11] Gnoli 1935, pp. 216-217.
[12] *Ibidem*, p. 217.

Quanto la data fosse imprecisa era stato già intuito da Bernice Davidson, la quale, notando l'incongruenza tra la datazione del documento trascritto e l'affermazione presente nello stesso ("essendo alcuni giorni innanzi morto Perino"), supponeva che il contratto dovesse riferirsi più verosimilmente all'anno precedente, in un momento assai prossimo alla morte del Bonaccorsi[13].

Un altro elemento di certa rilevanza è relativo alla notizia in base alla quale Perino aveva percepito già cinquanta scudi dei 250 pattuiti complessivamente. Sulla scorta di tale informazione, è stato ipotizzato che il pittore, in un periodo di tempo compreso tra l'ottenimento della commessa (marzo 1547) e la sua morte (ottobre 1547), avesse fatto in tempo ad eseguire una serie di disegni preparatori, probabilmente a partire dalle scene della volta, messi poi in opera da Pellegrino Tibaldi[14] e da un ignoto collaboratore. Come si è detto, infatti, la critica si è interrogata lungamente sull'attribuzione delle singole scene, che in effetti mostrano qualitativamente e stilisticamente esiti piuttosto divergenti[15]. In realtà, dalla lettura dei documenti originali, è emerso che, sin dal primo accordo stipulato con Perino nel marzo 1547, era stato stabilito in anticipo che il compenso totale dei summenzionati 250 scudi sarebbe stato corrisposto in diverse rate, la prima delle quali (di 50 scudi, appunto) sarebbe stata versata immediatamente. Pertanto, il compenso parziale citato nel secondo documento pubblicato da Gnoli dovrebbe essere più verosimilmente considerato un acconto piuttosto che il corrispettivo di lavori già svolti. Una quietanza di pagamento del maggio 1547 conferma tale interpretazione.

Ma soprattutto, le carte originali fugano ogni dubbio circa la data della seconda stipula contrattuale, confermando quanto già ipotizzato dalla Davidson: l'accordo con Jacopino del

---

[13] Davidson 1966a, p. 61, n. 31. Anche John Hunter (1983, pp. 41-44; pp. 172-183; Id. in Hunter-Pugliatti-Fiorani 1983, pp. 29-31) e Vittoria Romani (1990. p. 42) avevano intuito che la data del documento citato da Gnoli fosse imprecisa, opinione condivisa da ultimo da Vannugli (1991, p. 91, n. 80).

[14] Di questa opinione è Pugliatti 1984, pp. 410; 414-415, n. 20, n. 21; Ead. 1984a, p. 87.

[15] Davidson (1964a, pp. 550-552), ad esempio, proponeva di attribuire a Michele Grechi Lucchese i due affreschi laterali della volta, che vi avrebbe lavorato su cartoni di Perino. Anche Vittoria Romani (1990, p. 439), del resto, riferisce al Tibaldi solo la scena centrale dedicata al *Vaso di Soissons*, sulla scorta della lettura di Vasari e Baglione. Quanto al misterioso autore dei due scomparti laterali della volta, Eraldo Gaudioso ipotizzava di riconoscere la mano di Roviale Spagnolo, in ragione di confronti con altre opere documentate dell'artista, come ad esempio *La conversione di Saulo* nella chiesa di Santo Spirito in Sassia ed alcune scene contenute negli affreschi della Sala del Trono nel palazzo dei Conservatori (Gaudioso 1976 p. 41; Aliberti Gaudioso 1981, II, pp. 78-79). Maria Calì (1988, pp. 50-51), al contrario, riprendendo una generica osservazione di Voss (1920, ed. 1994, p. 104), proponeva di riferire tutta la volta a Tibaldi, opinione condivisa più di recente da Andrea Donati (2010, p. 142). Sul rapporto tra Perino e Tibaldi si veda anche Hirst 1965, pp. 569-571; sulla cerchia del Bonaccorsi Id. 1966, pp. 398-405; Davidson 1969, pp. 404-409.

Conte effettivamente non fu rogato il 13 novembre 1548, come registrato da Gnoli, ma il 13 novembre 1547.

La conoscenza della data esatta in cui Nicolas Dupré stipulò un nuovo contratto per la decorazione della sua cappella è di estrema importanza e getta finalmente nuova luce sull'intera vicenda: Jacopino del Conte, infatti, ottenne l'incarico appena tre settimane dopo la morte di Perino del Vaga, il che certamente può sostanziare ulteriormente quanto detto a proposito del rapporto tra il del Conte e il Bonaccorsi, che dovette essere di grande prossimità. Oltre alle importanti precisazioni circa la data, il contratto consente di spiegare le ragioni per cui Jacopino ottenne l'incarico e rappresenta, per diversi motivi sulle cui implicazioni e conseguenze si discuterà, una testimonianza diretta ed inconfutabile della suddetta dimestichezza di rapporti da Jacopino e Perino mai presa in considerazione dagli studi[16].

Dalla nota d'archivio, infatti, è possibile anzitutto stabilire che Jacopino non era stato chiamato ad eseguire esclusivamente la pala d'altare nell'ambito di un cantiere parimenti frequentato anche da Girolamo Siciolante da Sermoneta e Pellegrino Tibaldi, collaboratori abituali del Bonaccorsi, bensì era subentrato spontaneamente e in luogo di Perino del Vaga, deceduto pochi giorni prima, nella gestione dell'intero cantiere decorativo come coordinatore dei lavori, promettendo di concludere la decorazione entro un anno di tempo, secondo le medesime condizioni precedentemente stipulate con Perino e per un compenso totale di duecento scudi.

Tale preminente ruolo di coordinatore è confermato anche dalla quietanza di pagamento datata dicembre 1547 relativa al versamento dei primi cinquanta scudi in acconto al solo Jacopino del Conte. Del resto, non un documento relativo alla cappella registra i nomi di Siciolante e Tibaldi.

Che il ruolo di responsabile dei lavori nel cantiere sia stato assunto proprio da Jacopino del Conte conferma finalmente la sua piena appartenenza alla più ristretta cerchia del Bonaccorsi, del quale evidentemente era stato riconosciuto come l'erede diretto e naturale.

---

[16] La notizia dell'ingresso di Jacopino del Conte nel cantiere della cappella Dupré, infatti, non è mai stata letta come documento evidente di un legame coltivato con Perino. Antonio Vannugli, ad esempio, ha interpretato tale coinvolgimento come conseguenza della morte del Bonaccorsi, ovvero del più attivo artista vivente all'epoca, evento che avrebbe lasciato spazio ad altri artisti di affermarsi sulla scena romana. Inoltre, secondo lo studioso Jacopino si autocandidò come uno dei successori di Perino, in virtù anche del sicuro appoggio della corte farnesiana, di cui, frattanto, era divenuto "fidato interprete" (Vannugli 1991, pp. 73-74). Secondo un'altra interpretazione, fornita di recente da Donati, la commissione deve essere considerata esclusivamente come un attestato di stima da parte del Dupré nei confronti di Jacopino, il quale, tuttavia, "dovette confrontarsi con i disegni dello scomparso maestro e con gli interventi di Siciolante e Tibaldi, due dei più stretti collaboratori di Perino nella *Sala Farnese* di Castel Sant'Angelo (Donati 2010, p. 142).

L'incomprensione di questo decisivo tassello della carriera di Jacopino del Conte, che d'altra parte ben si inserisce in una tradizione di studi che ha del tutto misconosciuto il suo legame con Perino del Vaga – e il ruolo di Perino in generale – è stata vieppiù facilitata non soltanto dalla menzione scorretta dei succitati documenti, ma anche dalle stesse fonti della letteratura artistica che, a partire da Vasari, se da una parte hanno riferito i nomi dei principali esecutori degli affreschi (Jacopino, Siciolante e Pellegrino), dall'altra hanno tramandato una serie piuttosto scarna e spesso confusa di informazioni legate al ciclo decorativo in esame e alla suddivisione del lavoro.

Giorgio Vasari, tra le opere eseguite da Jacopino del Conte, ricorda brevemente l'incarico presso la chiesa di San Luigi dei Francesi, senza menzionare il passaggio di consegne avvenuto alla morte di Perino del Vaga. L'aretino, inoltre, definisce la cappella di "San Dionigi" e non di "San Remigio", avviando una linea piuttosto duratura di fraintendimenti circa la stessa intitolazione del luogo, interrotta soltanto nel 1894 da Albert d'Armailhacq, autore di una guida della chiesa[17].

Nella breve biografia dedicata a Jacopino del Conte, Vasari ricordava:

> "È di sua mano, in una tavola che è nella chiesa del Popolo, un Cristo morto; et in un'altra che ha fatta in San Luigi, alla cappella di San Dionigi, con storie, è quel Santo"[18].

L'aretino tornò a discutere più diffusamente degli affreschi nella vita di Pellegrino Tibaldi:

> "Nella chiesa di San Luigi de' Franzesi fece nella cappella di San Dionigi, in mezzo d'una volta, una storia a fresco d'una battaglia, nella quale si portò di maniera, che, ancor che Iacopo del Conte, pittore fiorentino, e Gerolamo Siciolante da Sermoneta avessero nella medesima cappella molte cose lavorato, non fu loto Pellegrino punto inferiore; anzi pare a molto che si portasse meglio di loro nella fierezza, grazia, colorito e disegno di quelle sue pitture, le quali poi furono cagione che monsignor Poggio si servisse assai di Pellegrino"[19].

A proposito dell'impegno di Pellegrino per la decorazione della volta (lavoro descritto peraltro con parole di lode), vale la pena notare quanto il biografo citi nello specifico "una storia a fresco d'una battaglia", notizia ribadita anche da Giovanni Baglione ("Dentro la chiesa di San

[17] D'Armailhacq 1894, pp. 131-134.

[18] Vasari 1568, vol. VI, p. 222.

[19] Vasari 1568, vol. VI, p. 148. Il "monsignor Poggio" citato da Vasari è Giovanni Poggi, tesoriere apostolico generale che nel 1549 si rivolse a Tibaldi e a Michele Grechi da Lucca per allestire gli apparati funebri in onore del papa Paolo III Farnese. Al Poggi, inoltre, si deve la commissione a Pellegrino di alcuni cicli di affreschi a Bologna (Romani 1997, pp. 19-63).

Luigi dei Francesi nella cappella di San Dionigi condusse nella volta una storia d'una battaglia a fresco con buona maniera figurata")[20].

Quanto alla parete destra della cappella, dedicata al racconto della *Battaglia di Clodoveo*, le ellittiche parole di Vasari, lette in parallelo a quelle altrettanto sintetiche contenute nelle *Vite* di Baglione[21], hanno contribuito a determinare quella incertezza circa l'attribuzione della scena, tradizionalmente riferita a Pellegrino Tibaldi ma più verosimilmente da ricondurre ad un'invenzione di Jacopino del Conte, come ipotizzato in sede critica[22]. Già Hermann Voss su base stilistica proponeva di riferire a Jacopino l'affresco in questione, "una composizione misuratamente piacevole"[23], proposta attributiva condivisa poi da Iris Cheney[24].

Antonio Vannugli, più nello specifico, ritiene che l'affresco, forse non di sua mano, fu eseguito almeno su suo progetto preparatorio[25]. Del resto, Giorgio Vasari, nel passo summenzionato della vita di Tibaldi, affermava che Jacopino del Conte e Gerolamo Siciolante da Sermoneta avevano

> "nella medesima cappella *molte cose* lavorato"[26],

così come, nella stessa vita di Jacopino, egli ricordava che il del Conte aveva lavorato

> "alla cappella di San Dionigi, *con storie*, è quel santo"[27].

Le parole dell'aretino relative a più lavori eseguiti da Jacopino nella cappella sono riproposte anche in una guida anonima di Roma, databile per una serie di rimandi interni tra il 1615 e il

---

[20] Baglione 1642, p. 58.

[21] "La quarta Cappella hà sopra l'Altare un Quadro con la figura di S. Dionigi à olio formata da Giacomino del Conte, e l'historia à man destra dell'Altare fù in fresco colorita da Girolamo Sermoneta à concorrenza di pellegrino da Bologna, che fece quella incontro" (Baglione 1642, p. 62). Giovanni Baglione descrisse gli affreschi della cappella anche nella vita di Siciolante: "La quarta Cappella di S. Luigi a man dritta ha di suo una storia a concorrenza di Pellegrino da Bologna in fresco colorita, ove sono prospettive con alcuni colonnati" (*Ibidem,* p. 23).

[22] Tale confusione, ingenerata certo da Vasari e Baglione, si diffuse ulteriormente per il tramite della letteratura artistica seguente. Si veda ad esempio Titi (1674-1763, ed. 1987, p. 83): "La quarta cappella hà sopra l'Altare un Quadro con la figura di S. Dionigi à olio formata da Giacomino del Conte, e l'historia à man destra dell'Altare fù in fresco colorita da Girolamo Sermoneta à concorrenza di Pellegrino da Bologna, che fece quella incontro, e la battaglia nella Volta".

[23] Voss 1920, ed. it. 1994, p. 106.

[24] Cheney 1996, p. 777. Della stessa opinione Andrea Zezza e Anna Bisceglia, che ringrazio.

[25] Vannugli 1998, p. 600. Hunter, invece, pur riprendendo la tradizionale attribuzione a Pellegrino anche dell'affresco di destra, lasciava spazio ad una lettura diversa della partizione delle mani (Hunter 1996, p. 38). Del

[26] Vasari 1568, vol. VI, p. 148. Il corsivo è mio.

[27] Vasari 1568, vol. VI, p. 222. Il corsivo è mio.

1622. Il manoscritto, infatti, si conclude con un elenco dei pittori e a proposito di Pellegrino Tibaldi e del suo impegno di frescante presso la cappella in San Luigi dei Francesi, si afferma:

> "Il medesimo [Pellegrino Bolognese] nella Chiesa di S. luigi nella Cappella di S. Dionisio dipinse nella volta una storia à fresco d'una battaglia niente inferiore all'altre pitture, che in quella cappella si vegano nella quale dipinsero molte cose Iacopo del Conte fiorentino, et Girolamo Sicciolante da Sermoneta"[28].

È interessante notare, quindi, che a Pellegrino Tibaldi vengano riferiti solamente gli affreschi della volta, come ribadito nella sezione della guida dedicata alla descrizione della chiesa[29].
Al di là delle confuse notizie riferite dalla letteratura artistica, diverse consonanze tra l'affresco in questione ed alcune opere documentate di Jacopino del Conte invitano a prendere nella debita considerazione tale ipotesi attributiva. Si veda, ad esempio, il particolare del cavaliere in primo piano, colto in un contrapposto piuttosto complicato. L'invenzione, che potrebbe in parte risalire ad un dettaglio della *Battaglia di Costantino* di Giulio Romano, può essere utilmente paragonata al particolare del soldato colto nell'atto di sorreggere il corpo di Gesù nella pala con il *Trasporto di Cristo* per il monumento di Bernardino Elvino nella chiesa di Santa Maria del Popolo (1548-1550), (Fig. 196). La prossimità cronologica tra questi due lavori e le similitudini rilevabili potrebbero consentire di sostanziare, ancorché cautamente, l'ipotesi attributiva già prospettata da Voss. Si noti, inoltre, l'aderenza formale tra questa figura e quella descritta nel medesimo atteggiamento presente nella *Conversione di San Paolo*, invenzione incisa da Enea Vico nel 1545 su disegno di Francesco Salviati (Figg. 188; 189)[30]. Per entrambe le figure un comun denominatore potrebbe ancora una volta essere rintracciato in Perino del Vaga. Si veda, ad esempio, il particolare della scena rappresentante *Marco Curzio* nell'ottagono della terza volticella della Loggia degli Eroi nel palazzo Doria a Genova[31]. Per il tramite di questa idea compositiva, quindi, è possibile ricostruire uno scambio di idee molto serrato tra Perino del Vaga, Francesco Salviati – del quale si rammenti il soggiorno a Genova[32] – e Jacopino del Conte, prossimità che sino ad ora non ha ricevuto la giusta attenzione critica.
Per la figura di Clodoveo nella pala d'altare di Jacopino del Conte, si consideri anche la possibilità di rintracciare un riferimento iconografico nel foglio conservato presso l'Albertina

---

[28] Dorati da Empoli 2001, p. 156.
[29] (*Ibidem,* p. 61). La guida anonima, il cui manoscritto si conserva presso la Biblioteca Casanatense di Roma (Ms 4168, inv. 27/2) è stato pubblicato nel 2001 da Maria Cristina Dorati da Empoli. La datazione si ricava dal fatto che San Filippo Neri viene citato come beato: come è noto, egli fu beatificato nel 1615 e santificato nel 1622.
[30] Nova in Goguel 1998, pp. 136-137, cat. n. 29; Borea 2009, II, n. 30.
[31] Parma Armani 1986, pp. 98-100, figg. 105-106-108.
[32] Il soggiorno genovese di Salviati è situabile nell'ambito del viaggio al Nord (Corso-Geremicca 2013, pp. 286-295).

di Vienna (inv. n. 4865) attribuito a Francesco Salviati[33] e a sua volta replica parziale di un altro disegno del de Rossi (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. n. 14610F) con la storia di *Rebecca ed Eleazaro*, probabilmente tratto da un dipinto perduto di Rosso Fiorentino[34].
Diversi altri indizi attestano in questi anni la prossimità tra Perino del Vaga e Jacopino del Conte: ad esempio, nelle carte relative agli Introiti per l'iscrizione all'Accademia di San Luca di Roma, tra il 1544 e il 1545 si registrano molte volte i nomi di "mastro Perino del Vaga" e "mastro Jacopo Conti", i quali si alternarono quotidianamente nell'esercizio delle funzioni di console dell'Accademia[35]. Assai spesso, infatti, i pagamenti venivano registrati dall'uno e dall'altro in date assai prossime.

Sempre nell'ottica di valutare la dimestichezza che nel corso di tutta la loro esistenza si manifestò tra Perino del Vaga, Francesco Salviati e Jacopino del Conte sarà necessario prendere in considerazione un altro cantiere: la cappella del Pallio nel Palazzo della Cancelleria a Roma. Il ciclo decorativo fu commissionato dal cardinale Alessandro Farnese a Francesco Salviati nell'autunno del 1548, in un momento successivo al suo ritorno nella città pontificia dopo il soggiorno fiorentino. Le notizie relative all'importante incarico sono narrate da Giorgio Vasari:

> "Tornato dunque in Roma, avendo comperata una casa vicina al palazzo del cardinale Farnese, mentre si andava trattenendo con lavorare alcune cose di non molta importanza, gli fu dal detto cardinale, per mezzo di Messer Annibal Caro e di don Giulio Clovio, data a dipignere la capella del palazzo di San Giorgio. Nella quale fece bellissimi partimenti di stucchi et una graziosa volta a fresco con molte figure e storie di San Lorenzo, et in una tavola di pietra a olio la natività di Cristo, accommodando in quell'opera, che fu bellissima, il ritratto di detto cardinale"[36].

Patricia Rubin[37], riprendendo una proposta già di Iris Cheney[38], supponeva che la commissione della decorazione della cappella fosse stata in un primo tempo rivolta a Perino del Vaga. L'ipotesi è stata formulata dalla studiosa sulla scorta di una informazione decisamente ellittica fornita da Vasari in conclusione della biografia del Bonaccorsi, secondo la quale il pittore aveva ottenuto dal cardinale Alessandro Farnese la commissione per la

---

[33] Joannides in Goguel 1998, pp. 92-93, cat. n. 5.
[34] Joannides in Goguel 1998, pp. 90-91, cat. n. 4.
[35] Sulla storia dell'Università dei Pittori nel Cinquecento si veda, da ultimo, Salvagni 2014.
[36] Vasari 1568, vol. V, p. 526.
[37] Rubin 1987, p. 84.
[38] Cheney 1985, pp. 307-308; Ead. 1996, p. 777.

decorazione di una cappella ("E fece per il reverendissimo cardinale Farnese una cappella")[39]. Giusta l'ipotesi della Rubin, la morte improvvisa del Bonaccorsi, avvenuta il 19 ottobre del 1547, costrinse il committente a redistribuire l'incarico. Accogliendo tale supposizione, si può rilevare un parallelismo significativo: così come alla morte del Bonaccorsi il ciclo decorativo della cappella Dupré in San Luigi dei Francesi fu ereditato da Jacopino del Conte, l'esecuzione degli affreschi della cappella alla Cancelleria fu affidata a Francesco Salviati. Ciò nondimeno, dato l'evidente scarto stilistico tra gli affreschi delle pareti e quelli delle lunette, la critica ha riferito a Salviati solamente la paternità delle scene principali, che si dispiegano lungo le pareti della piccola cappella[40]. Nelle lunette (Figg. 190; 191; 192), sulla cui attribuzione molto si è discusso a fronte del silenzio dei documenti, Iris Cheney ha proposto di individuare la mano di Jacopino del Conte[41]. Secondo la studiosa, l'incarico sarebbe stato in un primo tempo affidato proprio al del Conte, il quale, appunto, avrebbe principiato il lavoro a partire dalle lunette. In un secondo momento il cardinal Farnese, probabilmente scontento del risultato raggiunto, avrebbe coinvolto Salviati[42].

Il lavoro di Jacopino del Conte nella chiesa di San Luigi dei Francesi è stato interpretato dalla letteratura critica esclusivamente, con alcune sporadiche eccezioni di cui si darà conto, come l'esito di una crisi che avrebbe travolto Jacopino del Conte attorno alla metà del secolo. Come si è detto, tale lettura è stata proposta in primo luogo da Federico Zeri, il quale considerava la pala d'altare di Jacopino del Conte per la cappella Dupré in San Luigi dei Francesi la prima tappa di quel processo involutivo che avrebbe segnato tutta la successiva produzione del pittore, interpretazione accolta dalla letteratura specialistica seguente con poche sporadiche eccezioni[43]. Anche la *Pietà* proveniente dal palazzo Massimo alla Terme e oggi conservata

---

[39] Vasari 1568, vol. V, p. 158.

[40] Cheney 1963, pp. 383-386; Rubin 1987, pp. 82-112; Mortari 1992, pp. 40-45; Hochmann 1998a, p. 36; Orbicciani 2010; Dacos 2001, pp. 197-213.

[41] Cheney 1985, pp. 307-308; Ead. 1996, p. 777.

[42] Cheney 1996, p. 777. L'attribuzione a Jacopino è stata accolta da Vannugli (1998, p. 601) e Donati (2010, p. 135). Luisa Mortari, invece, proponeva di riconoscere in Domenico Romano – frequente collaboratore di Cecchino – l'autore degli affreschi nelle lunette (Mortari 1992, p. 45), mentre Nicole Dacos individuava in Roviale Spagnolo, Pellegrino Tibaldi e Domanico Rietti detto lo Zaga i possibili collaboratori del de Rossi, ipotesi ripresa da Orbicciani 2010, pp.100-108; secondo Dacos, infine, autore degli stucchi sarebbe Gaspar Becerra (Dacos 2001, pp. 195-213).
Il soggetto vario e complesso della decorazione, suggerito verosimilmente da Annibal Caro e Giulio Clovio (Mortari 1992, p. 44; Hochmann 1998a, p. 35) prevedeva l'inserimento nelle pareti delle scene con la *Conversione di San Paolo*, il *Martirio di San Lorenzo* e la *Decollazione del Battista*, oltre che le figure di Giona e David e la *Natività* sull'altare.

[43] Zeri 1951, pp. 143-144. Si veda anche Zeri 1957; Briganti 1945, pp. 48-49. Si vedano anche Freedberg 1971, p. 305; 333; Keller 1976, pp. 57-59; Bellosi 1977, p. 238; Calì 1980, pp. 192-193; Trezzani 1987, p. 698. Weisz 1991, pp. 221-236. Tra le voci contrarie all'interpretazione di Zeri va segnalata anzitutto quella di Josephine von

presso la Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini (Fig. 193), fu considerata da Federico Zeri opera esemplare del medesimo scadimento formale[44]. Il dipinto fu attribuito al nostro dallo stesso Zeri, che lo collegava erroneamente alla notizia fornita da Vasari (e dalla letteratura artistica seguente) relativa ad un "Cristo morto"[45] di Jacopino nella chiesa di Santa Maria del Popolo[46].

Sulla *Pietà* di palazzo Barberini vale la pena avanzare una proposta che potrebbe, ancorché per via di ipotesi, ancorare ad un documento l'attribuzione dell'opera (Fig. 193). Prima della proposta formulata da Zeri di assegnare la tavola a Jacopino del Conte, il dipinto era stato riferito a Francesco Salviati da Valerio Mariani, che lo vide per primo intorno alla metà terzo decennio del Novecento nel Salone Rosso del palazzo Massimo alle Colonne ove all'epoca era conservato[47]. Proprio in relazione alla nota provenienza dalla collezione Colonna, sembra di indubbio interesse rilevare una certa concordanza di misure tra il dipinto già Massimo ed un'opera registrata con l'attribuzione a Jacopino nell'inventario del cardinale Carlo Camillo II Massimo risalente all'11 ottobre del 1677 e relativo alle opere contenute nel palazzo di famiglia alle Quattro Fontane. L'opera, della quale purtroppo la nota inventariale tace il soggetto, è descritta come

> "Un Quadro grande in tavola alto p.mi 7 1/2 largo p.mi 5. di mano di Jacopin dal Conte con cornice dorata"[48].

Henneberg 1967, pp. 140-142. Come si è detto, la studiosa rigettava l'interpretazione di Zeri in chiave involutiva della maturità di Jacopino sulla base di un confronto molto eloquente con l'opera considerata il capolavoro del nostro, ovvero la *Deposizione* dell'Oratorio. Da notarsi, peraltro, che al tempo in cui von Henneberg scriveva, la pala era tradizionalmente datata ai primi anni quaranta: l'ipotesi di posticiparla agli anni '50 fu confermata soltanto nel 1981 dalla scoperta di un documento da parte di Weisz (1981, pp. 355-356). In tempi più recenti si deve ad Antonio Vannugli una rilettura molto condivisibile dell'ultima attività di Jacopino del Conte (Vannugli 1991, pp. 59-93).

[44] Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica, inv. n. 2501, 180 x 125 cm. "La *Pietà* di Palazzo Massimo (…) è probabilmente la tavola che il Vasari vide in Santa Maria del Popolo", Zeri 1948, p. 182; p. 183, n. 9. Lo studioso si è occupato della tavola anche in Id. 1951, pp. 143-144; Id. 1957, pp. 35; 79. Si vedano, infine, Faldi 1967, p. 22, cat. n. 18; Id. 1970, p. 38, cat. n. 14; Strinati in Fagiolo-Madonna 1984, pp. 387-388, n. IX.7; Mochi Onori 1989, p. 63; Vannugli 1991, p. 83; Cheney 1996, p. 777; Vannugli 1998, p. 600 (Jacopino del Conte); Mochi Onori in Mochi Onori-Vodret 2008, p. 175.

[45] Vasari 1568, vol. VI, p. 222; Celio 1638, p. 19; Baglione 1642, p. 75.

[46] L'ipotesi attributiva fu formulata da Zeri sulla scorta di un confronto con l'analoga invenzione contenuta nel dipinto già in Santa Chiara a Quirinale (Zeri 1948, pp. 182; 183, n. 9; Id. 1957, pp. 42-43). È anche possibile che l'acquisto dell'opera da parte dello Stato italiano avvenuto nel 1966 sia stato in qualche misura determinato proprio dall'identificazione proposta da Zeri (Vannugli 1991, p. 59).

[47] Mariani 1926, p. 84.

[48] La citazione del documento è inclusa nel database del Getty Institute, *ad vocem* Jacopino del Conte.

Ancorché cautamente, si potrebbe considerare questo documento una prima traccia documentaria a conferma dell'assegnazione dell'opera a Jacopino.

Il dipinto colpisce per l'impostazione compositiva della storia, informata ad una notevole semplificazione formale. I protagonisti, immersi in un fondo buio dal quale emergono appena le sagome di altre due figure, non immediatamente percepibili ad una prima visione dell'opera, sono sbalzati fortemente sul primo piano, occupando tutto il campo visivo disponibile. Lo stesso ribaltamento dei piani caratterizza la pietra tombale, posta in forte scorcio. Inoltre, da un punto di vista formale, si consideri quanto, ancora a queste date, l'esempio di Michelangelo fosse potente e suggestivo per il del Conte (Fig. 193.1)

La grandissima fortuna critica dell'opera, a dispetto della interpretazione fortemente negativa formulata da Federico Zeri, è dimostrata dalla notevole quantità di copie e repliche esistenti, che peraltro si scalano cronologicamente lungo un arco di tempo molto esteso, alcune delle quali già menzionate dallo stesso Zeri. Tra queste, vale la pena citare almeno la *Pietà* della collezione spoletina Marignoli, da considerarsi una replica autografa (Fig. 193.2)[49].

4.2_2. *Il Trasporto di Cristo al sepolcro* per il monumento funebre di Bernardino Elvino in Santa Maria del Popolo (1548-1550)

Il *Trasporto di Cristo al sepolcro* di Jacopino del Conte, oggi conservato presso il Musée Condé a Chantilly, proviene dal monumento funebre di Bernardino Elvino, tesoriere di Paolo III, situato anticamente nel transetto sinistro della chiesa di Santa Maria del Popolo a Roma (Fig. 196)[50].

Il riconoscimento della provenienza del dipinto dalla chiesa romana, la ricostruzione dei numerosi passaggi di proprietà (tra questi, da rilevare l'acquisizione dell'opera da parte di

[49] Olio su tela, 133 x 96 cm. Porzio in Petrucci 2008, pp. 77-78, cat. 27; Donati 2010, p. 149; Id. in Bernardini 2011, p. 329, cat. n. 170. Il dipinto proviene dalla collezione Barberini, dove era conservato con un'attribuzione a Taddeo Zuccari (Zeri 1957, p. 79, come copia da un perduto prototipo di Scipione Pulzone).

Di seguito verranno citate alcune delle numerose copie del prototipo jacopinesco, a testimonianza della notevole fortuna critica incontrata dal dipinto: Roma, Galleria Doria Pamphilj (inv. n. 453, Zeri 1948, p. 183, n. 10); Scipione Pulzone, attr., già Londra, Lord Bagot (Foto Scheda Zeri n. 74852; Zeri, 1957, p. 79 ; fig. 80); Collezione Privata (Foto Scheda Zeri n. 73936); Lorenzo Sabatini, sagrestia della Basilica di San Pietro in Vaticano (Venturi 1933, XI, 6, p. 468); anonimo, già mercato antiquario (Scheda Foto Zeri n. 15679); Scipione Pulzone, attr., già New York, Christie's, 6 aprile 2006; Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 628, Danieli in *Pinacoteca Nazionale Bologna 2006,* pp. 171-172, cat. n. 115, come copia da Lorenzo Sabatini); Jacques Courtois, *Pietà,* Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca (Faldi , p. 135, fig. 28).

[50] Chantilly, Musée Condé, inv. n. 52 , olio su tavola, 257x 192 cm.

Angelica Kauffmann) e, di conseguenza, l'importante conferma dell'attribuzione a Jacopino del Conte si devono ad Antonio Vannugli[51].

La pala a Chantilly veniva tradizionalmente assegnata a Daniele da Volterra sia in base al soggetto dell'opera, che rievocava la fortunata *Deposizione* in Trinità dei Monti[52], sia in virtù dell'iscrizione – apocrifa – presente sul sasso in primo piano con la firma del Ricciarelli. La prima a mettere in dubbio la più che consolidata attribuzione al volterrano fu nel 1933 Maria Luisa Mez, la quale considerò la firma non originale ed espunse la tavola dal catalogo dell'artista[53]. Nello stesso anno, Adolfo Venturi, pur accogliendo l'opera tra quelle di Daniele da Volterra, ne sottolineava le notevoli differenze rispetto ai consueti risultati stilistici raggiunti dell'artista[54]. Spetta infine a Paul Barolsky il merito di aver respinto definitivamente l'assegnazione al Ricciarelli della tavola e di aver segnalato l'esistenza di un disegno conservato presso la Royal Library di Windsor Castle tratto dall'opera[55].

La giusta attribuzione del dipinto a Jacopino del Conte, già sinteticamente proposta nell'ambito della mostra di Parigi del 1965[56], fu infine ribadita su base stilistica da Elisabeth de Boissard, la quale riprendeva un'osservazione già formulata da Luciano Bellosi[57].

La studiosa, inoltre, legava finalmente il dipinto al *corpus* di Jacopino grazie alla raffinata intuizione di doverne individuare l'autore nell'ambito della ristretta cerchia di Perino del Vaga. Oltre a ciò, la Boissard sostanziava l'ipotesi attributiva per il tramite di un confronto con la pala d'altare dell'Oratorio di San Giovanni Decollato, in cui un ritratto è incluso nella medesima posizione, e in generale ragionando sull'abitudine del pittore di inserire ritratti di contemporanei negli affreschi sempre nello stesso campo periferico della composizione: anche

---

[51] Vannugli 1991, pp. 59-93.

[52] In questo senso sono interessanti le parole del poeta Friedrich Leopold Stolberg, il quale, in una lettera del 1792, lodava il dipinto che all'epoca apparteneva ad Angelica Kauffmann: "Confesso però che proprio questo dipinto a colori ad olio di questo stesso grande maestro [Daniele da Volterra], che Angelica possiede, mi sembra molto più bello". Citato da Vannugli 1991, p. 64. Sull'impegno del Ricciarelli in Trinità dei Monti si vedano anche Davidson 1967, pp. 553-562; Hirst 1967, pp. 498-509. Su Daniele da Volterra, oltre alla bibliografia già citata, si vedano anche Mez 1933, pp. 459-474; Sricchia Santoro 1967, pp. 3-34; Barolsky 1979; Pugliatti 1984a; Thomas 2001, pp. 46-53; Treves 2001, pp. 36-45; Romani 2003a, pp. 26-31; Ciardi-Moreschini 2004; Hansen 2013.

[53] Mez 1933, p. 473.

[54] Venturi 1933, IX.6, p. 264.

[55] Barolsky 1979, p. 134. Il disegno di Windsor (inv. 206, cm 39,3 x 27,8), appartenente alla collezione grafica di Domenichino, fu realizzato presumibilmente al principio del XVII secolo. Il foglio replica il dipinto con numerose varianti. Si veda anche Popham-Wilde 1949, p. 216, n. 266 (come copia dal dipinto, ancora considerato di Daniele da Volterra, da parte di un artista veneziano o veronese); Vannugli 1991, p. 70 (copia di primo Seicento). Secondo Andrea Donati, invece, il disegno "potrebbe essere uno studio per il contratto anziché una copia" (Donati 2010, p. 143).

[56] Paris 1965, p. 320.

[57] Bellosi, comunicazione orale, citato da Boissard 1988, pp. 95-97, cat. n. 42. La studiosa, inoltre, ricordava anche un parere di Bernice Davidson, che al contrario suggeriva il nome di Girolamo Siciolante da Sermoneta (1983, comunicazione orale, citato in *Ibidem*).

nell'*Annuncio*, nella *Predica* e nel *Battesimo*, infatti, i ritratti sono sempre inclusi all'estremità sinistra del campo visivo. Infine, in ragione di un raffronto con la *Pietà* di palazzo Barberini, la Boissard giungeva alla giusta datazione dell'opera, situandola tra il 1545 e il 1550[58].
Spetta invece ad Antonio Vannugli la proposta di riconoscere in Angelica Kauffmann l'autrice della firma sul sasso, in virtù della individuazione dell'unico restauro antico, eseguito proprio dalla pittrice all'epoca in cui era proprietaria della tavola, e di un confronto stringente tra la calligrafia presente nel dipinto di Chantilly e la firma apposta nel suo *Ritratto di giovinetta in veste di baccante* della Galleria Nazionale di Arte Antica di Roma[59].

Come è noto, l'assetto originale della chiesa di Santa Maria del Popolo fu modificato in occasione dei rifacimenti voluti da Alessandro VII Chigi nel XVII secolo. Il restauro del Bernini interessò anche la zona del transetto e determinò lo spostamento di alcuni monumenti, compreso quello di Bernardino Elvino. Il monumento funebre del Della Porta fu trasferito nel chiostro del convento, dove rimase prima di essere riallestito nel corridoio che corre lungo il fianco destro della chiesa, allorché i lavori di Valadier sulla piazza determinarono la distruzione del chiostro. La pala d'altare di Jacopino, invece, fu ospitata nel refettorio degli agostiniani. Da quel momento in poi si perse memoria sia dell'originale appartenenza dei due oggetti al medesimo allestimento monumentale che, soprattutto, dell'autore della tavola, il che consentì la successiva alienazione dell'opera come lavoro di Daniele da Volterra. I numerosi passaggi di proprietà, che hanno condotto la tavola prima nella collezione di Angelica Kauffmann e poi a Chantilly, sono stati ricostruiti puntualmente da Antonio Vannugli nel suo importante contributo, cui si rimanda per ogni dettaglio[60].

La significativa commissione ottenuta da Jacopino del Conte fu menzionata rapidamente da Giorgio Vasari nella sua biografia:

> "È di sua mano in una tavola, che è nella chiesa del Popolo, un Cristo morto"[61].

---

[58] Quanto alla provenienza, infine, la Boissard riusciva anche a risalire alla proprietà di Angelica Kauffmann ma non oltre. Boissard 1988, pp. 95-97.
[59] Vannugli 1991, p. 70.
[60] Si veda Vannugli 1991, pp. 59-93. Nonostante tale minuziosa ricostruzione, ancora in tempi recenti si è discusso dell'opera un tempo appartenente ad Angelica Kauffmann come di mano di Daniele da Volterra, di fatto ignorando l'importante connessione tra le fonti settecentesche e il dipinto oggi a Chantilly (Riccomini 2003, pp. 143-144; p. 152, n. 144).
[61] Vasari 1568, vol. VI, p. 222.

È possibile ricondurre a Giovanni Baglione il supplemento di una serie di particolari che ha consentito di precisare meglio la vicenda:

> "Nella Madonna del Popolo sotto la gran nicchia sinistra della Traversa sopra l'altare havvi un quadro a olio d'un Christo morto, che ha molte figure dintorno con gran diligenza formato, ov'è la sepoltura, e statua di marmo a giacere del Vescovo Thesoriero di Paolo III bella scultura di F. Guglielmo della Porta"[62].

Il biografo, il cui giudizio su Jacopino fu nel complesso piuttosto positivo, tornò brevemente sulla commissione anche nella vita dedicata a Guglielmo della Porta, il che ha potuto confermare quanto la pala d'altare fosse parte integrante del monumento funebre:

> E nella chiesa della Madonna del Popolo fece il bel diposito del Vescovo Thesoriero del Pontefice Paolo III con figura a giacere sopra una cassa di marmo, sotto il nicchione sinistro della Traversa, ov'è la tavola del Christo morto, da Iacopino del Conte dipinta"[63].

Le parole di Giovanni Baglione, inoltre, hanno offerto una traccia fondamentale per individuare il committente dell'opera. Allo scadere del quinto decennio del secolo, infatti, il "Thesoriero del Pontefice Paolo III" era Bernardino Elvino, vescovo di Anglona (1504-1548). Tale connessione è confermata da due iscrizioni a corredo del monumento di Guglielmo della Porta, per il tramite delle quali è stato possibile precisare che la commissione fu finalizzata dagli eredi di Bernardino, sua sorella Dionora e suo cognato Camillo Scarsissimi.
La prima iscrizione è ancora oggi visibile sul monumento di Guglielmo della Porta:

> "D O M/ BERNARDINO HELVINO EP / ANGLON PAVLI III PONT MAX / THESAVR GENERALI DIONORA / SOROR ET CAMILLVS SCARSISI / MVS DIONORAE VIR FRATRI / OPTIME MERITO F VIXIT ANOS / XLIIII DIES XLI DECESSIT MD / XLVIII QVIN IDVS IVLII"[64] .

---

[62] Baglione 1642, p. 75. La pala d'altare era stata citata anche da Gaspare Celio: "La pittura del Christo, che si porta à sepelire in altare ad olio, di Giacopino del Conte" (Celio 1638, p. 19). La notazione è interessante perché, come notava Vannugli (1991, p. 59), consente di precisare il soggetto del quadro: non una *Pietà* ma un *Trasporto*.
[63] Baglione 1642, p. 151.
[64] Landucci 1646, p. 170; Forcella 1869, I, p. 342, n. 1311; Bentivoglio-Valtieri 1976, p. 47, n. 64; Vannugli 1991, p. 61. Nella sua descrizione della chiesa, inoltre, Ambrogio Landucci citava il nome di Jacopino come autore della pala d'altare: "Nella Croce del Sagro Tempio, rimpetto alla porta, per la quale si passa in Sagrestia, si vede la Cappella della Santissima Pietà detta Salerna, dove sono figure, che rappresentano la depositione del nostro Salvatore di Croce, con tant'arte delineate nel muro, che da chi sì sia, si teine siano colorite in tela; sono queste Immagini parto dell'ingegnoso pennello di Iacopino del Conte". Landucci 1646, p. 30. Sulla chiesa si veda anche Miarelli Mariani-Richiello 2009.

La seconda iscrizione, perduta, faceva parte della lapide che, in base alla descrizione del Landucci, si trovava nei pressi dell'altare del transetto sinistro:

> "EX TESTAMENTO BERNARDINI HELVINI / EP. ANGLON PAVLI III. PONT. MAX. THESAV / RARII GENERALIS AEDICVLA ET ARA / QVINGENTIS EDIFICATA ET ORNATA EST /ALTERA PRAETEREA QVINGENTA / FRATRIB. S. M. DE POPVLO ATTRIBVTA EX / QVORUM FRVCTIBVS SVMPTVS AD SIN / GVLAS MISSAS SINGVLIS DIEBVS / CELEBRANDAS SVP. / DIONORA SOROR ET CAMILLVS SCAR / SISIMVUS DIONORAE VIR HAEREDES / CONFICIENDA CVRAVERUNT M. D. L."[65].

La datazione dell'opera, pertanto, è compresa tra l'11 luglio 1548, giorno della morte del tesoriere di Paolo III, e il 1550, data presente nella lapide summenzionata.
Bernardino Elvino (1504-1548) giunse a Roma già durante il pontificato di Leone X. Già nel 1541 fu eletto tesoriere della Reverenda Camera Apostolica, avviando la sua brillante carriera ecclesiastica, che senz'altro fu agevolata dal cardinale camerlengo Guido Ascanio Sforza, di cui era divenuto segretario al tempo del precedente incarico di abbreviatore apostolico. Proprio in ragione della sua prossimità al cardinale di Santa Fiora, nipote del papa, e del favore che verosimilmente ne derivò, riuscì ad introdursi entro la cerchia più vicina al papa, garantendo per sé e per la sua famiglia una discreta fortuna. Infatti, nel 1542 ottenne la commenda della diocesi di Anglona, di cui divenne vescovo nel 1545. L'incarico gli era stato ceduto dallo Sforza, che vi aveva rinunciato qualche settimana prima. Dal 1547, inoltre, egli prese parte al Concilio durante le sessioni tridentine. Morì infine a Roma, come si è detto, l'11 luglio del 1548. Nel suo testamento, rogato dal notaio Gerolamo Ceccoli, il tesoriere nominò suoi eredi la sorella Dianora e il marito di lei e dispose la costruzione di una "aedicula et ara" per un valore di 500 scudi[66].
L'aggiunta di questo importante segmento ha consentito di tracciare con precisione maggiore il profilo di Jacopino del Conte e di confermarne l'appartenenza al medesimo *entourage* gravitante attorno all'orbita della corte farnesiana ancora allo scadere del quinto decennio del Cinquecento.

Un modello di cui indubbiamente Jacopino del Conte si avvalse per la definizione dell'opera è da rintracciarsi nella perduta *Deposizione dalla croce,* licenziata dal Bonaccorsi per un altare della chiesa di Santa Maria sopra Minerva prima del Sacco di Roma. La figura di Cristo, infatti, con

[65] Landucci 1646, pp. 169-170; Forcella 1869, I, p. 343, n. 1318; Vannugli 1991, p. 62.
[66] Vannugli 1991, p. 62. Sull'Elvino si veda Satta 1993, pp. 531-532.

la testa pesantemente accasciata sul petto e i capelli spioventi a coprire in parte il volto, replica con poche varianti quella messa a punto da Perino e nota per il tramite di alcuni disegni. È verosimile credere che Jacopino abbia potuto accedere al materiale grafico di Perino, con il quale, come dimostra da ultimo l'incarico di subentrare alla gestione del cantiere Dupré dopo la morte del maestro nel 1547, egli riuscì a coltivare un legame di grande dimestichezza sin dai tempi del suo esordio presso l'Oratorio di San Giovanni Decollato un decennio prima.
Numerosi sono i fogli di studio di Perino riconducibili alla pala della Minerva su cui è possibile innestare l'origine per la messa a punto dell'invenzione di Jacopino. Si consideri in primo luogo il noto disegno del British Museum n. 1854-0628-13 (Fig. 197)[67]. A questo, gli studiosi hanno potuto aggiungere un bellissimo foglio conservato presso il Musée du Louvre preparatorio per la figura di Cristo (Fig. 198)[68]; un disegno quadrettato ancora del Louvre, probabilmente una copia di lavoro[69]; un foglio di Leida, già attribuito a Francesco Salviati ma considerato da Van der Sman di anonimo e databile agli anni quaranta[70].

Quanto all'iconografia, benché la cappella fosse dedicata alla Pietà e l'opera sin dal Settecento viene menzionata come una Deposizione, Jacopino del Conte scelse di rappresentare un momento specifico del racconto della passione di Cristo, che in effetti non risponde né alla definizione di Pietà né a quella di Deposizione. Infatti, secondo la calzante descrizione che fu già di Gaspare Celio ("La pittura del Christo, che si porta à sepelire in altare ad olio, di Giacopino del Conte")[71], la pala del nostro è dedicata più precisamente al *Trasporto di Cristo al sepolcro*[72]. Inoltre, rispetto al canone iconografico tradizionale, l'artista descrive il momento in cui la pietosa processione, dal Golgota appena visibile in alto a destra fino al sepolcro descritto sul fondo a sinistra, si interrompe per qualche istante, al fine di offrire il corpo di Gesù alla pietà delle Marie e, soprattutto, del committente. Spetta a Jacopino l'originale soluzione

---

[67] Londra, British Museum, inv. n. 1854-0628-13, 32 x 27 cm. Si veda Popham 1945a, p. 63; Pouncey-Gere 1962, p. 92, cat. n. 157; Shearman 1977, pp. 356-364; Id. 1983, pp. 188-191; Parma 1986, p. 43; Gere 1987, cat. n. 69; Wolk Simon 1990, pp. 229-241; Gnann in Oberhuber-Gnann 1999, n. 122; Van der Sman 1999, pp. 164-169; Parma Armani 2001, pp. 129-131, cat. n. 31; Donati 2010, p. 144.
[68] Parigi, Musée du Louvre, inv. n. 631, 29,4 x 39,5 cm. Davidson 1966, p. 15, n. 5; Oberhuber 1966, p. 171; Wolk-Simon in Griswold-Wolk-Simon 1994, pp. 70-72; Joannides 1996, p. 152; Van der Sman 1999, p. 167, n. 46; Parma Armani 2001, pp. 132, cat. n. 32. Il foglio è vieppiù interessante poiché sul verso è presente un rapido schizzo della volta Sistina.
[69] Parigi, Musée du Louvre, inv. 5008. Wolk-Simon 1990, pp. 229-241; Parma Armani 2001, pp. 129-131, cat. n. 31.
[70] Leida, Prentenkabinet der Rijksuniversiteit, inv. PK 6858. Bolten 1968, p. 20, n. 54; Van der Sman 1999, pp. 164; 166, fig. 26; Parma Armani 2001, pp. 129-131, cat. n. 31.
[71] Celio 1638, p. 19.
[72] È stato per primo Vannugli a proporre questa nuova titolazione dell'opera (Vannugli 1991, p. 71).

iconografica, che prevede la compresenza di due momenti narrativi diversi (il trasporto e la pietà) in uno solo: "Nella pala Elvino, la pietà è nulla più che una pausa, ben circoscritta nel tempo, all'interno di un processo narrativo: il Cristo occupa solo la metà destra del quadro e si contrappone, insieme con le tre figure che lo sorreggono, al gruppo delle Marie e del committente ai quali lo spettatore è idealmente assimilato, di modo che le due diverse letture in chiave iconica – la *Pietà* – e rappresentativa – il *Trasporto* – non si escludono ma si compenetrano a vicenda"[73].

Data la raffinatezza e l'autonomia di pensiero palesate da Jacopino del Conte nella individuazione di soluzioni iconografiche in parte divergenti rispetto alla tradizione, la pala Elvino si configura come uno dei frutti più risolti della sua produzione artistica, anche ad ulteriore testimonianza di quanto la lettura in termini esclusivamente involutivi della parabola artistica di Jacopino tracciata in sede critica a partire da Federico Zeri sia ormai del tutto da rigettare[74].

4.2_3. La *Deposizione di Cristo dalla Croce*: "(…) che è bonissima pittura e la migliore opera che insino allora avesse mai fatto" (1551-1553)

L'ultima opera eseguita da Jacopino del Conte per l'Oratorio di San Giovanni Decollato fu la pala d'altare con la *Deposizione di Cristo dalla Croce* (Figg. 199; 200)[75].

Giorgio Vasari, nell'edizione delle *Vite* del 1568, in più occasioni ricorda l'impresa del nostro. Anzitutto, nel breve medaglione dedicato al pittore, l'aretino scrisse:

> "Ma la più bell'opera che mai facesse si fu dua storie a fresco che già fece, come s'è detto in altro luogo, nella Compagnia della Misericordia de' Fiorentini – con una tavola d'un Deposto di croce, con i ladroni confitti e lo svenimento di Nostra Donna, colorita a olio –, molto belle e condotte con diligenzia e con suo molto onore"[76].

---

[73] Vannugli 1991, p. 72. Sulle questioni iconografiche si rimanda anche alla bibliografia citata in questa sede in relazione alla *Deposizione di Cristo dalla croce* per l'Oratorio di San Giovanni Decollato.

[74] In questo senso, si condividono appieno le considerazioni di Vannugli (1991, pp. 78-83).

[75] Olio su tavola, 353 x 213 cm. Voss 1920, p. 142; Panofsky 1927, pp. 43-50; Venturi 1933, 9.VI, pp. 226-227; Zeri 1951, p. 140; Davidson 1966, p. 60; Von Henneberg 1967, pp. 141-142; Hirst 1967, p. 502 n. 23; Cheney 1970, pp. 36-37; Freedberg 1971, pp. 304-305; Keller 1976, pp. 72-80; Partridge 1978, p. 171; Weisz 1981, pp. 355-356; Cheney 1982, p. 20 n. 4; Weisz 1983, pp. 395-405; Pugliatti 1984, pp. 217 e 229; Strinati in Fagiolo-Madonna 1984, pp. 387-388, cat. n. IX-7; Weisz 1984, pp. 43-52; Bassan 1988, p. 463; Trezzani 1987, p. 440; Vannugli 1991, pp. 78-80; Id. 1998, p. 600; Donati 2010, p. 144-146; Tempesta 2011, pp. 116-125.

[76] Vasari 1568, vol. VI, p. 222.

Nella vita di Francesco Salviati, invece, in occasione della commento sui due *Santi Apostoli* eseguiti da Cecchino sulla stessa parete di fondo dell'Oratorio, Vasari aggiunse:

> "Parimente, in testa di detta Compagnia, fece per messer Bartolomeo Pussotti due figure in fresco, cioè Santo Andrea e San Bartolomeo Apostoli, molto belli, i quali mettono in mezzo la tavola dell'altare, nella quale è un Deposto di croce di mano del detto Iacopo del Conte, che è bonissima pittura e la migliore opera che insino allora avesse mai fatto"[77].

Quanto la pala d'altare fosse considerata il più alto raggiungimento dell'attività di Jacopino del Conte emerge anche dalla biografia che al pittore dedicò Giovanni Baglione:

> "E nella tavola sopra l'altare v'è di sua mano la diposizione di Croce del Redentore, con molte figure ad olio assai ben conclusa, e di buon disegno, e vago colorito. E questa opera dicono fusse la migliore, ch'egli lavorasse per emulazione degli altri soggetti, che in quel luogo facevano prova de' lor virtuosi pennelli, e ciascuno contendea d'esser innanzi all'altro commendato"[78].

Infine, a testimonianza della duratura fortuna critica dell'opera, vale la pena rammentare le parole di Luigi Lanzi:

> "Che valesse ancora in composizione, si conosce nelle storie a fresco in S. Gio. Decollato, e meglio quivi nella tavola della Deposizione, della quale non fece più degna opera"[79].

Il dipinto, tradizionalmente datato ai primi anni quaranta[80], deve collocarsi dopo il 1551: risale a questa data, infatti, un importante documento reso noto da Jean Weisz nel 1981 che attesta la decisione dei confratelli di affidare in un primo tempo a Daniele da Volterra l'esecuzione della pala. La nota archivistica, peraltro, documenta anche un anticipo di pagamento:

> "Facoltà data a tre Fratelli di poter convenire in nome di tutta la compagnia per la tavola del Altar maggiore di Chiesa con Giorgio Vasari, Aretino, e per la tavola dell'Oratorio con Daniele da Volterra, dal quale la Compagnia pretendeva avanzare 25 scudi"[81].

---

[77] Vasari 1568, vol. V, p. 526.
[78] Baglione 1642, p. 75.
[79] Lanzi 1809, p. 203.
[80] L'opera fu esposta nel 1540 alla *Mostra del Cinquecento toscano in palazzo Strozzi* (p. 75, n. 9) e in quella occasione fu considerata il "capolavoro del pittore, eseguito quando, tra il 1535 e il 1541, frescava le due scene contigue". Ancora di questa opinione Iris Cheney (1970, p. 37) e Rolf Keller (1976, p. 74). Prima della scoperta del documento da parte di Weisz, Josephine von Henneberg (1967, p. 4) e Sydney Freedberg (1971, p. 304) proponevano su base stilistica una data più avanzata, alla fine degli anni quaranta.
[81] Weisz 1981, pp. 335-336.

Probabilmente i confratelli decisero di rivolgersi a Daniele da Volterra invogliati dal successo che egli aveva ottenuto con un'opera di medesimo soggetto licenziata per l'altare della cappella Orsini in Trinità dei Monti (1545-48), (Fig. 201). Inoltre, come lascerebbe supporre il documento, il Buonarroti non dovette essere estraneo alla scelta dell'artista da coinvolgere. Del resto, dopo l'interruzione dei loro rapporti – avvenuta nel 1547, come dimostra la lettera di Francesco Ughi in cui vengono menzionate le critiche apertamente rivolte dal nostro e da suo cognato, Nanni di Baccio Bigio, ai lavori michelangioleschi in San Pietro – Jacopino non godeva più dell'appoggio di Michelangelo, il quale, al contrario, aveva avuto un ruolo non trascurabile nel favorire la sua carriera. Potrebbe darsi, quindi, che il Buonarroti abbia cercato di sponsorizzare il Ricciarelli anche nel contesto confraternale, così come, a detta di Vasari, aveva fatto in occasione della successione nel cantiere della Sala Regia in Vaticano dopo la morte di Perino del Vaga[82]. Inoltre, nello stesso 1551 Michelangelo era stato coinvolto dalla compagnia della Misericordia per valutare il progetto eseguito da Vasari per la pala d'altare che avrebbe adornato la chiesa di San Giovanni Decollato, come emerge dalla lettura degli stessi documenti pubblicati da Weisz: non sembra del tutto peregrino quindi ipotizzare un suo coinvolgimento come consulente anche per la coeva pala dell'Oratorio[83].

Sulle motivazioni per cui ben presto si decise di revocare l'incarico al Ricciarelli per affidarlo a Jacopino non ci sono sufficienti notizie. L'impazienza con cui, dopo circa quindici anni, la Compagnia sperava di vedere finalmente conclusa la decorazione (si rammenti che Francesco Salviati proprio nel 1551 pubblicava la *Natività del Battista* e i due *Santi Apostoli*, e otteneva la commissione della *Decollazione del Battista*), insieme alla notevole quantità di impegni seguiti dal Ricciarelli in quel periodo e alla consueta lentezza con cui organizzava il suo lavoro, sono alcune delle ragioni da prendere in considerazione al fine di comprendere la scelta dei confratelli di rivolgersi a Jacopino, artista con il quale avevano in passato a più riprese lavorato[84].

---

[82] Vasari 1968, vol. V, p. 543.

[83] "Adornamento della tavola dell'Altar maggiore fatto fare secondo il modello del Vasari, quale era stato approvato da Michelangelo Buonarroti". Weisz 1981, pp. 355-356.

[84] Romani 2003. Quanto alla committenza della pala, si consideri inoltre che nello stesso 1551 Bindo Altoviti divenne socio della Compagnia della Misericordia. Ancorché non esista alcun riscontro documentario, sarebbe interessante prendere in considerazione l'ipotesi che l'intero allestimento della parete di fondo sia stato interamente "appaltato" ai banchieri fiorentini attivi a Roma: a Roberto Ubaldini e Bartolomeo Bussotti, procuratori del Banco Altoviti, infatti, spetta la commissione dei *Santi Apostoli* eseguiti da Francesco Salviati (1553). Sull'ipotesi si veda Weisz 1984, pp. 8-9; p. 17, n. 48. Sui *Santi Apostoli* di Salviati si veda Hirst 1967a, pp. 34-36. Su Bussotti si veda Bertoni Argentini 1972, pp. 588-589.

Nell'ottica di mettere a fuoco la vicenda, si consideri l'esistenza di un disegno conservato presso il Musée du Louvre (n. 1494), (Fig. 202) che presenta, con alcune varianti, l'invenzione della *Deposizione* di Jacopino del Conte[85]. Il primo ad individuare un legame tra il disegno, all'epoca tradizionalmente attribuito a Daniele da Volterra, e la pala di Jacopino fu Panofsky, il quale propose di restituirne al nostro la paternità[86]. In un secondo momento, Catherine Monbeig Goguel propose di considerare il disegno una copia; a suo parere, date le numerose differenze iconografiche tra la tavola e lo studio grafico, questo sarebbe da considerare una copia non già dalla tavola ma da una prima invenzione, probabilmente dello stesso Jacopino, modificata in un secondo momento[87]. Jean Weisz, infine, alla luce della nota documentaria reperita, volle riconsiderare l'intera vicenda: Daniele da Volterra avrebbe fatto in tempo a fornire un modello preparatorio da sottoporre all'attenzione dei committenti, da riconoscersi proprio nel disegno del Louvre. In tal modo, Weisz forniva una giustificazione anche al pagamento al Ricciarelli dei suddetti 25 scudi. L'invenzione di Daniele, poi, sarebbe stata messa in opera da Jacopino, il quale, secondo tale lettura, verrebbe a qualificarsi come esecutore "seriale" di progetti altrui, ancora una volta una "seconda scelta" della committenza[88]. Al contrario, l'alta qualità della pala d'altare e la congruenza con il percorso stilistico di Jacopino – in ragione di confronti serrati che è possibile proporre con le altre opere documentate dell'artista datate allo stesso momento (cappella Dupré, pala Elvino) – contribuiscono ad escludere come non più accettabile tale proposta. Si considerino, ad esempio, i rapporti evidenziati già da Antonio Vannugli, come il dettaglio dell'elmo del soldato che sorregge Cristo nella pala Elvino, perfettamente sovrapponibile a quello indossato dal centurione della *Deposizione*; i profili molto simili della donna nel margine sinistro della pala Dupré con quello della Vergine dell'Oratorio; l'inclusione, nel medesimo settore del campo visivo, del ritratto di un contemporaneo (Antonio da Sangallo il giovane; Bernardino Elvino) sia nella *Deposizione* che nel *Trasporto*.

In conclusione, il pagamento di 25 scudi al volterrano potrebbe legarsi non già alla realizzazione di un disegno preparatorio per la pala d'altare messo poi in opera da Jacopino,

---

Infine, la notizia del coinvolgimento di Jacopino del Conte nella fase finale del cantiere va letta anche alla luce di altre note archivistiche che consentono di circostanziare, ancorché solamente per via di ipotesi, il momento in cui ragionevolmente il pittore poté iniziare a lavorarvi: risale, infatti, al 20 febbraio il momento in cui il Del Conte cadde malato, malattia che lo costrinse a fare testamento il 19 maggio dello stesso anno(Leproux 1991a, p. 122, n. 32; Donati 2010, p. 145). Si potrebbe pertanto posticipare alla seconda metà del 1551 l'inizio dei lavori.

[85] Parigi, Musée du Louvre, inv. n. 1494, penna, inchiostro e acquarello marrone, 30 x 18,5 cm.

[86] Panofsky 1927, pp. 43-51.

[87] Goguel 1972, p. 46.

[88] Weisz 1981, p. 356; Ead. 1984 p. 20, n. 54.

quanto piuttosto alla consegna (già discussa in questa sede) di un progetto eseguito dal Ricciarelli per la *Nascita del Battista*[89].

La sorvegliatissima elaborazione formale della pala d'altare di Jacopino, la forte impalcatura disegnativa che vi è sottesa, la raffinatezza delle soluzioni cromatiche scelte sono elementi che di certo contribuiscono a condividere il giudizio di Vasari, secondo il quale la tavola di Jacopino fu "la migliore opera che insino allora avesse mai fatto"[90].

Le principali direttrici visive dell'opera si sviluppano lungo i corpi crocifissi: quello di Cristo, flessuoso, quasi leggero, e quelli dei due ladroni ad incorniciarlo. Nondimeno, il verticalismo della pala è stemperato dal gruppo delle donne ai piedi della croce e dalla descrizione del movimento repentino della Maddalena (non più inginocchiata), movimento intuibile dal panneggio ancora mosso dal vento: lasciato cadere il vaso d'argento contenente gli unguenti che serviranno a profumare il corpo di Cristo, da sinistra accorre a sostenere la Vergine. Nel corso di un recente restauro, inoltre, è emersa una gamma cromatica incredibilmente brillante: le figure e i panneggi emergono così da un fondo indistinto, che si accende di rosa soltanto lungo la linea dell'orizzonte.

Da un punto di vista stilistico, ancora una volta è possibile rintracciare nella pala d'altare il segno di un cambiamento. L'opera, infatti, palesa quella capacità del pittore, già manifestata in altri lavori, di elaborare e sintetizzare in un linguaggio personale suggestioni derivanti da artisti considerati esemplari. Tra questi, sarà nuovamente necessario valutare quanto fosse fecondo, ancora a queste date, l'esempio monumentale ed ineludibile non solo di Michelangelo, e in particolare della *Pietà* oggi conservata presso il Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, ma soprattutto di Perino del Vaga, all'ombra del quale tanta produzione del nostro necessariamente deve collocarsi; altrettanto fitto e serrato appare lo scambio di idee maturato con Francesco Salviati. La tavola, pertanto, può essere considerata un'ulteriore testimonianza figurativa di quella prossimità di intenti avviata a partire dagli anni trenta e coltivata ancora nel decennio seguente tra Perino, Salviati e Jacopino.

Dal Bonaccorsi e in particolare dalla perduta *Deposizione* in Santa Maria sopra Minerva il del Conte prelevò l'idea del ladrone di destra (Figg. 111; 112)[91]. Come è noto, la tavola di Perino nei primi anni trenta era stata gravemente danneggiata da un'alluvione che aveva colpito Roma all'indomani del Sacco; ciò nondimeno, ancora al tempo di Vasari era possibile ammirarla sul

[89] Trezzani 1998, p. 26.

[90] Vasari 1568, vol. V, p. 526.

[91] I frammenti della pala di Perino del Vaga si conservano ad Hampton Court. Shearman 1977, pp. 356-364; Wolk Simon 1990, pp. 229-241; Van der Sman 1999, pp. 164-169.

suo altare alla Minerva; l'insistenza con cui l'aretino sottolineava proprio il particolare dei due ladroni potrebbe derivare dal fatto che all'epoca questa era l'unica porzione della tavola ancora in discrete condizioni conservative:

> "Ma quel che egli fece divinissimamente, furono i duoi ladroni rimasti confitti in sulla croce, che sono, oltra al parer morti e veri, molto ben ricerchi di muscoli e di nervi, avendo egli occasione di farlo, onde si rappresentano agl'occhi di chi li vede le membra loro in quella morte violenta tirate dai nervi, e i muscoli da' chiovi e dalle corte; èvvi oltre ciò un paese nelle tenebre, contrafatto con molta discrezione et arte. E se a questa opera non avesse la inondazione del diluvio, che venne a Roma doppo il Sacco, fatto dispiacere coprendola più di mezza, si vedrebbe la sua bontà; ma l'acqua rintenerì di maniera il gesso e fece gonfiare il legname di sorte, che tanto quanto se ne bagnò da piè si è scortecciato in modo che se ne gode poco, anzi fa compassione il guardarla e grandissimo dispiacere, perché ella sarebbe certo de le pregiate cose che avesse Roma"[92].

Inoltre, come dimostrano i debiti figurativi contratti dal nostro in occasione della redazione della pala Elvino (1548) è del tutto verosimile che Jacopino del Conte avesse avuto accesso anche al numeroso materiale grafico prodotto da Perino del Vaga per la *Deposizione*.
Quanto invece alla possibilità di annettere alla traiettoria di Jacopino del Conte un ulteriore tassello in grado di confermare il parallelismo tra la sua esperienza professionale e quella di Francesco Salviati, si consideri l'importanza che di certo ebbe nell'invenzione della sua opera lo studio condotto sulla pala di medesimo soggetto eseguita da Cecchino in Santa Croce a Firenze intorno al 1547 (Fig. 203)[93]. Nello stesso anno, infatti, Jacopino è documentato a Firenze a più riprese, come dimostra anzitutto il summenzionato scambio epistolare tra Michelangelo e Ughi e in secondo luogo il biglietto scritto dal nostro ad un certo messer

[92] Vasari 1550, 1568, vol. V, p. 122. La tavola era stata ulteriormente danneggiata dalle alluvioni del 1557 e del 1598 e verosimilmente dopo quest'ultima si decise di rimuovere la pala dall'altare, resecando le parti irrimediabilmente sciupate.
[93] Si consideri, tuttavia, che a differenza della pala di Jacopino del Conte, che sin da Vasari ottenne giudizi positivi, l'opera licenziata da Cecchino per la famiglia Dini a Firenze non ha goduto della stessa fortuna critica. Traccia di quanto la tavola non fosse stata apprezzata grandemente è contenuta in una lettera scritta dal vescovo di Arezzo Benedetto Minerbetti a Giorgio Vasari il 1 luglio 1552 ("El Bronzino finalmente dette fuora la tavola del Zanchino, la quale fa tanto paragone a quella del Salviati, che la caccia via, non a iudizio mio, ma di chi più sa", in Frey 1923, I, p. 329) e in un'altra missiva inviata questa volta da Vincenzio Borghini all'aretino il 20 agosto del 1552 (Frey 1923, I, p. 332). Nella vita di Francesco Salviati del 1568, infine, Vasari volle in quale misura riabilitare la fortuna dell'opera del collega: "Et ancora che da principio fusse questa tavola dagli avversari di Francesco biasimata, ella gl'acquistò nondimeno gran nome nell'universale, e chi n'ha fatto dopo lui a concorrenza, non l'ha superato". Vasari 1568, vol. V, p. 52.

Benedetto il 4 luglio 1547. L'11 agosto dello stesso anno, infine, Jacopino è ancora attestato a Firenze dove acquistò una casa nei pressi di Porta alla Croce da Raffaello da Montelupo[94].
Accanto al summenzionato confronto con l'opera in Santa Croce, sarà necessario prendere in debita considerazione anche (e soprattutto) l'esempio della cappella dei Margravi per il cardinale di Brandeburgo nella chiesa di Santa Maria dell'Anima, lavoro eseguito da Cecchino tra il 1549 e il 1550 (Fig. 204)[95].
A dimostrazione di quanto fecondo fosse il dialogo tra i due artisti, è possibile considerare anche un disegno di Francesco Salviati conservato presso la Biblioteca Reale di Torino, verosimilmente osservato con attenzione da Jacopino del Conte al momento dell'invenzione e della messa in opera della pala per il Decollato (Fig. 205)[96].
La possibilità che il del Conte di certo ebbe nel corso di tutta la sua carriera di confrontarsi fertilmente con il collega è confermata da ultimo dal fatto che, alla sua morte, avvenuta solo nel 1563, Cecchino lasciò il materiale di bottega e tutti i suoi disegni ad Annibale Lippi, genero di Jacopino. Il nostro, peraltro, fu testimone al momento della redazione del testamento di Salviati[97]. La conoscenza di queste notizie consente di offrire una ulteriore attestazione di quella vicinanza tra i due mai sufficientemente perlustrata dagli studi, da sempre inclini a replicare senza discussioni le notizie riferite da Vasari di una competizione tra i due nata nel contesto del cantiere del Decollato allo scadere degli anni trenta.

Al di là delle sue innegabili qualità formali e degli scambi stilistici ed iconografici con gli artisti del suo tempo che palesa, la pala d'altare di Jacopino del Conte, compresa e letta all'interno dell'intero ciclo decorativo dell'Oratorio di San Giovanni Decollato come sua conclusione simbolica ed iconografica, si qualifica come una visualizzazione delle funzioni e dei numerosi significati connessi al mandato della Confraternita. Nell'ambito di un ciclo dedicato alla vita di

---

[94] Invero, Antonio Vannugli ha ipotizzato che l'acquisto del palazzetto fosse stato eseguito per conto di Jacopino (il quale poteva essere a Roma) da un intermediario (Archivio Segreto Vaticano, Arciconfraternita del Crocifisso di San Marcello, I-IV-14, carte varie. Von Henneberg 1967, p. 141, n. 14; Vannugli 1992, p. 5). Le notizie documentarie, inoltre, attestano quanto Jacopino del Conte nel corso di tutta la sua vita avesse continuato a coltivare un rapporto privilegiato con la sua città. Del resto, conferma di tale consuetudine è offerta dal primo testamento del nostro, redatto il 19 maggio del 1551. Jacopino, gravemente malato sin dal febbraio dello stesso anno, nel testamento di maggio chiede di essere sepolto a Santa Maria Rotonda oppure a Santa Maria Annunciata a Firenze qualora fosse morto nella sua città natale (Leproux 1991a, p. 122, nota 32).
[95]Nova 1981, pp. 355–372; Mortari 1984, pp. 388– 400.
[96] Torino, Biblioteca Reale, inv. n. 15603, 25,5 x 15,8 cm (Harprath 1973, pp. 159-165; Mortari 1992, p. 273, cat. n. 540). La medesima invenzione fu reimpiegata in più occasioni da Salviati, come dimostra un foglio del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. n. 611F), preparatorio per uno degli arazzi di Cosimo (Mortari 1992, p. 187, cat. n. 99).
[97] Sickel 2009, pp. 125-138.

Giovanni, sarebbe stato più naturale dedicare la pala d'altare alla decollazione del santo. Al contrario, è proprio l'immagine del sacrificio di Cristo a giungere al termine del racconto della vita di Giovanni, suo precursore[98]. Il messaggio che i confortatori intendevano offrire ai condannati a morte, per il tramite di un parallelismo tra Gesù e il Battista (già abbondantemente suggerito in molti segmenti della decorazione), riguardava la possibilità di fare del sacrificio e della conseguente redenzione il momento di passaggio verso la vita eterna.
Del resto, il tema della salvezza, cui si giunge proprio attraverso la morte e la redenzione, informa l'intero ciclo. Va letta in quest'ottica, ad esempio, l'inclusione nei monocromi di alcune scene all'antica, spesso derivanti da sarcofagi classici, poste a completamento della decorazione: la maggior parte di questi segmenti figurativi, difatti, è dedicata al tema del sacrificio[99].
La scelta di consacrare la pala d'altare alla Deposizione di Cristo come fulcro tematico ed apice simbolico del programma iconografico, inoltre, rientra nell'ambito di una consuetudine piuttosto diffusa all'epoca. A partire dal XVI secolo, infatti, vi fu un incremento notevole nella rappresentazione dei temi della Deposizione e della Pietà per le pale d'altare. Tale incremento va letto anche in relazione alla devozione rivolta al tema dell'Eucarestia, che divenne a queste date molto diffusa per il tramite di diversi gruppi religiosi, tra i quali, ad esempio, vale la pena rammentare l'Oratorio del Divino Amore[100]. Alcune differenze rilevabili tra la tipologia iconografica scelta da Jacopino per la sua pala e le suddette *Deposizioni* di Daniele da Volterra e di Francesco Salviati – pure considerate a ragione tra i riferimenti iconografici più importanti per il nostro – consentono di confermare quanto i confratelli intendessero sottolineare lo svolgimento di questi temi. Il corpo di Cristo, la cui nudità è appena coperta da un leggero perizoma, è flessuoso e leggero, non appesantito cioè dalla morte, e inoltre non presenta alcuna insistenza sui segni del martirio. L'assenza delle piaghe e la sua stessa bellezza sono elementi che potrebbero alludere alla prossima resurrezione di Gesù, che si fa così garante e insieme promessa della redenzione[101].

---

98 Significativamente, alla descrizione del martirio del Battista è dedicato l'ultimo riquadro della parete sinistra, cui segue immediatamente dopo la *Deposizione di Cristo*.
99 Già Jean Weisz riconosceva in uno di questi riquadri il tema del *Sogno di Arianna*. Weisz 1983, p. 404, n. 22; Ead. 1984, p. 33.
100 Della Compagnia facevano parte, ad esempio, monsignor Giberti e Jacopo Sadoleto.
101 Si veda Nova 2006, pp. 323-340. Un possibile precedente per siffatta rappresentazione del corpo di Cristo potrebbe essere rintracciato nell'incompiuto *Trasporto di Cristo al sepolcro* di Michelangelo della National Gallery di Londra, opera incompiuta eseguita verosimilmente per la chiesa romana di S. Agostino (Si vedano Bialostocki 1964, pp. 511-524; Steinberg 1974, pp. 385-399; Parker 1975; Hamburgh 1978; Hirst 1981, pp. 581-593; Cox-Rearick 1989, pp. 37-84; Nagel 1993; Id. 1994, pp. 164-167; Fehl 2002; 9-27). Sulla nudità del corpo di Cristo, infine, si rimanda a Steinberg 1986.

La perfezione del corpo di Cristo, infine, è un elemento che contribuisce ad evidenziare il tema della "umanità" di Gesù e l'importanza sacramentale ed eucaristica del suo sacrificio per la salvezza dell'uomo. In cima alla croce un putto colto in uno scorcio molto ardito tiene tra le mani un panno svolazzante, probabilmente il sudario che Giuseppe di Arimatea aveva acquistato prima di salire al Calvario, e un calice dorato. Nel contesto sopra descritto, il particolare del putto con il calice naturalmente si qualifica come un ovvio ed ulteriore riferimento al tema dell'Eucarestia, molto di rado inserito in Deposizioni dalla Croce ma più frequente in scene di Crocifissioni. Il dettaglio non è presente nel disegno del Louvre, il che potrebbe far supporre che sia stato incluso in un secondo momento su richiesta dei committenti, forse al fine sottolineare il significato eucaristico del dipinto.

Un altro elemento di novità incluso da Jacopino riguarda la rappresentazione della Vergine, cosciente e con lo sguardo vigile rivolto al corpo di Cristo. Quanto tale dettaglio non fosse del tutto usuale è indirettamente confermato da Vasari, il quale, descrivendo evidentemente "a memoria" il lavoro di Jacopino, parla di "un Deposto di croce, con i ladroni confitti *e lo svenimento di Nostra Donna*"[102]. Infine, quanto al gruppo di donne che circondano la Vergine, il nesso già proposto da Panofsky con la consueta raffigurazione del tema della *Visitazione* (con riferimento specifico alla *Visitazione* di Pontormo), potrebbe caricarsi di un significato ulteriore, che vada anche oltre la semplice rilevazione di un debito formale: il rapporto tra Gesù e Giovanni, infatti, verrebbe così a sostanziarsi ancor di più tramite l'allusione al momento dell'incontro tra le due madri, Elisabetta e Maria[103].

Anche l'inclusione dei ladroni, per nulla tradizionale nell'iconografia della Deposizione dalla Croce, si carica in questo contesto di un valore aggiunto, in relazione all'insistenza con la quale i confortatori spingevano i giustiziati ad identificarsi con il buon ladrone, come ad esempio documenta in più passaggi il *Trattato utilissimo in conforto de condannati a morte in via de giustizia,* pubblicato da Zanobi de Medici nel 1572 e considerato da Jean Weisz uno dei primi testi atti a fornire istruzioni ai confratelli chiamati a confortare i condannati a morte[104].

---

[102] Vasari 1568, vol. VI, p. 222. Il corsivo è mio. Sulle questioni iconografiche relative al tema si veda anche Steinberg 1974, pp. 385-309.

[103] Panofsky 1927, p. 47; Partridge 1978, p. 173; Weisz 1983, p. 400.

[104] Ancora una volta si deve a Jean Weisz (1983, pp. 395-405) una lettura globale dell'episodio di committenza e dei suoi significati in relazione al mandato della Compagnia. Sul tema si vedano anche Réau 1957, 2.2, p. 518; Steinberg 1974, pp. 385-399; Parker 1975.

5
REGESTO DELLA VITA E DELLE OPERE

1513-1515 circa

Jacopino del Conte nasce a Firenze in un momento compreso tra il 1513 e il 1515. Secondo quanto registrato nel *Liber mortuorum* di Santa Maria in via Lata e nel *Necrologio romano*, al momento della morte, avvenuta nel 1598, egli aveva 83 anni (Donati 2010, p. 117, n. 1). Nondimeno, Antonio Vannugli, sulla scorta di un'antica trascrizione di una lapide sepolcrale in San Marcello, oggi perduta, ha proposto di anticipare di due anni i natali del pittore (Vannugli 1998, p. 600; Id. 2012, p. 40, n. 25).

1522-1523

Perino del Vaga soggiorna a Firenze. In questo periodo frequenta Pontormo, con il quale si contende la commissione per la lunetta dell'Oratorio della Confraternita dei Martiri di Camaldoli.

Il Bonaccorsi alloggia presso Raffaele di Sandro tramite il quale strinse amicizia con Rosso Fiorentino, Pier Francesco di Jacopo Foschi e Giovanni Antonio Lappoli (Costamagna 1994, p. 96, n. 86).

1524, 18 aprile

Un certo "Iacobinum" compare in un documento relativo ad una stima da effettuarsi sulla volta di Guglielmo di Marcillat nel Duomo di Arezzo. La carta d'archivio cita una lista di pittori fiorentini chiamati ad eseguire la valutazione (Franklin 1994, p. 119; pp. 310-311, Appendix H):

> "Andream [lacuna] del Sarto, [lacuna] aliter el Rosso, [lacuna] Jacobinum [lacuna], Rodulphum [lacuna] del Grillandaio, et Ioannembaptistam, omnes picotres ad presens, ut dicitur, in civitate Florentie".

1525

Uno "Iacopo del Chonte" è registrato tra le carte dell'Arte dei Medici e Speziali di Firenze nell'anno 1525 (Manzoni 1904, p. 129).

Andrea del Sarto viene eletto Capitano della Compagnia dei Pittori di San Luca (*Andrea del Sarto* 1986, p. 78).

1527, 6 maggio

La città di Roma viene messa al sacco dalle truppe imperiali di Carlo V.

1527, 17 maggio

I Medici vengono banditi da Firenze. Viene proclamata la seconda Repubblica.

1530

Dopo mesi di assedio da parte delle truppe imperiali di Carlo V, la Repubblica di Firenze è costretta a capitolare.

Andrea del Sarto muore a causa dell'epidemia di peste diffusa in città. Alcuni suoi allievi trasmigrano verso la bottega di Pontormo. Jacone, ad esempio, collabora con Jacopo Carucci alla decorazione delle ville medicee di Careggi e di Castello. Affinché i lavori procedessero più celermente possibile, il duca consente a Pontormo di avvalersi della collaborazione di numerosi allievi ed artisti a quell'epoca presenti a Firenze. Sono così coinvolti nel cantiere di Careggi Bronzino, Jacone e Pier Francesco Foschi (Costamagna 1994, pp. 78; 87; 272).

1531

Battista da Sangallo, fratello di Antonio da Sangallo il Giovane, diviene membro dell'Arciconfraternita della Misericordia di San Giovanni Decollato. Probabilmente è anche autore del progetto architettonico dell'Oratorio (Weisz 1984, pp. 20-21).

Bindo Altoviti viene nominato per la prima volta console della Nazione Fiorentina a Roma (Chong, Pegazzano, Zikos 2004, p. XXIV).

1531, primavera

Francesco Salviati giunge a Roma con Giorgio Vasari. Insieme condividono un serrato periodo di studio e di formazione.

1534

Perin del Vaga giunge a Pisa dove ottiene la commissione per la decorazione – mai realizzata – del transetto del Duomo.

Francesco Salviati entra a far parte dell'Accademia di San Luca di Roma. Ad una verifica sulle carte originali è stato possibile precisare che il suo nome è registrato a partire dal mese di gennaio e il pagamento dei due scudi si scala in due momenti: il 10 maggio e il 26 luglio.

> "1534. Francesco fiorentino pittore alias Salviati de dare a di … di gennaio scudi dua per conto del suo introito".

(Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, *Libro degli Introiti,* fogli 4v).

"Anne dato Francesco a rincontro adi 10 di Maggio anno sopra detto scudi uno a bon conto a gianpietro Calabrese 1".
"E a di 26 di luglio pago al sopra detto scudi uno per resto".
(Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, *Libro degli Introiti,* fogli 5r).

Leonardo Grazia da Pistoia entra a far parte dell'Accademia di San Luca di Roma, dove sono documentati suoi pagamenti il 21 gennaio, il 3 febbraio e il 7 giugno, data in cui conclude il pagamento di 2 scudi complessivi previsti per l'iscrizione all'Istituzione.

"1534. Leonardo da Pistoia pittore de dare per conto dello introito -2".
(Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, *Libro degli Introiti,* fogli 3v).

"Anne dato Lionardo a di 21 a 5 gennaro Lionardo a rincontro juli cinque a giampietro Calabrese cioè – 50".
"E a di 3 di febraro anno sopra detto pago a detto Giampietro -50".
"E a di 7 di giugnio anno sopra detto pago al detto Giampietro per suo di introito scudi uno cioè 1".
(Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, *Libro degli Introiti,* fogli 4r).

1534

Risale a questa data un documento di pagamento di 70 scudi in favore di Leonardo Grazia da Pistoia per la realizzazione della Pala dei Palafrenieri, alla cui redazione partecipa Jacopino del Conte in qualità di collaboratore. Il documento, reperito da Antonio Vannugli presso l'Archivio della Confraternita di S. Anna dei Palafrenieri, informa anche della decisione presa da Clemente VII di interrompere i lavori di decorazione dell'altare (Vannugli 1992, p. 3).

1534, settembre

Dopo aver ricevuto da parte del papa Clemente VII la commissione per il *Giudizio Universale* nella cappella Sistina, Michelangelo giunge a Roma, lasciando incompiute a Firenze le sculture per le tombe dei Medici nella Sagrestia Nuova.
Risale a questo periodo il progressivo allontanamento tra Michelangelo e Sebastiano del Piombo. Il distacco, secondo Vasari, sarebbe stato causato da un disaccordo tra i due artisti circa la tecnica da usare per il *Giudizio*.

1534, 13 ottobre

Alessandro Farnese viene eletto papa con il nome di Paolo III.

1534

Francesco Salviati affresca le armi di Paolo III Farnese sulla facciata del palazzo di Bindo Altoviti. Nello stesso periodo realizza un ritratto del banchiere fiorentino (Chong, Pegazzano, Zikos 2004, p. XXIV).

1535, novembre

Bindo Altoviti viene nominato da Paolo III depositario generale della Camera Apostolica. Nello stesso anno diventa Tesoriere delle Marche (Chong, Pegazzano, Zikos 2004, p. XXIV).

1536

Viene formalizzata l'unione dello Spedale della Scala di Siena allo Spedale degli Innocenti di Firenze, già avvenuta nel 1530.

1536, aprile

Lavori in occasione dell'ingresso trionfale a Roma di Carlo V, cui partecipano Antonio da Sangallo il giovane, suo fratello Battista, Francesco Salviati, Raffaello da Montelupo, Battista Franco e molti altri artisti attivi a Roma. Tra questi non compare il nome di Jacopino del Conte.

1536, maggio

Perin del Vaga, dopo aver lasciato Pisa alla volta di Genova, soggiorna brevemente a Firenze per prendere parte agli allestimenti scenici in onore delle nozze del duca Alessandro de' Medici (Agosti 2010, pp. 97-102).

1536-1538

È compreso tra queste date il momento in cui Jacopino del Conte giunge a Roma per un secondo soggiorno. In questi anni maturano le condizioni per l'ottenimento della commissione dell'*Annuncio a Zaccaria*, prima scena affrescata nell'Oratorio di San Giovanni Decollato su richiesta de Battista da Sangallo e del banchiere fiorentino Giovanni da Cepperello.

Verosimilmente nello stesso periodo anche Daniele da Volterra giunge a Roma (Hirst 1967, p. 500), dove, insieme ad altri artisti, ottiene da parte del cardinale Agostino Trivulzio la commissione per la decorazione di una villa a Salone, progettata da Baldassarre Peruzzi.

1537, autunno

Cosimo I de' Medici, duca dal 1 agosto del 1537 dopo la vittoria di Montemurlo, commissiona a Pontormo la decorazione –perduta- dell'antica villa di Castello, destinata a diventare residenza ufficiale della madre Maria Salviati. Vi lavorano in qualità di collaboratori del maestro anche Bronzino, Jacone e Foschi (Costamagna 1994, p. 91; pp. 239-242).
Perino del Vaga torna a Roma da Genova.
In questo periodo Angelo Massimi ottiene il patronato su una cappella in Trinità dei Monti a Roma. Perino del Vaga guadagna per sé la commissione per la decorazione – quasi del tutto perduta – con storie della vita di Cristo.

1538

Michelangelo lavora alla sistemazione urbanistica della piazza del Campidoglio, dove sistema la scultura equestre di Marco Aurelio.
Francesco Salviati licenzia nell'Oratorio di San Giovanni Decollato la scena con la *Visitazione* commissionata da Battista da Sangallo e dal banchiere fiorentino Giovanni da Cepperello, gli stessi committenti dell'*Annuncio* di Jacopino del Conte.
Nello stesso anno Jacopino del Conte realizza la scena, datata nel cartiglio, con la *Predica del Battista*.
In un documento dell'Archivio dell'Accademia di San Luca è citato il nome di Jacopino del Conte relativamente al pagamento della tassa di iscrizione [Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca (1534-1579), *Libro degli introiti*, vol. 2 (secolo XVI), f. 12v]:

> "Jacopo del conte fiorentino pittore a San Marcello de dare scudi dua per contro del suo introito."

Nello stesso libro degli introiti dell'Archivio dell'Accademia di San Luca è registrato il pagamento effettuato da Jacopino del Conte [Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca (1534-1579), *Libro degli introiti*, vol. 2 (secolo XVI), f. 13r]:

> "Jacopo del conte pittore di rincontro a pagato a di…di…1538 juli cinque a bon conto al sopra detto mastro Antonio -50. E più pagò a di 21 di dicembre 1539 scudi uno juli cinque sono per resto a mastro Francesco detto Lindaco. -50"

Nel primo documento dell'Accademia di San Luca, Jacopino è registrato come "pittore a San Marcello", il che lascia supporre che a quella data abitasse già nei pressi della via Lata.

Nondimeno, risale allo stesso 1538 una sorta di censimento condotto dai Maestri di strada per conto di Paolo III Farnese, il quale intendeva rassettare le fabbriche esistenti lungo la via. Nell'isolato corrispondente al luogo in cui poi sorgerà il palazzo di Jacopino del Conte (acquisito nel 1549 in società con il cognato Nanni di Baccio Bigio), risultano undici case abitate da altrettanti nuclei familiari. Tra questi il nome di Jacopino è assente. Pare interessante notare la presenza del cardinale Cristofano Jacobacci, datario di Paolo III, e della famiglia fiorentina dei Grirfoni, titolari in un secondo momento della cappella in san Marcello decorata sul finire della sua vita da Francesco Salviati (D'Onofrio 1991, p. 80).

Dal primo novembre dello stesso 1538, con validità fino 31 ottobre del 1539, Jacopino del Conte corrisponde la tassa di iscrizione alla Compagnia fiorentina dei pittori di San Luca, benché avesse già licenziato la prima scena realizzata nell'Oratorio di San Giovanni Decollato e nello stesso anno attendesse alla seconda (Archivio di Stato di Firenze, *Accademia del Disegno*, 3, f. 56v; Costamagna-Fabre 1991, p. 24):

> "Jacop[o] del Conte dé dare dà di P[rimo] di Novembre per fino à tutto di XXXI d'Ottobre nel 1539".

1538-1540

Secondo il racconto di Vasari, dopo aver collaborato con Perin del Vaga alla realizzazione della perduta decorazione della cappella di Angelo Massimo in Trinità dei Monti, Daniele da Volterra ottiene per il tramite del Bonaccorsi la commissione di un fregio per il Salone del palazzo Massimo alle Colonne.

1539, primavera

Francesco Salviati inizia il suo viaggio nell'Italia del nord che avrà termine nel 1541.
A Firenze partecipa con Bronzino all'allestimento degli apparati per le nozze di Cosimo I e di Eleonora di Toledo. Nel mese di luglio dello stesso anno, dopo un passaggio a Bologna documentato in giugno, egli giunge a Venezia, accolto dal vescovo Giovanni Grimani. Durante questo soggiorno, il pittore ha modo di stringere i rapporti con Pietro Aretino. Inoltre, oltre alle note tappe a Mantova, Verona e Venezia, egli soggiorna anche a Genova. (Corso-Geremicca 2013, pp. 286-295).

1539, 21 dicembre

Come si è detto, il 21 dicembre del 1539 Jacopino del Conte è sicuramente di nuovo a Roma, dove versa uno scudo e cinque giulii "per resto a mastro Francesco detto l'Indaco" [Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca (1534-1579), *Libro degli introiti*, vol. 2 (secolo XVI), f. 13r].

1540

Antonio da Sangallo il giovane diventa membro della Compagnia della Misericordia di San Giovanni Decollato (Weisz 1984, p. 21).

1541

Jacopino del Conte licenzia la scena con il *Battesimo di Cristo* nell'Oratorio di San Giovanni Decollato a Roma.
In qualità di pittore ufficiale del papa Paolo III, Perin del Vaga è incaricato di eseguire la decorazione a monocromo nella stanza della Segnatura nel palazzi Vaticani, danneggiata durante il Sacco di Roma del 1527.

1541, 29 luglio

Francesco Salviati, dopo un soggiorno di studio al nord, è nuovamente a Roma, dove rimane fino all'estate del 1543.
Pagamento documentato a Salviati per lavori nella stanza dell'Incendio di Borgo. Egli vi realizza la figura del *re Pipino* al posto del camino, opera distrutta allorché il camino fu restaurato e ricollocato nella sua sede originale nella stanza della Segnatura.

1541, 31 ottobre

Michelangelo Buonarroti licenzia il *Giudizio Universale* nella cappella Sistina.

1541, 1 dicembre

Iscrizione di Daniele da Volterra all'Accademia di San Luca. Risale a questa data la commissione per la decorazione della cappella Della Rovere in Trinità dei Monti (Romani 2003, p. 176).

1541-1544

Battista Franco detto il Semolei (1510 circa- 1562) affresca la scena con l'*Arresto del Battista* nell'Oratorio di San Giovanni Decollato grazie all'intermediazione di monsignor Giovanni Della Casa.

1542, 5 gennaio

Primo pagamento a Perin del Vaga per i lavori di decorazione del soffitto della Sala Regia, lavori conclusi nel giugno del 1545.

1542, autunno

Michelangelo principia i lavori ad affresco nella cappella Paolina.
Giorgio Vasari giunge nuovamente a Roma, ospite del banchiere Bindo Altoviti, per il quale aveva dipinto la *Madonna Immacolata* nella chiesa dei Santi Apostoli a Firenze.

1543

Girolamo Siciolante da Sermoneta diventa membro dell'Accademia di San Luca pagando una parte della quota di iscrizione con un dipinto di sua mano raffigurante *San Luca* (Hunter 1996, p. 19).
Si consideri, inoltre, che all'incirca nello stesso momento si iscrive all'Accademia anche "Ser Spillo fiorentino pittore fratello dandrea del Sarto", il quale paga la sua quota nell'ottobre del 1544 a Perino del Vaga (Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, *Libro degli Introiti,* ff. 20v-21r)

1543, 6 maggio

Conclusione della decorazione della volta della cappella del Crocifisso in San Marcello al Corso. Il contratto, stipulato tra Perin del Vaga e l'Arciconfraternita del Crocifisso il 25 aprile 1539, prevedeva la conclusione dei lavori iniziati nel 1523 e rimasti incompiuti a causa del Sacco di Roma del 1527. La decorazione invero verrà ultimata solamente il 10 settembre 1544, data del saldo finale (Romani 2003, p. 176).

1543, agosto

Dopo aver soggiornato a Roma tra il 1541 e il 1543, Francesco Salviati torna a Firenze grazie al favore di Alamanno Salviati e di suo fratello, il cardinal Salviati. Anche grazie alla loro intercessione, Salviati ottiene l'incarico per decorare ad affresco la Sala dell'Udienza in Palazzo Vecchio con *Storie di Furio Camillo*. Il soggiorno fiorentino si protrarrà fino al 1548 (Cecchi 1998, pp. 61-65).

1544

Pirro Ligorio affresca la scena con la *Danza di Salomè* nell'Oratorio di San Giovanni Decollato. Iniziano i lavori di decorazione degli appartamenti paolini in Castel Sant'Angelo che proseguiranno fino al 1548. Alla direzione del cantiere vi sono Perino del Vaga, Domenico Zaga, Luzio Romano e Girolamo Siciolante da Sermoneta. I documenti registrano anche i nomi di altri artisti, tra i quali Prospero Fontana, Pellegrino Tibaldi, Marco Pino e Cristoforo Gherardi detto il Doceno.

1544, 18 settembre

Paolo Giovio scrive una lettera a Bernardino Maffei, segretario del cardinale Alessandro Farnese, nella quale si fa riferimento ad una malattia di Jacopino del Conte che avrebbe per questa ragione ritardato l'esecuzione di un ritratto del "signor Ieronimo".

> "A Bernardino Maffei
> Signor Maffeo osser.mo. Vorrei che, secundo il tenore di vostra officiosa cortesia verso me, diceste al signor Ardinghello che adesso è il tempo che può complire alla sua solenne promessa di dare al mio capellano transcrittore de l'istoria la prefata pensione de 12 ducati, quali Sua Signoria mi lasciò rubare col mio beneficio di Angri dal conte Zingalo e dal Chirurgo. Dico questo perché là si more e qua si vive, e di Napoli, ancora ch'el prefato Zingalo non moresse, trovarà panno per pagare il debito; e io mettarò questo beneficio al libro della vita.
> Il Mirandola tene fatta la pace dicendo ch'el Re lasciarà, per averla, Savoia e Pemonte, e si smenticarà d'avere appetito di Mialno, e darà una terra bona a l'Anglese. E il coriere delle galere ritornato eri sera e venuto verso voi dice che li bottoni d'oro di Parigi son più in periculo che mai; sì che aspettiamo luce vera da voi, stando in queste tenebre.
> Dite al signor Ieronimo che mastro Iacopino è amalato, qual prometteva fare il ritratto; pur, che ad ogni modo ce servirà presto. Valete.
> Da Roma, 18 settembre 1544" (Giovio ed. 1956-58, vol. I, p. 348, n. 191).

1545

Jacopino del Conte viene eletto console dell'Accademia di San Luca. L'anno precedente il medesimo incarico era stato assunto da Perino del Vaga, come dimostrano alcuni documenti conservati presso l'Archivio dell'Accademia. Nel *Libro degli Introiti,* infatti, alcuni pagamenti relativi al 1544 vengono corrisposti a "mastro Perino del Vaga". (Ad esempio: Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, *Libro degli Introiti,* f. 18r).

In qualità di console, il suo nome è registrato più volte nel *Libro degli Introiti.* Nel 1544, infatti, "Marco da Siena", cioè Marco Pino, si iscrive all'Accademia di San Luca e versa la seconda

rata della quota di due scudi nel 1545 "a mastro Jacopo Conti". (Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, *Libro degli Introiti,* f. 21r).
Si veda a tal proposito anche *ibidem,* f. 20r; f. 24f;

1545, febbraio
Il monumento funebre di Giulio II viene allestito nel transetto destro della chiesa di San Pietro in Vincoli.

1545, 21 maggio
Francesco Salviati viene ammesso a far parte dell'Accademia Fiorentina con Baccio Bandinelli.

1545, 21 giugno
Jacopino del Conte viene proposto su raccomandazione di Nanni di Baccio Bigio come nuovo confratello della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon. Durante la riunione fu accolta la richiesta presentata dal Lippi e da Perino del Vaga di assumere l'incarico di decorare le pareti laterali della cappella della Compagnia al Pantheon (Tiberia 2000, p. 65).

1545, 11 luglio
Viene approvato l'ingresso nella Compagnia dei Virtuosi del Pantheon di Jacopino del Conte, "sì per essere persona di buoni costumj et dabene et sì per esser nel suo exercitio dj Pittura molto excellente" (Tiberia 2000, p. 66).

1545, 8 agosto
Elena Orsini ottiene il patronato di una cappella nella chiesa di Trinità dei Monti, subentrando al padre Aldobrandino Orsini (1 dicembre 1541). Della decorazione, commissionata a Daniele da Volterra (Romani 2003, p. 176), rimane oggi sono la *Deposizione dalla Croce.* Risale a questo periodo l'avvicinamento del Ricciarelli al Buonarroti.

1545, 4 settembre
Jacopino del Conte si trova a Fermo con il cardinale Niccolò Gaddi, vescovo della città dal 16 ottobre 1521 al 4 dicembre del 1544.
È di questa data una lettera di Paolo Giovio al cardinale Alessandro Farnese in cui comunica che "Iacoppino pittore" era a Fermo con il cardinale Gaddi e che non avrebbe fatto ritorno a Roma prima dell'undici novembre, giorno di San Martino. Paolo Giovio avrebbe dovuto

attendere quella data per ottenere il ritratto del cardinale Sadoleto, commissionato per il suo Museo di Como.

> "Gaddi è ito a Fermo e ha menato via Iacopino pittore, talché io posso desiderare fino a Santo Martino il ritratto del Sadoleto".

1545, ottobre

Si data al mese di ottobre il principio del soggiorno romano di Tiziano Vecellio, il quale rimase presso la corte pontificia fino al marzo del 1546.

1546

Giorgio Vasari lavora alla Sala dei Cento Giorni nel palazzo della Cancelleria su commissione di Alessandro Farnese. Il programma iconografico viene redatto da Paolo Giovio.

1546, 1 gennaio

Jacopino del Conte è a Roma dove partecipa ad una riunione della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon (Tiberia 2000, p. 68).

1546, 14 febbraio

Jacopino del Conte partecipa ad una riunione della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon, tenutasi in una nuova sala, l'oratorio, situata sopra alla cappella della Compagnia al Pantheon (Tiberia 2000, p. 69).

1546, 4 aprile

Jacopino del Conte partecipa ad una riunione della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon. Tra i confratelli presenti ci sono anche Nanni di Baccio Bigio e Perino del Vaga. Durante la riunione si discute di un ritratto di Paolo III voluto da messer Bernardino della Croce, da donare al pontefice (Tiberia 2000, p. 71).

1546, 11 aprile

Jacopino del Conte partecipa ad una riunione della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon. Si discute dell'eredità di Desiderio d'Auditorjo, fondatore e reggente della Compagnia, morto il 18 marzo (Tiberia 2000, p. 71).

1546, 13 giugno

Jacopino del Conte partecipa ad una riunione della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon. Durante l'incontro si continua a discutere di un ritratto di Paolo III commissionato da Monsignor della Croce (Tiberia 2000, pp. 73-74).

1546, 11 luglio

Jacopino del Conte partecipa ad una riunione della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon. I confratelli decidono di investire parte dell'eredità di Desiderio, primo reggente della Compagnia, per acquistare il ritratto del papa Paolo III, un tabernacolo d'argento e alcuni pezzi di marmo. Il ritratto del papa fu portato nell'oratorio sopra alla cappella del Pantheon (Tiberia 2000, p. 74).

1546, 8 agosto

Jacopino del Conte è documentato a Roma dove partecipa ad una riunione della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon. Durante la riunione si valuta la quota da corrispondere allo scultore Vincenzo De Rossi per la statua di San Giuseppe che doveva eseguire per la cappella della Compagnia. Si decide di cedergli, come parte del corrispettivo, il ritratto di papa Paolo III (Tiberia 2000, p. 75).

1546, 12 settembre

Jacopino del Conte partecipa ad una riunione della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon (Tiberia 2000, p. 76).

1546, 10 ottobre

Jacopino del Conte partecipa ad una riunione della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon. All'ordine del giorno è ancora la discussione relativa all'eredità di Desiderio, primo reggente della Compagnia e al terreno di San Giacomo, di sua proprietà, il quale, se non fosse stato riscattato, sarebbe tornato all'Ospedale di San Giacomo. Jacopino del Conte si offre di cercare acquirenti per il terreno (Tiberia 2000, p. 76).

1546, ottobre

Antonio da Sangallo il giovane muore. Michelangelo Buonarroti gli succede alla direzione della Fabbrica di San Pietro.

1546, 13 novembre

Jacopino del Conte partecipa ad una riunione della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon. Il terreno di San Giacomo, appartenuto a Desiderio e concesso dalla Compagnia a Jacopino del Conte, viene lasciato all'Ospedale di San Giacomo (Tiberia 2000, p. 77).

1546, 12 dicembre

Jacopino del Conte partecipa ad una riunione della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon. Viene comunicata la conferma della concessione della cappella nel Pantheon e dell'aula sopra di essa. Si da anche conto delle spese sostenute per le esequie del confratello Antonio da Sangallo il giovane (Tiberia 2000, pp. 78-79).

1547

Secondo la testimonianza di Giorgio Vasari, Pellegrino Tibaldi giunge a Roma da Bologna divenendo collaboratore di Perin del Vaga nel cantiere decorativo della Sala Paolina in Castel Sant'Angelo (Romani 2003, p. 177).

1547, 1 gennaio

Michelangelo viene nominato ufficialmente architetto della Fabbrica di San Pietro.

1547, 20 marzo

Viene stipulato un contratto tra Perin del Vaga e Nicolas Dupré de Passy, scrittore apostolico parigino, per la realizzazione della decorazione della sua cappella nella chiesa di San Luigi dei Francesi (Gnoli 1935, pp. 213-219; Cimini 2009-2010).

1547, 14 maggio

È documentato un viaggio a Firenze di Jacopino del Conte. La lettera che Francesco Ughi scrive a Michelangelo a Roma documenta anche la rottura avvenuta tra Jacopino e Michelangelo.

Carteggio di Michelangelo Buonarroti, Lettera del 14.05.1547

"Michellagnolo carissimo, salutem ecc. Per il passato non v'ò scripto per non mi essere acaduto; né manco hora v'arei scritto, se non che qua è venuto Iacopo del Conte con lla mogl[i]e di Nanni di Bacio Bigio, et dice haverla menata rispecto che Nanni ha tanto da fare per contto di Santo Piero et, fra l'altre cose che dice lui, fare un modello per decta opera per isbatere il disegno vostro, attento che dice voi fare certe cose pazze et da bambini; che a ogni modo ve le vole fare buttare in terra; che ha favore a presso al Papa quanto voi; che voi fate butare via infinita quantità di dinari, et che voi lavorate la nocte perché non si veghi; et che voi andate in su le pedate d'un certo spagnolo, perché voi non intendete niente d'architectura, et lui mancho che mancho; et che Nanni istà costì in vostro dispregio, perché dice havete

facto quanto ha[vete] possuto per cavarnello; ma che, cognoscendo el Papa non si potere senza lui far cosa alcuna bona, perciò v'è per istare, et tanto più v'è per istare, quando harà mostro il suo modello. Et non solo dice questo, ma infinite cose contro allo honore vostro et alla bona fama vostra; et infra l'atre cose che lui dice, che voi havete facto un modello d'una cornice al palazo di Farnese tanto grande, che, anchora sia di legno, s'è avuto a puntellare la faciata; che spera che a ogni modo voi haviate a far rovinare decto palazzo, et ve ne habbia a sequire qualche ruina; et così va dicendo mille pazzie di voi; la qual cosa assai c'incresce a tutti li amici vostri, perché toca un po' tropo lo honore vostro. Et se bene non li è creduto, infra tanti vi va infamando et ha tanto seminato simil cose, che assai lo credono sia come dice. Di tutto v'ò voluto dare adviso, perché gl'insolenti hanno alle volte di gastigo. Voi havete tenuto cura dell'onore vostro. Anchora ch'io cognosco che non si dovesi scrivere di simil cose, me n'à sforzato insolentia et disonesta sfaciatagine di parlare, qual lui usa di continuo di caluniarvi, et di sorte che pare non habbia studiato in altro, et per questo mi son messo a farvelo intendere. Dio vi conservi. Di Firenze, alli 14 di maggio 1547. Vostro Giovanni Francesco Ughi. A Michelagnelo Buonaroti scultore excellentissimo amico carissimo. In Roma. Messer Bartolomeo, di gratia leggiete questa lectera e considerate chi son questi dua g[h]iocti, che così come ànno mentito di quello che io ò facto al palazzo di Farnese, così mentono delle informatione che danno a' deputati della Fabrica di Santo Pietro. Questo mi si viene pe' piaceri ch'io ò facto loro; ma e' non s'à d'aspectare altro da dua vilissimi furfanti contadini". (*Il carteggio di Michelangelo*, vol. IV, 1979, pp. 266-267).

1547, giugno

Sebastiano del Piombo muore a Roma.

1547, 4 luglio

Risale a questa data una breve missiva di raccomandazione per un tal Bartolomeo inviata a messer Benedetto nella quale Jacopino si dice "pitore a santo Marcello".

"Honorando messer Benedetto.
Bartolomeo aportatore di questa è quello che fa i vostri ornamenti, al quale vi prego chello achomodiate di scudi sei a buono chonto, e uelli darà finiti fra pochi giorni; e io farò che ci farà piacere, e molto mi inchrecie che abiate dato i danari a quello altro, che io nolli parlai mai, a dì 4 di luglio 1547. Il vostro Iachopo del Chonte, pitore a santo Marcello". (Milanesi-Pini 1876, III, n. 215).

1547, 10 luglio

Dopo essere stato a Firenze, come attesta la summenzionata lettera del 14 maggio 1547, Jacopino del Conte è a Roma dove partecipa ad una riunione della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon (Tiberia 2000, p. 83).

1547, 11 agosto

Jacopino del Conte acquista una casa a Firenze vicino Porta alla Croce da Raffaello da Montelupo. Poiché appare molto stretto il giro di date e di spostamenti tra Firenze e Roma, Jacopino potrebbe aver acquistato la casa da Roma tramite un intermediario (von Henneberg 1967, p. 141, n. 14).

1547, 14 agosto

Jacopino del Conte è a Roma partecipa ad una riunione della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon (Tiberia 2000, p. 85).

1547, 19 ottobre

Perin del Vaga muore a Roma.

1547, 13 novembre

Appena un mese dopo la morte di Perin del Vaga, Jacopino del Conte eredita la commissione per la decorazione della cappella Dupré in San Luigi dei Francesi, impegnandosi a consegnare il lavoro entro un anno. Alla realizzazione dell'opera partecipano Pellegrino Tibaldi e Girolamo Siciolante da Sermoneta (Gnoli 1935, pp. 213-219; Cimini 2009-2010).

1547, 28 novembre

Daniele da Volterra ottiene l'incarico per la decorazione della Sala Regia, ereditandolo da Perin del Vaga (Romani 2003, p. 177), forse anche grazie alle raccomandazioni di Michelangelo.

1547, 10 dicembre

Pietro Aretino scrive da Roma a Giorgio Vasari, comunicando anche l'avvenuto ritorno nella città pontificia di Francesco Salviati.

> "Francesco Salviati è venuto qua a l'odor de la morte di Perino, ma vedo il Papa occupato in altro che in fare la sala grande". (Aretino ed. 1957-60, vol. II, p. 116).

1548

Conclusione dei lavori di decorazione dell'Appartamento Paolino in Castel Sant'Angelo.

1548

Jacopino del Conte ottiene la cittadinanza romana. Nell'atto ufficiale la citazione del pittore come "patritius florentinus" suggerisce l'ipotesi che non si tratti di una semplice formula di rito ma di un riferimento personale. Del resto, il cognome "Del Conte" lascerebbe supporre che ci fosse un'ascendenza nobile (Vannugli 1992, pp. 5-6).

Francesco Salviati, dopo aver soggiornato a Firenze tra il 1543 e il 1548 alla corte di Cosimo I, per il quale realizza gli affreschi nella sala dell'Udienza in Palazzo Vecchio con *Storie di Furio Camillo,* torna a Roma, dove rimane fino al 1563.

1548, 11 luglio – 1550

È compresa tra queste due date la realizzazione del *Trasporto di Cristo al sepolcro* per la cappella del tesoriere di Paolo III, Bernardino Elvino, morto appunto l'undici luglio del 1548. Il legato testamentario prevedeva per la decorazione della cappella di Elvino la spesa di cinquecento scudi.

1548, 14 ottobre

Dopo il soggiorno fiorentino, per certi aspetti deludente, Francesco Salviati fa ritorno a Roma.

1548, autunno

Il cardinale Alessandro Farnese attribuisce a Francesco Salviati l'incarico di decorare la cappella del Pallio nel palazzo della Cancelleria su consiglio di Annibal Caro e Giulio Clovio.

1549

I banchieri fiorentini Bartolomeo Bussotti e Ruperto Ubaldini si associano alla Confraternita di San Giovanni Decollato.

Francesco Salviati principia a lavorare nella cappella del cardinale di Brandeburgo nella chiesa romana di Santa Maria dell'Anima, decorazione che sarà conclusa nel 1550.

1549, 5 gennaio

Pagamento per il pavimento della camera d'angolo del palazzo Farnese, dove si trova il fregio con *Storie di Bacco* di Daniele da Volterra (Romani 2003, p. 177).

1549, 12 maggio

Jacopino del Conte partecipa ad una riunione della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon. Non era documentato ad una riunione della Compagnia dal 14 agosto 1547 (Tiberia 2000, p. 98).

1549, 9 giugno

Durante una riunione della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon, alla quale Jacopino del Conte non partecipa, viene resa nota la volontà della vedova di Perino del Vaga di fare una "memoria sepulcrale" per il marito. L'idea è accettata dalla Compagnia, che commissiona a

Francesco Salviati l'incarico di eseguire una "modello di carta overo disegno" (Tiberia 2000, p. 98).

1549, 10 novembre

Papa Paolo III muore.

1549, 24 dicembre

Jacopino del Conte e suo cognato Nanni di Baccio Bigio acquistano in società dai frati di San Marcello al Corso una prima porzione di una casa sita lungo la via Lata. Il contratto è rogato dal notaio Alessandro di Francesco del Vayanentis de Urbetevere, lo stesso che nel 1551 rogherà l'atto di divisione della casa.

1550-1557

Nell'Album dei fratelli dell'Arciconfraternita del SS. Crocifisso relativo agli anni 1550-1557 compare la registrazione del nostro come "Iacomo del Conte pittore cugniato de mr. Giouanni architetto". Si noti, inoltre, che tra i primi nomi citati sono anche quelli di "Annibale figliolo di mr. Giouani architector" e "Giouanni architector incontro S. Marcello"(Vannugli 1984, p. 430, nota 2).

1550

Giorgio Vasari pubblica la prima edizione delle *Vite*. Qui Jacopino del Conte è citato solamente tra gli allievi di Andrea del Sarto.

Michelangelo inizia a lavorare ai gruppi marmorei raffiguranti la *Pietà* per il proprio monumento funebre (Firenze, Museo dell'Opera del Duomo; Milano, Castello Sforzesco).

1550, 7 febbraio

Elezione al soglio pontificio di Giovanni Maria Ciocchi del Monte con il nome di Giulio III.

Giovanni Della Casa torna a Roma da Venezia, tuttavia, scontento della situazione della corte pontificia, ritorna a Venezia nel 1551.

1550, 5 luglio

Documento in cui Giovanni Paolo Rossetti, collaboratore di Daniele da Volterra, si dice soddisfatto del compenso ricevuto per i lavori in Trinità dei Monti. A quella data evidentemente gli affreschi della volta della cappella Della Rovere dovevano essere conclusi.

Al cantiere collaborarono Rossetti, Pellegrino Tibaldi, Marco Pino e Gaspar Becerra (Romani 2003, p. 178).

1550, 5 ottobre

"Magister Jacobinus del Conte, pictor" è citato in un documento dell'Archivio dell'Accademia di San Luca relativo all'elezione dei nuovi consoli (Leproux 1991, p. 309).

1550, 5 e 21 ottobre

È registrato un pagamento a Daniele da Volterra "per aver fatto nella stanza della tarsia in Palazzo un fresco intorno a detta camera". Si tratta della Stanza della Segnatura.
Nel 1541 Perin del Vaga aveva ottenuto l'incarico di intervenire sul basamento poiché la stanza era stata dotata di un camino. Nel 1550 questo fu rimosso e Daniele da Volterra fu incaricato di realizzare un restauro integrativo sugli affreschi (Romani 2003, p. 178).

1550-1552

Daniele da Volterra è impegnato nella decorazione – perduta – di alcuni ambienti del Belvedere in Vaticano (Romani 2003, p. 179).

1551

Il banchiere Bindo Altoviti diventa membro della Confraternita di San Giovanni Decollato.

1551

L'Arciconfraternita dell'Oratorio di San Giovanni Decollato decide di affidare a Daniele da Volterra la realizzazione della pala d'altare per l'Oratorio, per la quale l'artista riceve 25 scudi.

> "Facoltà data a tre Fratelli di poter convenire in nome di tutta la compagnia per la tavola del Altar maggiore di Chiesa con Giorgio Vasari Aretino, e per la tavola dell'Oratorio con Daniele da Volterra, dal quale la Compagnia pretendeva avanzare scudi 25." (Weisz 1981, pp. 335-336; Romani 2003, p. 179).

È probabile che Michelangelo, confratello dal 1514, ricoprisse il ruolo di consulente della confraternita: nello stesso anno, infatti, il Buonarroti aveva approvato il progetto di Giorgio Vasari per la pala d'altare della Chiesa di San Giovanni Decollato, dunque è probabile che egli abbia proposto la candidatura del Ricciarelli per la commissione della pala dell'Oratorio.
La pala fu poi eseguita da Jacopino del Conte.

Francesco Salviati torna a lavorare presso l'Oratorio, affrescando la scena con la *Nascita del Battista* e realizzando i due apostoli *Bartolomeo* e *Andrea* ai lati dell'altare, commissionati dal banchiere pontificio, funzionario di Bindo Altoviti, Bartolomeo Bussotti (Weisz 1981, p. 355).

1551, 20 febbraio

Jacopino del Conte ha un figlio di nome Benvenuto da Giovanna, moglie di un materassaio. Dopo la nascita il pittore elargisce un'ingente somma in favore della famiglia ma la paternità verrà riconosciuta solamente ventiquattro anni più tardi allorché Benvenuto diverrà maggiorenne. Egli sarà amministratore dell'Arciconfraternita del SS. Crocifisso e, trasferitosi a Roma, abiterà la casa paterna in via Lata (Vannugli 1992, p. 6).
In questo periodo Jacopino del Conte già manifesta la malattia che lo avrebbe portato il 19 maggio dello stesso anno a redigere un testamento (Leproux 1991a, p. 122, n. 32).

1551, 16 marzo-28 aprile

Processo intentato dal pittore e stuccatore Ottaviano da Volterra nei confronti di Daniele da Volterra accusato di non aver pagato un salario. Per parte di Daniele da Volterra viene nominato esperto Luzio Romano il quale sostiene che Ottaviano da Volterra avrebbe dovuto versare 15 scudi per ogni anno trascorso al seguito del maestro a titolo di apprendistato. Ottaviano sceglie come esperto il console dell'Accademia di San Luca Vincenzo Puppi. Puppi conferma la sentenza secondo la quale Daniele da Volterra avrebbe dovuto versare uno scudo al suo collaboratore. Come terzo esperto viene scelto Jacopino del Conte (Leproux 1991a, pp. 121-122; 124-125, n. 7).

1551, febbraio-maggio

Jacopino del Conte è gravemente malato e il 19 maggio dello stesso anno fa redigere il proprio testamento nel quale chiede di essere sepolto a Santa Maria Rotonda oppure a Santa Maria Annunciata a Firenze qualora fosse morto nella sua città natale (Leproux 1991a, p. 122, nota 32).

1551, 18 novembre

Jacopino del Conte e suo cognato Nanni di Baccio Bigio sono citati in un documento dell'Archivio dell'Arciconfraternita del Crocifisso di San Marcello al Corso che sancisce la divisione di una casa comprata in società. Jacopino del Conte decide di riscattare la sua parte

di proprietà, promettendo di versare una somma di duecento scudi d'oro in dieci anni. L'atto fu rogato dal notaio Alessandro di Francesco del Vayanentis de Urbetevere.

> "Istrumento divisionum duarum domorum communione inter Jacobum q. Francisi del Conte et D. Ioannis q. Bartholomei de Lippis. Ad presens cives in Alma Vrbe ad invicem cognati emerint, edificaverint, restauraverint, ac communiter possederint et in communione et pro indivisis possideant de presenti duas domos contiguas positas in Urbe in Regione Trivij videlicet unam super certo Casalaeno, alias empta a quondam D. Livia q. magistro Fran.co de Roma nellis carpentarij super cantone Viae Latae et viae Camiglani iuxta dictas vias et alia latera ac desuper certo censu tunc existente, nunc vero liberato alias a quodam Dioteaiuti prout manu d.ni Nicolai de Straballatis notarij inde rogati communiter". (Donati 2010, p. 131, n. 79)

1552

Giorgio Vasari realizza la pala con la *Decollazione del Battista* per l'altare maggiore della chiesa di San Giovanni Decollato a Roma. La pala verrà collocata presso la chiesa l'anno seguente.

1552, 2 ottobre

Il nome di Jacopino del Conte (magister Jacobinus del Conte Florentinus, pictor) è registrato in un documento dell'Archivio di San Luca relativo alla nomina degli amministratori, Francesco Fiorentino detto l'Indaco e Domenico Zaga, e al rinnovo per un anno dei consoli, Benedetto Bramante e Giovanni Battista Ippoliti pittore a Tor di Nona (Leproux 1991, p. 314).

1553

Un allievo di Francesco Salviati, Domenico Romano, realizza l'affresco con la *Decollazione del Battista* nell'Oratorio di San Giovanni Decollato su progetto del maestro (Dorati da Empoli 2001, pp. 50-51).

1553, 8 ottobre

Jacopino del Conte (magister Jacobus de Comitibus, pictor) partecipa ad un'assemblea dell'Accademia di San Luca indetta per la nomina di quattro nuovi consoli (Leproux 1991, p. 314).

1554-1555

Come è documentato dalla lapide funeraria del pittore nella chiesa di San Marcello al Corso, Jacopino del Conte sposa Livia Biondi, rimasta vedova da un precedente matrimonio. La coppia avrà numerosi figli (Vannugli 1992, p. 6).

1554, 2 settembre

Jacopino del Conte (Magister Jacobus del Conte, pictor) partecipa ad un'assemblea dell'Accademia di San Luca relativa ad una proposta di accordo tra gli accademici e i fabbricanti di bandiere (Leproux 1991, p. 317).

1555, 9 aprile

Marcello Cervini degli Spannocchi viene eletto papa con il nome di Marcello II.

A questa data risale il ritratto perduto di Marcello II Cervini, secondo Vannugli noto attraverso una copia esposta nel Museo Lateranense (Vannugli 1998, p. 601).

1555, maggio

Gian Pietro Carafa viene eletto papa con il nome di Paolo IV.

Monsignor della Casa torna nuovamente a Roma e ottiene l'incarico di primo segretario del papa.

1555, 23 maggio

Il cardinal Giovanni Pietro Carafa viene eletto papa con il nome di Paolo IV.

1555, 9 giugno

Jacopino del Conte partecipa ad una riunione della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon. In questa occasione fu nominato Primo Aggiunto (Tiberia 2000, p. 112).

1555, 6 ottobre

Il nome di Jacopino del Conte è registrato in un documento dell'Archivio dell'Accademia di San Luca relativo alla nomina di quattro consoli e di quattro consiglieri. Jacopino viene nominato consigliere:

> "(…) Consiliarii: magister Dominicus de Senis, pictor in platea Pasqualli, magister Micahel Flandrus, pictor, magister Jacopinus del Conte, pictor, magister Marcellus de Tirano seu de Mantua, pictor". (Leproux 1991, p. 319).

1556

Armenini, parlando di Perin del Vaga, racconta di aver potuto studiare personalmente i numerosi disegni che furono venduti a Roma nel 1556 dalla figlia di Perino per 55 scudi d'oro ad un mercante mantovano presso il quale Armenini lavorava, identificato con Jacopo Strada.

1556, dal 7 al 21 gennaio

Causa tra Jacopino del Conte e Laura de Infessuris che rivendica al pittore il pagamento di 23 scudi di canone di locazione (Leproux 1991a, p. 126, n. 15).

1556, 15 maggio

Nel 1556 Taddeo Zuccari accusa Jacopino del Conte di essersi intromesso senza il suo permesso in un lavoro commissionatogli dal cardinal Del Monte. Uno degli articoli dello statuto della corporazione dei pittori più frequentemente invocato davanti ai giudici riguardava per l'appunto il divieto per un pittore di intervenire su un lavoro di un altro senza il suo permesso.

> "Coram dominis consulibus pictorum, pro contraventione.
> Pro domino Thadeo de Sancto Angelo, pictore, contra Jacobinum del Conte ex adversario principalem. Johannes Angelus mandatarius retulit in scriptis die 14 huius citasse eundem heri pro hodie domi dimissa copia ad videndum jurare testes et illos summarie examinari super contraventione statutorum artis et tota causa ad unam diem que et hodie et ad dandum interogatoria si que dare intendit per totam illam et sequentem dies. Relactione facta, comparuit idem Thadeus principalis citra etc. et accusavit contumaciam et induxit in testes Leonorum del Borgo et Johannem Baptista Bonaventura familiares reverendissimi Del Monte, quos dixit velle examinari quod cum idem comparens cepisset opus retractus domino Panete, idem adversarius ad instantiam eiusdem Panete se intromisit in dicto opere preter et contra voluntatem dicti comparantis et ipso non aliter concordato contra formam statutorum artis et penas in dicto statuto contentas que omnia petiit recipi et admitti et committi mihi notario receptionem juramentorum dictorum testium et examen illorum in forma omni modo meliori". (Leproux 1991a, p. 119; p. 126, n. 17).

1556, 31 luglio

Ignazio di Loyola muore a Roma. Jacopino del Conte è incaricato dai membri della Compagnia dei Gesuiti di realizzare un ritratto tratto dalla maschera eseguita sul letto di morte. Probabilmente Jacopino del Conte era entrato in contatto con Ignazio di Loyola per il tramite del cognato Nanni di Baccio Bigio che nel 1550 aveva ricevuto l'incarico di fornire un progetto per la chiesa dei Gesuiti a Roma. Un'antica scritta sul retro del ritratto conferma la data (Bartoli 1852, II, p. 213; von Henneberg 1967, pp. 140-142).

1557

Muore a Firenze Jacopo Carucci da Pontormo.

1557, 10-18 ottobre

Jacopino del Conte (Magister Jacobinus de Comitibus, pictor) partecipa ad una riunione presso l'Accademia di San Luca indetta per la nomina di quattro nuovi consoli, i cui nomi vengono estratti a sorte (Leproux 1991, p. 321).

1558, 11 febbraio

A testimonianza della fama ormai raggiunta, Jacopino del Conte riceve in dono dal duca Paolo Giordano Orsini degli Orsini di Bracciano una casa vicino Trinità dei Monti ("un pezzo di terra che e di Trecento canne in circa con un Casolino") per gratitudine per "molte fatighe fatte per noi in compiacerci de molti eccellentissimi ritratti cosi della persona nostra come anche di nostri maggiori et altri". L'atto di donazione documenta peraltro che Jacopino del Conte era già in possesso di un lotto di terreno nei pressi di Trinità dei Monti contiguo al terreno donatogli dagli Orsini (von Henneberg 1967, p. 141).

1558, 28 giugno

Uno speciale decreto dei Conservatori di Roma conferma la cittadinanza romana per Jacopino del Conte (von Henneberg 1967, p. 141).

1558, 2 ottobre

Il nome di Jacopino del Conte è registrato in un documento dell'Archivio dell'Accademia di San Luca relativo alla conferma dei consoli per un anno (Leproux 1991, p. 322).

1559

Entro questa data Jacopino realizza il ritratto dell'erudito romano Gentile Delfini, canonico lateranense e protettore di Fulvio Orsini. L'erudito, nominato esecutore del primo testamento di Jacopino del Conte rogato il 19 maggio 1551, muore proprio nel 1559. Il suo ritratto è registrato nell'inventario della collezione di Fulvio Orsini stilato nell'anno della sua morte, il 1600. Non si conoscono ad oggi notizie relative a questo ritratto né le fattezze di Delfini.

"56. Quadro col ritratto di Gentile Delfino, di mano di Jacopino del Conte". (Hochmann 1993, p. 81).

1559, 4 giugno

Jacopino del conte e Francesco Salviati sono delegati a sovrintendere ai lavori di restauro della chiesa di San Luca, per i quali si decide di utilizzare i proventi delle multe sostenute da quei membri della corporazione che non partecipavano alle riunioni.

> "Item deputaverunt dominum Franciscum de Salviatis et dominum Jacobum del Conte, pictores Florentini, superstantes super fabrica Sancti Luce, qui habeant amplam facultatem etc. Item mandaverunt quod exigantur pene contra non comparentes in presenti congregatione, que pene aplicantur fabrice Sancti Luce". (Leproux 1991, p. 323-324).

1559, 8 ottobre

Il nome di Jacopino del Conte è registrato in un documento dell'Archivio dell'Accademia di San Luca relativo alla nomina del nuovo console, Domenico Zaga (Leproux 1991, p. 325).

1559, 26 dicembre

Il cardinale Giovanni Angelo de Medici viene eletto papa con il nome di Pio IV.

1560, 21 luglio

Jacopino del Conte partecipa ad una riunione della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon (Tiberia 2000, p. 114).

1560, 11 agosto

Jacopino del Conte partecipa ad una riunione della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon (Tiberia 2000, p. 115).

1560, 6 ottobre

Jacopino del Conte viene nominato console dell'Accademia di San Luca.

> "(…) Consules extracti fuerunt infrasscripti, videlicet: magister Johannes Antonius de Senis, pictor, magister Marcellus, pictor [al margine: refutavit], magister Petrus del Grifone de Monferrato, pictor, magister Jacobus del Conte, pictor. [al margine: acceptavit]". (Leproux 1991, p. 326).

1560, 15 dicembre

Jacopino del Conte partecipa ad una riunione della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon (Tiberia 2000, p. 118).

1561

Una serie molto cospicua di documenti dell'Archivio dell'Accademia di San Luca (*Libro degli Introiti*) attesta il perdurare della carica di console di Jacopino del Conte.

1561, 1 gennaio

Jacopino del Conte, in qualità di Primo Aggiunto, partecipa ad una riunione della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon (Tiberia 2000, p. 119).

1561, 1 giugno

Incontro all'Accademia di San Luca per discutere di una nuova chiesa. "Giacomo del Conte fiorentino" è citato come console (Bertolotti 1884, p. 78; Hunter 1996, pp. 299-300).

Lo stesso documento registra la decisione di Jacopino del Conte e di altri pittori di vendere "un calice et pianeta et altre frascarie" di Santa Maria sopra Minerva per "comprare tanta monitione per la fabrica". Anche in questo documento Jacopino è citato come console:

> "Fu proposto per il signor Console soprascritto che di già si è dato principio alla fabbrica di Santo Luca et fatta monitione et perché ci era un calice et pianeta et altre frascarie quali sono deteriorate et tuttavia vanno peggiorando che sarria forse al proposito di vendere et comprarne tanta monitione per la fabrica. Fo risoluto che si debbiano vendere et comprarne monitione et hanno dato ampla auctoritate et potestate al signor Consolo et Camerlengo predicti in solido di venderla nel miglior modo si può et di comprarne della sopradetta fabrica di S. Luca". (Venturi 1933, p. 220; Bertolotti 1884, p. 78).

Nello stesso mese di giugno vengono montati i ponti nella Sala Regia per avviare la decorazione commissionata a Daniele da Volterra (Romani 2003, p. 183).

1561, 26 ottobre

La registrazione delle somme dei pagamenti all'Accademia di San Luca, tra cui quella di Livio Agresti, sono fatte da Jacopino del Conte in qualità console. [*Libro del Camerlengo* (registrazione delle entrate), Vol. 41 (1563-1593), ff. 8-9r].

1562

La Confraternita del Crocifisso, sostenuta dai finanziamenti di Ranuccio e Alessandro Farnese, affida all'architetto Giacomo della Porta l'edificazione di un nuovo Oratorio. I lavori verranno conclusi nel 1568.

1562, 29 maggio

In una lettera a Benedetto Varchi, Annibal Caro cita il suo ritratto che Jacopino del Conte stava eseguendo.

> "Il mio ritratto si fa, e (come dite) si manderà a messer Pietro la copia del ceffo solamente". (Caro 1957-61, vol. 3, pp. 105-107, n. 658).

1562, 12 giugno

Jacopino del Conte partecipa ad una riunione della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon (Tiberia 2000, p. 120). A partire da questa data, le attività della Confraternita subirono una battuta d'arresto di circa dieci anni, fino al 14 settembre 1572.

1562, 20 giugno

Una seconda lettera di Annibal Caro a Benedetto Varchi documenta la presenza di un ritratto del Caro che Jacopino del Conte stava portando a termine. Annibal Caro, intendeva inviare una versione di questo ritratto a Firenze all'amico Piero Stufa.

> "Del mio ritratto Mastro Jacopino fece, molti dì sono, l'effigie: poi si fermò, che sapete come i Pittori sono fatti. Ora io lo solleciterò che me ne dia una copia della testa solamente, per mandarla al S. M. Piero. Del resto faccia a bell'agio quanto vuole; che non me ne curo." (Caro 1957-61, vol. II, p. 215; vol. III, p. 111, n. 661).

1562, 5 luglio

Annibal Caro per la terza volta torna a parlare del ritratto che Jacopino del Conte stava realizzando.

> "Il ritratto per messer Piero si fa, ma mi duol grandemente che 'l pittore abbia preso danari a conto suo, avendo io animo di mandargliene a donar, il che accennai pure a messer Angelo, il quale mi ha fatto torto. Ma io ci rimedierò nel miglior modo che posso."

Non è stato possibile ad oggi identificare messer Angelo. La lettera lascia supporre che Piero Stufa abbia in qualche misura partecipato alla scelta del pittore, da identificarsi in Jacopino.

1563, 1 maggio

Il nome di Jacopino del Conte è citato in un documento dell'Archivio dell'Accademia di San Luca relativo all'autorizzazione concessa al console Domenico Zaga di prendere in prestito una somma superiore a trenta scudi per finanziare i lavori di restauro della chiesa di San Luca (Leproux 1991, p. 329).

1563, agosto

Nanni di Baccio Bigio viene nominato architetto della Fabbrica di San Pietro. La decisione giunge al termine di un confronto piuttosto turbolento tra il Lippi e il Buonarroti.

1563, 11 novembre

Francesco Salviati muore a Roma.

1564, 18 febbraio

Michelangelo Buonarroti muore a Roma, nella sua casa di Macel de' Corvi. Tra le persone presenti negli ultimi istanti della sua vita ci sono anche Tommaso de' Cavalieri e Daniele da Volterra.

1564, 14 luglio

Presso la Basilica di San Lorenzo a Firenze si celebrano le esequie di Michelangelo Buonarroti.

1564, 1 ottobre

Il nome di Jacopino del Conte è registrato in un documento dell'Archivio dell'Accademia di San Luca (Leproux 1991, p. 331).

1565, 1 febbraio

Paolo Giordano Orsini riconferma all'artista la proprietà della casa a Trinità dei Monti donatagli nel 1558.

> "…promettendo defenderlo et disbrigarlo da ogni persona che volesse molestarlo o perturbarlo et anchora che crediamo per li molti servitii da lui ricevuti in molte eccellentissime opere et pitture la presente donatione esser remunerativa et non haver bisogno di insinuatione". (von Henneberg 1967, p. 141).

1565, 27 maggio

Il nome di Jacopino del Conte è registrato in un documento dell'Archivio dell'Accademia di San Luca
(Leproux 1991, p. 332).

1566, 7 gennaio
Il cardinal Antonio Michele Ghislieri viene eletto papa con il nome di Pio V.

1566, aprile
Daniele da Volterra muore a Roma.

1566, 13 aprile
In questa data "Giacomo de Conte fiorentino e sua moglie Livia de Blondis romana" battezzavano una figlia di nome Cassandra, come attestano i *Libri mortuorum* della chiesa di Santa Maria in via Lata.

1566, 6 ottobre
Il nome di Jacopino del Conte (Mastro Giacomino de Conti, pictore) è registrato in un documento dell'Archivio dell'Accademia di San Luca relativo alla nomina dei nuovi ufficiali (Leproux 1991, p. 334).

1567, 10 agosto
Il nome di Jacopino del Conte è registrato in un documento dell'Archivio dell'Accademia di San Luca (Leproux 1991, p. 335).

1567, 5 ottobre
Il nome di Jacopino del Conte è registrato in un documento dell'Archivio dell'Accademia di San Luca relativo alla rielezione degli ufficiali in uscita (Leproux 1991, p. 336).

1568
Giorgio Vasari pubblica la seconda edizione delle *Vite*. Jacopino del Conte è citato più volte in relazione ai più importanti incarichi ottenuti a Roma.

1569

L'Arciconfraternita del Gonfalone commissiona ad una *équipe* di artisti la decorazione dell'Oratorio con *Storie della Passione di Cristo*. Tra questi Jacopo Zanguidi detto Bertoja, Livio

Agresti, Federico Zuccari, Raffaellino da Reggio, Matteo da Lecce, Marco Pino, Cesare Nebbia e altri collaboratori. I lavori saranno conclusi intorno alla metà dell'ottavo decennio del Cinquecento.

1569, 16 ottobre

Il nome di Jacopino del Conte è registrato in un documento dell'Archivio dell'Accademia di San Luca (Leproux 1991, p. 337).

1572

Nel catalogo Lafrery di quest'anno è assegnata a "Giacobino del Conte" la stampa incisa da Giulio Bonasone raffigurante la *Nascita del Battista*. Si tratta della riproduzione di uno studio di Jacopino pensato per l'Oratorio di San Giovanni Decollato.

1572, 13 maggio

Il cardinal Ugo Boncompagni viene eletto papa con il nome di Gregorio XIII.

1572, 14 settembre

Dopo circa dieci anni di interruzione, le attività della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon riprendono il loro corso. Tra i "fratelli che, havendo l'honor di Dio sempre avanti agli occhi hanno continuato, et si potrebbe dire sopra le loro spalle sustentato et mantenuto la Compagnia" figura anche Jacopino del Conte (Tiberia 2000, p. 121).

1572, 5 ottobre

Il nome di Jacopino del Conte (Magister Jacobus de Comitibus) è registrato in un documento dell'Archivio dell'Accademia di San Luca relativo all'elezione dei nuovi ufficiali (Leproux 1991, p. 338).

1572, 9 novembre

Jacopino del Conte partecipa ad una riunione della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon (Tiberia 2000, p. 122).

1572, 24 novembre

Muore Agnolo Bronzino.

1573, 17 gennaio

Il nome di Jacopino del Conte è registrato in un documento dell'Archivio dell'Accademia di San Luca (Leproux 1991, pp. 338-339).

1573, 24 marzo

Jacopino del Conte partecipa ad una riunione della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon (Tiberia 2000, p. 125).

1573, 7 giugno

Jacopino del Conte partecipa ad una riunione della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon (Tiberia 2000, p. 125).

1573, 11 giugno

Jacopino del Conte partecipa ad una cena organizzata dai confratelli della Compagnia dei Virtuosi del Pantheon per salutare "fraternamente et caritevolmente" Federico Zuccari, il Reggente, in procinto di lasciare Roma. Negli atti della Congregazione si legge:

> "Della qual cena et ragunamento mi pare si dovesse far mentione, di tal sorte che per l'avenire si dovesse celebrare un giorno in memoria di questa egregia Compagnia, conciò sia cosa che a seder a una medesima tavola si trovarono in diverse facoltà huomini nella loro professione i primi del mondo". (Tiberia 2000, p. 126).

1574, 24 gennaio

Il nome di Jacopino del Conte (dominus Jacopinus del Conte) è registrato in un documento dell'Archivio dell'Accademia di San Luca relativo alla sostituzione del camerlengo e alla questione del prezzo dell'oro (Leproux 1991, p. 340).

1574, 19 marzo

Jacopino del Conte partecipa ad una riunione della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon indetta per celebrare il santo patrono della Compagnia, san Giuseppe (Tiberia 2000, p. 127).

1574, 16 maggio

Jacopino del Conte partecipa ad una riunione della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon. Insieme a Battista battiloro, egli ottiene l'incarico di "far rimettere la testa di marmo di Perino del Vaga nella sua sepoltura". (Tiberia 2000, p. 128).

1575, 14 agosto

Jacopino del Conte partecipa ad una riunione della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon. Insieme a Gerolamo Muziano e a Siciolante da Sermoneta, egli ottiene l'incarico di realizzare "l'ornamento" per un crocifisso, eseguito da Durante Alberti, da collocare nell'oratorio della Compagnia. Si tratta di una scultura lignea ancora oggi conservata presso l'Accademia dei Virtuosi del Pantheon (Tiberia 2000, p. 131; Palesati-Lepri 1999, p. 88).

1576

Jacopino del Conte riceve dall'Arciconfraternita del Gonfalone un compenso per la realizzazione di una Madonna che sarebbe stata donata al cardinale Benedetto Giustiniani il quale aveva predicato ai confratelli nella chiesa di Santa Lucia al Gonfalone (Vannugli 1992, p. 8).

1576, 18 giugno

Nei registri contabili di casa Altemps sono documentati diversi pagamenti a Jacopino del Conte per l'esecuzione di un ritratto del Duca Roberto Altemps.

"A m.ro Jacopino del Conte per resto del ritratto del S.r Roberto".

Inoltre, nell'inventario Altemps del 1618-19 è registrato "un quadretto con una testa della Madonna" di Jacopino del Conte, valutato 45 scudi (Vannugli 2012, 33, p. 37).

1578

La Confraternita del Crocifisso affida ad una *équipe* di pittori la decorazione dell'Oratorio con *Storie della Croce*. Tra questi, Girolamo Muziano, Cesare Nebbia, il Pomarancio e Giovanni de' Vecchi. I lavori saranno conclusi nel 1584.

1578, 27 aprile

Jacopino del Conte partecipa ad una riunione della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon in vista della visita alle Sette Chiese (Tiberia 2000, p. 138).

1578, 23 settembre

Jacopino del Conte partecipa ad una riunione della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon (Tiberia 2000, p. 140).

1578, 9 novembre

Jacopino del Conte partecipa ad una riunione della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon (Tiberia 2000, p. 141).

1581

Negli Stati delle Anime della chiesa di Santa Maria in via Lata è documentata l'abitazione di Jacopino del Conte:

> "Ne la contrata [di colonna] de la mano [manca] in Colona ne la casa di Iacobino pitore habita Lucetio spoletino olioraro, Cintia sua moglie". (Masetti Zannini 1974, p. 50).

1582, 19 marzo

Jacopino del Conte partecipa ai festeggiamenti indetti dalla Congregazione dei Virtuosi del Pantheon in onore del santo patrono Giuseppe (Tiberia 2000, p. 168).

1582, 24 luglio

Jacopino del Conte redige il suo secondo testamento.

> (f. 1r) Test.o de Mr Jac.o del Conte Adi 24 luglio 1582.
> Vole esser sepellito in quella chiesa dove piacerà a madonna Livia Biondi sua dilettissima consorte dove anche lei quando piacerà al Signore ordina sia sepellita insieme con esso lui dove ordina si habbia fare una lapide marmorea di spesa di scudi 30 di moneta o più, secondo che farà de bisogno con quello che dette, sua consorte li faccia dire le messe di San Gregorio et le messe di San Lorenzo et possa spendere nel suo funerale quel tanto che a lui piacerà.
> Item ordina et comanda che la detta sua consorte sin che serà viva et dopo, cioè li suoi heredi sin che seran vivi siano obligati ogni anno nel giorno della morte di esso testatore far dire tre messe nel'altare magiore di essa chiesa per l'anima di esso testatore et per remissione de suoi peccati et debbiano dar per elemosina a detta chiesa carlini diece.
> Item lassa a Costanza sorella di esso testatore scudi sei di moneta ciascun anno, da pagarseli per l'infrascritti suoi heredi de bimestre in bimestre anticipatamente durante la vita sua et non più.
> Item lassa a Gio Francesco fratello di esso testatore scudi dieci per una colta sola da pagarseli per li suoi heredi doi mesi dopo la morte sua.

Item lassa a madonna Giovanna de Ercolani detta la balia scudi dieci di moneta in evento che alla morte di esso testatore habitasse in Roma.

Item lassa ordina et comanda che Clementia, sua figliola legittima e naturale, per esser cioè inferma et non potersele mancare, debbia havere (f. 1v) dalli infrascripti suoi heredi ogn'anno scudi ottanta quattro di moneta per suo vitto et vestito di tre in tre mesi anticipati, durante la vita sua, in casa di esso testatore, quali scudi 84 li debbiano dare l'infrascripti heredi nel modo come di sopra, subito dopo la morte di esso testatore, et in evento che detta Clementia morisse avantimente, Livia sua madre, in detto caso detta madonna Livia, durante la vita sua oltra quello che qui di sotto se li lassa debbia havere la metà di detto legato dalli infrascripti suoi heredi, ma che detta Clementia possa disponere per l'anima sua della robba di esso testatore sino alla summa di 50 scudi, da pagarli per li suoi heredi, et che detta Clementia dopo la morte di esso testatore non debbia, né possa dimandare altro tanto delle robbe paterne come materne.

Item lassa ordina et comanda che la Casandra sua figliola legittima et naturale, quale è già stata accettata per monaca nel monastero de S.to Ambrosio alla Maxima, che debba havere per elemosina del monastero scudi 400 di moneta et scudi 350 simili per il suo acconcio, et di più per li soi heredi infrascripti se li debbia dare durante la vita sua scudi 12 l'anno, di bimestre in bimestre, anticipatamente, et debbia esser contenta di questa parte et non possa dimandar cosa alcuna tanto della robbe paterne come materne.

Item lassa ordina et comanda che madonna Cicilia monaca nel monastero di S.to Ambrosio se li diano per li infrascripti suoi heredi, sin che lui vive, scudi 12 moneta l'anno, de bimestre in bimestre, anticipatamente, et che debbia esser contenta della sua dote hannua et del presente legato et che non possa dimandar cosa alcuna tanto della robbe paterne come materne.

(f. 2r) Item lassa ordina et comanda che a Virginia sua figliola legittima et naturale se li debbia dare per sua dote et per tutto quello che potesse dimandare, tanto di robbe paterne come materne, scudi 2500 moneta, con questo però, che bisognando permettere o dar più di detta summa in detto caso dà potestà et autorità, che la detta sua consorte infirmi con messere Francesco Biondo suo cognato della robba di esso testatore desponerne sino alla summa di altri scudi 300 di moneta o più.

Item lassa ordina et comanda che Ortensia sua figliola legittima et naturale, volendose far monaca, debba havere un simile legato, quale ha havuto Cassandra, et volendose maritare debba havere un simile legato come quello de Virginia sua sorella, com'è detto di sopra, et non altrimente.

Item ordina et comanda in evento che alcuna delle supradette sue figliole, che se maritaranno, morissero senza figli tanto maschi che femine, in detto caso le lor doti et tutto quello che li seria promesso et dato rornino alli infrascritti suoi heredi, overo loro successori, quali in detto caso li substituisse et per fideicommisso dando però potestà et autorità à ciascheduna di esse di poter disponere di dette doti scudi 140 di moneta per ciascheduna, per l'anime loro.

Item lassa ordina et comanda che a Benvenuto suo figliolo naturale volle se li debbiano dare per l'infrascritti suoi heredi scudi 500 di moneta o in denari o in stabili, ad electione di detti suoi heredi, et in questo legato se intenda essere, luogo excettuato del Monte (f. 2v) primo d'Avignone, quale esso testatore asserisce haverglielo dato et lassato molto tempo fa, et che sopra la robba sua non possa dimandar cosa alcuna per qualsivoglia causa, et in evento che molestasse l'infrascritti suoi heredi in iudicio o fuor di iudicio di raggione o di fatto, incontinente caschi di detto legato.

Item lassa ordina et comanda che madonna Livia de' Biondi, sua dilectissima consorte, debbia haver per sua dote et per tutto quelo che potesse dimandare scudi 1500 di moneta et le robbe di esso testatore, dove

à essa più piacerà, et de più tutto il mobile di casa di qual si voglia sorte et forma, tal che non possa disponere et darlo a chi piacerà de figlioli o figliole o vero ritenerselo per se.

Item lassa ordina et comanda che detta madonna Livia, dopo la morte di esso testatore, sia et debbia essere donna et madonna et che debia havere il vitto et vestito in casa di esso testatore insieme con una serva, si come al presente se ritrova, et che li infrascripti suoi heredi mai per latro tempo lo debbiano riveder contro della heredità sua, si come più ampliamente li se dirà da basso.

Et perché il capo et fondamento del testamento è la institutione delli heredi universali ecc. ha fatto, instituito et nominato con sua propria bocca heredi universali di esso testatore li suoi figlioli legittimi et naturali, infrascripti, et li figlioli et altri descendenti da quelli, cioè Pompeo et Egidio, quali se uno di essi morissero senza figlioli legittimi et naturali, tanto maschi quanto femine, vuole che suceda l'altro supervivente o suoi figlioli, o figliole et ascendenti da esso, et se (f. 3r) tutti doi morissero senza figlioli legittimi et naturali, vuole che succedano le figliole femine, che se moriranno, o descendenti de essi di detto testatore in infinito.

Item ordina et comanda esso testatore che le due case poste a San Marcello siano et debbiano essere delli supradetti suoi heredi, quale due case debiano essere sottoposte al fideicommisso fatto, come di sopra.

Item ordina et comanda esso testore in evento che alcuno delli suoi heredi legatarii o

Substituiti predetti commettessero qualche delitto, il quale Dio avverta, per il quale venissero ad essere confiscati i suoi beni, non intende il detto testatore che vadino al fisco ecc.

Item detto testatore ha ordinato et volito che la detta madonna Livia, sua consorte, sia tutrice et curatrice ed administratrice de detti suoi figlioli et robbe respective, alla quale dà et concede facultà et autorità plenaria et omnimoda delli suoi figlioli et robbe, governare et administrare, senza altra licentia di giudice o ver decreto, et la detta sua consorte da ogni et qual si voglia rendimento di conto et administratione, tanto grossa quanto scrupolosa, in tutto et per tutto libera et absolve sì et talmente, che non sia obligata a far inventario, né tampoco à tener libri de conti, se non tanto quanto ad essa piacerà et non altrimente ecc.

Exequtori di questo suo testamento vuole che siano l'Ill.mo et Rev.mo Cardinale Alexandrino, Mons.r Theodosio Fiorenza, Mons.r Serafino Olivieri Auditor di Rota, messer Francesco Biondo suo cognato et suo notario infrascripto, alli quali da potestà etc. di exequire tutto quello si contiene nel presente Testamento (Donati 2010, pp. 328-330).

1582, 9 settembre

Jacopino del Conte partecipa ad una riunione della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon. Durante l'incontro, il canonico della Compagnia Ippolito Valle comunica di aver predisposto il sequestro del busto in marmo di Perino del Vaga, eseguito in sua memoria per volere della Compagnia e conservato da Jacopino (Tiberia 2000, p. 171).

1583, 19 marzo

Jacopino del Conte partecipa ad una riunione della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon.

1583, settembre

È documentato in una nota di spese di Marcello Melchiorri un pagamento a Jacopino del Conte per un ritratto dello zio Girolamo Melchiorri. Presumibilmente si tratta del ritratto funebre in Santa Maria sopra Minerva. Altrimenti, dato il compenso notevole per un ritratto di così ridotte dimensioni, potrebbe ipotizzarsi la presenza di un altro ritratto commemorativo di dimensioni diverse da quelle del monumento funebre.

> "A maestro Iacopino pittore per il ritratto fatto cavare dall'effige di Sua Signoria Reverendissima in un quadro scudi 12 di moneta"(Gallo 2007, p. 236).

1585, 19 marzo

Jacopino del Conte partecipa ai festeggiamenti organizzati dalla Congregazione dei Virtuosi del Pantheon in occasione del santo patrono, Giuseppe (Tiberia 2000, p. 196).

1585, 29 agosto

Jacopino del Conte viene invitato alla congregazione generale della Compagnia dei Virtuosi del Pantheon (Tiberia 2000, p. 202).

1587, 19 marzo

Jacopino del Conte partecipa ai festeggiamenti indetti dalla Congregazione dei Virtuosi del Pantheon in occasione del santo patrono Giuseppe (Tiberia 2000, p. 218).

1592

Risalgono a questa data due codicilli al testamento di Jacopino del Conte dai quali si deduce un peggioramento del suo stato di salute (Vannugli 1992, p. 8).

1598, 10 gennaio

Jacopino del Conte muore a Roma. Viene tumulato nella chiesa di San Marcello, nel sepolcro di famiglia posto nel pavimento prospicente la cappella del SS. Crocifisso (Bassan 1988, p. 464).

1604

Nell'inventario di Asdrubale Mattei è citato "Un quadro di una Madalena mano di Jacobino del Conte, grande con la sua cornice di pero nera profilata d'oro col suo taffetà verde". Il quadro è ad oggi disperso (Cappelletti 1992, pp. 256-295).

1612, 16 giugno

Nell'inventario della collezione dei Sanseverino nella Rocca di Colorno, redatto dal notaio Agostino Nerone, è citato un ritratto di "Papa Gregorio XIII di mano di Giacopino da Roma". L'inventario fu redatto a seguito della confisca dei beni dei feudatari parmensi condannati per aver congiurato contro il duca Ranuccio I Farnese. Il dipinto è ad oggi disperso (Vannugli 1992, p. 134, cat. P13).

1613, gennaio

Nell'inventario di Asdrubale Mattei è registrato "Un quadro di una Madonna mano di Jacobino del Conte grande con la sua cornice di pero nera profilata d'oro col suo taffetà verde". Nell'inventario si dice anche che l'opera era esposta nel "salotto nobile" (Cappelletti 1992, pp. 256-295).

1615

Termine *post quem* per la datazione di un manoscritto conservato presso la Biblioteca Casanatense (ms. 4168. Già Biblioteca Albani, ms 559; Biblioteca Boncompagni, ms. 371). Si tratta di un'anonima guida di Roma, redatta certamente dopo il 1615 vista la citazione di opere realizzate in quella data. A proposito di Jacopino del Conte, la guida segnala presso la chiesa dell'Annunziata al Collegio Romano:

> "Il quadro di S. Sebast.o nell'altare della 2.a capp.a à mano ritta è di Iacopo del Conte Fior.o".

L'autore anonimo del manoscritto, elencando in un'altra sezione le opere di ciascun autore conosciute a Roma, dopo aver citato quelle di Jacopino ricordate da Vasari, aggiunge:

> "Del med.o si crede che sia il S. Bastiano dipinto à olio in un altare della chiesa dell'Anuntiata del Colleg.o romano".

L'opera, perduta, potrebbe per via di ipotesi riconoscersi nel San Sebastiano conservato presso la Galleria Colonna di Roma (Roma, Galleria Colonna, inv. fid. n. 2204, olio su tavola, cm 179 x 96. Safarik 1981, pp. 112-113, cat. n. 155).

La chiesa dell'Annunziata al Collegio Romano fu edificata a partire dal 1561 e consacrata il 25 marzo del 1567. L'edificio fu distrutto nel 1649 allorché si intraprese la costruzione di una nuova chiesa consacrata a Sant'Ignazio e le opere andarono così disperse. I rapporti tra Jacopino del Conte e l'ordine dei Gesuiti è documentato (nel 1556 il del Conte aveva

realizzato il *Ritratto di Ignazio di Loyola).* (Vannugli 1992, p. 127, cat. P10; Dorati da Empoli 2001, pp. 68-69).

1615, 9 marzo

Risalgono a questo momento alcuni documenti relativi al matrimonio di Virginia del Conte, figlia di Jacopino, con il suo terzo marito, Francesco de' Rossi. Negli atti riguardanti le proprietà della sposa si cita un quadro raffigurante una Annunciazione realizzato da Jacopino del Conte. L'opera è ad oggi dispersa (Vannugli 1992, cat. P9).

1615, 3 luglio

Giulio Mancini, in una lettera inviata al fratello Deifebo, cita tra le opere della sua collezione senese un "ritratto del Bargha poeta di Jacopino del Conte" (Maccherini 1997, p. 86, n. 33). Si tratta del poeta Pietro Angeli da Barga (1617-1596).

1631, agosto

In un secondo inventario dei beni di Asdrubale Mattei, duca di Giove, successivo a quello stilato nel 1604, compare "un quadro di una Madonna mano di Iacobino del Conte grande con la sua cornice di pero nera profilata d'oro col suo taffetà verde al salotto nobile". Si tratta certamente della stessa opera registrata nel summenzionato inventario del gennaio 1613 (Cappelletti 1992, pp. 256-295).

1640, 2 gennaio

Nel suo testamento Virginia del Conte, figlia di Jacopino, lasciava molti dipinti in eredità a sua sorella Cassandra, monaca con il nome di Livia nel Monastero benedettino di Sant'Ambrogio alla Massima. Tra questi il documento cita un ritratto del padre, Jacopino del Conte, e uno della madre, Livia Biondi.
I dipinti sono ad oggi dispersi (Vannugli 1992, p. 8, cat. P7).

1652, 16 luglio

In un inventario della collezione di Onorio Longhi, marito di Caterina Campana, è citato un ritratto di prelato di Jacopino del Conte: "Doe quadri di simil misura in tela grande di testa in uno espressa un Prelato Pittura di Iacopino del Conte, e nell'altro un particolare togato pittura del Caravaggio ma le teste solamente con cornice intorno intagliate simili é compagne non indorate" (Getty Provenance Index).

1677, 11 ottobre

Risale a questa data un inventario del cardinale Carlo Camillo II Massimi. Tra i beni contenuti nella galleria del palazzo alle Quattro Fontane è citato "Un Quadro grande in tavola alto p.mi 7 1/2 largo p.mi 5. di mano di Jacopin dal Conte con cornice dorata". (Getty Provenance Index).

Ancorché cautamente, data l'assenza di qualsiasi specifica sul soggetto dell'opera, la provenienza Massimo e la concordanza di misure tra il quadro inventariato e quello oggi conservato presso palazzo Barberini induce a prendere in considerazione la possibilità di considerare il documento una conferma per restituire a Jacopino del Conte, finalmente su base documentaria, la fortunata *Pietà* della Galleria Nazionale d'Arte Antica.

BIBLIOGRAFIA

1494 SAVONAROLA 1994
Girolamo Savonarola, *Prediche sopra Job*, Firenze 1494, ed. Venezia 1545.

1550 VASARI 1550
Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori,* 1550, edizione a cura di Paola Barocchi, Firenze 1966-87.

1552 ARETINO 1552
Pietro Aretino, *Lettere a Pietro Aretino,* a cura di Gonaria Floris, Luisa Mulas, Roma 1997.

1553 CONDIVI 1553
Ascanio Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti,* 1553, ed. a cura di Giovanni Nencioni, Michael Hirst, Firenze 1998.

1564 ALDOVRANDI 1564
Ulisse Aldovrandi, *Delle statue antiche che per tutta Roma, in diversi luoghi, e case si veggono,* Venezia 1564, ed. New York 1975.

1565 DOLCE 1565
Ludovico Dolce, *Libri tre…ne i quali si tratta delle diverse sorti delle gemme, che produce la natura, della qualità, grandezza, bellezza e virtù loro*, Venezia 1565.

1568 VASARI 1568
Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori,* 1568, edizione a cura di Paola Barocchi, Firenze 1966, Firenze 1966-87.

1568 VASARI 1568a
Giorgio Vasari, , *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, 1568, edizione a cura di Gaetano Milanesi, Firenze 1906.

1582 ALFARANO 1582
Tiberio Alfarano, *Tiberii Alpharani De Basilica Vaticanae antiquissima et nova structura*, ed. Roma 1914.

1584 LOMAZZO 1584
Gian Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte, della pittura, scoltura et archittetura*, in *Scritti sulle arti*, a cura di Roberto Paolo Ciardi, vol. II, Firenze 1974.

1586 ARMENINI 1586
Giovan Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura*, ed. a cura di Marina Gorreri, Torino 1988.

1591 BOCCHI 1591
Francesco Bocchi, *Le bellezze della città di Fiorenza*, Firenze 1591.

1620 MANCINI 1620
Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, 1620, edizione a cura di Adriana Marucchi, Luigi Salerno, Roma 1956.

1623 D'ENGENIO 1623
Cesare Caracciolo D'Engenio, *Napoli Sacra*, Napoli 1623.

1634 CAPACCIO 1634
Giulio Cesare Capaccio, *Il forastiero*, Napoli 1634, a cura di Stefano De Mieri, Maria Toscano, Napoli 2007.

1638 CELIO 1638
Gaspare Celio, *Memoria delli nomi degl'artefici della pittura che sono in alcune chiese, facciate e palazzi di Roma*, Napoli 1638, edizione a cura di Emma Zocca, Milano 1967.

1642 BAGLIONE 1642
Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, Roma 1642.

GADDI 1642
Jacopo Gaddi, *Trattato istorico della famiglia de' Gaddi*, Padova 1642.

1646 LANDUCCI 1646
Ambrogio Landucci, *Origine del Tempio dedicato in Roma alla vergine Madre di Dio Maria Presso alla Porta Flaminia detto hoggi del Popolo. Divisa in Sei Giornate*, Roma 1646.

1650 BARTOLI 1650
Daniello Bartoli, *Della vita e dell'Istituto di Sant'Ignatio,* Roma 1650.

MANILLI 1650
Jacopo Manilli, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*, Roma 1650.

1674 TITI 1674-1763
1763 Filippo Titi, *Studio di pittura, scoltura et architettura, nelle chiese di Roma,* 1674-1763, ed. a cura di Bruno Contradi e Serena Romano, Firenze 1987.

1692 CELANO 1692
Carlo Celano, *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli [...]*, Napoli 1692.

1700 PARRINO 1700
Domenico Antonio Parrino, *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima, esposta agli occhi et alla mente de' curiosi. Parte Prima,* Napoli 1700.

1722 NEGRI 1722
Giulio Negri, *Istoria degli scrittori fiorentini*, Ferrara 1722.

1753 ORLANDI 1753
Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario Pittorico dei professori più illustri in pittura, scultura e architettura*, Firenze 1753.

1754 BOTTARI 1754-1773
1773 Giovanni Gaetano Bottari (a cura di), *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Roma 1754-1773, Milano 1822, voll. 1-8.

1758 FIORAVANTI 1758
Jacopo Maria Fioravanti, *Memorie Storiche della città di Pistoia,* Lucca 1758.

1784 CANCELLIERI 1784
Francesco Cancellieri, *Sagrestia Vaticana eretta dal regnante Pontefice Pio VI*, Roma 1784.

1787 RESTA 1787
Sebastiano Resta, *Indice del tomo de' disegni intitolato l'Arte in tre stati,* Perugia 1787.

1788
1789 SIGISMONDO 1788-89
Giuseppe Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli 1788-89.

1809 LANZI 1809
Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del 18 secolo*, Milano 1809.

1821 TOLOMEI 1821
Francesco Tolomei, *Guida di Pistoia per gli amanti delle Belle Arti*, Pistoia 1821.

1823 MISSIRINI 1823
Melchiorre Missirini, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova compilate da Melchior Missirini*, Roma 1823.

1832
1838 VASARI 1832-38
Le opere di Giorgio Vasari, Firenze 1832-38.

1839 NIBBY 1839
Antonio Nibby, *Roma nell'anno MDCCCVIII, Moderna*, Roma 1839.

1840 GAYE 1840
Giovanni Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV-XV-XVI*, vol. III, Torino 1840.

MELCHIORRI 1840
Giuseppe Melchiorri, *Guida metodica di Roma e suoi contorni*, Roma 1840.

1852 BARTOLI 1852
Daniello Bartoli, *Historie de Sainte Ignace de Loyola et de L'Origine de la Compagnie de Jésus*, Bruxelles 1852.

1853 TIGRI 1853
Giuseppe Tigri, *Pistoia e il suo territorio; Pescia e i suoi dintorni: guida del forestiero a conoscerne i luoghi e gli edificii più notevoli per l'istoria e per l'arte,* Pistoia 1853.

1861 PASSERINI 1861
Luigi Passerini, *Genealogia e storia della famiglia Ricasoli*, Firenze 1861.

1863 BERTOLOTTI 1863
Antonino Bertolotti, *Speserie segrete e pubbliche di Papa Paolo III,* in "Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province Modenesi", 8. 1863, pp. 169-212.

1869 FORCELLA 1869
Vincenzo Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, I, Roma 1869.

1875 FRANCIONI 1875
Domenico Francioni, *Storia del Santissimo Miracolo seguito in Firenze nel 1230 nella ven. chiesa di S. Ambrogio*, Firenze 1875.

GOTTI 1875
Aurelio Gotti, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Firenze 1875.

1876 MILANESI-PINI 1876
Gaetano Milanesi, Carlo Pini (a cura di), *La scrittura di artisti italiani*, Firenze 1876.

1878
1882 VASARI-MILANESI 1878-1882
Giorgio Vasari, *Memorie de' più eccellenti pittori scultori ed architettori, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Firenze 1878-1882.

1880 BERTOLOTTI 1880
Antonino Bertolotti, *Artisti Belgi a Roma nei secoli XVI e XVII,* Firenze 1880.

1884 BERTOLOTTI 1884
Antonino Bertolotti, *Artisti subalpini in Roma nei secoli XVI e XVII,* Firenze 1884.

NOLHAC 1884
Pierre de Nolhac, *Les collections d'antiquités de Fulvio Orsini,* in « Mélanges d'archéologie et d'histoire », IV, 1884, pp. 139-231.

1885 BERTOLOTTI 1885
Antonino Bertolotti*, Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI, XVII : studi e ricerche tratte dagli archivi romani,* Bologna 1885.

CAVALCASELLE 1885
Giovan Battista Cavalcaselle, *Raphael, his life and works*, London 1885.

FILANGIERI 1885
Gaetano Filangieri, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, III, Napoli 1885.

FORCELLA 1885
Vincenzo Forcella, *Tornei e giostre, ingressi trionfali e feste carnevalesche in Roma sotto il pontificato di Paolo III, 1534-1545*, Roma 1885.

1890 MORELLI 1890
Giovanni Morelli, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei, die Galerien Borghese und Doria Panfili*, Leipzig 1890.

1891 ARMELLINI 1891
Mariano Armellini, *Le chiese di Roma. Dal IV al XIX secolo*, Roma 1891.

1892 BERTOLOTTI 1892
Antonino Bertolotti, *Nuovi documenti intorno all'architetto Antonio da Sangallo (il giovane) ed alla sua famiglia,* Roma 1892.

1893 VENTURI 1893
Adolfo Venturi, *Il Museo e la Galleria Borghese*, Roma 1893.

1894 D'ARMAILHACQ
D'Armailhacq, *L'Église Nationale de Saint Louis des Français à Rome*, Rome 1894.

1900 BRUSCOLI 1900
Gaetano Bruscoli, *Lo Spedale di Santa Maria degl'Innocenti di Firenze dalla sua fondazione ai giorni nostri*, Firenze 1900.

ORZALESI 1900
Omero Orzalesi, *Della chiesa di Sant'Ambrogio in Firenze e dei suoi restauri*, Firenze 1900.

1901 CAPASSO 1901
Carlo Capasso, *Firenze, Filippo Strozzi, i fuoriusciti e la corte pontificia,* Camerino 1901.

1904 MANZONI 1904
Luigi Manzoni, *Statuti e matricole dell'arte dei Pittori delle città di Firenze, Perugia, Siena*, Roma 1904.

1907 LA SORSA 1907
Saverio La Sorsa, *L'Arte dei Medici, Speziali e Merciai a Firenze e negli altri Comuni italiani*, Molfetta 1907.

1908 STEINMANN 1908
Ernst Steinmann, *Ikonographie Michelangelos*, in "Monatshefte für Kunstwissenschaft", 1.1908, pp. 40-52.

1909 BERENSON 1909
Bernard Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*, New York 1909.

1911 BRUSCOLI 1911
Gaetano Bruscoli, *L'Archivio del Regio Spedale di S. Maria degl'Innocenti di Firenze*, Firenze 1911.

1912 NOACK 1912
Friedrick Noack, (ad vocem), *Conte Jacopo*, in " Thieme-Becker Künstler-Lexicon", VII, Liepzig 1912, p. 330.

1913 STEINMANN 1913
Ernst Steinmann, *Die Portraitdarstellungen Michelangelo*, Leipzig 1913.

1914 SCHAEFFER 1914
Emil Schaeffer, *Von Bildern und Menschen der Renaissance*, Berlin 1914.

1916 CLAPP 1916
Frederick Mortimer Clapp, *Jacopo Carucci da Pontormo. His life and work*, London 1916.

1920 LUGANO 1920
Placido Lugano, *I cardinali protettori dell'Ordine di Monteoliveto*, in "Rivista Storica Benedettina", 11, 1920, pp. 234-252.

VOSS 1920
Hermann Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz,* Berlin 1920, (ed. it. *La pittura del tardo Rinascimento a Roma e a Firenze,* Roma 1994.

1921 FIORILLI 1921
Carlo Fiorilli, *I dipintori a Firenze nell'arte dei medici e speziali e merciai*, Firenze 1921.

GAMBA 1921
Carlo Gamba, *Il Pontormo*, Firenze 1921.

1922 LUGANO 1922
Placido Lugano, *S. Maria Nova (S. Francesca Romana)*, Roma 1922.

1923 FREY 1923
Karl Frey, *Giorgio Vasari. Der Literarische Nachlass*, vol I, Munchen 1923, ed. New York 1982.

1926 GIGLIOLI HILLYER 1926
Odoardo Giglioli Hillyer, *Ritratto d'uno Scarlatti dipinto da Jacopo del Conte*, in "L' arte", 29.1926, pp. 64-67.

MARIANI 1926
Valerio Mariani, *Il palazzo Massimo alle Colonne*, Roma s.d. (1926).

1927 CIASCA 1927
Raffaele Ciasca, *L'Arte dei Medici e Speziali nella storia e nel commercio fiorentino dal secolo XII al XV*, Firenze 1927.

PANOFSKY 1927
Erwin Panofsky, *Ein Bildentwurf des Jacopino del Conte*, in "Belvedere", 11.1927, pp. 43-51.

POPP 1927
Anny E. Popp, *Jacopino del Conte (1510-1598),* in "Old Master Drawings" 2, 5. 1927, pp. 7-8.

1928 LONGHI 1928
Roberto Longhi, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. La R. Galleria Borghese*, Roma 1928.

1932 STIX-FRÖLICH-BUM 1932
Alfred Stix, Lili Frölich-Bum, *Die Zeichnungen der toscanischen, umbrischen und römischen Schulen*, Vienna 1932.

VENTURI 1932
Adolfo Venturi, *Pittura attribuita a Michelangelo opera di Jacopino del Conte,* in "L' arte", 35.1932, pp. 332-337.

VENTURI 1932a
Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana,* Vol. 9, V, Milano 1932.

1933 MEZ 1933
Maria Luisa Mez, *Daniele da Volterra, pittore,* in "Bollettino d'Arte", 27.1933 (1934), pp. 459-474.

VENTURI 1933
Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana,* Vol. 9, VI, Milano 1933.

VOSS 1933
Hermann Voss (ad vocem), *Pontormo*, in "Thieme-Becker" XXVII, 1933, pp. 250-252.

1935 GNOLI 1935
Umberto Gnoli, *Documenti senza casa*, in "Rivista d'Arte" 1935, pp. 213-219.

POPHAM 1935
Arthur E. Popham, *Catalogue of Drawings in the Collection Formed by Sir Thomas Phillipps […]*, Londra 1935.

1936 GIGLIOLI HILLYER 1936
Odoardo Giglioli Hillyer, *Note su Franciabigio e Jacopo del Conte*, in "Rivista d'Arte", 1936, pp. 191-194.

MEISS 1936
Millard Meiss, *The Madonna of Humility,* in "Art Bulletin", 18, 1936, pp. 435-464.

1937 POPHAM 1937
Arthur E. Popham, *Sebastiano Resta and his collections,* in "Old Master Drawings", 11.1936-1937, pp. 1-15.

1940 *Mostra del Cinquecento toscano in palazzo Strozzi*, Firenze 1940.

1944 SALINGER 1944
Margaretta Salinger, *A portrait of a Knight of Malta*, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", New Series, Vol. 2, n. 5, 1944, pp. 164-165.

1945 BRIGANTI 1945
Giuliano Briganti, *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma 1945.

PALLUCCHINI 1945
Rodolfo Pallucchini, *I dipinti della Galleria Estense di Modena*, Roma 1945.

POPHAM 1945
Arthur Ewart Popham, *Sogliani and Perino del Vaga at Pisa*, in "The Burlington Magazine", 86.1945, pp. 85-90.

POPHAM 1945a
Arthur E. Popham, *On some works by Perino del Vaga*, in "The Burlington Magazine", LXXXVI, 1945, pp. 56-66.

1947 DE TOLNAY 1947
Charles de Tolnay, *The youth of Michelangelo*, Princeton University Press 1947.

1948 QUINTAVALLE 1948
Armando Ottaviano Quintavalle, *Il Parmigianino,* Milano 1948.

ZERI 1948
Federico Zeri, *Salviati e Jacopino del Conte*, in "Proporzioni", 2.1948, pp. 180-183.

DE TOLNAY 1948
Charles de Tolnay. *Michelangelo. The Medici Chapel*, Princeton 1948.

1949 POPHAM-WILDE 1949
Arthur E. Popham, Joannes Wilde, *The Italian Drawings of the XV and Xvi Centuries in the Collection of his Majesty the King at Windsor Castle,* London 1949.

1950 BAROCCHI 1950
Paola Barocchi, *Rosso Fiorentino,* Firenze 1950.

SCELEDRO 1950
Sceledro, *La « Fontanella del Facchino » al palazzo del Banco di Roma*, in "Strenna dei Romanisti", 11.1950, p. 119.

1951 MEISS 1951
Millard Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton 1951.

ZERI 1951
Federico Zeri*, Intorno a Gerolamo Siciolante*, in "Bollettino d'arte", 4.Ser. 36.1951, pp. 139-149.

1952 ZERI 1952
Federico Zeri, *La Galleria Spada in Roma*, Roma 1952.

1953 BOLOGNA 1953
Ferdinando Bologna, *Osservazioni su Pedro de Campaña*, in "Paragone", 43.1953, pp. 27-49.

POPHAM 1953
Arthur E. Popham, *The Drawings of Parmigianino*, Londra 1953.

ZERI 1953
Federico Zeri, *Il maestro della Madonna di Manchester*, in "Paragone", 43.1953, pp. 15-27.

1954 CHENEY 1954
Iris H. Cheney, *A portrait by Jacopino del Conte in the Borghese Gallery*, in "Marsyas" 4.1954, pp. 35-41.

1955 BRIGANTE COLONNA 1955
Gustavo Brigante Colonna, *Gli Orsini*, Milano 1955.

FRIEDLÄNDER 1955
Max J. Friedländer, *Il conoscitore d'arte*, ed. it. Torino 1955.

SANTORO 1955
Orazio Santoro, *Note sul quadro dell'Assunta dell'altare maggiore nella cattedrale di Altamura*, in "Altamura. Bollettino dell'Archivio, Biblioteca, Museo civico", 1955, nn. 3-4, pp. 85-89.

1956 BALDINI-BERTI-GAMBA 1956
Umberto Baldini, Luciano Berti, Carlo Gamba (catalogo della mostra a cura di), *Mostra del Pontormo e del primo manierismo fiorentino*, Firenze 1956.

FRIEDLAENDER 1956
W. Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Princeton 1956, pp. 191-195.

GAMBA 1956
Carlo Gamba, *Contributo alla conoscenza del Pontormo*, Firenze 1956.

SALVINI 1956
Roberto Salvini, *La Galleria degli Uffizi. Guida per il visitatore e catalogo dei dipinti*, Firenze 1956.

1956 GIOVIO 1956-58
1958 Paolo Giovio, *Lettere*, a cura di Giuseppe Guido Ferrero, Roma 1956-58.

1957 BERENSON 1957
Bernard Berenson, *Italian pictures of the Renaissance. Venetian School*, London 1957.

RÉAU 1957
Louis Réau, *Iconographie de l'Art chrétien*, vol. 2.2, Paris 1957.

ZERI 1957
Federico Zeri, *Pittura e Controriforma: l'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Torino 1957.

1957 DELUMEAU 1957-59
1959 Jean Delumeau, *Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du XVI siècle*, Paris 1957-59 (ed. it. *Vita economica e sociale di Roma nel Cinquecento*, Firenze 1979.)

1957 ARETINO 1957-60
1960 Pietro Aretino, *Lettere sull'arte*, ed. a cura di Ettore Camesasca, Milano 1957-1960.

1957
1961
CARO 1957-61
Annibal Caro*, Lettere familiari*, a cura di Aulo Greco, Firenze 1957-61.

1958
BERTINI 1958
Aldo Bertini (a cura di), *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Roma 1958.

BOLOGNA 1958
Ferdinando Bologna, *Roviale spagnolo e la pittura napoletana del Cinquecento,* Napoli 1958.

GIOVANNONI 1958
Gustavo Giovannoni, *Antonio da Sangallo il giovane*, Roma 1958.

POPHAM 1958
Arthur Popham (a cura di), *Catalogue of the Well-known collection of old master drawings by John Skippe wich will be sold at auction by Christie's 20 nov. 1958*, London 1958.

1959
DELLA PERGOLA 1959
Paola Della Pergola, *Galleria Borghese. I dipinti*, Voll. I-II, Roma, 1959.

HÄRTH 1959
Isolde Härth, *Zu Andrea del Sartos "Opfer Abrahams"*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 8, 3.1959, pp. 167-173.

PASTOR 1959
Ludovico von Pastor, *Storia dei papi dalla fine del Medioevo*, vol. V, *Paolo III (1534-1549)*, Roma 1959.

ZERI 1959
Federico Zeri, *La Galleria Pallavicini in Roma. Catalogo dei dipinti,* Roma 1959.

1960
GERE 1960
John. A. Gere, *Two late Fresco Cycles by Perino del Vaga: The Massimi Chapel and the Sala Paolina,* in "The Burlington Magazine", 102, 1960, pp. 9-19.

LEWINE 1960
Milton Lewine, *The Roman Church Exterior. 1527-1580*, PhD. Dissertation, Columbia University 1960.

STELLA 1960
Aldo Stella (ad vocem), *Altoviti Bindo*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 2, Roma 1960, pp. 574-575.

1961
Bachiacca and his friends. Florentine paintings and drawings of the sixteenth century, Baltimora 1961.

BRIGANTI 1961
Giuliano Briganti, *La maniera italiana*, Roma 1961.

CECCHI-COTURRI 1961
Michele Cecchi, Enrico Coturri, *Pescia ed il suo territorio nella storia, nell'arte e nelle famiglie*, Pistoia 1961.

HIRST 1961
Michael Hirst, *Francesco Salviati's "Visitation",* in "The Burlington Magazine", vol. CIII, 699.1961, pp. 236-240.

RAGUSA 1961
Isa Ragusa, *Meditations on the Life of Christ. An illustrated manuscript of the fourteenth century,* Princeton 1961.

SHEARMAN 1961
John Shearman, *A lost Altar-piece by Andrea del Sarto*, in "The Burlington Magazine", 103.1961, pp. 225-230.

1962 BAROCCHI 1962
Paola Barocchi, *Michelangelo e la sua scuola. I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi*, Firenze 1962.

BAROCCHI 1962a
Paola Barocchi, *Giorgio Vasari. La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, Milano 1962.

BRUGNOLI 1962
Maria Vittoria Brugnoli, *Gli affreschi di Perin del Vaga nella cappella Pucci: note sulla prima attività romana del pittore*, in "Bollettino d'arte", 4. Ser, 47.1962, pp. 327-350.

POUNCEY-GERE 1962
Philip Pouncey, John A. Gere, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, Raphael and his Circle*, Londra 1962.

1963 CHENEY 1963
Iris Cheney, *Francesco Salviati (1510-1563)*, PhD. Diss., New York University, Ann Arbor, Michigan 1963.

CHENEY 1963a
Iris Cheney, *Francesco Salviati's North Italian Journey*, in "The Art Bulletin", XLV.1963, pp. 337–349.

DAVIDSON 1963
Bernice F. Davidson, *Early Works by Perino del Vaga, 1,* in "Master Drawings", 1.1963, 3, pp. 3-16.

FREEDBERG 1963
Sidney Joseph Freedberg, *Andrea del Sarto*, Cambridge 1963.

MARONI LUMBROSO – MARTINI 1963
Matizia Maroni Lumbroso, Antonio Martini, *Le Confraternite romane nelle loro chiese,* Roma 1963.

RAMSDEN 1963
E. H. Ramsden, *The letters of Michelangelo,* I, London 1963.

ZERI 1963
Federico Zeri, *Pier Francesco Foschi*, in "Bollettino d'Arte", 1963, pp. 314-326.

1964 BAROCCHI 1964
Paola Barocchi, *Michelangelo e la sua scuola. I disegni dell'Archivio Buonarroti*, Firenze 1964.

BIALOSTOCKI 1964
Jan Bialostocki, *The Descent from the Cross in Works by Peter Paul Rubens and his Studio*, in "The Art Bulletin", Vol. 46, n. 4, 1964, pp. 511-524.

COX-REARICK 1964
Janet Cox-Rearick, *The drawings of Pontormo. A catalogue Raisonné with notes on the Paintings*, Cambridge, Harvard University Press 1964, ed. New York 1981.

DAVIDSON 1964
Bernice F. Davidson, *Early Works by Perino del Vaga, 2,* in "Master Drawings" 1.1964, 4, pp. 19-26.

DAVIDSON 1964a
Bernice Davidson, *Introducing Michaeli Grechi Lucchese*, in "The Art Bulletin", 46.1964, pp. 550-552.

DELLA PERGOLA 1964
Paola Della Pergola*, L'Inventario Borghese del 1693*, in "Arte Antica e Moderna", 26.1964, pp. 219-230.

1965 DELLA PERGOLA 1965
Paola Della Pergola*, L'Inventario Borghese del 1693, III*, in "Arte Antica e Moderna", 30.1965, pp.202-217.

FREEDBERG 1965
Sidney Joseph Freedberg, *Observations on the Painting of the Maniera*, in "The Art Bulletin", vol. 47, n. 2, 1965, pp. 187-197.

HIRST 1965
Michael Hirst, *Tibaldi around Perino*, in "The Burlington Magazine", CVII, 1965.752, pp. 569-571.

MONTI 1965
Raffaele Monti*, Andrea del Sarto*, Milano 1965 (ed. Milano 1981).

PARIS 1965
Le XVIe siècle européen. Peintures et dessins dans les collections publiques françaises, Paris 1965.

REDIG DE CAMPOS 1965
Deoclecio Redig de Campos, *Das Porträt Michelangelos mit dem Turban von Giuliano Bugiardini*, in *Festschrift für Herbert von Einem zum 16 Februar 1965*, a cura di Gert von der Osten, Berlin 1965, pp. 49-51.

SHEARMAN 1965
John Shearman, *Andrea del Sarto*, Oxford 1965.

1966 DAVIDSON 1966
Bernice F. Davidson, *Mostra dei disegni di Perino,* Firenze 1966.

DAVIDSON 1966a
Bernice F. Davidson, *Some Early Works by Girolamo Siciolante da Sermoneta,* in "The Art Bulletin" 48.1966, pp. 55-64.

HIRST 1966
Michael Hirst, *Perino del Vaga and his circle*, in "The Burlington magazine", 108.1966, pp. 398-405.

OBERHUBER 1966
Konrad Oberhuber, *Observations on Perino del Vaga as a Draughtsman,* [review] Davidson 1966, in "Master Drawings", IV, 1966, pp. 170-182.

1967 DAVIDSON 1967
Bernice F. Davidson, *Daniele da Volterra and the Orsini Chapel,* in "The Burlington magazine", 109.1967, pp. 553-562.

FALDI 1967
Italo Faldi, in *Attività della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio,* catalogo della mostra, Roma 1967, p. 22, cat. n. 18.

GOODISON-ROBERTSON 1967
J. W. Goodison, G. H. Robertson, *Fitzwilliam Museum, Cambridge. Catalogue of Paintings. Vol. II, Italian Schools*, Cambridge 1967.

HENNEBERG 1967
Josephine von Henneberg, *An unknown portrait of St. Ignatius*, in "The art bulletin", 49.1967, pp. 140-142.

HIRST 1967
Michael Hirst, *Daniele da Volterra and the Orsini Chapel*, in "The Burlington magazine", CIX, 1967.774, pp. 498-509.

HIRST 1967a
Michael Hirst, *Salviati's Two Apostles in the Oratorio of S. Giovanni Decollato*, in *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt*, London 1967, pp. 34-36.

PINELLI 1967
Antonio Pinelli, *Pier Francesco di Jacopo Foschi*, in "Gazette des Beaux-Arts", 169.1967, pp. 87-108.

SHEARMAN 1967
John Shearman, *Mannerism*, Penguin 1967 (ed. it. *Il Manierismo*, a cura di Marco Collareta, Firenze 1983).

SRICCHIA SANTORO 1967
Fiorella Sricchia Santoro, *Daniele da Volterra*, in "Paragone", 1967.213, pp. 3-34.

WAGA 1967
Halina Waga, *Vita nota e ignota dei Virtuosi del Pantheon. Notizie d'archivio,* in "L'Urbe", XXX, 1967, n. 4, pp. 1-11; n. 5, pp. 1-13; n. 6, pp. 1-10.

1968 BOLTEN 1968
Johannes Bolten, *De collectie Jean François George Boom*, Leiden 1968.

CHIARINI 1968
Marco Chiarini (ad vocem), *Bigordi Rodolfo, detto Rodolfo del Ghirlandaio*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 10, Roma 1968, pp. 453-457.

LECCHINI GIOVANNONI 1968
Simona Lecchini Giovannoni, *Alcune proposte per l'attività ritrattistica di Alessandro Allori*, in "Antichità Viva", 7.1968, 1, pp. 48-56.

SYPHER 1968
Wylie Sypher, *Rinascimento, Manierismo, Barocco*, ed. it. Padova 1968.

WAGA 1968
Halina Waga, *Vita nota e ignota dei Virtuosi del Pantheon. Notizie d'archivio,* in "L'Urbe", XXXI, 1968, n. 1, pp. 1-12; n. 3, pp. 1-11; n. 4, pp. 1-10; n. 5 pp. 1-11; n. 6, pp. 21-28.

1969 BEGUIN 1969
Sylvie Beguin (catalogo della mostra a cura di), *Niccolò dell'Abate*, Bologna 1969.

DAVIDSON 1969
Bernice F. Davidson, *Perino del Vaga e la sua cerchia: addenda e corrigenda*, in "Master Drawings", 7.1969, pp. 404-409.

DE TOLNAY 1969
Carlo de Tolnay, *Nuove osservazioni sulla cappella medicea*, conferenza tenuta nella seduta del 15 dicembre 1968, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1969.

LONGHI 1969
Roberto Longhi, *Ancora su Machuca,* in "Paragone", 20.1969, 231, pp. 34-39.

PILLSBURY 1969
Edmund Pillsbury, *The Temporary Façade on the Palazzo Ricasoli: Borghini, Vasari and Bronzino*, in "Report and Studies in the History of Art", 1969, pp. 75-84.

WAGA 1969
Halina Waga, *Vita nota e ignota dei Virtuosi del Pantheon. Notizie d'archivio,* in "L'Urbe", XXXII, 1969, n. 2, pp. 30-44.

1970 BRUNO 1970
Raffaele Bruno (a cura di), *Perino del Vaga e la sua cerchia a Castel Sant'Angelo*, Roma 1970.

CHENEY 1970
Iris H. Cheney, *Notes on Jacopino del Conte*, in "The art bulletin", 52.1970, pp. 32-40.

CICINELLI 1970
Aldo Cicinelli, *Sant'Anna dei Palafrenieri*, Roma 1970.

FALDI 1970
Italo Faldi, scheda in *Acquisti, doni, lasciti, restauri, recuperi 1962-1970,* catalogo della mostra, Roma 1970, p. 38, cat. n. 14.

NOEHLES 1970
Karl Noehles, *La chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Roma 1970.

The age of Vasari. A loan exhibition under the High Patronage of His Excellency Egidio Ortona, the Ambassador of Italy to the United States, Binghamton 1970.

VON HENNEBERG 1971
Josephine von Henneberg, *An Early Work by Giacomo della Porta : The Oratorio del Santissimo Crocifisso di San Marcello in Roma,* in "The Art Bulletin", 52, II, 1970, pp. 157-171.

1971 FREEDBERG 1971
Sidney Joseph Freedberg, *Painting in Italy: 1500 to 1600*, Harmondsworth 1971.

GERE 1971
John A. Gere, *Some Early drawings by Pirro Ligorio,* in "Master Drawings", vol. 9, n. 3, 1971, pp. 239-250; 289-312.

GIORGI 1971
Giorgio Giorgi, *Le chiese di Lucca. San Martino*, Lucca 1971.

GOGUEL 1971
Catherine Monbeig Goguel, *Il manierismo fiorentino. I disegni dei maestri,* Milano 1971.

GRASSI 1971
Luigi Grassi, *Aspetti della pittura italiana tra Manierismo e Controriforma*, dispense a cura di Vittorio Casale, Roma 1971.

HOLST 1971
Christian von Holst, *Florentiner Gemälde und Zeichnungen aus der Zeit von 1480 bis 1580. Kleine Beobachtungenund Ergänzungen*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 15.1971, pp. 1-64.

NIGGL 1971
Reto Niggl, *Giacomo Grimaldi (1568-1623)*, Munchen 1971.

ZERI-GARDNER 1971
Federico Zeri, Elisabeth Gardner, *Italian Painting. A catalogue of the collection of the Metropolitan Museum of Art. Florentine School*, New York 1971.

1972 BERTONI ARGENTINI 1972
Luisa Bertoni Argentini, ad vocem, *Bussotti Bartolomeo,* in "Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 15, Roma 1972, pp. 588-589.

GOGUEL 1972
Catherine Monbeig Goguel, *Inventaire general des dessins italiens, I. Maîtres toscans nés après 1500, mort savant 1600. Vasari et son temps*, Paris 1972.

GRIMALDI 1972
Giacomo Grimaldi, *Descrizione della Basilica antica di San Pietro in Vaticano: codice Barberini Latino 2733*, ed. a cura di Reto Niggl, Città del Vaticano 1972.

PACE 1972
Valentino Pace, *Osservazioni sull'attività giovanile di Jacopino del Conte*, in "Bollettino d'Arte" 1972, pp. 220-222.

1973 BARACCHINI-CALECA 1973
Clara Baracchini, Antonino Caleca, *Il Duomo di Lucca*, Lucca 1973.

FROMMEL 1973
Christoph Luitpold Frommel, *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973.

HARPRATH 1973
Richard Harprath, *Eine unerkannte Zeichnung Francesco Salviatis zum Altarbild der Markgrafenkapelle in S. Maria dell'Anima,* in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 17.1973, 1, pp. 159-166.

MASETTI ZANNINI 1973
Gian Lodovico Masetti Zannini, *Livia Colonna tra storia e lettere (1522-1554)*, in *Studi offerti a Giovanni Incisa della Rocchetta*, in "Miscellanea della Società Romana di Storia Patria", 22.1973, pp. 293-321.

POLI-PICCINI-BRUNETTI 1973
Oreste Poli, Attilio Piccini, Manlio Brunetti (a cura di), *Il recupero di un monumento a Firenze*, Firenze 1973.

1974 BRUNO 1974
Raffaele Bruno, *Girolamo Siciolante. Revisioni e verifiche ricostruttive*, in "Critica d'Arte", 134.1974, pp. 71-80.

FALDI 1974
Italo Faldi, *Dipinti di figura dal Rinascimento al Neoclassicismo,* in Pietrangeli 1974, pp. 81-170.

GOFFEN 1974
Rona Goffen, *Icon and Vision: the half-length Madonnas of Giovanni Bellini*, PhD. Diss., Columbia University 1974, Anna Arbor, Michigan 1976.

MASETTI ZANNINI 1974
Gian Lodovico Masetti Zannini, *Pittori della seconda metà del Cinquecento in Roma. Documenti e regesti*, Roma 1974.

PIETRANGELI 1974
Carlo Pietrangeli, *Accademia Nazionale di San Luca*, Roma 1974.

SPEZZAFERRO 1974
Luigi Spezzaferro, *La pala dei Palafrenieri*, in *Colloqui sul tema "Caravaggio e i caravaggeschi",* (Roma 12-14 febbraio 1973), Roma 1974, pp. 125-139.

SUSINNO 1974
Stefano Susinno, *I ritratti degli accademici*, in Pietrangeli 1974, pp. 203-270.

STEINBERG 1974
Leo Steinberg, *Pontormo's Capponi Chapel,* in "The Art Bulletin", 56. 1974, pp. 385-399.

1975 DE TOLNAY 1975
Cherles de Tolnay (catalogo della mostra a cura di), *I disegni di Michelangelo nelle collezioni italiane*, Firenze 1975.

GOFFEN 1975
Rona Goffen, *Icon and Vision: Giovanni Bellini's half-lenght Madonnas*, in "The Art Bulletin", 57.1975, pp. 487-514.

PARKER 1975
Elizabeth C. Parker, *The descent from the cross: its relation to the extra-liturgical Depositio Drama,* PhD. Diss., New York 1975.

1976 BENTIVOGLIO-VALTIERI 1976
Enzo Bentivoglio, Simonetta Valtieri, *Santa Maria del Popolo a Roma,* Roma 1976.

BULLARD 1976
Melissa Bullard, *Mercatores florentini Romanam Curiam sequentes,* in "Journal of Medieval and Renaissance Studies", VI.1976, pp. 51-71.

DAVIDSON 1976
Bernice F. Davidson, *The decoration of the Sala Regia under Pope Paul III,* in "The Art Bulletin", 58.1976, pp. 395-423.

GAUDIOSO 1976
Eraldo Gaudioso, *I lavori farnesiani a Castel Sant'Angelo. Precisazioni ed ipotesi*, in "Bollettino d'Arte", serie 5, anno 61, 1976, pp. 21-42.

KELLER 1976
Rolf E. Keller, *Das Oratorium von San Giovanni Decollato in Rom: eine Studie seiner Fresken,* Rome 1976.

1977 BELLOSI 1977
Luciano Bellosi (a cura di), *Il Museo dello Spedale degli Innocenti a Firenze*, Milano 1977.

CASTELLI 1977
Patrizia Castelli, *Le virtù delle gemme. Il loro significato simbolico e astrologico nella cultura umanistica e nelle credenze popolari del Quattrocento. Il recupero delle gemme antiche*, in Maria Grazia Ciardi Duprè dal Poggetto, (catalogo della mostra a cura di), *L'oreficeria nella Firenze del Quattrocento*, Firenze 1977, pp. 309-329.

CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO 1977
Maria Grazia Ciardi Duprè dal Poggetto, (catalogo della mostra a cura di), *L'oreficeria nella Firenze del Quattrocento*, Firenze 1977.

LIVERPOOL 1977
Walker Art Gallery, Liverpool. Foreign Catalogue, Liverpool 1977.

SHEARMAN 1977
John Shearman, *An episode in the history of conservation: the fragments of Perino's altarpiece from S. Maria sopra Minerva*, in Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto, Paolo Dal Poggetto (a cura di), *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Ugo Procacci*, Milano 1977, pp. 356-364.

1978 BAROCCHI 1978
Paola Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, IV, 1, Torino 1978.

BARTSCH 1978
The Illustrated Bartsch, (a cura di Konrad Oberhuber), New York 1978.

CHENEY 1978
Iris Cheney, [Review Keller 1976] *The fresco cycle in the Oratory at S. Giovanni Decollato,* in "Renaissance Quarterly", 31, I, 1978, pp. 79-80.

DE MAIO 1978
Romeo De Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, Bari 1978.

HAMBURGH 1978
Harvey E. Hamburgh, *Aspects of the Descent from the Cross. From Lippi to Cigoli*, PhD. Diss., The University of Iowa, Ann Arbor, Michigan 1978.

MARANTA 1978
Bartolomeo Maranta, *Discorso all'Ill.mo Sig. Ferrante Carrafa in materia di pittura*, in Barocchi 1978, IV, 1, pp. 863-900.

PARTRIDGE 1978
Loren W. Partridge, *Revive*: Rolf E. Keller, *Das Oratorium von San Giovanni Decollato in Rom: eine Studie seiner Fresken,* Rome 1976, in "The Art Bulletin", 60.1978, pp. 171-173.

PREVITALI 1978
Giovanni Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Torino 1978.

ZERI 1978
Federico Zeri, *Rivedendo Jacopino del Conte*, in "Antologia di Belle Arti", 6.1978, pp. 114-121.

1979 BAROLSKY 1979
Paul Barolsky, *Daniele da Volterra. A catalogue Raisonné*, New York 1979.

Catalogo degli Uffizi, Firenze 1979.

COFFIN 1979
David R. Coffin, *Pope Marcellus II and Architecture,* in "Architettura", 9. 1979, pp. 11-29.

Il carteggio di Michelangelo, a cura di Paola Barocchi e Renzo Ristori, vol. IV, Firenze 1979.

INCISA DELLA ROCCHETTA 1979
Giovanni Incisa della Rocchetta, *La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca,* Roma 1979.

1980 ACIDINI LUCHINAT 1980
Cristina Acidini Luchinat, *Niccolò Gaddi, collezionista e dilettante del Cinquecento*, in "Paragone", 31, n. 359-61, 1980, pp. 141-175.

ACIDINI LUCHINAT 1980a
Cristina Acidini Luchinat, *Itinerario della pittura religiosa del '500 a Pistoia*, in Pistoia 1980, pp. 335-365.

BAETJER 1980
Katharine Baetjer, *European paintings in the Metropolitan Museum of Art by artists born in or before 1865*, New York 1980.

BELLOSI 1980
Luciano Bellosi, *Il ritratto fiorentino del Cinquecento*, in *Firenze e la Toscana dei Medici. Il primato del disegno*, Firenze 1980, pp. 39-46.

BULLARD 1980
Melissa Meriam Bullard, *Filippo Strozzi and the Medici,* Cambridge 1980.

CALÌ 1980
Maria Calì, *Da Michelangelo all'Escorial: momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento,* Torino 1980.

FANTOZZI MICALI-ROSELLI 1980
Osanna Fantozzi Micali, Piero Roselli, *Le soppressioni dei conventi a Firenze. Riuso e trasformazioni dal sec. XVIII in poi*, Firenze 1980.

LUCCO 1980
Mauro Lucco, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, Milano 1980.

PISTOIA 1980
Pistoia: una città nello stato mediceo, catalogo della mostra, Pistoia 1980.

SPINI 1980
Giorgio Spini, *Cosimo I e l'indipendenza del principato mediceo,* Firenze 1980.

1981 ALIBERTI GAUDIOSO 1981
Filippa M. Aliberti Gaudioso, Eraldo Gaudioso (catalogo della mostra a cura di), *Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo: progetto ed esecuzione, 1543-1548,* Roma 1981.

BYATT 1981
Lucinda Byatt, *Il cardinale Niccolò Ridolfi ed il Palazzo di Bagnaia*, in "Biblioteca e società", 4.1981, pp. 3-8.

BORSOOK 1981
Eve Borsook, *Cults and Imagery at Sant'Ambrogio in Florence*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXV, 1981, pp. 147-202.

BROWN-LANDAU 1981
David Brown- David Landau, *A Counterproof Reworked by Perino del Vaga, and Other Derivations from a Parmigianino "Holy Family"*, in "Master Drawings", Vol. 19, N. 1, 1981, pp. 18-22; 79.

HIRST 1981
Michael Hirst, *Michelangelo in Rome. An altar-piece and the* Bacchus, in "The Burlington Magazine", CXXIII.1981, pp. 581-593.

HIRST 1981a
Michael Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981.

MARCORA 1981
Carlo Marcora, *Ritratti conservati all'Ambrosiana copiati dal Museo Giovio di Como*, in "Periodico della Società Storica Comense", 48.1981, pp. 89-122.

NOVA 1981
Alessandro Nova, *Francesco Salviati and the 'Mark-grafen' Chapel in Santa Maria dell'Anima*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXV.1981, pp. 355–372.

SAFARIK 1981
Eduard Safarik, *Catalogo sommario della Galleria Colonna in Roma. I Dipinti*, Busto Arsizio 1981.

STENIUS 1981
Göran Stenius, *Baldassarre Turini e le sue case romane*, in "Opuscula Instituti Romani Finlandiae, 1.1981, pp. 71-82.

STENIUS 1981a
Göran Stenius, *Leonardo, Numa und Baldassarre Turini aus Pescia, ein Deutungsversuch*, in "Opuscula Instituti Romani Finlandiae, 1.1981, pp. 103-112.

WEISZ 1981
Jean Shepard Weisz, *Daniele da Volterra and the Oratory of S. Giovanni Decollato*, in "The Burlington Magazine", 1981, pp. 355-356.

1982 CHENEY 1982
Iris H. Cheney, *A "Turkish" portrait by Jacopino del Conte*, in "Source", 1.1982,3, pp. 17-20.

DELL'ARCO 1982
Mario Dell'Arco, *Io, il facchino, ovvero, omaggio al Banco di Roma, mio padrone di casa*, in "Strenna dei Romanisti", 43.1982, pp. 158-167.

KÖNIG-NORDHOFF 1982
Ursula König-Nordhoff, *Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600*, Berlin 1982.

MAZZI 1982
Maria Cecilia Mazzi (a cura di), *Museo Civico di Pistoia. Catalogo delle collezioni*, Firenze 1982.

PAMPALONI 1982
Guido Pampaloni, *Palazzo Strozzi*, Roma 1982.

1983 BYATT 1983
Lucinda Byatt, *Una suprema magnificenza: Niccolò Ridolfi. A florenti cardinal in sixteenth-century Rome,* PhD. Diss., European University Institute 1983.

BRYCE 1983
Judith Bryce, *Cosimo Bartoli (1503-1572). The Career of a Florentine Polymath*, Genève 1983.

CHASTEL 1983
André Chastel, *The Sack of Rome*, Princeton 1983.

DAVIDSON 1983
Bernice F. Davidson, *The birth of St. John the Baptist and some other drawings by Daniele da Volterra,* in "Master Drawings", 21.1983, pp. 152-155.

FRAGNITO 1983
Gigliola Fragnito (ad vocem), *Correggio Girolamo*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", 29. 1983, pp. 450-454.

HUNTER 1983
John Hunter, *The life and work of Girolamo Siciolante da Sermoneta,* PhD. Diss., New York University, Ann Arbor, Michigan 1983.

HUNTER-PUGLIATTI-FIORANI 1983
John Hunter, Teresa Pugliatti, Luigi Fiorani (a cura di), *Girolamo Siciolante da Sermoneta (1521-1575). Storia e critica*, Roma 1983.

MASSARI 1983
Stefania Massari, *Giulio Bonasone*, Roma 1983.

MORTARI 1983
Luisa Mortari, *Gli affreschi di Francesco Salviati nella chiesa romana di San Marcello*, in "Paragone", 34.1983, 401-403, pp. 100-106.

PAGLIARA 1983
Pier Nicola Pagliara, ad vocem *Cordini Giovan Battista, Battista da Sangallo detto il Gobbo,* in "Dizionario Biografico degli Italiani", 29, Roma 1983, pp. 23-28.

POUNCEY-GERE 1983
Philip Pouncey-John A. Gere, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Artists working in Rome c. 1550 to c. 1640*, Londra 1983.

SHEARMAN 1983
John Shearman, *The Early Italian Pictures in the Collection of her Majesty the Queen*, Cambridge 1983.

WEISZ 1983
Jean Shepard Weisz, *Salvation through death: Jacopino del Conte's altarpiece in the Oratory of S. Giovanni Decollato in Rome,* in "Art history", 6.1983, pp. 395-405.

1984 BORELLI 1984
Ernesto Borelli, *Nel segno di Fra Bartolomeo. Pittori del Cinquecento a Lucca*, Lucca 1984.

DALLI REGOLI 1984
Gigetta Dalli Regoli, *La preveggenza della Vergine. Struttura, stile, iconografia nelle Madonne del Cinquecento*, Pisa 1984.

FAGIOLO-MADONNA 1984
Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna (a cura di), *Roma 1300-1875. L'arte degli anni santi*, Milano 1984.

MORTARI 1984
Luisa Mortari, *Francesco Salviati nella chiesa di Santa Maria dell'Anima*, in Mauro Natale (a cura di), *Scritti in onore di Federico Zeri*, Milano 1984, pp. 389-400.

PETRUCCI 1984
Francesca Petrucci*, Baccio da Montelupo a Lucca,* in "Paragone", 35, 1984.417, pp. 3-22.

PRODI 1984
Paolo Prodi, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica*, Bologna 1984.

PUGLIATTI 1984
Teresa Pugliatti, *Un fregio di Pellegrino Tibaldi nel palazzo Ricci Sacchetti a Roma*, in Mauro Natale (a cura di), *Scritti in onore di Federico Zeri*, Milano 1984, pp. 406-418.

PUGLIATTI 1984a
Teresa Pugliatti, *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, Roma 1984.

RAFFAELLO 1984
Raffaello in Vaticano, catalogo della mostra, Milano 1984.

ROSSI 1984
Sergio Rossi, *La compagnia di San Luca nel Cinquecento e la sua evoluzione in Accademia*, in "Ricerche per la storia religiosa di Roma", 5. 1984, pp. 367-394.

VANNUGLI 1984
Antonio Vannugli, *L'Arciconfraternita del SS. Crocifisso e la sua cappella in San Marcello*, in "Ricerche per la storia religiosa di Roma", 5. 1984, pp. 427-443.

WEISZ 1984
Jean Shepard Weisz, *Pittura e Misericordia. The Oratory of S. Giovanni Decollato in Rome*, Ann Arbor 1984.

1985 CHAPPELL 1985
Miles Chappell, *Perin del Vaga and Michelangelo: drawings for the cappella Pucci in SS. Trinità dei Monti in Rome*, in *Renaissance studies in honor of Craig Hugh Smyth, vol. II, Art, Architecture*, Firenze 1985, pp. 137-148.

CHENEY 1985
Iris Cheney, *The Parallel Lives of Vasari and Salviati"*, in *Giorgio Vasari: tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Atti del Convegno di Studi a cura di Gian Carlo Garfagnini, Arezzo 1981, Firenze 1985, pp. 307-308.

CONFORTI 1985
Claudia Conforti, *Baldassare Turini da Pescia. Profilo di un committente di Giulio Romano architetto e pittore*, in "Quaderni di Palazzo Te", 1.1985, 2, pp. 35-43.

FREEDBERG 1985
Sidney Joseph Freedberg, *Jacopino del Conte: an early masterpiece for the National Gallery of Art,* in "Studies in the history of art", 18.1985, pp. 59-65.

MELONI TRKULJA 1985
Silvia Meloni Trkulja (ad vocem), *Cristofano di Papi dell'Altissimo*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 31, 1985, pp. 54-57.

PETRIOLI TOFANI 1985
Anna Maria Petrioli Tofani, *Andrea del Sarto. Disegni*, Firenze 1985.

WOLK SIMON 1985
Linda Wolk Simon, *The Pala Baciadonne by Perino del Vaga*, in "Studies in the History of Art", 18.1985, pp. 29-57.

1986 *Andrea del Sarto, 1586-1530. Dipinti e disegni a Firenze*, catalogo della mostra, palazzo Pitti, Firenze 1986.

BOBER-RUBINSTEIN 1986
Phyllis Pray Bober, Ruth Rubinstein, *Renaissance artists & antique sculpture. A Handbook of Sources*, London 1986, ed. 2010.

CECCHI 1986
Alessandro Cecchi, *Profili di amici e committenti*, in *Andrea del Sarto, 1586-1530. Dipinti e disegni a Firenze*, catalogo della mostra, palazzo Pitti, Firenze 1986, pp. 42-58.

MELONI TRKULJA 1986
Silvia Meloni Trkulja, *Andrea del Sarto copista e copiato*, in *Andrea del Sarto, 1586-1530. Dipinti e disegni a Firenze*, catalogo della mostra, palazzo Pitti, Firenze 1986, pp. 69-76.

PAGLIARA 1986
Pier Nicola Pagliara, *Vitruvio da testo a canone*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di Salvatore Settis, III, *Dalla tradizione all'archeologia*, Torino 1986, pp. 5-85.

PARMA ARMANI 1986
Elena Parma Armani, *Perin del Vaga: l'anello mancante*, Genova 1986.

STEINBERG 1986
Leo Steinberg, *La sessualità di Cristo nell'arte rinascimentale e il suo oblio nell'epoca moderna*, ed. it. Milano 1986.

1987
1993 BEMBO 1987-1993
Pietro Bembo, *Lettere*, a cura di Ernesto Travi, Bologna 1987-1993.

1987 BROWN 1987
Clifford M. Brown, *Bishop Gerolamo Garimberto. Archaeological adviser to Guglielmo Gonzaga Duke of Mantua (1570-1574)*, in "Arte Lombarda", 83. 1987, pp. 32-58.

BROWN 1987,
Judith C. Brown, *Pescia nel Rinascimento, all'ombra di Firenze*, Pescia 1987.

COLIVA 1987
Anna Coliva, *La pittura del Cinquecento a Roma e nel Lazio,* III, *Raffaellismo o Michelangiolismo; il dibattito di metà secolo,* in Giuliano Briganti (a cura di), *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano 1987, pp. 444-456.

CONFORTI 1987
Claudia Conforti, *Architettura e culto della memoria. La committenza di Baldassare Turini datario di Leone X*, in *Baldassarre Peruzzi. Pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, a cura di Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, Roma 1987, pp. 603-628.

DALLI REGOLI 1987
Gigetta Dalli Regoli, *"Non…da natura, ma per lungo studio": riferimenti, citazioni e rielaborazioni nelle Madonne di Raffaello*, in *Studi su Raffaello*, Atti del Congresso Internazionale di Studi Urbino 1984, a cura di Micaela Sambucco Hamoud e Maria Letizia Strocchi, Urbino 1987, pp. 419-428.

GERE 1987
John Gere, *Drawings by Raphael and his circle: from British and North American collections,* New York 1987.

PAGNOTTA 1987
Laura Pagnotta, *Giuliano Bugiardini*, Torino 1987.

RUBIN 1987
Patricia Rubin, *The Private Chapel of Cardinal Alessandro Farnese in the Cancelleria*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 50.1987, pp. 82-112.

TREZZANI 1987
Ludovica Trezzani, *La pittura del Cinquecento a Roma e nel Lazio,* II, *Dal Sacco di Roma alla metà del secolo,* in Giuliano Briganti (a cura di), *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano 1987, pp. 429-443; p. 698.

1988 ARCICONFRATRNITA 1988
Arciconfraternita di San Giovanni Decollato detta della Misericordia della Nazione Fiorentina in Roma, 1488-1988, Roma 1988.

BASSAN 1988
Enrico Bassan (ad vocem), *Del Conte Iacopo,* in "Dizionario Biografico degli Italiani", 36, Roma 1988, pp. 462-465.

BATTISTI 1988
Eugenio Battisti (ad vocem), *Riforma e Controriforma*, in "Enciclopedia Universale dell'Arte", vol. XI, Roma 1988, col. 366-390.

BIDELEUX 1988
Alison Bideleux, *Devozione popolare e confraternite a Lucca nel Cinquecento*, in *Città italiane del '500 tra Riforma e Controriforma*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Lucca 13-15 ottobre 1983, Lucca 1988, pp. 165-180.

BOISSARD 1988
Elisabeth de Boissard, *Chantilly, musée Condé. Peintures de l'Ecole italienne,* Paris 1988.

CALÌ 1988
Maria Calì, *Sul periodo romano di Pellegrino Tibaldi*, in "Bollettino d'Arte", LXXIII, 48. 1988, pp. 43-68.

CONCIONI-FERRI-GHILARDUCCI 1988
Graziano Concioni, Claudio Ferri, Giuseppe Ghilarducci (a cura di), *I pittori rinascimentali a Lucca. Vita, opere, committenza*, Lucca 1988.

FALGUIÈRES 1988
Patricia Falguières, *La cité fictive. Les collections des cardinaux à Rome au XVIe siècle*, in *Les Carrache et les décors profanes*, Actes du Colloque par l'École française de Rome, Rome 2-4 octobre 1986, Roma 1988, pp. 215-233.

LEONE DE CASTRIS 1988
Pierluigi Leone De Castris, *La pittura del Cinquecento a Napoli. 1510-1540, forastieri e regnicoli,* Napoli 1988.

LO BIANCO 1988
Anna Lo Bianco, *La "Madonna della gatta" di Giulio Romano. precisazioni ed ipotesi*, in *Scritti di Storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, a cura di Pierluigi Leone De Castris, Napoli 1988, pp. 123-128.

TAZARTES 1988
Maurizia Tazartes, *Francesco di Leonardo Marti "Aurifex et Civis Lucensis": nuovi documenti*, in "Paragone", 39.1988, 455, pp. 69-92.

TAZARTES 1988a
Maurizia Tazartes, *Immagini negli oratori e nelle confraternite lucchesi del '500*, in *Città italiane del '500 tra Riforma e Controriforma*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Lucca 13-15 ottobre 1983, Lucca 1988, pp. 181-204.

1989 BENTINI 1989
Jadranka Bentini (catalogo della mostra a cura di), *Disegni della Galleria Estense di Modena,* Modena 1989.

COX-REARICK 1989
Janet Cox-Rearick, *From Bandinelli to Bronzino: The genesis of the "Lamentation" for the Chapel of Eleonora di Toledo*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 33, 1.1989, pp. 37-84.

FERINO PAGDEN 1989
Sylvia Ferino Pagden, *Giulio Romano pittore e disegnatore a Roma*, in *Giulio Romano*, Milano 1989.

GOGUEL 1989
Catherine Mombeig Goguel, *Drawings by Vasari and his Circle in the Collection of the Louvre: an examination and New Findings*, in "Drawings", XI, 1.1989, pp. 1-5.

GOMBRICH-TAFURI-PAGDEN-OBERHUBER 1989
Ernst H. Gombrich, Manfredo Tafuri, Sylvia Ferino Pagden, Konrad Oberhuber et alii (catalogo della mostra a cura di), *Giulio Romano*, Milano 1989.

HENNEBERG 1989
Josephine von Henneberg, *Annibale Lippi, S. Chiara a Monte Cavallo and the Villa Medici in Rome*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", vol. 48, n. 3, 1989, pp. 248-257.

MOCHI ONORI 1989
Lorenza Mochi Onori, *La Galleria Nazionale d'Arte Antica. Regesto delle didascalie,* Roma 1989.

NATALI – CECCHI 1989
Antonio Natali, Alessandro Cecchi (a cura di), *Andrea del Sarto: catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1989.

WOLK-SIMON 1989
Linda Wolk-Simon, [review] Elena Parma Armani, *Perin del Vaga, l'anello mancante: Studi sul manierismo*, Genova 1986, in "The Art Bulletin", 71.1989, pp. 515-523.

1990

COSTAMAGNA 1990
Philippe Costamagna, *Deux portraits de Luigi Capponi et de son fils Niccolò peints par Giovanni Stradano,* in "Paragone", 479-481, 1990, pp. 101-106.

GAVITT 1990
Philip Gavitt, *Charity and Children in Renaissance Florence. The Ospedale degli Innocenti, 1410-1536*, PhD Dissertation, Ann Arborr, The University of Michigan Press 1990.

MATIZ 1990
Antonello Matiz, *Roma: Palazzo Salviati-Adimari alla Lungara*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 41-42, 1990, pp. 188-191.

MORELLO 1990
Giovanni Morello, *La Sistina tra copie ed incisioni*, in *Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito*, Roma 1990, pp. 135-139.

RAMADE 1990
Patrick Ramade (catalogo della mostra a cura di), *Disegno. Les dessins italiens du Musée de Rennes*, Rennes 1990.

ROMANI 1990
Vittoria Romani, *Tibaldi "d'intorno" a Perino*, Padova 1990.

RUSSO 1990
Laura Russo, *Per Marcello Venusti, pittore lombardo*, in "Bollettino d'Arte" 64.1990, pp. 1-26.

WOLK SIMON 1990
Linda Wolk Simon, *La "Deposizione" perduta di Perin del Vaga per Santa Maria sopra Minerva,* in Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna (a cura di), *Raffaello e l'Europa,* Roma 1990, pp. 229-241.

ZAPPERI 1990
Roberto Zapperi, *Tiziano, Paolo III e i suoi nipoti: nepotismo e ritratto di Stato,* Torino 1990.

1991

ARGAN-ABBATE-BATTISTI 1991
Giulio Carlo Argan, Vincenzo Abbate, Eugenio Battisti (a cura di), *Palazzo Abatellis: Palermo*, Palermo 1991.

CARPICECI 1991
Alberto Carlo Carpiceci, *Progetti di Michelangelo per la Basilica Vaticana*, in "Bollettino d'Arte", 6. Ser. 76.1991, 68/69, pp. 23-106.

COSTAMAGNA 1991
Philippe Costamagna, *Francesco Salviati (1510-1563), peintre et dessinateur de portraits: une nouvelle attribution pour le* luthiste *du Musée Jacquemart-André*, in "Revue du Louvre", 5/6.1991, pp. 28-34.

COSTAMAGNA 1991a
Philippe Costamagna, *L'ètude d'apres les maître et le rôle de la copie dans la formation des artistes à Florence au XVI siècle*, in *Disegno. Actes du Colloque du Musée des Beaux-Arts de Rennes*, 9-10 novembre 1990, Rennes 1991, pp. 51-62.

COSTAMAGNA-FABRE 1991
Philippe Costamagna, Anne Fabre, *Di alcuni problemi di bottega di Andrea del Sarto,* in "Paragone", XLII, 1991, 491, pp. 15-98.

D'ONOFRIO 1991
Cesare D'Onofrio, *Il facchino di via Lata ed altre fontane minori con acqua di Trevi*, in "Collana di studi e testi per la storia della città di Roma", vol. 11, Roma 1991.

KLINGER 1991
Linda Susan Klinger, The portrait collection of Paolo Giovio, PhD Diss., Princeton University 1991.

LEPROUX 1991
Guy-Michel Leproux, *La Corporation Romaine des Peintres et "autres" de 1548 a 1574*, in "Bibliothèque de l'Ecole des Chartes" CIL, 1991, 293-348.

LEPROUX 1991a
Guy-Michel Leproux, *Les peintres romains devant le tribunal du Sénateur. 1544-1564,* in "Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des inscriptions et belles-lettres, (Fondation Eugène Piot)", LXXII, 1991, pp. 115-132.

MORGAN 1991
Nigel Morgan, *Texts and Images of Marian Devotion in Thirteenth-Century England*, in *England in the Thirteenth Century*, ed. Stamford 1991, pp. 69-103.

PIETRANGELI 1991
Carlo Pietrangeli (a cura di), *Il Palazzo Apostolico Lateranense*, Roma 1991.

POLVERINI FOSI 1991
Irene Polverini Fosi, *Pietà, devozione e politica: due confraternite fiorentine nella Roma del Rinascimento*, in "Archivio Storico Italiano", CXLIX, 1991, pp. 119-161.

SCIOLLA 1991
Gianni Carlo Sciolla (catalogo della mostra a cura di), *Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino*, Torino 1991.

SCHLITT 1991
Melinda Wilcox Schlitt, *Francesco Salviati and the rhetoric of style*, Baltimora 1991.

TAZARTES 1991
Maurizia Tazartes, *Ipotesi di percorso per Agostino Marti*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 43-44, 1991, pp. 149-164.

VANNUGLI 1991
Antonio Vannugli*, La "Pietà" di Jacopino del Conte per S. Maria del Popolo: dalla identificazione del quadro al riesame dell'autore*, in "Storia dell'arte", 71.1991, pp. 59-93.

WEISZ 1991
Jean Shepard Weisz, *Caritas/Controriforma. The changing role of confraternity's ritual*, in Konrad Eisenbichler (a cura di), *Crossing the boundaries. Christian Piety and the Arts in Italian Medieval and Renaissance Confraternities*, Kalamazoo, Michigan 1991, pp. 221-236.

1992 BELLOSI 1992
Luciano Bellosi, *Intorno a un ritratto fiorentino di Jacopino del Conte*, in "Kunst des Cinquecento in der Toskana", München 1992, pp. 213-218.

BIRKE-KERTÉSZ 1992
Veronika Birke, Janine Kertész, *Die Italianischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis*, Vienna 1992.

BRERA 1992
Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale, Milano 1992.

CAPPELLETTI 1992
Francesca Cappelletti, *La committenza di Asdrubale Mattei e la creazione della Galleria nel Palazzo Mattei di Giove a Roma*, in "Storia dell'Arte", 76.1992, pp. 256-295.

FERRARI 1992
Daniela Ferrari (a cura di), *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, Roma 1992.

GOGUEL 1992
Catherine Monbeig Goguel, *De Vérone à Florence. Sebastiano Vini dessinateur autour du* Martyre des dix-mille, in *Kunst des Cinquecento in der Toskana. Italienische Forschungen Institut in Florenz*, a cura di Monika Cämmerer, XVII, Monaco 1992, pp. 335-352.

HUDON 1992
William V. Hudon, *Marcello Cervini and ecclesiastical government in Tridentine Italy,* Northern Illinois University Press, De Kalb 1992.

LABROT 1992
Gérard Labrot, *Collections of painting in Naples. 1600-1780*, Munich 1992.

Maestri e botteghe 1992
Mina Gregori, Antonio Paolucci, Cristina Acidini Luchinat (catalogo della mostra a cura di), *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, Cinisello Balsamo 1992.

HUDON 1992
William V. Hudon, *Marcello Cervini and ecclesiastical government in Tridentine Italy*, Northern Illinois University Press 1992.

LABROT 1992
Gérard Labrot, *Collections of Paintings in Naples. 1600-1780*, London 1992.

LEBENSZTEJN 1992
Jean-Claude Lebensztejn*, Jacopo da Pontormo*, Paris 1992.

MORTARI 1992
Luisa Mortari, *Francesco Salviati*, Roma 1992.

NOVA 1992
Alessandro Nova, *Salviati, Vasari, and the Reuse of Drawings in their Working Practice*, in "mater Drawings", 30, 1992, pp. 83-108.

PETRIOLI TOFANI 1992
Annamaria Petrioli Tofani, *Precisazioni attributive su alcuni disegni degli Uffizi*, in "Kunst des Cinquecento in der Toskana", München 1992, pp. 316-323.

STRUTHERS 1992
Sally A. Struthers, *Donatello's Putti: their genesis, importance, and influence on Quattrocento sculpture and painting*, PhD. Diss., The Ohio State University 1992.

VANNUGLI 1992
Antonio Vannugli, *Jacopino del Conte (1513-1598)*, Tesi di Dottorato di ricerca di Storia dell'Arte, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", III ciclo, 1992.

1993 ALLOISI 1993
Sivigliano Alloisi, *Quadri senza casa dai depositi della Galleria Corsini*, Roma 1993.

BROWN 1993
Clifford M. Brown, *Our accustomed discourse on the antique. Cesare Gonzaga and Gerolamo Garimberto, two Renaissance collectors of Greco-Roman art*, New York 1993.

DAL PRÀ 1993
Laura Dal Prà (catalogo della mostra a cura di), *I Madruzzo e l'Europa. 1539-1658. I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero*, Firenze 1993.

HERNANDO SANCHEZ 1993
Carlos José Hernando Sanchez, *La vida material y el gusto artìstico en la corte de Napòles durante el Rinascimento. El inventario de bienes del Virrey Pedro de Toledo*, in "Archivio Español de Arte", 261.1993, pp. 35-55.

HOCHMANN 1993
Michel Hochmann, *Les dessins et les peintures de Fulvio Orsini et la collection Farnèse*, in "Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranèe", vol. 105, 1.1993, pp. 49-91.

HOLLANDA 1993
Francisco de Hollanda, *Dialoghi di Roma*, ed. a cura di Rita Biscetti, Roma 1993.a

KLIEMANN 1993
Julian Kliemann, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Milano 1993.

LEONE DE CASTRIS 1993
Pierluigi Leone De Castris, *Collezionismo nella Napoli del Cinquecento*, in *Aspetti del collezionismo in Italia da Federico II al primo Novecento,* Trapani 1993, pp. 57-93.

NAGEL 1993
Alexander Nagel, *Michelangelo, Raphael and the altarpiece tradition,* PhD. Diss., Harvard University, Ann Arbor, Michigan 1993.

NIGRO 1993
Salvatore Nigro, *Pontormo*, Milano 1993.

ORLANDI 1993
Silvia Orlandi, *Un contributo alla storia del collezionismo. La raccolta epigrafica Delfini*, in "Opuscula Epigrafica", 4.1993.

PIANAZZA 1993
Murielle Pianazza, *Giovan Pietro Campana collezionista, archeologo, banchiere e il suo legame con Firenze*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 37, 2/3.1993, pp. 433-474.

PINELLI 1993
Antonio Pinelli, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino 1993.

SATTA 1993
Fiamma Satta (ad vocem), *Elvino Bernardino*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", 42, Roma 1993, pp. 531-532.

TALAMO 1993
Emilia Anna Talamo, *San Giovanni Decollato*, in Maria Luisa Madonna (a cura di), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, Roma 1993, pp. 204-207, cat. n. 13.

1994 BELLOSI 1994
Luciano Bellosi, *Per Nannoccio Capassini*, in "Antichità viva", 33.1994, 2/3, pp. 93-95.

CECCHI 1994
Alessandro Cecchi, *In margine ad una recente monografia sul Salviati*, in "Antichità viva", 1994, 34.1, pp. 12-22.

COLIVA 1994
Anna Coliva, *Museo e Galleria Borghese,* Roma 1994.

COSTAMAGNA 1994
Philippe Costamagna, *Pontormo,* Milano 1994.

DALY DAVIS 1994
Margaret Daly Davis (catalogo della mostra a cura di), *Archäologie der Antike*: *aus den Beständen der Herzog August Bibliothek 1500-1700*, Wiesbaden 1994.

FORLANI TEMPESTI – GIOVANNETTI 1994
Anna Forlani Tempesti, Alessandra Giovannetti, *Pontormo*, Firenze 1994.

FRANKLIN 1994
David Franklin, *Rosso in Italy. The Italian Career of Rosso Fiorentino,* New Haven, Yale University Press 1994.

GRISWOLD-WOLK SIMON 1994
Williamo Griswold, Linda Wolk Simon (catalogo della mostra a cura di), *Sixteenth Century Italian Drawings in New York Collections,* New York 1994.

HERNANDO SANCHEZ 1994
Carlos Jose Hernando Sanchez, *Castilla y Nápoles en el siglo XVI: el virrey Pedro de Toledo: linaje, estado y cultura (1532-1553)*, Salamanca 1994.

JAFFÉ 1994
Michael Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings. Roman and Neapolitan Schools,* London 1994.

NAGEL 1994
Alexander Nagel, *Michelangelo's London "Entombment" and the church of S. Agostino in Roma,* in "The Burlington Magazine", CXXXVI.1994, pp. 164-167.

PACINI 1994
Alfredo Pacini, *La Chiesa pistoiese e la sua cattedrale nel tempo. Repertorio di documenti (1451-1550)*, Pistoia 1994.

POLVERINI FOSI 1994
Irene Polverini Fosi, *I fiorentini a Roma nel Cinquecento: storia di una presenza*, in *Roma Capitale (1447-1527),* a cura di Sergio Gensini, Roma 1994, pp. 389-414.

RIVOSECCHI 1994
Valerio Rivosecchi (catalogo della mostra a cura di), *Arte a Montecitorio. Mostra di dipinti e sculture conservati nei palazzi della Camera*, Roma 1994.

1995 ANDRETTA 1995
Stefano Andretta (ad vocem), *Alessandro Farnese,* in "Dizionario Biografico degli Italiani", 45.1995, pp. 51-70.

BONANI-BALDASSARRE BONANI 1995
Gian Paolo Bonani, Serena Baldassarre Bonani, *Maria Lactans*, Roma 1995.

CONTI 1995
Alessandro Conti, *Pontormo*, Como 1995.

FORNARI SCHIANCHI-SPINOSA 1995
Lucia Fornari Schianchi, Nicola Spinosa (catalogo della mostra a cura di), *I Farnese. Arte e collezionismo*, Milano 1995.

FREIBERG 1995
Jack Freiberg, *The Lateran in 1600. Christian Concord in Counter-Reformation Rome*, Cambridge University Press 1995.

FUMAROLI 1995
Marc Fumaroli, *La scuola del silenzio*, ed. it. Milano 1995.

HOCHMANN 1995
Michel Hochmann, *La collezione di dipinti di palazzo Farnese di Roma secondo l'inventario del 1644*, in Lucia Fornari Schianchi (a cura di), *I Farnese. Arte e collezionismo. Studi*, Milano 1995, pp. 108-121.

PROTO PISANI
Rosanna Caterina Proto Pisani, *Il Chiostro dello Scalzo*, Firenze 1995.

ROSSELLI 1995
Donatella Rosselli (ad vocem), *Orazio Farnese*, in "Dizionario Biografico degli italiani", 45.1995, pp. 120-127.

SPINOSA 1995
Nicola Spinosa (direzione scientifica a cura di), *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. La collezione Farnese,* II, Napoli 1995.

ZEZZA 1995
Andrea Zezza, *Documenti per la "Cona magna" di Sant'Agostino alla Zecca (Girolamo Santacroce, Polidoro da Caravaggio, Bartolomeo Guelfo, Marco Cardisco)*, in "Prospettiva", 75/76, 1995, pp. 136-152.

1996 ACIDINI LUCHINAT 1996
Cristina Acidini Luchinat, *Il pendolo pistoiese tra esperimento e diligenza*, in Chiara d'Afflitto, Franca Falletti, Andrea Muzzi (catalogo della mostra a cura di), *Fra' Paolino e la pittura a Pistoia nel primo '500: l'età di Savonarola*, Firenze 1996, pp. 3-7.

ARTUSI-PATRUNO 1996
Luciano Artusi, Antonio Patruno, *Ora et labora. L'antico complesso religioso e l'Opera Pia di Sant'Ambrogio in Firenze. Storia, fede, arte, socialità e pubblica beneficienza accertate con documenti inediti*, Firenze 1996.

BISCEGLIA 1996
Anna Bisceglia, *Esperienze artistiche fuori contesto: da Pistoia al Viceregno di Napoli*, in Chiara d'Afflitto, Franca Falletti, Andrea Muzzi (catalogo della mostra a cura di), *Fra' Paolino e la pittura a Pistoia nel primo '500: l'età di Savonarola*, Firenze 1996, pp. 98-105.

BUTTERFIELD 1996
Andrew Butterfield, *Il Monumento Forteguerri di Andrea del Verrocchio,* in Franca Falletti (a cura di), *I Medici, il Verrocchio e Pistoia: storia e restauro di due capolavori nella cattedrale di S. Zeno: il monumento al cardinale Niccolò Forteguerri e "La Madonna di Piazza",* pp. 19-26.

CAVAZZINI 1996
Laura Cavazzini, *Dipinti e sculture nelle chiese dell'Ospedale*, in Lucia Sandri (a cura di), *Gli Innocenti e Firenze nei secoli. Un ospedale, un archivio, una città*, Firenze 1996, pp. 113-150.

CECCHI-NATALI 1996
Alessandro Cecchi, Antonio Natali, (a cura di), *L'officina della maniera: varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra due repubbliche, 1494-1530*, Firenze 1996.

CHENEY 1996
Iris Cheney (ad vocem), *Jacopino del Conte*, in "Dictionary of Art", vol. 7, 1996, pp. 777.

CONFORTI 1996
Claudia Conforti, *Baldassarre Turini. Funzionario mediceo e committente di architettura*, in *Ianiculum – Gianicolo. Storia, topografia, monumenti, leggende dall'antichità al rinascimento*, a cura di Eva Margareta Steinby, in "Acta Instituti Romani Finlandiae, vol. XVI, Roma 1996, pp. 189-198.

D'AFFLITTO-FALLETTI-MUZZI 1996
Chiara d'Afflitto, Franca Falletti, Andrea Muzzi (catalogo della mostra a cura di), *Fra' Paolino e la pittura a Pistoia nel primo '500: l'età di Savonarola*, Firenze 1996.

DONÒ 1996
Augusto Donò, *Scipione Pulzone (1545-1598), il pittore della Madonna della Divina Provvidenza*, in "Barnabiti studi", 13.1996, pp. 7-132.

FALLETTI 1996
Franca Falletti, *Note storiche sul Monumento Forteguerri dopo la morte del Verrocchio*, in Franca Falletti (a cura di), *I Medici, il Verrocchio e Pistoia: storia e restauro di due capolavori nella cattedrale di S. Zeno: il monumento al cardinale Niccolò Forteguerri e "La Madonna di Piazza",* pp. 27-37.

HUNTER 1996
John Hunter, *Girolamo Siciolante pittore da Sermoneta (1521-1575)*, Roma 1996.

JOANNIDES 1996
Paul Joannides, *Michelangelo and his influence. Drawings from Windsor Castle*, London 1996.

LEONE DE CASTRIS 1996
Pierluigi Leone De Castris, *La pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573. Fasto e devozione,* Napoli 1996.

OSTROW 1996
Steven F. Ostrow, *Art and Spirituality on Counter- Reformation Rome,* Cambridge 1996 (ed. it. *L'arte dei papi. La politica delle immagini nella Roma della Controriforma*, Roma 2002).

SANDRI 1996
Lucia Sandri, *L'assistenza nei primi due secoli di attività*, in Lucia Sandri (a cura di), *Gli Innocenti e Firenze nei secoli. Un ospedale, un archivio, una città*, Firenze 1996, pp. 59-83.

STEINBERG 1996
Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, 2nd ed. New York 1996.

WILLIAMSON 1996
Beth Ann Williamson, *The Virgin Lactans and the Madonna of Humility in Italy, Metz and Avignon in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, PhD Diss., University of London, Courtauld Institute 1996.

1997 BREJON DE LAVERGNÉE 1997
Barbara Brejon de Lavergnée (a cura di), *Catalogue des dessins italiens. Collection du Palais des Beaux-Arts de Lille*, Paris 1997.

DELL'AGLI 1997
Anna Maria Dell'Agli, *La struttura originaria della cappella Pucci Cauco in Trinità dei Monti a Roma, le conseguenze sul ciclo zuccaresco e un'ipotesi per Perin del Vaga*, in *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti*, Atti del convegno di Sant'Angelo in Vado, Milano 1997, pp. 111-123.

FERINO-PAGDEN 1997
Sylvia Ferino-Pagden, *Vittoria Colonna. Dichterin und muse Michelangelos*, Wien 1997.

GALLO 1997
Marco Gallo, *Jacopino del Conte e il ritratto funebre di Girolamo Melchiorri in S. Maria sopra Minerva,* in "Studi romani", 45.1997, pp. 88-96.

HOLMES 1997
Megan Holmes, *Disrobing the Virgin: the* Madonna Lactans *in Fifteenth-Century Florentine Art*, in *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge University Press 1997, pp. 167-195.

MACCHERINI 1997
Michele Maccherini, *Caravaggio nel carteggio familiare di Giulio Mancini*, in "Prospettiva" 86.1997, pp. 71-92.

RICE 1997
Louise Rice, *The altars and altarpieces of new St. Peter's: outfitting the basilica, 1621-1666*, Cambridge, Cambridge University Press 1997.

ROMANI 1997
Vittoria Romani, *Primaticcio, Tibaldi e la questione delle "cose del cielo"*, Cittadella (Padova) 1997.

ROSSI 1997
Sergio Rossi, *Virtù e fatica. La vita esemplare di Taddeo nel ricordo "tendenzioso" di Federico Zuccari*, in Bonita Cleri (a cura di), *Federico Zuccari, le idee, gli scritti*, Atti del convegno di Sant'Angelo in Vado, 28-29-30 ottobre 1994, Milano 1997, pp. 55-57.

1998 ACIDINI LUCHINAT 1998
Cristina Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento*, Milano 1998.

AGOSTI 1998
Agosti Giovanni, *Qualcosa su e di e intorno a Giulio Romano,* in "Prospettiva", 91-92, 1998, pp. 171-185.

ARRIGHI 1998
Vanna Arrighi (ad vocem), *Gaddi Giovanni,* in "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 51, 1998, pp. 156-158.

ARRIGHI 1998a
Vanna Arrighi (ad vocem), *Gaddi Niccolò*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 51, 1998, pp. 161-164.

BARTALINI 1998
Roberto Bartalini, *Paolo Giovio, Francesco Salviati, il Museo degli uomini illustri*, in "Prospettiva", 91-92, 1998, pp. 186-196.

CECCHI 1998
Alessandro Cecchi, *Salviati e i Medici (1543-48)*, in Catherine Monbeig Goguel (catalogo della mostra a cura di), *Francesco Salviati (1510-1563), o la Bella Maniera,* Roma, Villa Medici, Parigi, Musée du Louvre, Milano 1998, Milano 1998, pp. 61-65.

COLIVA 1998
Anna Coliva (a cura di), *Francesco Salviati: affreschi romani*, Milano 1998.

COSTAMAGNA 1998
Philippe Costamagna*, Il ritrattista*, in Catherine Monbeig Goguel (catalogo della mostra a cura di), *Francesco Salviati (1510-1563), o la Bella Maniera,* Roma, Villa Medici, Parigi, Musée du Louvre, Milano 1998, pp. 47-52.

COX-REARICK 1998
Janet Cox-Rearick, *Salviati e la Bella Maniera*, in Catherine Monbeig Goguel (catalogo della mostra a cura di), *Francesco Salviati (1510-1563), o la Bella Maniera,* Roma, Villa Medici, Parigi, Musée du Louvre, Milano 1998, pp. 25-30.

DI MONTE 1998
Michele Di Monte, *Immagini, devozione e pubblico. Sul problema dell'interpretazione della pittura religiosa del Cinquecento,* in "Venezia Cinquecento", anno VIII, n. 16, 1998, pp. 5-52.

FIRPO 1998
Massimo Firpo, *Dal Sacco di Roma all'inquisizione: studi su Juan de Valdes e la riforma italiana*, Alessandria 1998.

GOGUEL 1998
Catherine Monbeig Goguel (catalogo della mostra a cura di), *Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera,* Roma, Villa Medici, Parigi, Musée du Louvre, Milano 1998.

GOGUEL 1998a
Catherine Monbeig Goguel, *Il disegno in Francesco Salviati*, in Catherine Monbeig Goguel (catalogo della mostra a cura di), *Francesco Salviati (1510-1563), o la Bella Maniera*, Roma, Villa Medici, Parigi, Musée du Louvre, Milano 1998, pp. 31-46.

HOCHMANN 1998
Michel Hochmann, *Francesco Salviati a Venezia*, in Catherine Monbeig Goguel (a cura di), *Francesco Salviati (1510-1563), o la Bella Maniera,* Atti del Convegno Roma, Villa Medici, 29 gennaio-29 marzo 1998, Parigi, Musée du Louvre, 30 aprile-29 giugno 1998, Milano 1998, pp. 56-60.

HOCHMANN 1998a
Michel Hochmann, *Palazzo della Cancelleria. La cappella del Pallio*, in Anna Coliva (a cura di), *Francesco Salviati: affreschi romani*, Milano 1998, pp. 35-41.

JOANNIDES 1998
Paul Joannides, *Salviati e Michelangelo*, in Catherine Monbeig Goguel (a cura di), *Francesco Salviati (1510-1563), o la Bella Maniera,* Atti del Convegno Roma, Villa Medici, 29 gennaio-29 marzo 1998, Parigi, Musée du Louvre, 30 aprile-29 giugno 1998, Milano 1998, pp. 53-55.

NATALI 1998
Antonio Natali, *Andrea del Sarto: maestro della maniera moderna,* Milano 1998.

NOREEN 1998
Kristin Noreen, *Ecclesiae militantis triumphi: Jesuit Iconography and the Counter- Reformation*, in "The Sixteenth Century Journal", Vol. 29, n. 3, 1998, pp. 689-715.

PROSPERI 1998
Adriano Prosperi, *Il Concilio di Trento e la controriforma*, Trento 1999.

SACCONI 1998
Antonella Sacconi, (ad vocem), *Battista Franco detto il Semolei*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 50, Roma 1998, pp. 176-180.

TREZZANI 1998
Ludovica Trezzani, *L'Oratorio di San Giovanni Decollato*, in Anna Coliva (a cura di), *Francesco Salviati: affreschi romani*, Milano 1998, pp. 23-33.

VANNUGLI 1998
Antonio Vannugli, (ad vocem), *Jacopo del Conte*, in "Allgemeines Künstler-Lexicon", 20, Leipzig 1998, pp. 600-602.

WALDMAN 1998
Louis Alexander Waldman, *Nanni di Baccio Bigio at Santo Spirito*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 42, 1.1998, pp. 198-204.

1999 BAMBACH 1999
Carmen C. Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop*, Cambridge 1999.

BRUNELLI 1999
Giampiero Brunelli (ad vocem), *Garimberto (Garimberti) Girolamo*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", 52.1999, pp. 349-351.

CARRARA 1999
Francesca Carrara, *Pia Casa di Rifugio di Sant'Ambrogio*, in *Gli Istituti di beneficenza a Firenze*, a cura di Francesca Carrara, Ludovica Sebregondi, Ulisse Tramonti, Firenze 1999, pp. 127-141.

CECCHI 1999
Alessandro Cecchi, *La collezione di quadri di villa Medici*, in Michel Hochmann (catalogo della mostra a cura di), *Villa Medici. Il sogno di un cardinale. Collezioni e artisti di Ferdinando de' Medici*, Roma 1999, pp. 59-65.

HALL 1999
Marcia Hall, *After Raphael. Painting in Central Italy in the Sixteenth Century*, Cambridge 1999.

HOCHMANN 1999
Michel Hochmann (catalogo della mostra a cura di), *Villa Medici. Il sogno di un cardinale. Collezioni e artisti di Ferdinando de' Medici*, Roma 1999.

OBERHUBER – GNANN 1999
Konrad Oberhuber, Achim Gnann (a cura di), *Roma e lo stile classico di Raffaello*, Milano 1999.

PALESATI-LEPRE 1999
Antonio Palesati, Nicoletta Lepre, *Matteo da Leccia. Manierista Toscano dall'Europa al Perù*, Pisa 1999.

TAZARTES 1999
Maurizia Tazartes, *Michelangelo di Pietro Mencherini, un pistoiese a Lucca tra Quattrocento e Cinquecento*, in "Storia dell'Arte", 97, 1999, pp. 299-310.

TERRIBILE 1999
Claudia Terribile, *Il volto napoletano di Monsignor Della Casa*, in "Venezia Cinquecento", 9.1999, 17, pp. 53-76.

VAN DER SMAN 1999
Jan van der Sman, *New light on Perino del Vaga's 'Deposition' for S. Maria sopra Minerva in Rome*, in "The Burlington Magazine", 141.1999, pp. 164-169.

2000

ALLOISI 2000
Sivigliano Alloisi, *Guida alla Galleria Corsini*, Roma 2000.

ANGELINI 2000
Alessandro Angelini, *Pompeo Cesura tra Roma e l'Aquila*, in "Prospettiva", 98-99, 2000, pp. 104-144.

BALDINI 2000
Umberto Baldini, *La più rara opera che sia stata mai fatta fra e' mortali*, in *L'Adolescente dell'Ermitage e la Sagrestia Nuova di Michelangelo*, catalogo della mostra a cura di Sergej Androsov, Umberto Baldini, Firenze 2000, pp. 23-41.

BONA CASTELLOTTI 2000
Marco Bona Castellotti (a cura di), *Pietra dipinta: tesori nascosti del '500 e del '600 da una collezione privata milanese*, Milano 2000.

CALVESI 2000
Maurizio Calvesi, *La Madonna della Serpe di Caravaggio: una committenza confraternale*, in "Le confraternite romane", 2000, pp. 39-55.

CECCHI 2000
Alessandro Cecchi, *Le due capitali. Tra Firenze e Roma, dalla caduta della Repubblica fiorentina alla morte di Vasari*, in Roberto Paolo Ciardi, Antonio Natali (a cura di), *Storia delle Arti in Toscana. Il Cinquecento*, Firenze 2000, pp. 117-136.

CIARDI -NATALI 2000
Roberto Paolo Ciardi, Antonio Natali (a cura di), *Storia delle Arti in Toscana. Il Cinquecento*, Firenze 2000.

CLAYTON 2000
Martin Clayton, *Francesco Salviati in the Oratory of S. Giovanni Decollato, Roma,* in "Apollo" 151.2000, 457, pp. 9-11.

CRESCENTINI-MARTINI 2000
Claudio Crescentini, Antonio Martini (a cura di), *Le Confraternite romane. Arte, Storia, Committenza,* Roma 2000.

HIRST 2000
Michael Hirst, *A portrait of Lorenzo Pucci by Parmigianino*, in "Apollo", 151.2000, 460, pp. 43-47.

McTAVISH 2000
David McTavish, R*eview of Rome and Paris Salviati exhibition*, in "Master Drawings", 38.2000, 1, p. 68.

PATITUCCI 2000
Cecilia Anuska Patitucci, *La fortuna del gioiello magico e terapeutico in Italia*, in *Gioielli in Italia. Sacro e profano dall'antichità ai giorni nostri*, Atti del convegno di studio Valenza 2000, a cura di Lia Lenti e Dora Liscia Bemporad, Venezia 2001, pp. 27-39.

PINELLI 2000
Antonio Pinelli (a cura di), *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, Modena 2000.

SHEARMAN 2000
John Shearman, *A lost Altar-piece by Andrea del Sarto. The "*Madonna of Sant'Ambrogio*" (Part II),* in "Festschrift für Konrad Oberhuber" 2000, pp. 124-128.

TIBERIA 2000
Vitaliano Tiberia, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta nel XVI secolo*, Galatina 2000.

WARWICK 2000
Genevieve Warwick, *The arts of collecting. Padre Sebastiano Resta and the market for drawings in early modern Europe,* Cambridge 2000.

2001 AGOSTI 2001
Barbara Agosti (a cura di), *Elementi di letteratura artistica calabrese del XVI secolo*, Brescia 2001.

ALLOISI 2001
Sivigliano Alloisi (catalogo della mostra a cura di), *Personaggi e Interpreti. Ritratti della Collezione Corsini*, Roma 2001.

BELTRAMME 2001
Marcello Beltramme, *La pala dei Palafrenieri*, in "Studi Romani", 49.2001, pp. 72-100.

COSTAMAGNA 2001
Philippe Costamagna, *Le mécénat et la politique culturelle du cardinal Giovanni Salviati*, in Catherine Monbeig Goguel (a cura di), *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, Actes des colloques de Rome et de Paris, 1998, Roma 2001, pp. 217-252.

COX-REARICK 2001
Janet Cox-Rearick, *Salviati and Giulio Romano*, in *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, Actes des colloques de Rome et de Paris, a cura di Catherine Mombeig Goguel, Philippe Costamagna, Michel Hochmann, Roma 2001, pp. 355-376.

DACOS 2001
Nicole Dacos, *Italiens et espagnols dans l'atelier de Salviati. La Chapelle du Pallio à la Chancellerie*, in Catherine Monbeig Goguel (a cura di), *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, Actes des colloques de Rome et de Paris, 1998, Roma 2001, pp. 195-213.

DE CASTRIS 2001
Pierluigi Leone De Castris, *Polidoro da Caravaggio: l'opera completa*, Napoli 2001.

DORATI DA EMPOLI 2001
Maria Cristina Dorati da Empoli, *Una guida artistica di Roma in un manoscritto secentesco anonimo*, Roma 2001.

GOGUEL 2001
Catherine Monbeig Goguel*, Perino del Vaga o "la bontà di disegno",* in Parma Armani Elena, (catalogo della mostra a cura di), *Perino del Vaga: tra Raffaello e Michelangelo*, Milano 2001, pp. 57-78.

GOGUEL 2001a
Catherine Monbeig Goguel (a cura di), *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, Actes des colloques de Rome et de Paris, 1998, Roma 2001.

GRITT 2001
Stephen Gritt, *The Physical History & Conservation of the Botti Madonna, Interrelated Paintings, Construction & Tecnique*, in Hannah Kaye, *Andrea del Sarto. The Botti Madonna*, London 2001, pp. 25-41.

KAYE 2001
Hannah Kaye, *Andrea del Sarto. The Botti Madonna*, London 2001.

MENDELSOHN 2001
Leatrice Mendelsohn, *The sum of the parts*, in *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, Actes des colloques de Rome et de Paris, a cura di Catherine Mombeig Goguel, Philippe Costamagna, Michel Hochmann, Roma 2001, pp.107-148

NEGRO 2001
Angela Negro, *Venere e Amore di Michele di Ridolfo del Ghirlandaio. Il mito di una Venere di Michelangelo fra copie, repliche e pudiche vestizioni*, Roma 2001.

PARMA ARMANI 2001
Elena Parma Armani (a cura di), *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, Milano 2001.

PIACENTINI 2001
Paola Piacentini, *La biblioteca di Marcello Cervini: una ricostruzione dalle carte di Jeanne Bignami Odier,* Città del Vaticano 2001.

PILLIOD 2001
Elizabeth Pilliod, *Pontormo, Bronzino, Allori. A Genealogy of Florentine Art*, New Haven & London, Yale University Press, 2001.

ROBERTO 2001
Sebastiano Roberto, *San Luigi dei Francesi: la fabbrica e I programmi artistici per la chiesa nazionale dei Francesi a Roma nel '500,* Roma 2001.

THOMAS 2001
Ben Thomas, *Michelangelo, Daniele da Volterra and the* paragone, in "Apollo" 2001, pp. 46-53.

TREVES 2001
Letizia Treves, *Daniele da Volterra and Michelangelo. A collaborative relationship*, in "Apollo" 2001, pp. 36-45.

WILSON 2001
Carolyn Wilson, *St. Joseph in Italian Renaissance society and art: new directions and interpretations*, PhD Diss., Philadelphia, Saint Joseph's University Press, 2001.

2002 ASCHER 2002
Yoni Ascher, *Michelangelo's Projects for the Medicean Tombs: Rereading of the Story of the Medici Chapel*, in "Artibus et Historiae", Vol. 23, 46.2002, pp. 83-96.

BERNARDINI 2002
Maria Grazia Bernarini, *L'Oratorio del Gonfalone: storia, committenza e iconografia della decorazione*, in Maria Grazia Bernardini (a cura di), *L'Oratorio del Gonfalone a Roma. Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*, Roma 2002, pp. 31-43.

CANNATÀ 2002
Roberto Cannatà (ad vocem), *Grazia Leonardo da Pistoia*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", 58, Roma 2002, pp. 783-785.

FEHL 2002
Philipp Fehl, *Michelangelo's Tomb in Rome: Observations on the "Pietà" in Florence and the "Rondanini Pietà"*, in "Artibus et Historiae", vol. 23, n. 45, 2002, pp. 9-27.

GIOMBI 2002
Samuele Giombi, *Un papa marchigiano meno noto: Marcello Cervini (1501-1555),* in "Quaderni dell'Accademia fanestre" 2002, pp. 107-122.

GÜNTHER 2002
Hubertus Günther, *Gli studi antiquari per l'"Accademia della Virtù"*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di Richard Tuttle, Bruno Adorni, Christoph Luitpold Frommel, Milano 2002, pp. 126-128.

HIRST 2002
Michael Hirst, *Perino not Salviati,* in "The Burlington Magazine", 144.2002, pp. 164-165.

NESI 2002
Alessandro Nesi, *Ricerche su Benedetto Pagni da Pescia (1503-1578)*, Pistoia 2002.

STROCCHIA 2002
Sharon T. Strocchia, *Sister in Spirit: the Nuns of Sant'Ambrogio and Their Consorority in Early Sixteenth-Century Florence*, in "The Sixteenth Century Journal", Vol. 33, n. 3, 2002, pp. 735-767.

TIBERIA 2002
Vitaliano Tiberia, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta nei pontificati di Clemente VIII, Leone XI e Paolo V (1595-1621),* Galatina 2002.

2003

ACIDINI LUCHINAT 2003
Cristina Acidini Luchinat, *La Cattedrale di San Zeno a Pistoia*, Milano 2003.

BAUDEQUIN 2003
Jean-Christophe Baudequin, *Un tableau de Leonardo Grazia au musée de Troyes*, in "Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien, 9.2002-2003 (2003), pp. 5-6.

BEARD 2003
Mary Beard, *Picturing the Roman triumph: putting the "Fasti capitolini" in context,* in "Apollo", 158.2003, 497, pp. 23-28.

CHIARINI-PADOVANI 2003
Marco Chiarini, Serena Padovani (a cura di), *La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti*, Firenze 2003.

DERN 2003
Alexandra Dern, *Scipione Pulzone (ca. 1546-1598),* Weimar 2003.

DI ZANNI-PELLEGRINI 2003
Lisa di Zanni, Emanuele Pellegrini (a cura di), *Pistoia inedita. La descrizione di Pistoia nei manoscritti di Bernardino Vitoni e Innocenzo Ansaldi*, Pisa 2003.

FORNARI SCHIANCHI 2003
Fornari Schianchi Lucia, Ferino-Padgen Sylvia (a cura di), *Parmigianino e il manierismo europeo,* Milano 2003.

JOANNIDES 2003
Paul Joannides, *Reactions to the Master*, Ashgate 2003.

JOANNIDES 2003a
Paul Joannides, *Salviati and Michelangelo*, in Francis Ames-Lewis, Paul Joannides, *Reactions to the Master*, Ashgate 2003, pp. 68-92.

JOANNIDES 2003b
Paul Joannides, *Michel Ange, élèves et copistes*, Paris 2003.

JOANNIDES 2003c
Paul Joannides, *Michelangelo. Louvre, Galleria del disegno*, Milano 2003.

LISCIA BEMPORAD 2003
Dora Liscia Bemporad, *Funzione e significato delle gemme e delle montature dal Medioevo al Rinascimento*, in *Cristalli e Gemme. Realtà Fisica e Immaginario. Simbologia Tecniche e Arte*, a cura di Bruno Zanettin, Venezia 2003, pp. 321-341.

MANCINI 2003
Giorgia Mancini, *Una collezione romana del 1564: i dipinti del cardinale Rodolfo Pio da Carpi*, in "Paragone", 51.2003, pp. 37-59.

MORELLO 2003
Giovanni Morello, *La Sistina e Michelangelo. Storia e fortuna di un capolavoro*, in *La Sistina e Michelangelo*, catalogo della mostra a cura di Francesco Buranelli, Anna Maria De Strobel, Giovanni Gentili, Milano 2003.

MUSSINI-DE RUBEIS 2003
Massimo Mussini, Grazia Maria De Rubeis (a cura di), *Parmigianino tradotto. La fortuna di Francesco Mazzola nelle stampe di riproduzione fra il Cinquecento e l'Ottocento*, Milano 2003.

NATOLI-PETRUCCI 2003
Marina Natoli, Francesco Petrucci (catalogo della mostra a cura di), *Donne di Roma dall'impero romano al 1860. Ritrattistica romana al femminile*, Roma 2003.

PREZZOLINI-NOVEMBRI 2003
Carlo Prezzolini, Valeria Novembri (a cura di), *Papa Marcello II Cervini e la chiesa della prima metà del '500*, Atti del Convegno di studi storici, Montepulciano, 4 maggio 2002, Montepulciano 2003.

RAGIONIERI 2003
Pina Ragionieri, *Michelangelo tra Firenze e Roma*, Firenze 2003.

RICCOMINI 2003
Anna Maria Riccomini, *Il viaggio in Italia di Pietro De Lama. La formazione di un archeologo in età neoclassica*, Pisa 2003.

ROMANI 2003
Vittoria Romani (catalogo della mostra a cura di), *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, Firenze 2003.

ROMANI 2003a
Vittoria Romani, *Il seguace, l'amico: Daniele da Volterra a Firenze,* in "Art e dossier", 18.2003,193, pp. 26-31.

ROSENBERG 2003
Raphael Rosenberg, *The reproduction and publication of Michelangelo's Sacristy: drawings and prints by Franco, Salviati, Naldini and Cort*, in "Reactions to the master", 2003, pp. 114-136.

SCHÜTZE 2003
Sebastian Schütze (a cura di), *Palazzo Sacchetti*, Roma 2003.

SEBREGONDI 2003
Ludovica Sebregondi, *La Confraternita fiorentina di Sant'Anna detta "dei Palafrenieri"*, in Anita Valentini (a cura di), *Sant'Anna dei Fiorentini. Storia, Fede, Arte, Tradizione*, Firenze 2003, pp. 167-173.

SHEARMAN 2003
John Shearman, *Raphael in early modern sources (1483-1602)*, Yale University Press, New Haven and London, 2003.

SORCE 2003
Francesco Sorce (ad vocem), *Guelfo Bartolomeo*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 60, Roma 2003, pp. 566-568.

VALENTINI 2003
Anita Valentini (a cura di), *Sant'Anna dei Fiorentini. Storia, Fede, Arte, Tradizione*, Firenze 2003.

VALENTINI 2003a
Anita Valentini, *Genesi ed evoluzione dell'immagine di Sant'Anna a Firenze*, in Anita Valentini (a cura di), *Sant'Anna dei Fiorentini. Storia, Fede, Arte, Tradizione*, Firenze 2003, pp. 103-134.

VARICK LAUDER 2003
Anne Varick Lauder, *Absorption and interpretation: Michelangelo through the eyes of a Venetian follower, Battista Franco*, in Paul Joannides, *Reactions to the Master*, Ashgate 2003, pp. 93-113.

VERDON 2003
Timothy Verdon, *Aspetti teologici della raffigurazione di Sant'Anna a Firenze*, in Anita Valentini (a cura di), *Sant'Anna dei Fiorentini. Storia, Fede, Arte, Tradizione*, Firenze 2003, pp. 139-148.

ZEZZA 2003
Andrea Zezza, *Marco Pino. L'opera completa*, Napoli 2003.

ZEZZA 2003a
Andrea Zezza, *Marco Pino. Un protagonista della "maniera moderna" a Napoli. Restauri nel centro storico*, Napoli 2003.

2004

BARBIERI 2004
Edoardo Barbieri, *A proposito della Biblioteca di Marcello Cervini,* in "Medioevo e Rinascimento", 15.2004, 18, pp. 377-381.

CELLINI 2004
Giuseppina Alessandra Cellini, *Il contribuito di Fulvio Orsini ala ricerca antiquaria*, in "Atti della Accademia Nazionale dei Lincei", anno CDI, 2004, serie IX – Volume XVIII – Fascicolo 2, pp. 229-512.

CHONG – PEGAZZANO - ZIKOS 2004
Alan Chong, Donatella Pegazzano, Dimitros Zikos (catalogo della mostra a cura di), *Ritratto di un banchiere del Rinascimento: Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini,* Milano 2004.

CIARDI-MORESCHINI 2004
Roberto Paolo Ciardi, Benedetta Moreschini (a cura di), *Daniele Ricciarelli: da Volterra a Roma*, Volterra 2004.

COFFIN 2004
David R. Coffin, *Pirro Ligorio. The Renaissance Artist, Architect and Antiquarian,* University Park: The Pennsylvania state university press 2004.

COSTAMAGNA 2004
Philippe Costamagna, *Ritratti di esiliati fiorentini*, in Alan Chong, Donatella Pegazzano, Dimitros Zikos (catalogo della mostra a cura di), *Ritratto di un banchiere del Rinascimento: Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini,* Milano 2004, pp. 329-350.

FERRETTI 2004
Emanuela Ferretti, *Tra Bindo Altoviti e Cosimo I*, *Averardo Serristori*, *ambasciatore mediceo a Roma,* in Alan Chong, Donatella Pegazzano, Dimitros Zikos (catalogo della mostra a cura di), *Ritratto di un banchiere del Rinascimento: Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini,* Milano 2004, pp. 256-261.

FILIERI 2004
Maria Teresa Filieri, *Matteo Civitali e il suo tempo: pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, Milano 2004.

FORLANI TEMPESTI 2004
Anna Forlani Tempesti, *Perino disegnatore: quattro proposte*, in Elena Parma Armani (a cura di), *Perino del Vaga prima, durante e dopo,* Atti delle Giornate Internazionali di Studio, Genova 26-27 maggio 2001, Genova 2004, pp. 32-38.

FRANZONI 2004
Claudio Franzoni, *Quindici anni di una collezione*, in Manuela Rossi (a cura di), *Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi. Collezionisti e mecenati*, Atti del seminario internazionale di studi, Carpi 22 e 23 novembre 2002, Udine 2004, pp. 61-84.

GOGUEL 2004
Catherine Monbeig Goguel, *Attualità della ricerca su Francesco Salviati, dieci anni dopo la monografia di Luisa Mortari*, in *Per la storia dell'arte in Italia e in Europa: studi in onore di Luisa Mortari*, Roma 2004, pp. 203-211.

GUERRIERI BORSOI 2004
Maria Barbara Guerrieri Borsoi, *Gli Strozzi a Roma. Mecenati e collezionisti nel Sei e Settecento*, Roma 2004.

HIRST 2004
Michael Hirst, *Tre saggi su Michelangelo,* Firenze 2004.

JOANNIDES 2004
Paul Joannides, *Some new drawings by Perino del Vaga*, in in Elena Parma Armani (a cura di), *Perino del Vaga prima, durante e dopo,* Atti delle Giornate Internazionali di Studio, Genova 26-27 maggio 2001, Genova 2004, pp. 14-26.

KLIEMANN – ROHLMANN 2004
Julian Kliemann, Michael Rohlmann, *Wandmalerei in Italien: Hochrenaissance und Manierismus*, Monaco 2004.

KLIEMANN – ROHLMANN 2004a
Julian Kliemann, Michael Rohlmann, (a cura di), *Italian frescoes: high renaissance and mannerism: 1510-1600,* New York 2004.

LEVIN 2004
William R. Levin, *The* Allegory of Mercy *at the Misericordia in Florence. Historiography, Context, Iconography and the Documentation of Confraternal Charity in the Trecento*, Lanham (Maryland) 2004.

NATALI 2004
Antonio Natali, *Il leggìo del maestro. Andrea del Sarto modello dei pittori riformati*, in *Jacopo da Empoli (1551-1640). Pittore d'eleganza e devozione*, catalogo della mostra a cura di Rosanna Caterina Proto Pisani, Antonio Natali, Carlo Sisi, Elena Testaferrata, Milano 2004, pp. 43-55.

NICOLÒ 2004
Rossana Nicolò, *La Villa di Marcello Cervini al Vivo d'Orcia,* in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 43.2004, pp. 51-74.

PARMA ARMANI 2004
Elena Parma Armani (a cura di), *Perino del Vaga prima, durante e dopo,* Atti delle Giornate Internazionali di Studio, Genova 26-27 maggio 2001, Genova 2004.

PEGAZZANO 2004
Donatella Pegazzano, *Un banchiere e le arti,* in Alan Chong, Donatella Pegazzano, Dimitros Zikos (catalogo della mostra a cura di), *Ritratto di un banchiere del Rinascimento: Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini,* Milano 2004, pp. 59-91.

PETRUCCI 2004
Francesco Petrucci, *Papi in posa*, Roma 2004.

ROSSI 2004
Manuela Rossi (a cura di), *Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi. Collezionisti e mecenati*, Atti del seminario internazionale di studi, Carpi 22 e 23 novembre 2002, Udine 2004.

SHEARMAN 2004
John Shearman, *Tre secoli in viaggio. La* Madonna Botti *di Andrea del Sarto*, in "Art e Dossier", 19.2004, 197, pp. 20-23.

SIMONCELLI 2004
Paolo Simoncelli, *Esuli fiorentini al tempo di Bindo Altoviti*, in Alan Chong, Donatella Pegazzano, Dimitros Zikos (catalogo della mostra a cura di), *Ritratto di un banchiere del Rinascimento: Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini,* Milano 2004, pp. 285-327.

STREHLKE 2004
Carl Brandon Strehlke (catalogo della mostra a cura di), *Pontormo, Bronzino and the Medici. The transformation of the Renaissance portrait in Florence*, Philadelphia 2004.

WALDMAN 2004
Louis A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court. A corpus of early Modern Sources*, Philadelphia 2004.

ZANOT 2004
Massimiliano Zanot, *Rodolfo Pio da Carpi. La carriera di un ecclesiastico alla corte di Roma*, in Manuela Rossi (a cura di), *Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi. Collezionisti e mecenati*, Atti del seminario internazionale di studi, Carpi 22 e 23 novembre 2002, Udine 2004, pp. 85-108.

2005

CHAPMAN 2005
Hugo Chapman, *Michelangelo drawings: closer to the master*, London 2005.

CORDELLIER 2005
Dominique Cordellier, *De la Renaissance à l'Age baroque. Une collection de dessins italiens pour les musées de France*, Paris 2005.

COSTAMAGNA 2005
Philippe Costamagna, *The Formation of Florentine Draftsmanship: Life Studies from Leonardo and Michelangelo to Pontormo and Salviati*, in "Master Drawings", 43.2005, 3, pp. 274-291.

DI MAJO 2005
Ippolita Di Majo, *Vittoria Colonna, il Castello di Ischia e la cultura delle corti*, in Pina Ragionieri (catalogo della mostra a cura di), *Vittoria Colonna e Michelangelo*, Firenze 2005, pp. 19-32.

ERCOLINO 2005
Maria Grazia Ercolino (ad vocem), *Lippi Giovanni di Bartolomeo*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 65, Roma 2005, pp. 209-212.

ERCOLINO 2005a
Maria Grazia Ercolino (ad vocem), *Lippi Annibale*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 65, Roma 2005, pp. 185-186.

FRAGNITO 2005
Gigliola Fragnito, *Vittoria Colonna e il dissenso religioso*, in Pina Ragionieri (catalogo della mostra a cura di), *Vittoria Colonna e Michelangelo*, Firenze 2005, pp. 97-105.

GOGUEL 2005
Catherine Mombeig Goguel, *Workshop Continuity through the Generations: Bandinelli versus Francesco Salviati*, in "Master Drawings", 43.2005, 3, pp. 316-325.

LILIUS 2005
Henrik Lilius, *Gli affreschi di Villa Lante*, in *Villa Lante al Gianicolo. Storia della Fabbrica e cronaca degli abitatori*, a cura di Tancredi Carunchio e Simo Örmä, Roma 2005, pp. 77-131.

MARTINI 2005
Antonio Martini, *Origine e sviluppo delle confraternite*, in "La ricerca folkorica", n. 52, La devozione dei laici: Confraternite di Roma e del Lazio dal Medioevo ad oggi, 2005, pp. 5-13.

MERISALO 2005
Outi Merisalo, *Baldassarre Turini e la corte umanistica medicea a Roma*, in *Villa Lante al Gianicolo. Storia della Fabbrica e cronaca degli abitatori*, a cura di Tancredi Carunchio e Simo Örmä, Roma 2005, pp. 151-154.

NESI 2005
Alessandro Nesi, *Leonardo Grazia e Benedetto Pagni: echi dello stile di Giulio Romano tra Pistoia e Pescia*, in "Arte Cristiana", vol. 93, ed. 826-831, 2005, pp. 183-188.

PETRUCCI 2005
Francesco Petrucci, *Papi in posa. 500 years of papal portraiture,* Roma 2005.

PIERGUIDI 2005
Stefano Pierguidi, *Avvicendamento d'artisti e direzione di cantiere nella decorazione dei tre oratori romani*, in "Bollettino d'arte", 6.Ser. 90.2005, 132, pp. 23-34.

RAGIONIERI 2005
Pina Ragionieri (catalogo della mostra a cura di), *Vittoria Colonna e Michelangelo*, Firenze 2005.

ROBERTO 2005
Sebastiano Roberto, *San Luigi dei Francesi. La fabbrica di una chiesa nazionale nella Roma del '500*, Roma 2005.

TARTUFERI 2005
Angelo Tartuferi, *Domenico di Michelino: un'aggiunta e qualche riflessione sulle molte incertezze della fase iniziale*, in "Arte Cristiana", 93.2005, 829, pp. 286-292.

VANNUGLI 2005
Antonio Vannugli, *Un'altra "Lettera rubata". La decorazione della Cappella di S. Maria Maddalena nella SS. Trinità dei Monti e il vero* Noli me tangere *di Giulio Romano e Giovan Francesco Penni*, in "Storia dell'Arte", 111.2005, pp. 59-96.

WALDMAN 2005
Louis A. Waldman, *The patronage of a favorite of Leo X: Cardinal Niccolò Pandolfini, Ridolfo Ghirlandaio and the unfinished tomb by Baccio da Montelupo,* in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 48.2004(2005), pp. 105-128.

2006

BECK 2006
James Beck, *From Duccio to Raphael: connoisseurship in crisis,* Firenze 2006.

BELLUZZI 2006
Belluzzi Amedeo, *Giulio Romano*, Modena 2006.

BERRUTI 2006
Paolo Berruti, *La sacralità umanizzata*, in *Madonna del Latte. La sacralità umanizzata*, Firenze 2006, pp. 23-49.

BIRINDELLI 2006
Dino Birindelli, *Quel porco del Turini*, in "Nebulae", 33.2006, 11, pp. 2-4.

BUZZEGOLI-KUNZELMAN 2006
Ezio Buzzegoli, Diane Kunzelman, *Re-Use of cartoons on paintings by Andrea del Sarto and Pontormo: a study with high resolution digital scanned IRR*, in *La Peinture Ancienne et ses procédés*, atti del colloquio Bruges, 11-13 settembre 2003, a cura di Hélène Verougstraete, Jacqueline Couvert, Leuven 2006, pp. 67-78.

CICCAGLIONE 2006
Judy Anne Ciccaglione, *"*La Bella Romana*". A Sixteenth-Century Parmesan Painting of* Lucretia Commiting Suicide *and Its Literary and Visual Precedents*, Phd Dissertation, Queen's University. Kingston, Ontario, Canada 2006.

GRASSO 2006
Monica Grasso (ad vocem), *Lorenzetto (Lorenzo di Ludovico, Lorenzo Lotti)*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 66, Roma 2007, pp. 1-4.

MEJÍA-GRAFINGER-JATTA 2006
Jorge Card. Mejía, Christine Grafinger, Barbara Jatta, *I cardinali bibliotecari di Santa Romana Chiesa. La quadreria nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, Città del Vaticano 2006.

NESI 2006
Alessandro Nesi, *Nuovi documenti su alcuni pittori pistoiesi del primo Cinquecento*, in "Storia locale. Quaderni pistoiesi di cultura moderna e contemporanea", 7.2006, pp. 68-81.

NOVA 2006
Alessandro Nova, *Il Cristo in* forma pietatis *del Rosso Fiorentino*, in *L'immagine di Cristo dall'Acheropita alla mano d'artista. dal tardo medioevo all'età barocca,* a cura di Christoph L. Frommel, Gerhard Wolf, Città del Vaticano 2006, pp. 323-340.

PAYAN 2006
Paul Payan, *Joseph: une image de la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris 2006.

PETRUCCI 2006
Francesco Petrucci, (catalogo della mostra a cura di), *La porpora cardinalizia. Ritrattistica cardinalizia a Roma dal Rinascimento al Novecento*, Roma 2006.

PINACOTECA NAZIONALE BOLOGNA 2006
Pinacoteca Nazionale, Bologna. Catalogo generale. Da Raffaello ai Carracci, II, Bologna 2006.

SANSA 2006
Renato Sansa (ad vocem), *Maffei Bernardino*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 67, Roma 2006, pp. 223-226.

SIMONCELLI 2006
Paolo Simoncelli, *Fuoriuscitismo repubblicano fiorentino, 1530-54,* Milano 2006.

TERRIBILE 2006
Claudia Terribile, *Quale volto per monsignor Della Casa?*, in *Giovanni Della Casa. Un seminario per il centenario*, a cura di Amedeo Quondam, Roma 2006, pp. 79-130.

TOSINI 2006
Patrizia Tosini, *Girolamo Muziano (1532-1592). Dalla maniera alla natura*, Roma 2006.

2007 AGOSTI 2007
Barbara Agosti, *Michelangelo. Amici e maestranze*, Milano 2007.

BARBIERI 2007
Costanza Barbieri, *"Chompare e amicho karissimo: a "Portrait of Michelangelo",* in "Artibus et historiae", 28.2007,56, pp. 107-120.

BIFERALI - FIRPO 2007
Fabrizio Biferali, Massimo Firpo, *Battista Franco "pittore viniziano" nella cultura artistica e nella vita religiosa del Cinquecento,* Pisa 2007.

BILANCIA 2007
Fernando Bilancia, *Annibale Lippi, architetto della cappella del SS. Rosario di S. Maria sopra Minerva a Roma*, in "Palladio", 39.2007, pp. 101-110.

BRUNELLI 2007
Giampiero Brunelli (ad vocem), *Marcello II papa*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 69, Roma 2007, pp. 502-510.

CARRARA-GINZBURG 2007
Eliana Carrara, Silvia Ginzburg (a cura di), *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, Atti delle giornate di studio, Pisa, Scuola Normale Superiore, 30 settembre- 1 ottobre 2004, Pisa 2007.

CASTELLI-MANZITTI 2007
Elena Castelli, Anna Manzitti, *Delicati equilibri nei cicli decorativi di Perin del Vaga in Palazzo del Principe a Genova*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 91/92.2007, pp. 73-82.

CATALUCCI – CIPPARONE 2007
Valentina Catalucci, Anna Cipparrone, *La decorazione del piano nobile di Palazzo Ricci-Sacchetti a Roma*, in Èmilie Passignat, Antonio Pinelli (a cura di), *Reverse engineering. Un nuovo approccio allo studio dei grandi cicli rinascimentali*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", n. 91-92, 2007, pp. 93-105.

GALLO 2007
Marco Gallo, *Jacopino del Conte e il ritratto funebre di Girolamo Melchiorri in Santa Maria sopra Minerva a Roma: prolegomena alla storia della famiglia Melchiorri*, in Gallo Marco (a cura di), *Studi di storia dell'arte, iconografia e iconologia: la biblioteca del curioso*, Roma 2007, pp. 233-243.

GINZBURG 2007
Silvia Ginzburg, *Filologia e storia dell'arte. Il ruolo di Vincenzo Borghini nella genesi della Torrentiniana*, in Eliana Carrara, Silvia Ginzburg (a cura di), *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, Atti delle giornate di studio, Pisa, Scuola Normale Superiore, 30 settembre- 1 ottobre 2004, Pisa 2007, pp. 147-204.

MELANI – RATTI 2007
Margherita Melani, Federica Ratti, *L'Oratorio della Confraternita del Gonfalone a Roma*, in Èmilie Passignat, Antonio Pinelli (a cura di), *Reverse engineering. Un nuovo approccio allo studio dei grandi cicli rinascimentali*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", n. 91-92, 2007, pp. 83-92.

NALDI 2007
Riccardo Naldi, *Iacopo Sannazzaro, Isabella d'Este e Girolamo Santacroce "ritrattista"*, in *Scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, Atti del convegno internazionale di studi, Lecce, 9, 10, 11 giugno 2004, a cura di Letizia Gaeta, Galatina 2007, pp. 217-240.

POMMIER 2007
Édouard Pommier, *Il ritratto d'artista nell'arte italiana del XVI secolo. Saggio di tipologia*, in *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, Atti del Convegno, Firenze 2002, a cura di Aldo Galli, Chiara Piccinini, Massimiliano Rossi, Firenze 2007, pp. 3-28.

RUSCHI 2007
Pietro Ruschi, *La Sagrestia Nuova, metamorfosi di uno spazio*, in *Michelangelo architetto a San Lorenzo. Quattro problemi aperti*, catalogo della mostra a cura di Pietro Ruschi, Firenze 2007, pp. 15-49.

SAPIENZA 2007
Valentina Sapienza (ad vocem), *Malatesta Leonardo (Leonardo da Pistoia),* in "Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 68, Roma 2007, pp. 64-66.

TAZARTES 2007
Maurizia Tazartes, *Fucina lucchese. Maestri, botteghe, mercanti in una città del Quattrocento*, Pisa 2007.

2008 AGOSTI 2008
Barbara Agosti, *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze 2008.

DONATI – PETRUCCI 2008
Andrea Donati, Francesco Petrucci (catalogo della mostra a cura di), *Artisti a Roma: ritratti di pittori, scultori e architetti dal Rinascimento al Neoclassicismo,* Roma 2008.

MOCHI ONORI – VODRET 2008
Lorenza Mochi Onori, Rossella Vodret, *La Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini*, Roma 2008.

PETRUCCI 2008
Francesco Petrucci, *Dalle Collezioni Romane. Dipinti e arredi in dimore nobiliari e raccolte private XVI-XVIII secolo,* Roma 2008.

RAGIONIERI 2008
Pina Ragionieri (a cura di), *Il volto di Michelangelo*, Firenze 2008.

STRINATI 2008
Claudio Strinati (catalogo della mostra a cura di), *Sebastiano del Piombo. 1485-1547,* Roma 2008.

2009 BOREA 2009
Evelina Borea, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, Pisa 2009.

CAPOBIANCO 2009
Fernanda Capobianco (ad vocem), *Grazia Leonardo,* in Allgemeines Künstler-Lexikon, 61.2009, p. 106.

CASSIGOLI 2009
Iacopo Cassigoli, *Ecce Mater. La Madonna del latte e le sante galattofore. Arte, iconografia e devozione in Toscana fra Trecento e Cinquecento*, Firenze 2009.

COSTA 2009
Giorgio Costa, *Michelangelo alle corti di Niccolò Ridolfi e Cosimo I*, Roma 2009.

CROPPER-LUKEHART 2009
Elizabeth Cropper, Peter M. Lukehart (a cura di), *The Accademia Seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, Yale University Press, London 2009.

FRANKLIN 2009
David Franklin (catalogo della mostra a cura di), *From Raphael to Carracci: the art of papal Rome*, Ottawa 2009.

HERKLOTZ 2009
Ingo Herklotz, *Alfonso Chacón e le gallerie dei ritratti nell'età della Controriforma*, in Patrizia Tosini (a cura di), *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*, Atti del convegno internazionale di studi, Frosinone, Sora, 16-18 maggio 2007, Roma 2009, pp. 111-142.

HORNIK 2009
Heidi J. Hornik, *Michele Tosini and the Ghirlandaio Workshop in Cinquecento Florence*, Brighton, Sussex Academic Press 2009.

MIARELLI MARIANI-RICHIELLO 2009
Ilaria Miarelli Mariani, Maria Richiello (a cura di), *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, Roma 2009.

MURATORE 2009
Davide Muratore, *La biblioteca del cardinale Niccolò Ridolfi,* Alessandria 2009.

NESI 2009
Alessandro Nesi, *Michelangelo Membrini, Bernardino Detti, Zacchia il Vecchio e Benedetto Pagni. Note sulla pittura tra Lucca e Pistoia nel Cinquecento*, in "Arte Cristiana", anno XCVII, 855.2009, pp. 417-428.

PANCHERI-PRIMERANO 2009
Roberto Pancheri, Domenica Primerano (catalogo della mostra a cura di), *L'uomo del Concilio. Il cardinale Giovanni Morone tra Roma e Trento nell'età di Michelangelo*, Trento 2009.

PAUWELS 2009
Yves Pauwels, *Philiberti de l'Orme et ses cardinaux: Marcello Cervini et Jean du Bellay,* in *Les cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique,* Lille 2009, pp. 149-156.

PELLEGRINI 2009
Emanuele Pellegrini (a cura di), *Descrivere Lucca. Viaggio tra note, inventari e guide dal XVII al XIX secolo*, Pisa 2009.

PERINI 2009
Giovanna Perini, *Lucca pittrice: Tommaso Francesco Bernardi e la letteratura artistica italiana del secondo Settecento*, in Emanuele Pellegrini (a cura di), *Descrivere Lucca. Viaggio tra note, inventari e guide dal XVII al XIX secolo*, Pisa 2009, pp. 103-175.

SANTOLINI 2009
Sandro Santolini, *Prime indagini sulla decorazione pittorica del piano nobile di Palazzo Silvestri*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 97.2009, pp. 35-60.

SICKEL 2009
Lothar Sickel, *Francesco Salviati's inventory and his lost Life of Christ on silver cloth*, in "Studiolo", 7.2009, pp. 125-138.

TOSINI 2009
Patrizia Tosini (a cura di), *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*, Atti del convegno internazionale di studi, Frosinone, Sora, 16-18 maggio 2007, Roma 2009.

VARICK LAUDER 2009
Anne Varick Lauder, *Battista Franco, Inventaire général des dessins italiens, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins,* vol. VIII, Paris 2009.

WILLIAMSON 2009
Beth Williamson, *The Madonna of Humility. Development, Dissemination and Reception, c. 1340-1400*, Woodbridge 2009.

2009
2010 CIMINI 2009-2010
Tiziana Cimini, *La cappella Dupré in San Luigi dei Francesi. Fonti per la ricostruzione del cantiere decorativo,* Tesi di Laurea Specialistica, a.a. 2009-2010, Università degli Studi di Tor Vergata.

2010 AGOSTI 2010
Barbara Agosti, *Frustoli vasariani. Su alcuni artisti, amici e committenti nel carteggio vasariano*, in "Prospettiva", 137.2010, pp. 97-102.

BARBIERI 2010
Costanza Barbieri, *"Nihil est in rebus inane". Oggetti come simboli dissimulati nella Madonna della gatta di Giulio Romano*, in *Natura Morta. Rappresentazione dell'oggetto, oggetto come rappresentazione*, a cura di Costanza Barbieri/Delma Frascarelli, Napoli 2010, pp. 29-34.

BERNACCHIONI 2010
Annamaria Bernacchioni (catalogo della mostra a cura di), *Ghirlandaio. Una famiglia di pittori del Rinascimento tra Firenze e Scandicci*, Firenze 2010.

BELLOSI 2010
Luciano Bellosi, *Coppo di Marcovaldo e soprattutto Salerno di Coppo*, in Caterina Caneva, Lia Brunori, *La croce dipinta di Coppo di Marcovaldo e Salerno di Coppo a Pistoia*, Pistoia 2010, pp. 41-57.

BALDASSARRE BONANI 2010
Serena Baldassarre Bonani, *Beate le mammelle che hai succhiato. Il grande tema della Vergine Madre*, in *Da lei Dio prese il latte. Una collezione di incisioni dei maestri dal secolo quindici al secolo venti*, a cura di Gian Paolo Bonani, Pavona 2010, pp. 11-16.

BRUNORI 2010
Lia Brunori, *La croce dipinta di Coppo e Salerno di Coppo: vicissitudini, restauri e spostamenti*, in Caterina Caneva, Lia Brunori, *La croce dipinta di Coppo di Marcovaldo e Salerno di Coppo a Pistoia*, Pistoia 2010, pp. 61-66.

BURZER-DAVIS-FEZER-NOVA 2010
Katja Burzer, Charles Davis, Sabine Feser, Alessandro Nova (a cura di), *Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione*, Atti del Convegno, Firenze, Kunsthistorisches Institut, 13-17 febbraio 2008, Venezia 2010.

CANEVA-BRUNORI 2010
Caterina Caneva, Lia Brunori, *La croce dipinta di Coppo di Marcovaldo e Salerno di Coppo a Pistoia*, Pistoia 2010.

DEL SERRA 2010
Alfio del Serra, *Il restauro*, in Caterina Caneva, Lia Brunori, *La croce dipinta di Coppo di Marcovaldo e Salerno di Coppo a Pistoia*, Pistoia 2010, pp. 71-103.

DONATI 2010
Andrea Donati, *Ritratto e figura nel manierismo a Roma: Michelangelo Buonarroti, Jacopino Del Conte, Daniele Ricciarelli*, Repubblica di San Marino 2010.

DONATI 2010a
Andrea Donati, *Il ritratto di Michelangelo Buonarroti da Giuliano Bugiardini a Daniele da Volterra*, in *La forma del Rinascimento. Donatello, Andrea Bregno, Michelangelo e la scultura a Roma nel Quattrocento*, catalogo della mostra a cura di Claudio Crescentini, Claudio Strinati, Roma 2010, pp. 199-211.

FALCIANI 2010
Carlo Falciani, in *A History of Taste. Collecting French & Italian Old Master Paintings for America,* London Robilant+Voena 2010, pp. 26-29.

FALCIANI – NATALI 2010
Carlo Falciani, Antonio Natali (catalogo della mostra a cura di), *Bronzino: pittore e poeta alla corte dei Medici,* Firenze 2010.

FURLOTTI 2010
Barbara Furlotti, *Giovanni Francesco Orsini. Un nome per il "Ritratto di gentiluomo" della Pinacoteca del Castello Sforzesco di Milano*, in "Bollettino d'Arte", 7, 95.2010, pp. 61-68.

GOGUEL 2010
Catherine Monbeig Goguel, *Revival vasariano nella Firenze della metà del Settecento. Intorno a Ignazio Hugford e Santi Pacini*, in Katja Burzer, Charles Davis, Sabine Feser, Alessandro Nova (a cura di), *Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione*, Atti del Convegno, Firenze, Kunsthistorisches Institut, 13-17 febbraio 2008, Venezia 2010, pp. 301-316.

GONTERO-LAUZE 2010
Valérie Gontero-Lauze, *Sagesses minérales. Médecine et magie des pierres précieuses au Moyen Âge*, Paris 2010.

Mc TAVISH 2010
David Mc Tavish, *Nature and Art in the Early Drawings of Francesco Salviati*, in "Master Drawing", 48, 3, 2010, pp. 291-314.

ORBICCIANI 2010
Laura Orbicciani, *Palazzo della Cancelleria*, Roma 2010.

PIERGUIDI 2010
Stefano Pierguidi, *Perin del Vaga* versus *Pordenone, Beccafumi e Girolamo da Treviso nella decorazione delle facciate della villa di Andrea Doria*, in "Arte documento", 26.2010, pp. 166-175.

VAN DEN AKKER 2010
Paul van den Akker, *Looking for lines. Theories on the Essence of Art and the Problem of Mannerism*, Amsterdam 2010.

2011 BELLINI 2011
Federico Bellini, *La basilica di San Pietro: da Michelangelo a Della Porta*, Roma 2011.

BERNARDINI 2011
Maria Grazia Bernardini (catalogo della mostra a cura di), *Il Rinascimento a Roma: nel segno di Michelangelo e Raffaello*, Milano 2011.

BYATT 2011
Lucinda Byatt, *Sant'Agata dei Goti in the Quirinal. An early sixteenth-century fulcrum for politics and learning under cardinal Ridolfi,* in *Early Modern Rome 1341-1667,* Ferrara 2011, pp. 230-240.

CASTALDI 2011
Tommaso Castaldi, *La Madonna della Misericordia. L'iconografia della Madonna della Misericordia e della Madonna delle frecce nell'arte di Bologna e della Romagna nel Tre e Quattrocento*, Imola 2011.

CECCHI 2011
Alessandro Cecchi (catalogo della mostra a cura di), *Giorgio Vasari. Disegnatore e Pittore. "Istudio, diligenza et amorevole fatica"*, Milano 2011.
CONFORTI 2011
Claudia Conforti, *La sala dei Cento giorni di Giorgio Vasari alla Cancelleria di Roma (1546)*, in *Il Rinascimento a Roma: nel segno di Michelangelo e Raffaello*, Milano 2011, pp. 126-133.

DE CASTRO 2011
Evelina De Castro, *La «maniera moderna» a palazzo Abatellis. Pittori, contesti e interpreti della terza parte delle Vite*, in Stefano Piazza (a cura di), *Giorgio Vasari a palazzo Abatellis*, Palermo 2011, pp. 28-34.

FILIPPONI-MAZZOCCHI-SEBREGONDI 2011
Stefano Filipponi, Eleonora mazzocchi, Ludovica Sebregondi (catalogo della mostra a cura di), *Il mercante, l'ospedale, i fanciulli. Santa Maria Nuova e la fondazione degli Innocenti*, Firenze 2011.

FIORE-LAMBERINI 2011
Francesco Paolo Fiore, Daniela Lamberini (a cura di), Atti del Convegno internazionale Mantova-Firenze 2009, *Cosimo Bartoli (1503-1572)*, Firenze 2011.

FRANZON 2011
Serena Franzon, *Il gioiello da capo nelle raffigurazioni quattrocentesche della Vergine Maria*, in "OADI. Rivista dell'Osservatorio per le arti decorative in Italia", 2, 1.2011, pp. 43-60.

GOGUEL 2011
Catherine Monbeig-Goguel, in Jean-Christophe Baudequin, (catalogo della mostra a cura di), *L'Oeil et la passion. Dessins italiens de la Renaissance dans les collections privées françaises*, Paris 2011, pp. 108-109, cat. n. 27.

HIRSCHBOECK 2011
Martin Hirschboeck, *Florentinische Palastkapellen unter den ersten Medici-Herzögen (1537-1609). Verborgene Orte frommer Selbstdarstellung und konfessioneller Identität*, Berlin 2011.

JONIETZ 2011
Fabian Jonietz, *Cosimo Bartoli's Invenzioni for Giovan Battista Ricasoli*, in Francesco Paolo Fiore, Daniela Lamberini (a cura di), Atti del Convegno internazionale Mantova-Firenze 2009, *Cosimo Bartoli (1503-1572)*, Firenze 2011, pp. 297-325.

NALDI 2011
Riccardo Naldi, *Per la storia cinquecentesca di Santa Maria di Monte Oliveto a Napoli: la cappella dei Barattuccio tra Giovan Domenico e Girolamo d'Auria*, in "Napoli nobilissima", 6.Ser.2, 68.2011, pp. 15-36.

PIERGUIDI 2011
Stefano Pierguidi, *Da Michelangelo a Michalangelo. La sessualità di Cristo censurata*, in *Nudité sacrée. Le nu dans l'art religieux de la Renaissance entre érotisme, dévotion et censure*, Actes du colloque organisé à Paris, 2008, Paris 2011, pp. 181-197.

TEMPESTA 2011
Claudia Tempesta, *Oratorio di San Giovanni Decollato*, in Maria Grazia Bernardini (catalogo della mostra a cura di), *Il Rinascimento a Roma: nel segno di Michelangelo e Raffaello*, Milano 2011, pp. 116-125.

2012 BRODINI 2012
Alessandro Brodini, *"Carico d'anni e di pecati pieno": Michelangelo nel cantiere della basilica di San Pietro*, In *Porre un limite all'infinito errore, Studi di storia dell'architettura dedicati a Christof Thoenes* (a cura di Alessandro Brodini, Giovanna Curcio, Roma 2012, pp. 65-77.

CORDELLIER 2012
Dominique Cordellier (catalogo della mostra a cura di), *Luca Penni. Un disciple de Raphäel à Fontainebleau*, Parigi 2012.

DONATI 2012
Andrea Donati, *Tiziano e il ritratto di Paolo III*, in Lionello Puppi, Andrea Donati (catalogo della mostra a cura di), *Tiziano e Paolo III. Il pittore e il suo modello*, Roma 2012, pp. 35-92.

DORGER 2012
Cecelia M. Dorger, *Studies in the Image of the Madonna Lactans in Late Medieval and Renaissance Italy*, Ph.D. Thesis, University of Louisville Louisville, Kentucky, 2012.

FURLOTTI 2012
Barbara Furlotti, *A Renaissance Baron and his possessions. Paolo Giodano I Orsini Duke of Bracciano (1541-1585)*, Turnhout 2012

FURLOTTI 2012 a
Barbara Furlotti, *Collezionare antichità al tempo di Gregorio XIII: il caso di Paolo Giordano I Orsini*, in Claudia Cieri Via, Ingrid D. Rowland, Marco Ruffini (a cura di), *Unità e frammenti di modernità. Arte e scienza nella Roma di Gregorio Boncompagni (1572-1585)*, Roma 2012, pp. 197-216.

LORBER 2012
Maurizio Lorber, *Vedere, riconoscere e interpretare. Strategie cognitive e criteri d'interpretazione della* connoisseurship *ottocentesca*, Ferrara 2012.

NATALI 2012
Antonio Natali, *I Servi di Maria e la nascita della "maniera moderna"*, in "Studi Storici dell'Ordine dei Servi di Maria", 61/62, 2011-2012 (2012), pp. 191-204.

PASTI 2012
Stefania Pasti, *Giulio Romano e la* Madonna della gatta*: uno studio iconografico*, in "Storia dell'arte" 131.2012, n. 31, pp. 27-60.

PIERGUIDI 2012
Stefano Pierguidi, *Un cantiere 'gregoriano' fuori dal Vaticano: l'Oratorio del SS. Crocifisso*, 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 2012, pp. 265-275.

PUPPI-DONATI 2012
Lionello Puppi, Andrea Donati (catalogo della mostra a cura di), *Tiziano e Paolo III. Il pittore e il suo modello*, Roma 2012.

VANNUGLI 2012
Antonio Vannugli, *Il ritratto di Marco Sittico Altemps da giovane*, in "Storia dell'Arte", 33, 133.2012, pp. 25-43.

VANNUGLI 2012a
Antonio Vannugli, *L'oratorio del Gonfalone: cronologia e stato degli studi*, in *Orsi a Novellara. Un grande manierista in una piccola corte*, Atti della giornata di studi, a cura di Alessandra Bigi Iotti, Giulio Zavatta, Novellara 19-20 novembre 2011, Forlì 2012, pp. 125-139.

2013

AGOSTI 2013
Barbara Agosti, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle Vite*, Milano 2013.

AGOSTI-GINZBURG-NOVA 2013
Barbara Agosti, Silvia Ginzburg, Alessandro Nova (a cura di), *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, Atti del Convegno, Firenze 26-28 aprile 2012, Venezia 2013.

BELTRAMINI-GASPAROTTO-TURA 2013
Guido Beltramini, Davide Gasparotto, Adolfo Tura (catalogo della mostra a cura di), *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento,* Padova 2013.

CECCANTI 2013
Costantino Ceccanti, *"Un ornamento di pietra intorno, anzi una cappella intera ed una sepoltura". Il mausoleo dei Turini nel Duomo di Pescia ed i suoi monumenti*, in "Bollettino della Società di Studi Fiorentini", 22 (2013), in c.d.s.

CORSO-GEREMICCA 2013
Michela Corso, Antonio Geremicca, *Nei dintorni di Perino: Francesco Salviati a Genova in un documento inedito*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 55.2013, 2, pp. 286-295.

FURLOTTI 2013
Barbara Furlotti, *New Considerations on a Set of Portrait Drawings of the Orsini Family by Giovanni Campagna,* in Getty Research Journal", 5. 2013, pp. 15-28.

GINZBURG 2013
Silvia Ginzburg, *Vasari e Raffaello*, in Barbara Agosti, Silvia Ginzburg, Alessandro Nova (a cura di), *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, Atti del Convegno, Firenze 26-28 aprile 2012, Venezia 2013, pp. 29-46.

HANSEN 2013
Morteen Steen Hansen, *In Michelangelo's Mirror. Perino del Vaga, Daniele da Volterra, Pellegrino Tibaldi,* The Pennsylvania State University Press 2013.

HENRY-JOANNIDES 2013
Tom Henry, Paul Joannides (catalogo della mostra a cura di), *Late Raphael*, London 2013.

MARONGIU 2013
Marcella Marongiu, *Tommaso de' Cavalieri nella Roma di Clemente VII e Paolo III*, in "Horti Hesperidum", 3.2013, 1, pp. 257-319.

MATTEINI 2013
Federica Matteini (ad vocem), *Orsini Fulvio*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", 79.2013, pp. 649-653.

PROSPERI 2013
Adriano Prosperi, *Delitto e perdono. La pena di morte nell'orizzonte mentale dell'Europa cristiana. XIV-XVIII secolo,* Torino 2013.

ROMANI 2013
Vittoria Romani, *Pietro Bembo tra cultura figurativa cortigiana e "maniera moderna",* in Guido Beltramini, Davide Gasparotto, Adolfo Tura (catalogo della mostra a cura di), *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento,* Padova 2013, pp. 32-47.

STRINATI 2013
Claudio Strinati, *Andrea del Sarto. Un San Sebastiano ritrovato*, Roma 2013.

VANNUGLI 2013
Antonio Vannugli, *Scipione Pulzone ritrattista. Traccia per un catalogo ragionato*, in *Scipione Pulzone. Da Gaeta a Roma alle Corti europee*, catalogo della mostra a cura di Alessandra Acconci e Alessandro Zuccari, Roma 2013, pp. 25-63.

ZEZZA 2013
Andrea Zezza, *Per Vasari e Napoli,* in Barbara Agosti, Silvia Ginzburg, Alessandro Nova (a cura di), *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, Atti del Convegno, Firenze 26-28 aprile 2012, Venezia 2013, pp. 147-165.

2014 FALCIANI 2014
Carlo Falciani (catalogo della mostra a cura di), *Pontormo e Rosso fiorentino. Divergenti vie della maniera,* Firenze 2014.

PARRILLA 2014
Francesca Parrilla, *Marcello Venusti, un pittore all'ombra di Michelangelo*, Roma 2014. (in c.d.s.)

SALVAGNI 2014
Isabella Salvagni, *La corporazione dei pittori nella chiesa di San Luca a Roma. 1478-1588*, Roma 2014.

VALENTE
Elisabetta Diana Valente, *Nuovi documenti per l'Oratorio di San Giovanni Decollato a Roma (Jacopino del Conte, Battista Franco, Pirro Ligorio)*, in "Bollettino d'arte", di prossima pubblicazione.

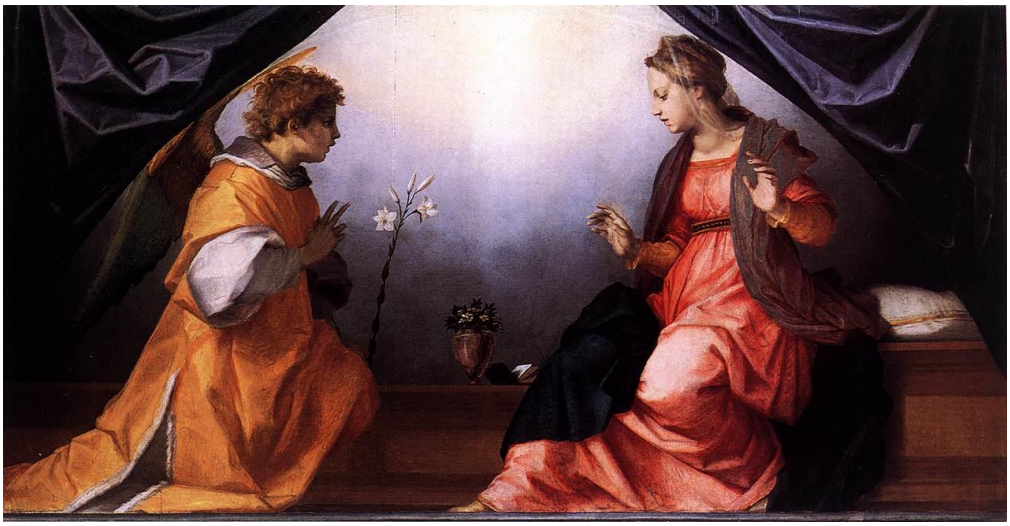
7
TAVOLE

1. Andrea del Sarto, *Madonna Botti*, collezione privata

2. *Madonna con Bambino*, Hampton Court, Royal Collection

3. Francesco Salviati (attr.), *Studio di Bambino*, Oxford, Ashmolean Museum

4. Francesco Salviati, *Madonna con Bambino*, Parigi, Musée du Louvre



5. Andrea del Sarto, *Annunciazione*, già cimasa della pala di Sarzana, Firenze, Galleria Palatina

6. Andrea del Sarto, *Pala di Sarzana*, distrutta nel 1545

7. Andrea del Sarto, polittico di Sant'Agnese, Duomo di Pisa, particolare del san Pietro Apostolo

8. Andrea del Sarto, polittico di Vallombrosa, Firenze, Galleria degli Uffizi, particolare del san Giovanni Gualberto

9. Andrea del Sarto, polittico di Sant'Agnese, Duomo di Pisa, particolare della santa Margherita

10. Jacopino del Conte (attr.), *Santa Caterina d'Alessandria*, già collezione Barberini-Sciarra

11. Jacopino del Conte (attr.), *Madonna con Bambino e san Giovannino*, Miami, Coral Gables, Lowe Art Museum

12. Jacopino del Conte (attr.), *Madonna degli Innocenti*, Firenze, Museo dello Spedale degli Innocenti

13. Domenico di Michelino, *Madonna degli Innocenti*, Firenze, Museo dello Spedale degli Innocenti

14. Andrea del Sarto, *Carità*, Firenze, Chiostro dello Scalzo

15. Andrea del Sarto, *Danza di Salomè*, particolare, Chiostro dello Scalzo

16. Andrea del Sarto, *Carità*, Washington, National Gallery of Art

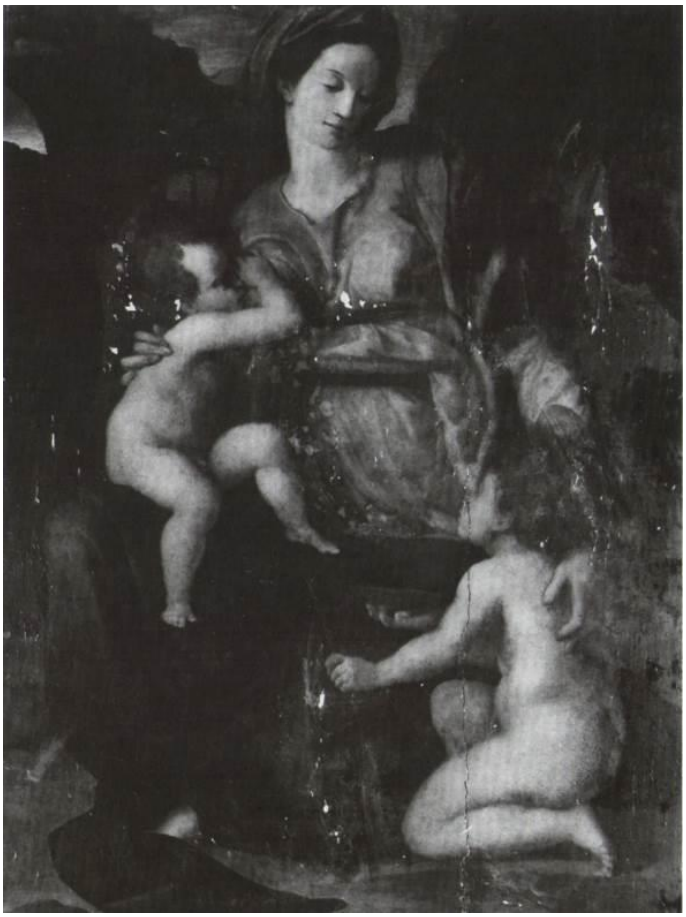
17. Pontormo, *Pala Pucci*, Firenze, San Michele Visdomini

18. *Madonna della Misericordia*, Vienna, Albertina

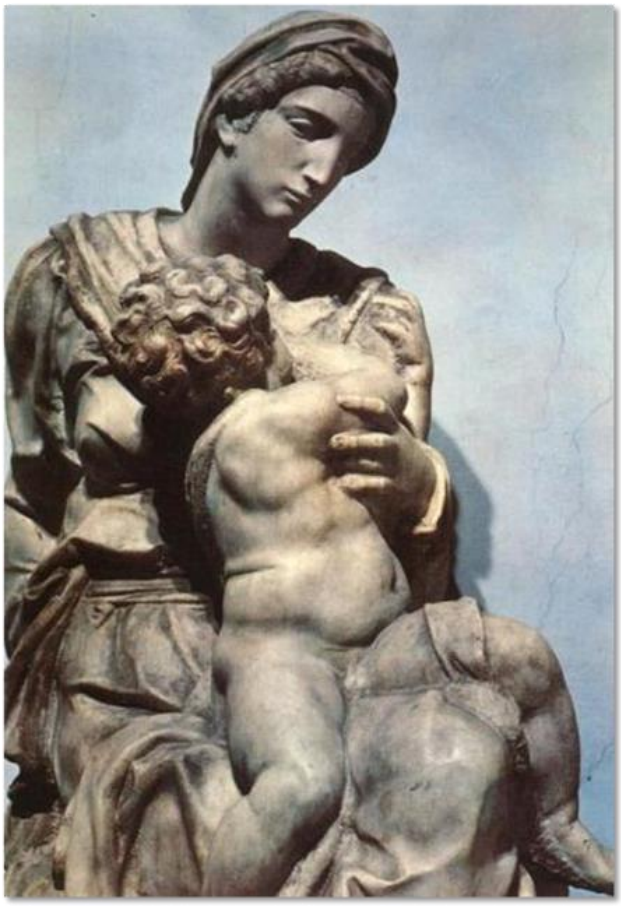
19. Jacopino del Conte (attr.), *Madonna con Bambino e san Giovanni*no, Berlino, Gemäldegalerie

20. Jacopino del Conte (attr.), *Madonna con Bambino e san Giovanni*no, Berlino, Gemäldegalerie

21. Jacopino del Conte (attr.), *Madonna con Bambino e san Giovannino*, Firenze, Galleria degli Uffizi

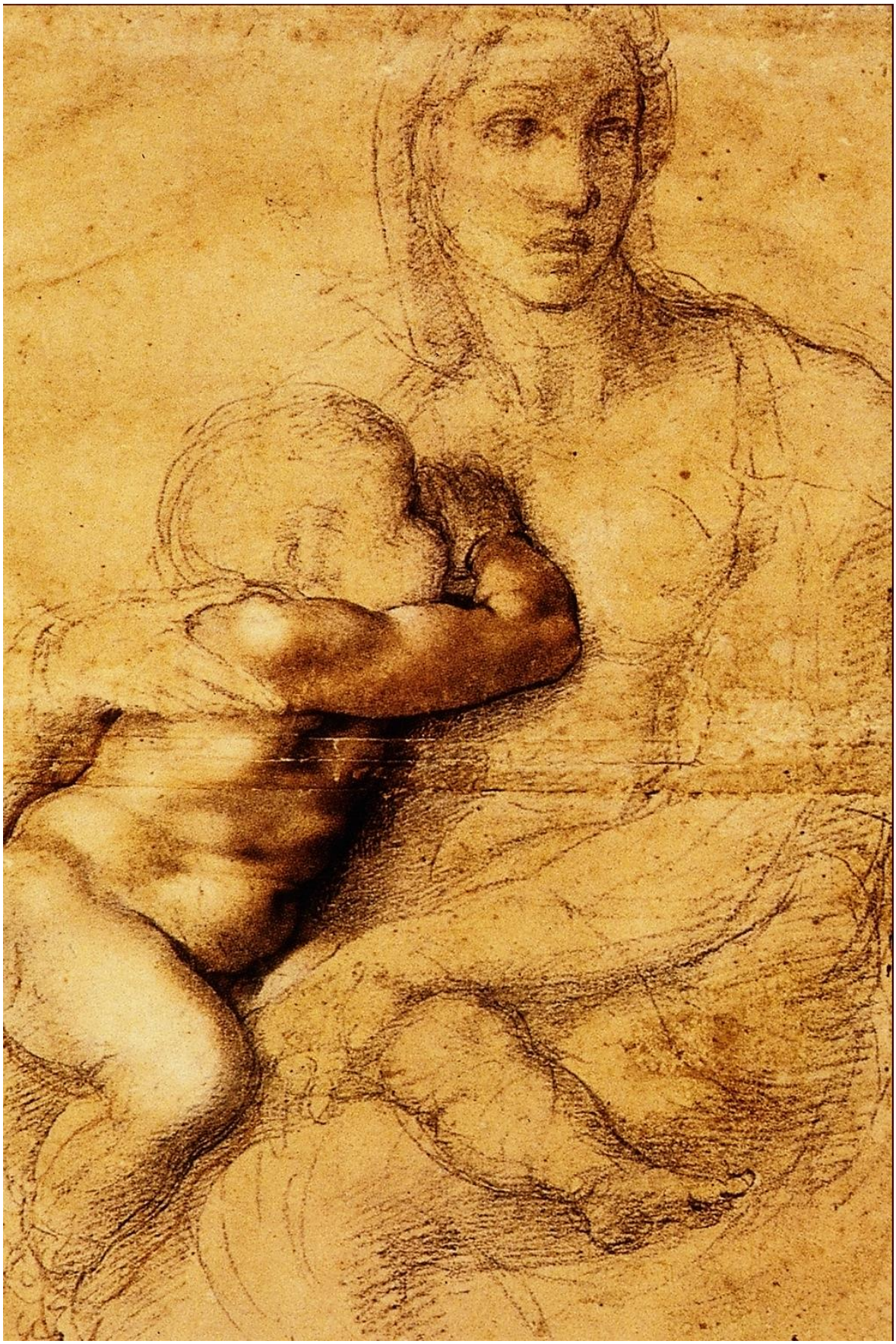


22. Jacopino del Conte (attr.), *Madonna con Bambino e san Giovannino*, Wrotham Park



23. Michelangelo, *Madonna Medici*, Firenze, Sacrestia Medicea di San Lorenzo

24. Andrea del Sarto, *Sacrificio di Isacco*, Dresda, Gemäldegalerie

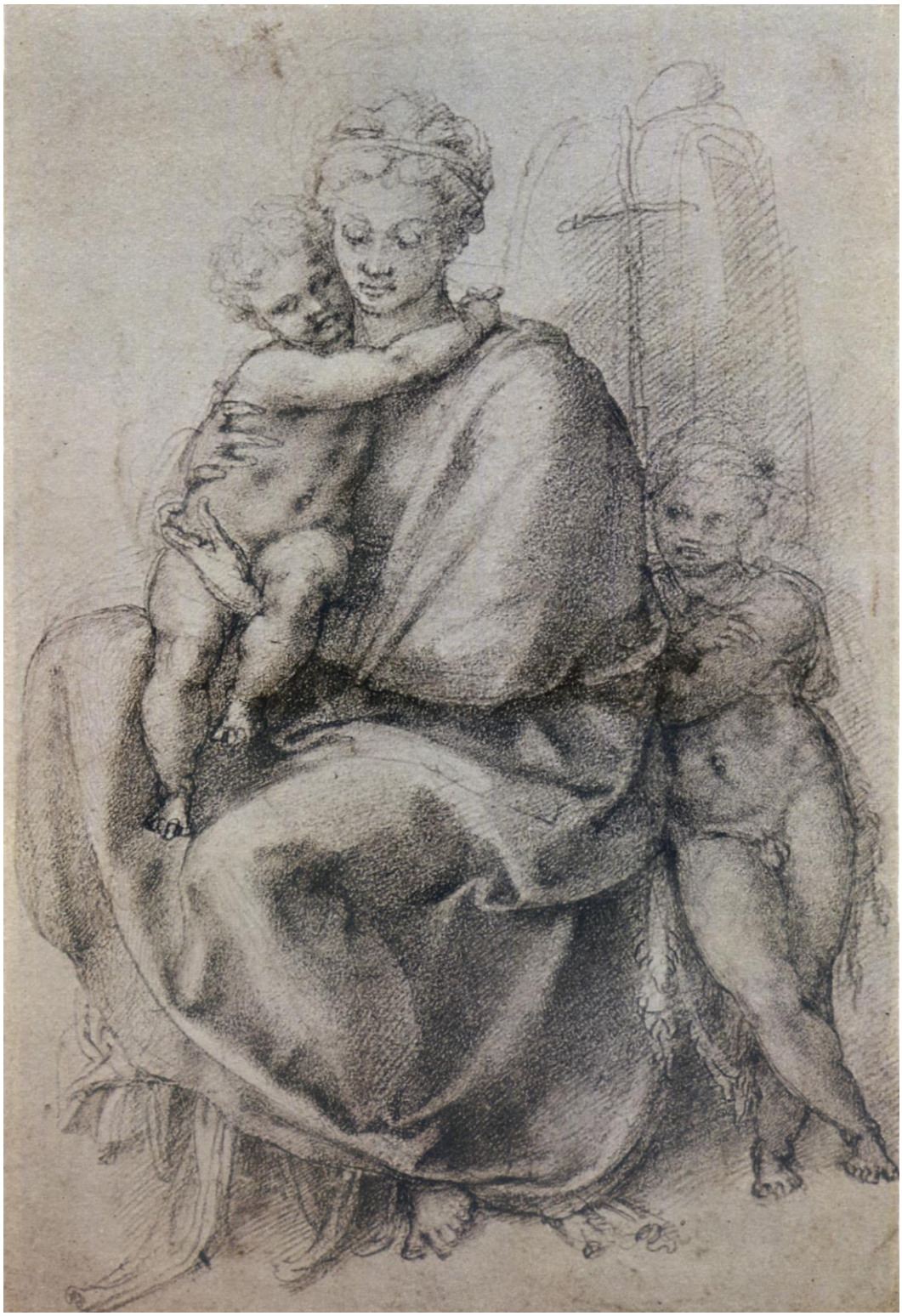


25. Michelangelo, *Studio per la Madonna Medici*, Casa Buonarroti (inv. 71)

26. Michelangelo, *Studio*, Musée du Louvre (inv. 692r)

27. Michelangelo, *Studio*, Musée du Louvre (inv. 692v)

28. Michelangelo, *Studio*, Londra, British Museum (inv. Pp. 1-58)



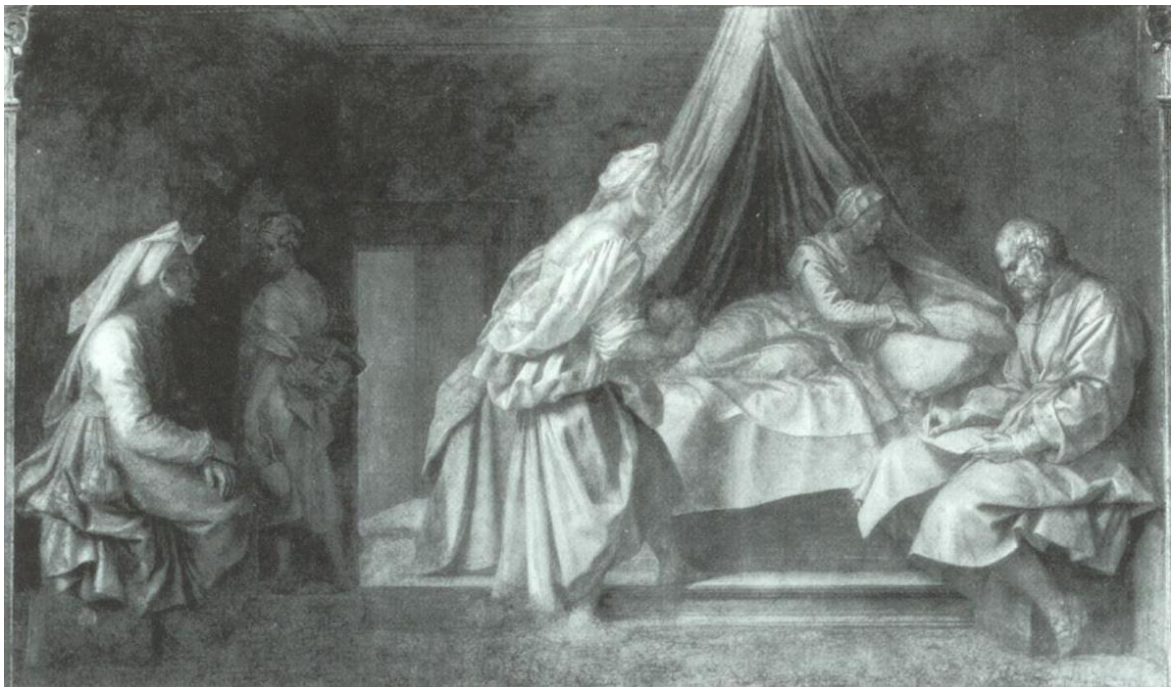
29. Michelangelo, *Studio*, Windsor Castle (inv. 12773r)

30. Michelangelo, *Studio*, Londra, British Museum (inv. n. 1859.0514.818)

31. Michelangelo, *Studio*, Londra, British Museum (inv. n. 1859.0514.818)

32. Michelangelo, *Studio*, Londra, British Museum (inv. n. 1860.06161)

33. Michelangelo, *Studio*, particolare, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe (inv. 599E)



34. Andrea del Sarto, *Nascita del Battista*, Firenze, Chiostro dello Scalzo

35. Michelangelo, *Monumento a Giuliano de' Medici*, Firenze, Sacrestia Medicea di San Lorenzo.

36. Vasari, *Ritratto di Alessandro de' Medici*, Firenze, Galleria degli Uffizi.

37. Leonardo Grazia da Pistoia, *Madonna con Bambino e san Giovannino*, Roma, Galleria Borghese.

38. Giulio Romano, *pala Függer*, Roma, Santa Maria dell'Anima.

39. Leonardo Grazia da Pistoia, *Annunciazione*, Lucca, Duomo di San Martino.

40. Jacopo Caraglio, da Giulio Romano, *Annunciazione*

41. Leonardo Grazia da Pistoia e Jacopino del Conte, P*ala dei Palafrenieri*, San Pietro, sacrestia dei Canonici

42. Giulio Romano, *Cristo in gloria con quattro santi*, Parma, Galleria Nazionale di Parma

43. Andrea del Sarto, *Pietà di Luco*, Firenze, Galleria Palatina

44. Andrea del Sarto, *Visitazione*, particolare, Firenze, Chiostro dello Scalzo

45. da Andrea del Sarto, *San Pietro*, Walker Art Gallery, Liverpool (inv. n. 5084)

46. Leonardo Grazia da Pistoia, *Lucrezia*, Roma, Galleria Borghese

47. Leonardo Grazia da Pistoia, *Presentazione al Tempio*,
Napoli, Museo di Capodimonte, già Monteoliveto

48. Jacopino del Conte (attr.), *Madonna con Bambino, san Giovannino e santa Elisabetta*, , Cambridge, Fitzwilliam Museum (prima del restauro)

48. Jacopino del Conte (attr.), *Madonna con Bambino, san Giovannino e santa Elisabetta*, , Cambridge, Fitzwilliam Museum (dopo il restauro)

49. Jacopino del Conte (attr.), *Madonna con Bambino e san Giovannino*, Monaco, Alte Pinakothek

50. Jacopino del Conte (attr.), *Sacra Famiglia con san Giovannino e santa Elisabetta*, collezione privata

51. *Madonna col Bambino e san Giovannino*, Incisione di Wolfgang Flachenecker, «da Giulio Romano», 1810 circa

52. Michelangelo, *Arcieri*, particolare, Windsor Castle

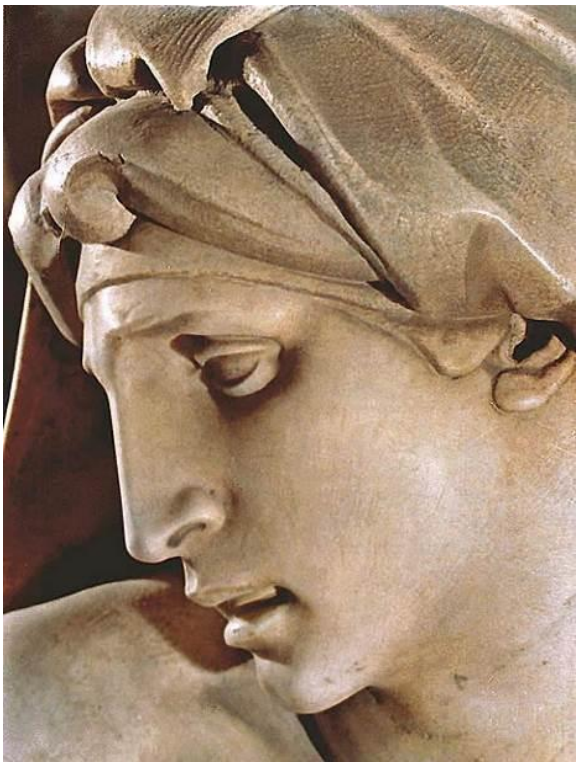
53. Jacopino del Conte (attr.), *Sacra famiglia*, New York, Metropolitan Museum of Art

54. Jacopino del Conte (attr.), *Sacra famiglia*, particolare, New York, Metropolitan Museum of Art

55. Pontormo, *Madonna con Bambino*, collezione Hester Diamond, New York

56. Jacopino del Conte (attr.), *Madonna con Bambino e san Giovannino*, collezione Lord Sackville

57. Jacopino del Conte (attr.), *Madonna con Bambino e san Giovannino*, già Boulogne sur Mer, Belgrano, Argentina



58. Anonimo, da Andrea del Sarto, *Madonna di Porta Pinti*, Firenze, Museo del Cenacolo di San Salvi

59. Michelangelo, *Monumento a Lorenzo de' Medici*, particolare dell'Aurora, Firenze, Sacrestia Medicea di San Lorenzo

60. Michelangelo, *Monumento a Lorenzo de' Medici*, particolare, Firenze, Sacrestia Medicea di San Lorenzo

61. Michelangelo, cappella Sistina, Lunetta di *Asaf, Giosafat e Ioram,* particolare

62. Pontormo, da Michelangelo, *Venere e Amore*, Firenze, Gallerie degli Uffizi

63. Jacopino del Conte, *Madonna con Bambino, Santa Elisabetta e San Giovannino*, Washington, National Gallery of Art

64. Jacopino del Conte (attr.). *Studio di donna*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

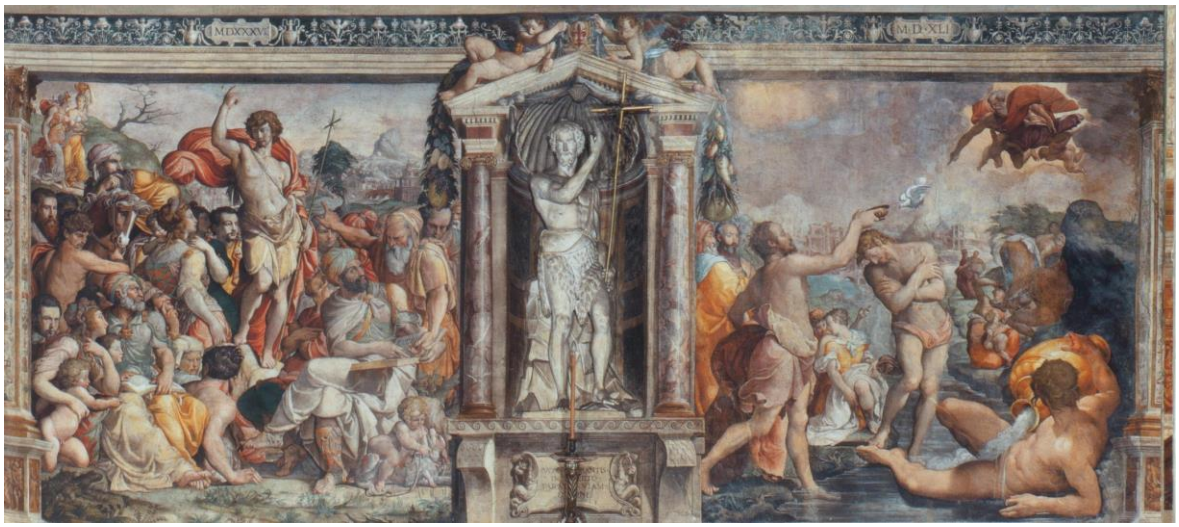
65. Anonimo fiorentino, *Studio di donna*, Parigi, Musée du Louvre

66. Jacopino del Conte (attr.), da Michelangelo, *Sibilla Persica*, Parigi, Musée du Louvre

67. da Jacopino del Conte, copia della Madonna di Washington, Parigi, Musée du Louvre

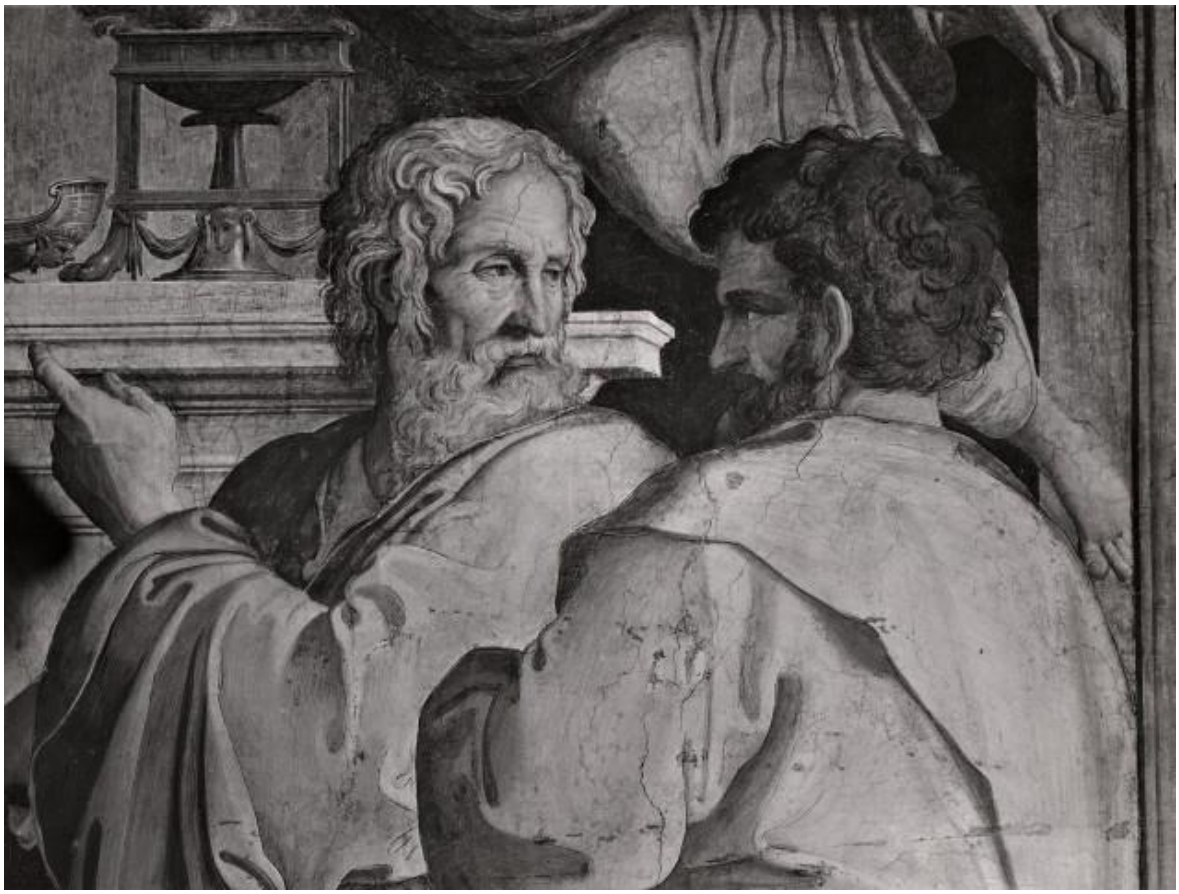
68. ***Madonna con Bambino, san Giovannino e santa Elisabetta*****, collezione privata**

69. *Madonna con Bambino, san Giovannino e santa Elisabetta*, già New York, Christie's, 19 aprile 2007, n. 208



Oratorio di San Giovanni Decollato

70. Jacopino del Conte, *Annuncio dell'angelo a Zaccaria*, Oratorio di San Giovanni Decollato

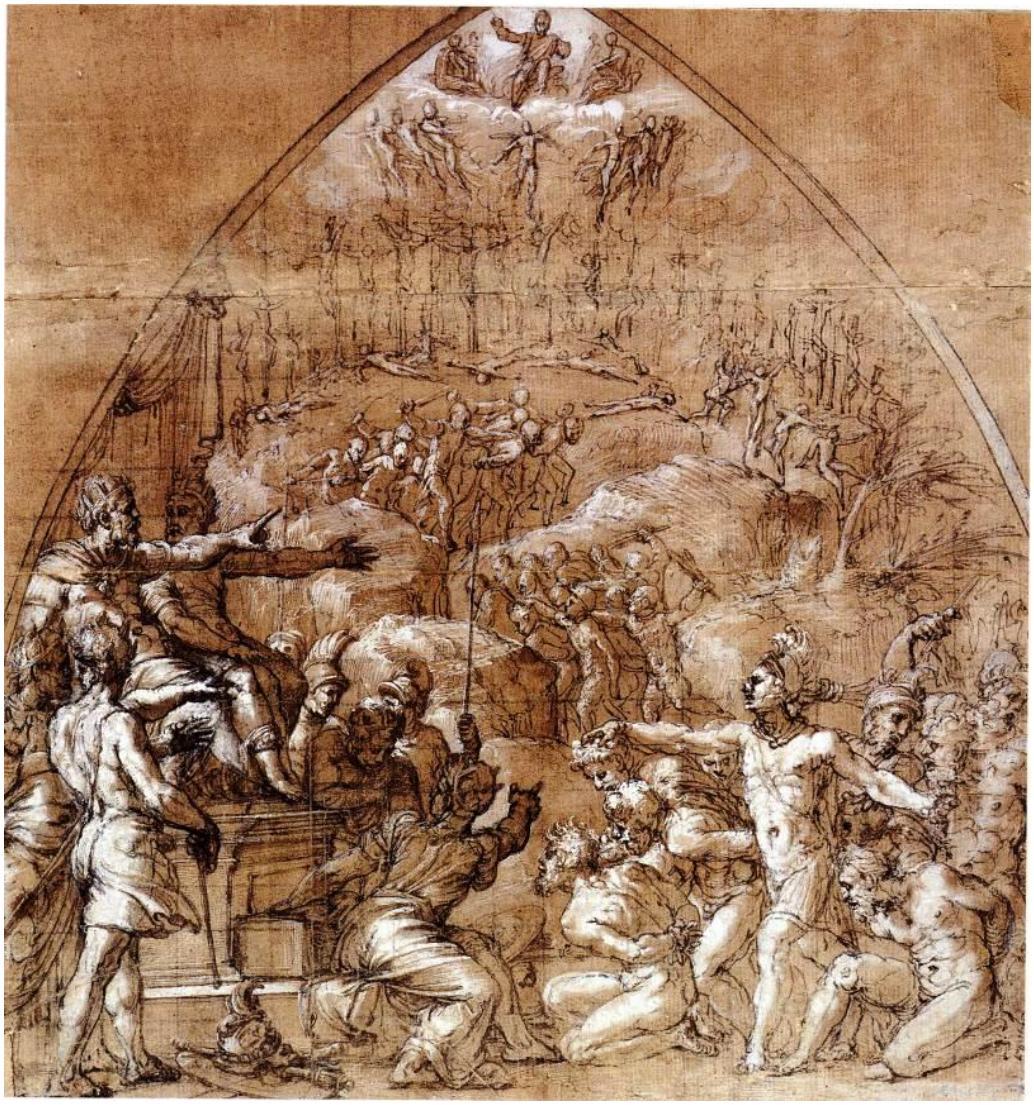


70. Jacopino del Conte, *Annuncio dell'angelo a Zaccaria*, particolari, Oratorio di San Giovanni Decollato

71. Jacopino del Conte, *Ritratto di notaio pontificio*, Cambridge, Fitzwilliam Museum

72. Andrea del Sarto, *Presentazione della testa del Battista*, Firenze, Chiostro dello Scalzo

73. Andrea del Sarto, *Annuncio a Zaccaria*, Firenze, Chiostro dello Scalzo



74. Perino del Vaga, *Martirio dei diecimila martiri*, Vienna, Albertina

75. Raffaello, *Sacrificio di Listra*, Londra, Victoria and Albert Museum

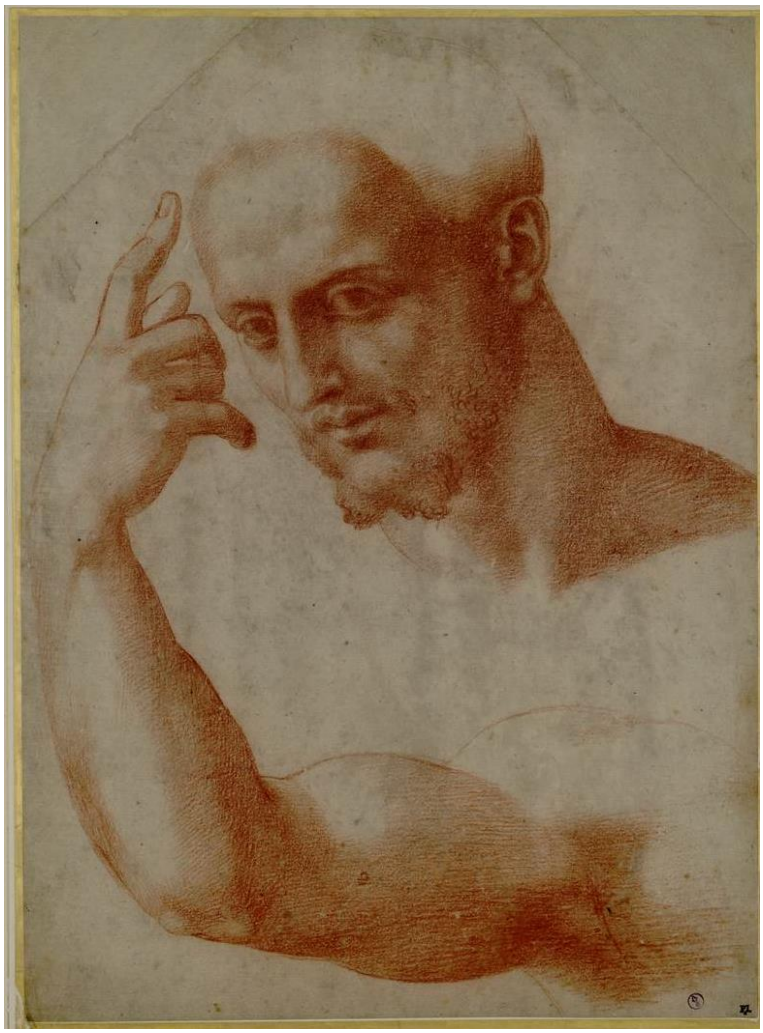
76. Raffaello, *Predica di San Paolo*, Londra, Victoria and Albert Museum

77. Baldassarre Peruzzi, *Presentazione al Tempio*, Roma, Santa Maria della Pace

78. Jacopino del Conte, *Predica del Battista*, Oratorio di San Giovanni Decollato

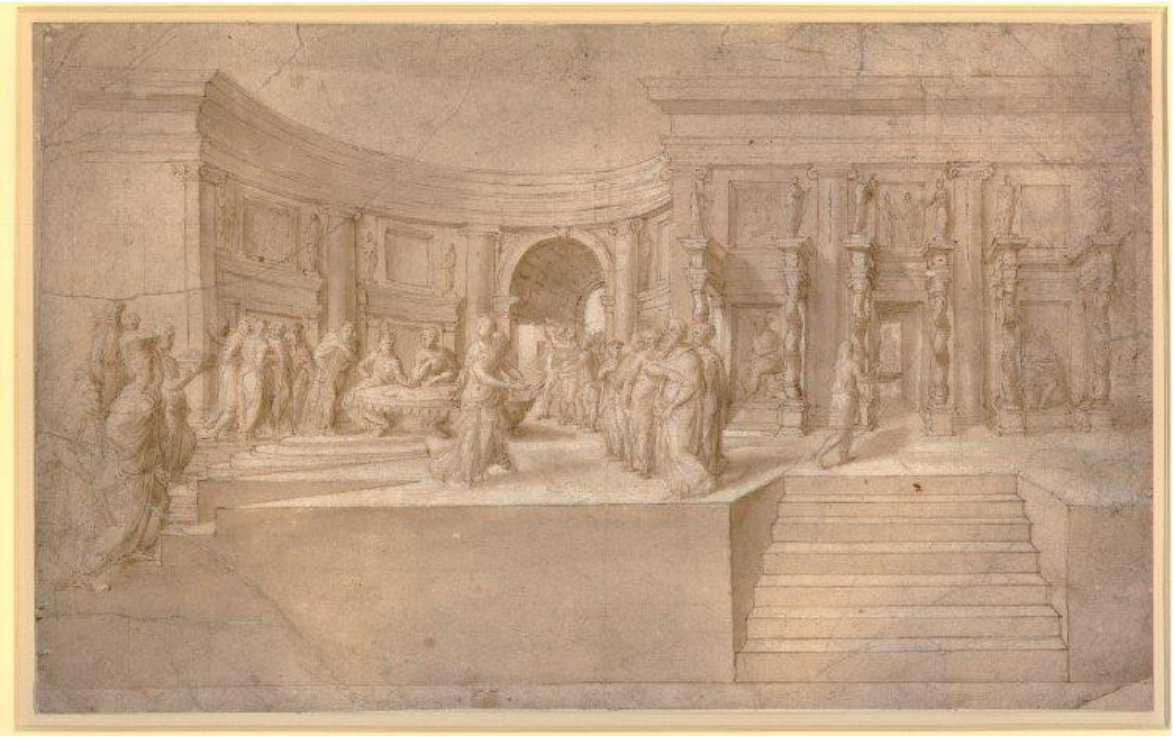
79. Perino del Vaga, *Predica del Battista*, Vienna, Albertina (inv. n. 23751)

80. Perino del Vaga, Schizzo per una cappella nel Duomo di Pisa e figure dalla Battaglia di Cascina di Michelangelo, Vienna Albertina (inv. 122)



81. Baccio Bandinelli (attr.), *Studio di figura*, Torino, Biblioteca Reale (inv. n. 15646)

82. Pirro Ligorio, *Danza di Salomè*, Oratorio di San Giovanni Decollato



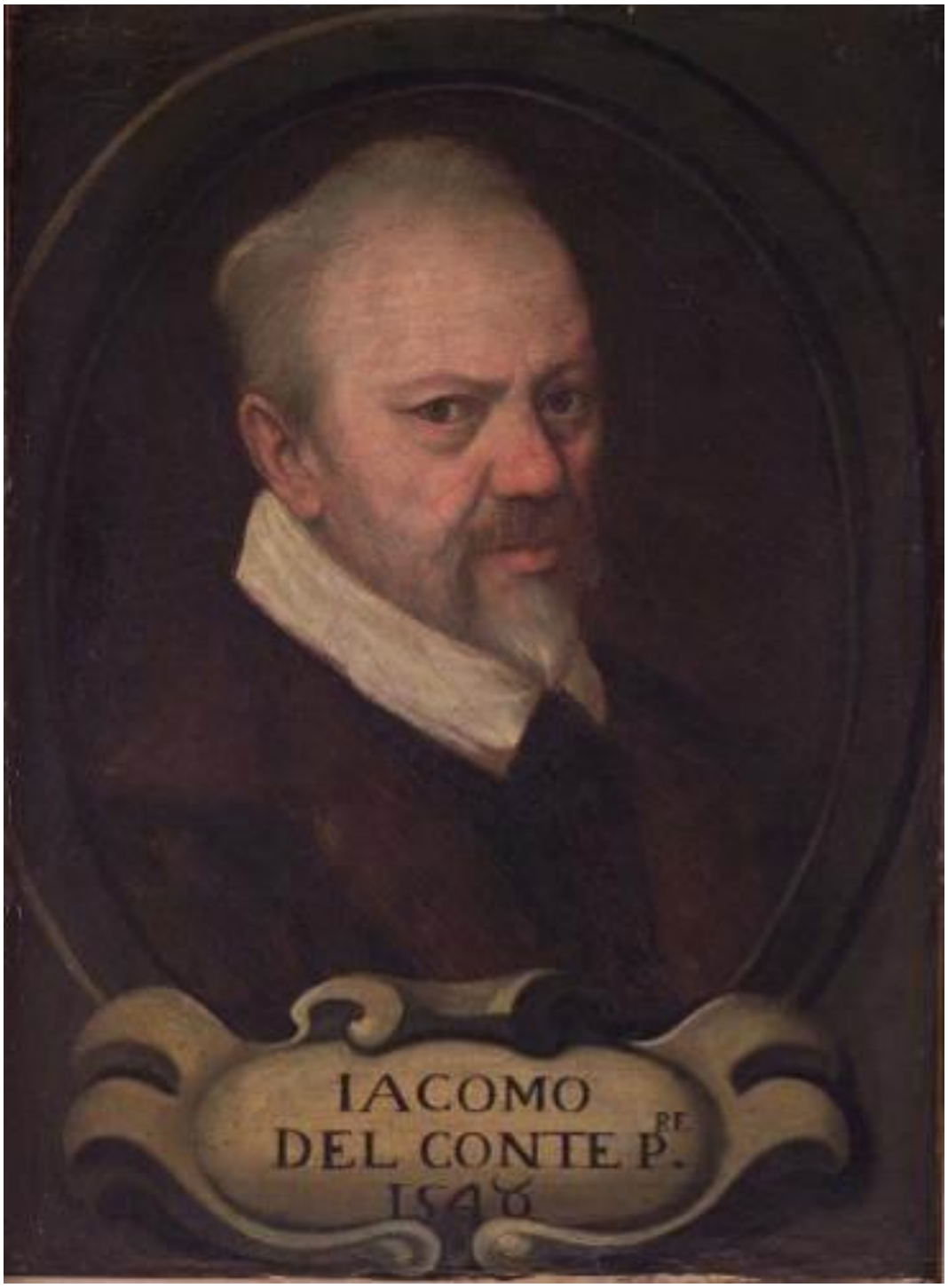
83. Pirro Ligorio, *Danza di Salomè*, Londra, British Museum (inv. n. 1964-3-31-1)

84. *Ritratti di tre confratelli*, Oratorio di San Giovanni Decollato

85. Giorgio Vasari, *Ingresso di Leone X a Firenze*, Firenze, Palazzo Vecchio

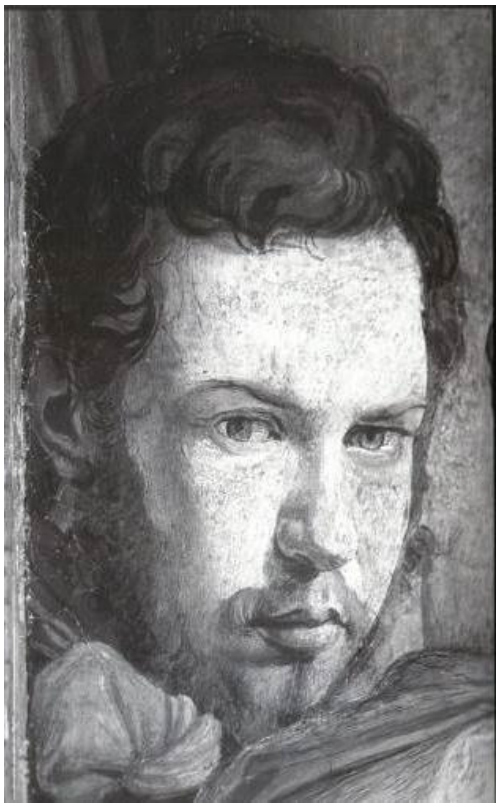
86. Jacopino del Conte, *Predica del Battista*, particolare con l'autoritratto

87. Jacopino del Conte, *Pietà*, già Santa Chiara al Quirinale, Monastero del Corpus Christi



88. ***Ritratto di Jacopino del Conte*****, Roma, Accademia Romana di San Luca**

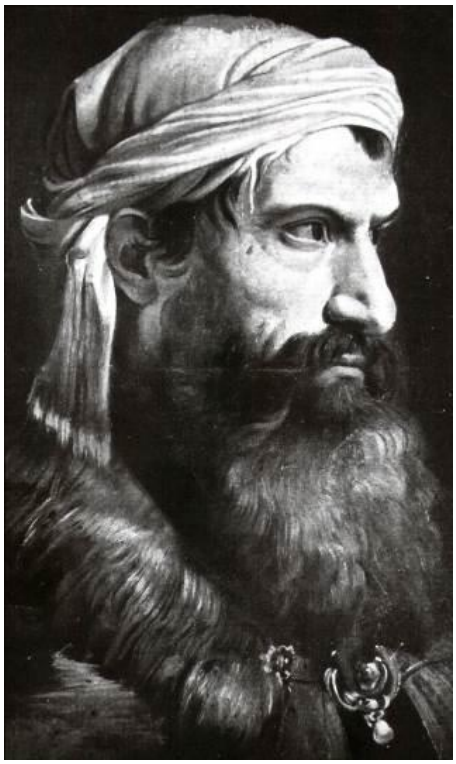
89. Jacopino del Conte, *autoritratto*, Vienna, Albertina



90. Jacopino del Conte, *Predica del Battista*, particolare

91. *Ritratto di Perino del Vaga*, dalle *Vite* di Vasari

92. ***Ritratto di Perino del Vaga*****, Roma, Accademia Nazionale di San Luca**



93. Jacopino del Conte, *Predica del Battista*, particolare

94. Anonimo, *Ritratto d'uomo con turbante*, Roma, Galleria Borghese

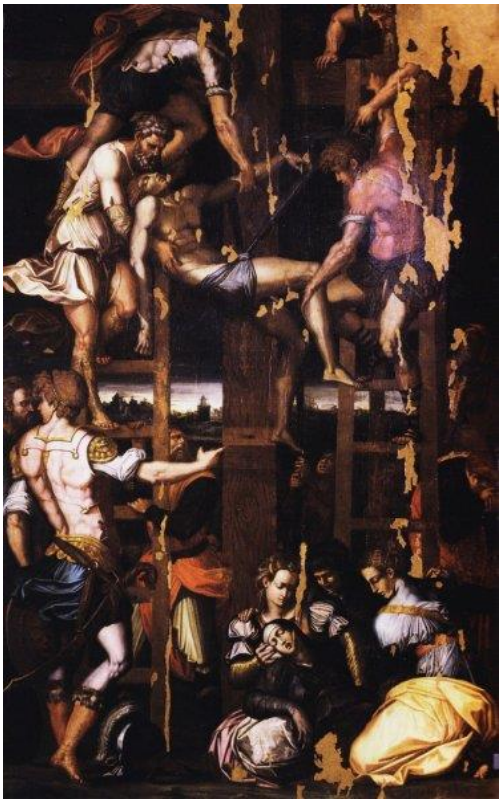
95. Francesco Salviati, attr., *Ritratto d'uomo con turbante*, Cambridge, Fogg Art Museum (inv. n. 1932.160)

96. Jacopino del Conte, *l'Apparizione di Zaccaria muto davanti alla folla*, Oratorio di San Giovanni Decollato

97. Jacopino del Conte, *Scena di sacrificio*, Oratorio di San Giovanni Decollato

98. Perino del Vaga, *San Matteo*, Parigi, Musée du Louvre

99. Perino del Vaga, *San Luca*, Parigi, Musée du Louvre



100. Giorgio Vasari, *Deposizione*, Arezzo, Santissima Annunziata

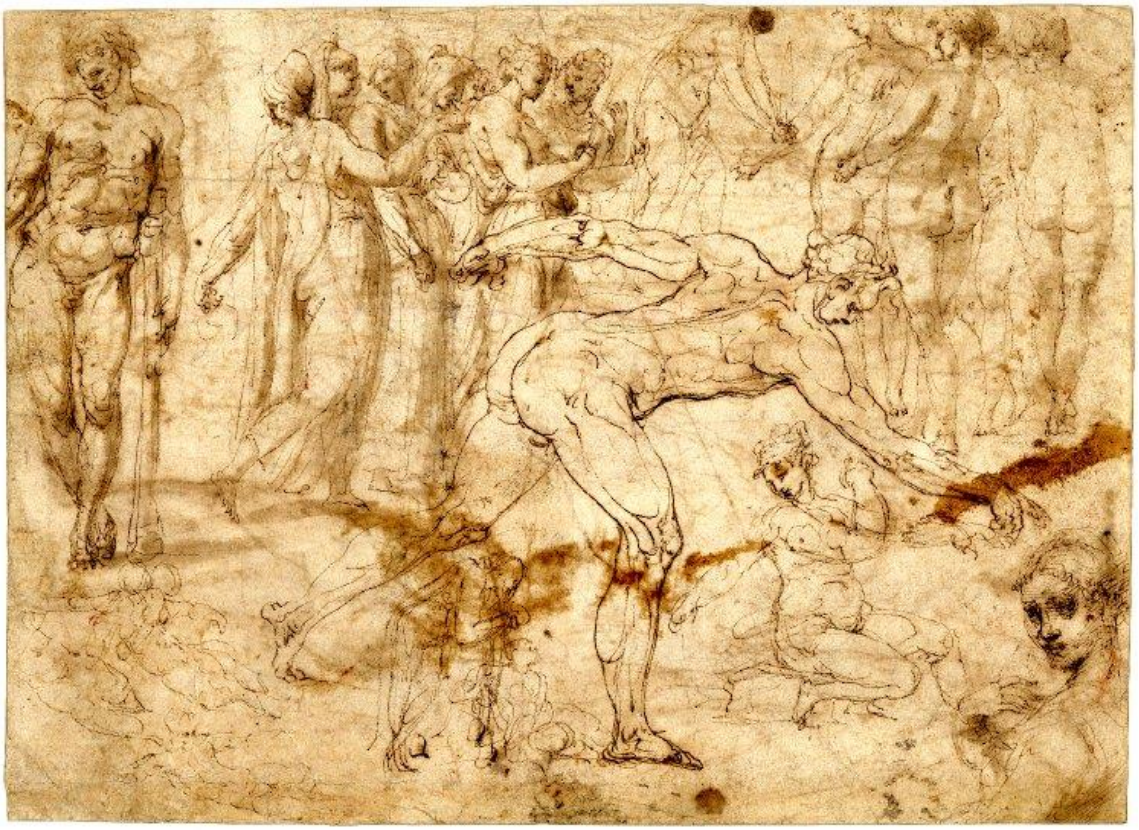
101. Perino del Vaga, *Martirio dei diecimila martiri*, particolare, Vienna, Albertina

102. Jacopino del Conte, *Annuncio a Zaccaria*, particolare, Oratorio di San Giovanni Decollato

103. Perino del Vaga, *Banchetto di Erode*, particolare, Budapest, Szépmüvészeti Múzeum (inv. n. 1838)

104. da Salviati, *Visitazione*, Londra, British Museum (inv. n. 5211-27)

105. Francesco Salviati, *Visitazione*, Roma, Oratorio di San Giovanni Decollato

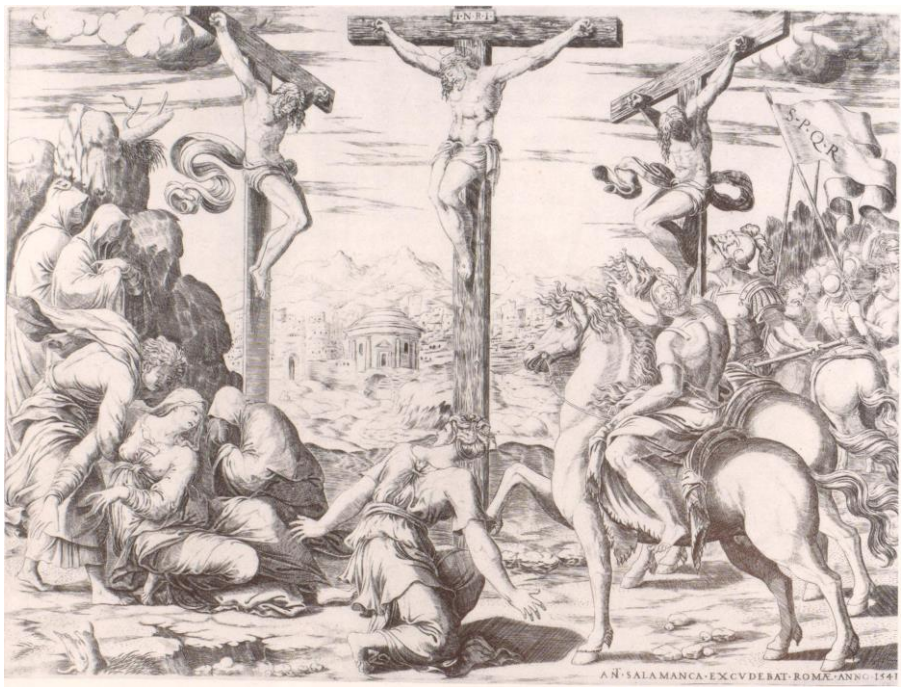


106. Perino del Vaga, *Studi di figure*, Londra, British Museum (inv. n. 1946,0713.564)

107. Perino del Vaga, *Foglio di studio*, Londra, British Museum

108. *Da* Francesco Salviati, *Saul che unge il giovane David,* Parigi, Musée du Louvre (inv. n. 5901)

109. Niccolò Vicentino, attr., da Francesco Salviati, *L'adorazione di Psiche*, xilografia, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica



110. Anonimo da Francesco Salviati, *Crocifissione*, Londra, British Museum

111. Perino del Vaga, Londra, Hampton Court, già Santa Maria sopra Minerva
112. Perino del Vaga, Londra, Hampton Court, già Santa Maria sopra Minerva

113. Francesco Salviati, *Giuseppe che spiega il sogno del Faraone,* Londra, collezione privata

114. Perino del Vaga, *Pala Basadonne*, Washington, National Gallery of Art

115. Domenico Romano, su progetto di Francesco Salviati, *Decollazione del Battista*, Oratorio di San Giovanni Decollato

115. Perino del Vaga, *Studi di figure*, Lille, Palais des Beaux-Arts

116.

Perino del Vaga, *Studi di figure*, particolare, Lille, Palais des Beaux-Arts

Francesco Salviati, *Visitazione*, particolare, Oratorio di San Giovanni Decollato

Jacopino del Conte, *Predica del Battista*, particolare, Oratorio di San Giovanni Decollato

117. Francesco Salviati, i figli di Niobe, Oxford, Ashmolean Museum (inv. n. 682)

118. Perino del Vaga, *Caduta dei Giganti*, Genova, Palazzo Doria

119. Giulio Bonasone, da Jacopino del Conte, *Nascita e imposizione del nome del Battista*

120. Francesco Salviati, *La Nascita del Battista*, Rennes, Musée des Beaux-Arts (inv. n. 794.1.2117)

121. Giuseppe Porta, attr., *da* Francesco Salviati, *La Nascita del Battista*, Londra, Victoria and Albert Museum (inv. n. 289)

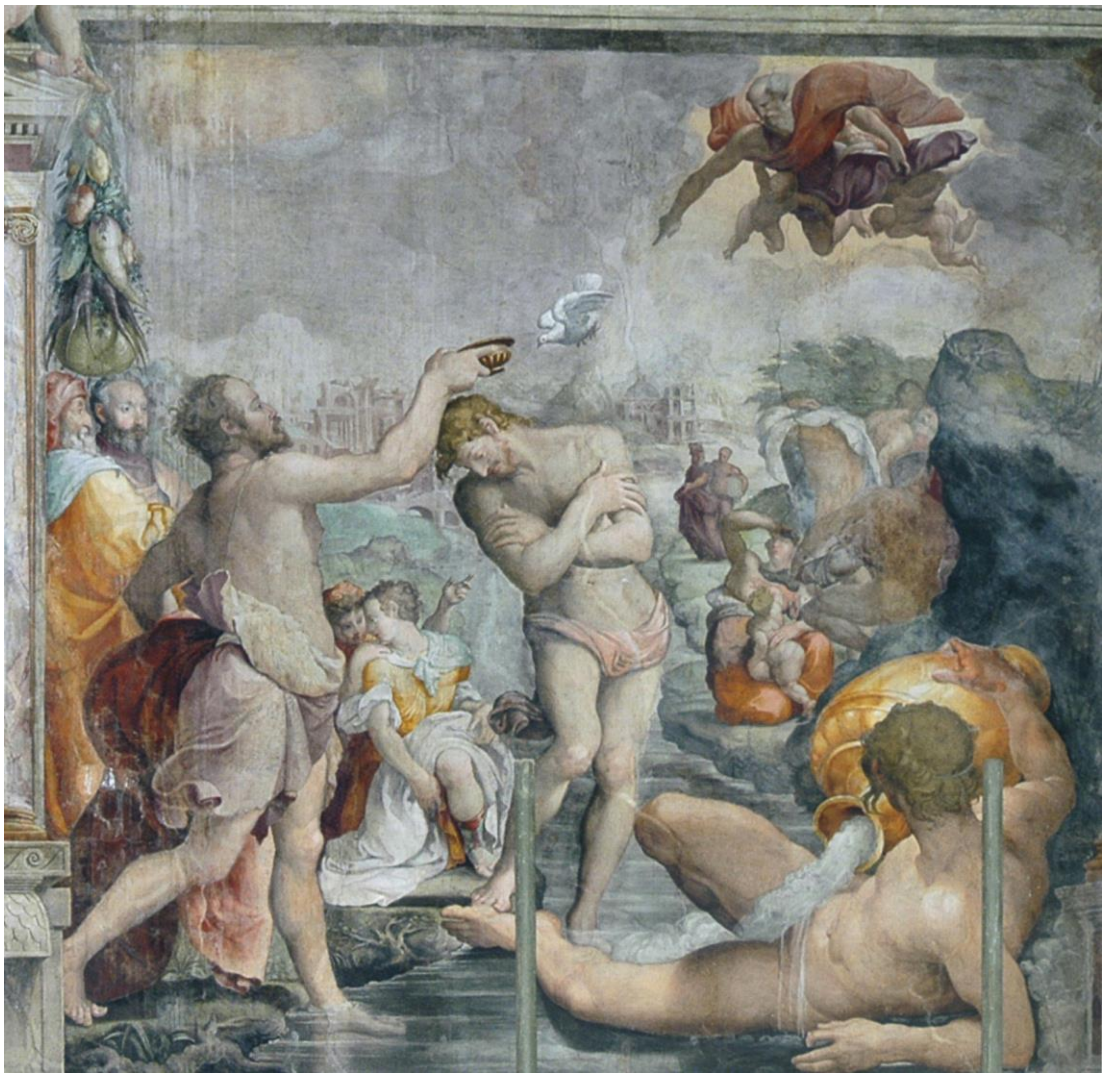
122. Francesco Salviati, *La Nascita del Battista*, Londra, British Museum (inv. n. 1872.10.12.3298)

123. Daniele da Volterra, *Nascita del Battista*, Montpellier, Musée Fabre (inv. n. 864.2.282)

124. Francesco Salviati, *Battesimo di Cristo*, Lille, Palais des Beaux-Arts inv. n. 1175

125. Philippe Thomasin, da Francesco Salviati, *Battesimo di Cristo*

126. Francesco Salviati, *Nascita del Battista*, Oratorio di San Giovanni Decollato



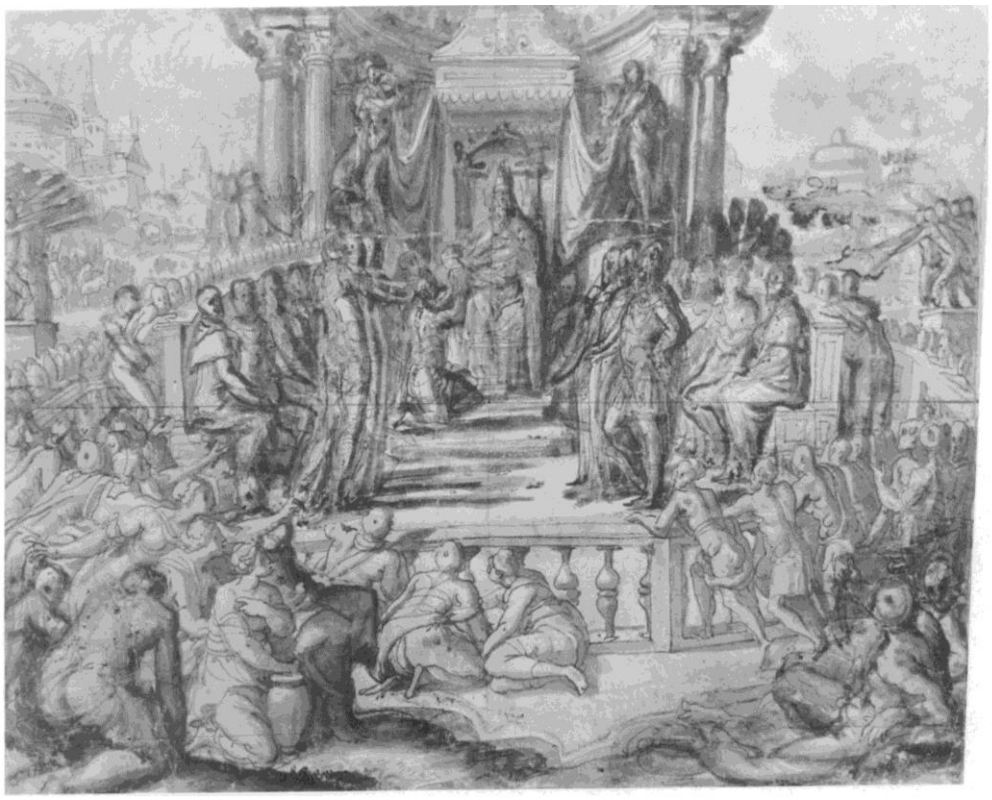
127. Jacopino del Conte, *Battesimo di Cristo*, Roma, Oratorio di San Giovanni Decollato

128. Francesco Rosaspina, *Battesimo di Cristo,* acquaforte, XVIII secolo

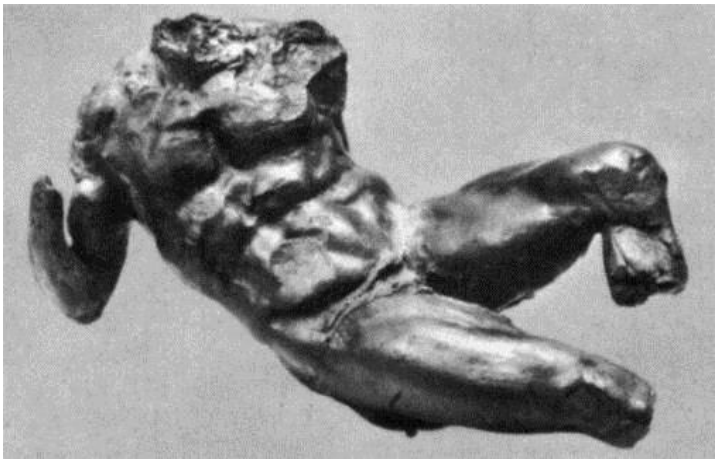
129. Anonimo, *Battesimo di Cristo*, Parigi, collezione privata

130. Marco Pino, *Battesimo di Cristo*, Napoli, San Domenico Maggiore

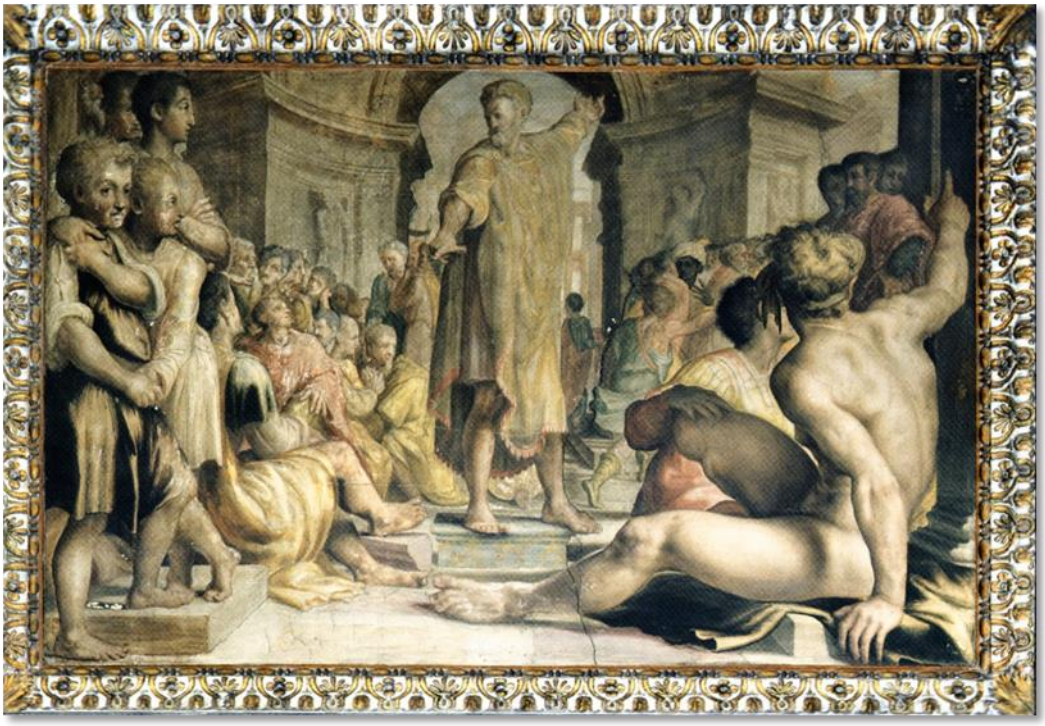
131. Scuola di Salviati, *Battesimo di Cristo*, Parigi, Musée du Louvre (inv. n. 1650)



132. Francesco Salviati, *L'imperatore presenta al papa il globo del potere*, New York, Cooper-Hewitt Museum



133. Michelangelo, *Bozzetto per un Dio fluviale*, Firenze, Museo di Casa Buonarroti



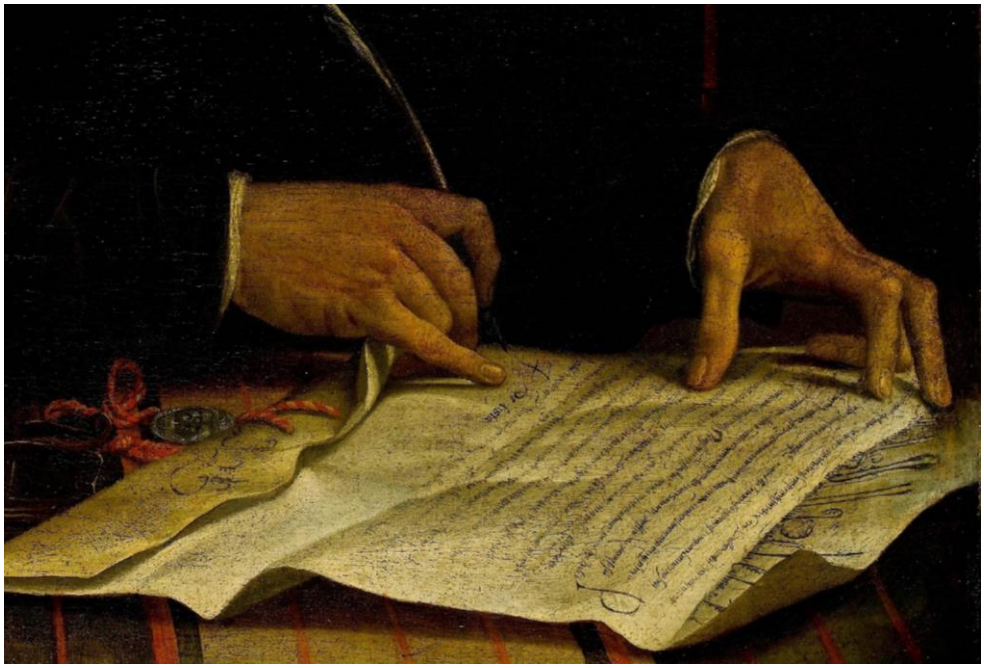
134. Daniele da Volterra, *Orazione contro Scipione l'africano*, Palazzo Massimo alle Colonne

135. *Studio di figura*, collezione Colnaghi

136. Michele di Ridolfo del Ghirlandaio (attr.), Battesimo di Cristo, coll. privata

137. Jacopino del Conte, *Ritratto di notaio pontificio*, Cambridge, Fitzwilliam Museum

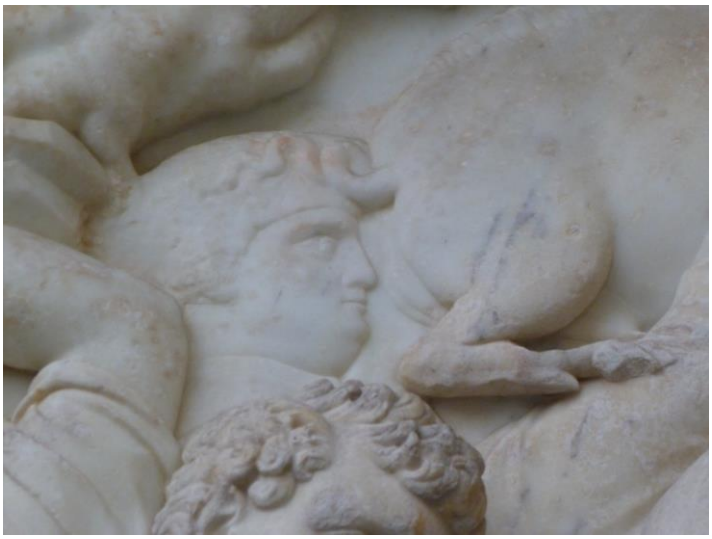
138. Baccio Bandinelli, attr., *Studio di mani*, Lille, Musée des Beaux-Arts (inv. n. Pl. 20)



139. Francesco Salviati, attr., *Suonatore di liuto*, Parigi, Jacquemart-André

140. Francesco Salviati, attr., *Studio di giovane*, Musée du Louvre (inv. n. 2760)

141. Jacopino del Conte, attr., *Ritratto di donna*, Edimburgo, National Gallery of Scotland



142. Baccio Bandinelli, *Monumento a Giovanni delle Bande Nere*, particolare del basamento con il ritratto di Baldassarre Turini da Pescia

142.1. Giorgio Vasari, *Ingresso trionfale di Leone X a Firenze*, particolare del ritratto di Baldassarre Turini da Pescia, Firenze, Palazzo Vecchio

143. *Monumento funebre di Baldassarre Turini da Pescia*, Pescia, Duomo

144. Bartolomeo Orsi, *Ritratto di Baldassarre Turini da Pescia*, Pescia, Duomo

145. Jacopino del Conte, attr., *Ritratto di Paolo III con Ottavio Farnese,* già Roma, collezione Barsanti

146. Jacopino del Conte, attr., *Ritratto di Paolo III con un prelato*, Roma, Santa Francesca Romana

147. Jacopino del Conte, attr., *Ritratto di Paolo III*, Ajaccio, Museo Fesch

148. *Ritratto di Orazio Farnese*, Londra, National Gallery

149. *Ritratto di dama con cagnolino e petrarchino*, già Cornbury Park, Oxon, Collection Watney

150. *Ritratto d'uomo* (cosiddetto Niccolò Machiavelli), già Firenze, collezione Capponi, Madrid, collezione Banco Santander

151. Leonardo Grazia da Pistoia, *Ritratto di Vittoria Farnese*, Roma, Galleria Borghese

152. Leonardo Grazia da Pistoia, *Lucrezia*, Roma, Galleria Borghese
153. Giulio Romano, *Ritratto di Isabel de Requesens*, particolare, Parigi, Louvre

153. Leonardo Grazia da Pistoia, *Cleopatra*, Roma, Galleria Borghese

154. *Santa Caterina di Alessandria*, (già Christie's, Roma, 26 maggio 1998, lotto 254)

155. Leonardo Grazia da Pistoia, *Venere e Amore*, collezione privata

156. Leonardo Grazia da Pistoia, *Venere*, Roma, Galleria Borghese

157. Jacopino del Conte, *Ritratto di Antonio da Sangallo il giovane*, 1542, Milano, Pinacoteca di Brera (in Deposito presso la Camera dei Deputati)

158. Jacopino del Conte, *Deposizione di Cristo dalla Croce*, particolare del ritratto di Antonio da Sangallo il giovane, Oratorio di San Giovanni Decollato

159. Jacopino del Conte, attr., *Ritratto di Niccolò Ridolfi*, Boston, Museum of Fine Arts

160. Cristofano dell'Altissimo, *Ritratto del cardinale Niccolò Ridolfi*, già New York, Christie's (6 aprile 1986, lotto n. 63)

161. *Ritratto del cardinale Niccolò Ridolfi*, tratto dal manoscritto *Vita di alcuni cardinali di S. R. Chiesa assunti a questa dignità dall'anno 1504 all'anno 1553*, Roma, Biblioteca Angelica

162. Jacopino del Conte, attr., *Ritratto d'uomo*, ubicazione sconosciuta

163. Jacopino del Conte, attr., *Ritratto del cardinale Marcello Cervini degli Spannocchi*, Roma, Galleria Borghese

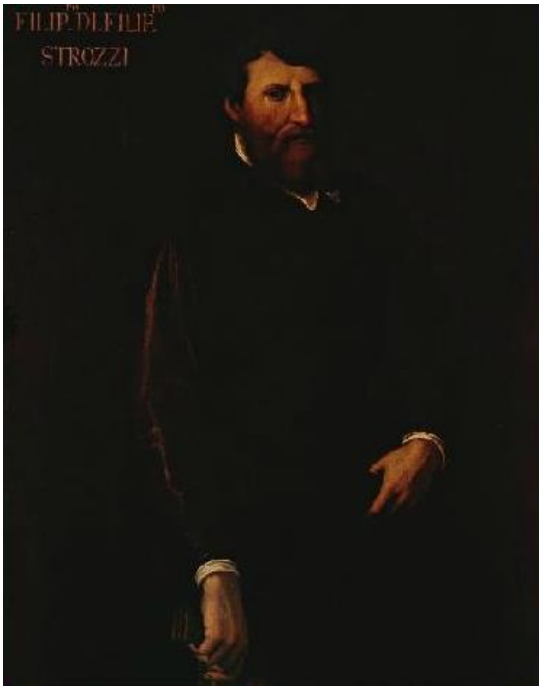
Jacopino del Conte, *Ritratto di Antonio da Sangallo il giovane*, Milano, Brera
Jacopino del Conte, *Deposizione*, particolare del ritratto di Antonio da Sangallo il giovane, Oratorio
Jacopino del Conte, attr., *Ritratto di Niccolò Ridolfi*, Boston, Museum of Fine Arts
Jacopino del Conte, attr., *Ritratto di Marcello Cervini degli Spannocchi*, Roma, Galleria Borghese

164. Jacopino del Conte, attr., *Ritratto d'uomo*, Roma, Galleria Spada

165. *Ritratto di Marcello II*, da Jacopino del Conte, Roma, Palazzo Apostolico Lateranense

166. Jacopino del Conte, *Ritratto di Filippo Strozzi*, Firenze, Palazzo Vecchio

167. Jacopino del Conte, *Ritratto di Filippo Strozzi*, collezione privata

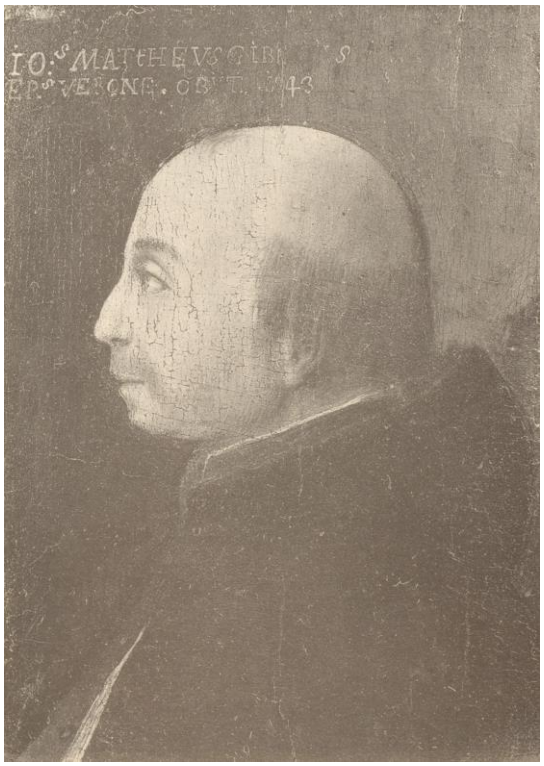


168. Jacopino del Conte, *Ritratto di Roberto di Filippo Strozzi*, Firenze, Palazzo Vecchio
169. Jacopino del Conte, *Ritratto di Roberto di Filippo Strozzi*, già Berlino, collezione Schaeffer

170. Francesco Salviati, attr., *Ritratto di Filippo Strozzi*, New York, collezione Marco Grassi

171. Jacopino del Conte, attr., *Ritratto di monsignor Giovanni Della Casa,* Roma, Galleria Corsini (in deposito presso la Camera dei Deputati di Roma)

172. Cristofano dell'Altissimo, *Ritratto di monsignor Della Casa*, Firenze, Galleria degli Uffizi



173. Bernardino India, *Ritratto di monsignor Giberti*, Verona, Museo di Castelvecchio

174. Jacopino del Conte, attr., *Ritratto di Luisa Pazzi Rondinelli*, collezione privata

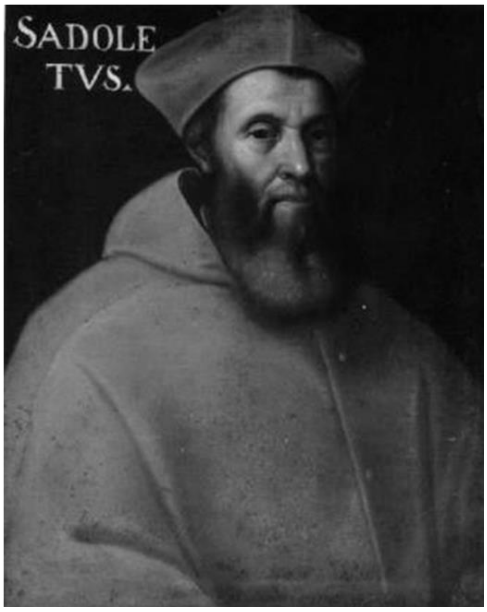
175. Jacopino del Conte, *Ritratto di Michelangelo*, Firenze, Casa Buonarroti

176. Jacopino del Conte, *Ritratto di Michelangelo*, New York, Metropolitan Museum

177. Jacopino del Conte, attr., *Ritratto del cardinale Niccolò Gaddi*, Vienna, Kunsthistorisches Museum

178, *Ritratto del cardinale Niccolò* Gaddi, tratto dal manoscritto *Vita di alcuni cardinali di S. R. Chiesa assunti a questa dignità dall'anno 1504 all'anno 1553*, Roma, Biblioteca Angelica

179. Jacopino del Conte, attr., *Ritratto di cardinale*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini



180. Giorgio Vasari, *La Remunerazione della Virtù*, particolare del ritratto di Sadoleto, Roma, palazzo della Cancelleria

181. Bartolomeo Cancellieri, attr., *Ritratto del cardinal Jacopo Sadoleto*, Biblioteca Apostolica Vaticana
182. Anton Maria Crespi, attr., *Ritratto del cardinal Jacopo Sadoleto*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana

183. Anonimo, *Ritratto di cardinali*, Salerno, Palazzo Arcivescovile

184. Jacopino del Conte, *Ritratto di Ignazio di Loyola*, 1556, Roma, Curia Generalizia della Compagnia di Gesù

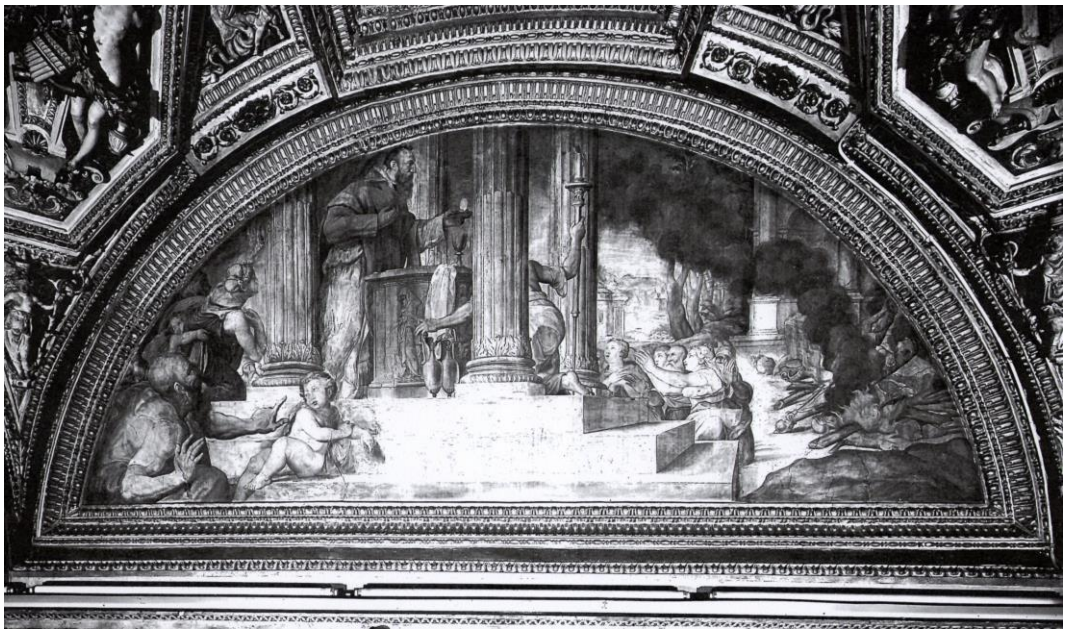
185. Jacopino del Conte, *Ritratto di Girolamo Melchiorri*, 1583, Roma, Santa Maria sopra Minerva

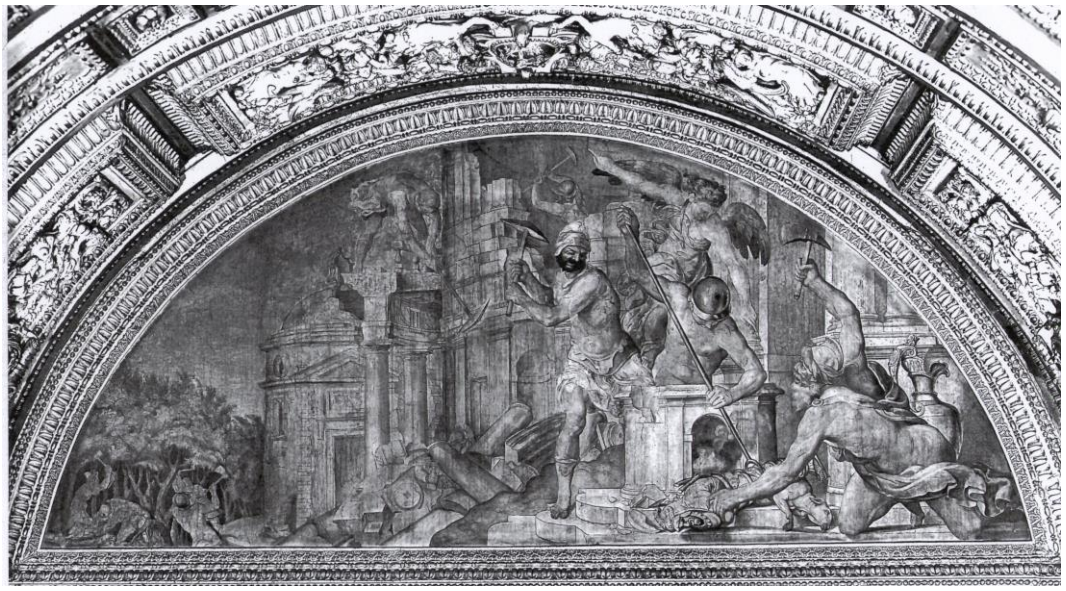
186. Jacopino del Conte, attr., *La battaglia di Clodoveo*, cappella Dupré, San Luigi dei Francesi

187. Jacopino del Conte, *Clodoveo distrugge gli idoli mentre san Remigio battezza i Franchi*, cappella Dupré, San Luigi dei Francesi

188. Enea Vico, da Francesco Salviati, *Conversione di Paolo*, 1545

189.
Enea Vico, da Salviati, *Conversione di Paolo*, particolare
Jacopino del Conte, attr., *La battaglia di Clodoveo,* particolare, cappella Dupré





190; 191; 192, *Lunette* della cappella del Pallio, Palazzo della Cancelleria, Roma

193. Jacopino del Conte, *Pietà*, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, già Roma, Palazzo Massimo alle Colonne

193.1. Michelangelo, *Pietà*, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo

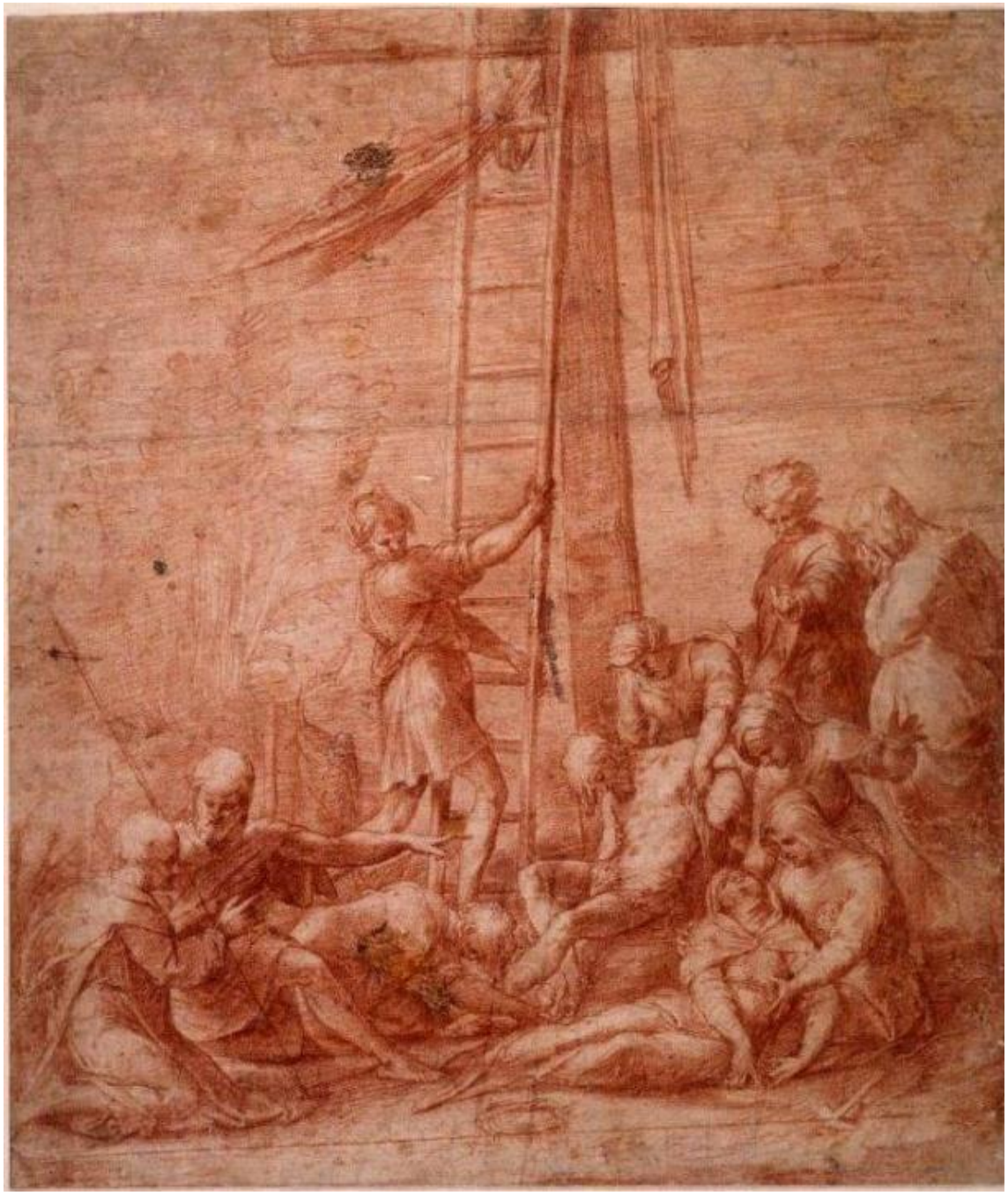
193.2. Jacopino del Conte, *Pietà*, collezione privata

194. Jacopino del Conte, *Pietà*, Roma, Monastero del Corpus Christi, già Santa Chiara al Quirinale,

195. Jacopino del Conte, *San Francesco*, Roma, Monastero del Corpus Christi, già Santa Chiara al Quirinale,

196. Jacopino del Conte, *Trasporto di Cristo al sepolcro*, Chantilly, Museo Condé, già parte del monumento funebre di Bernardino Elvino, Roma, Santa Maria del Popolo

196. Jacopino del Conte, *Trasporto di Cristo al sepolcro*, particolare, Chantilly, Museo Condé, già parte del monumento funebre di Bernardino Elvino, Roma, Santa Maria del Popolo



197. Perino del Vaga, Disegno preparatorio per la pala in Santa Maria sopra Minerva, Londra, British Museum (inv. n. 1854-0628-13)

198. Perino del Vaga, *Studio di Cristo morto*, Parigi, Musée du Louvre (inv. n. 631)

199. Jacopino del Conte, *Deposizione di Cristo dalla croce*, Oratorio di San Giovanni Decollato

200. Jacopino del Conte, *Deposizione di Cristo dalla croce*, particolare, Oratorio di San Giovanni Decollato

201. Daniele da Volterra, *Deposizione di Cristo dalla croce*, cappella Orsini, Trinità dei Monti

202. *Deposizione di Cristo dalla croce*, Parigi, Musée du Louvre (inv. n. 1494

203. Francesco Salviati, *Deposizione di Cristo dalla croce*, Firenze, Santa Croce

204. Francesco Salviati, *Deposizione*, cappella dei Margravi, Santa Maria dell'Anima

205. Francesco Salviati, *Studio di Cristo morto*, Torino, Biblioteca Reale (inv. n. 15603)

206. Jacopino del Conte, *Maddalena*, sacrestia dei Canonici, San Giovanni in Laterano