

L'INTERVENTO DI PROSPERO FONTANA NELLA SALA DI DAVID DI PALAZZO POGGI A BOLOGNA

La critica moderna ha individuato, sulla scorta della testimonianza delle fonti antiche, nella sala XIV, XV, XVI, XVII dell'attuale Biblioteca Universitaria, l'area d'intervento di Nicolò dell'Abate e aiuti,¹⁾ la cui attività in Palazzo Poggi è ricordata per la prima volta dallo Scannelli²⁾ e nella sala VIII l'intervento diretto di Pellegrino Tibaldi,³⁾ documentato per primo dal Lamo,⁴⁾ ma ignorato dalle fonti successive.

Rimane pur tuttavia aperto il problema attributivo dei fregi delle altre stanze (la XXIV, la X, la XXVI e la XXV che la pianta dello Zanotti (1739) mostra accorpate in un'unica stanza e inoltre la XX, XIX, XVIII il cui degrado conservativo non consente un'adeguata lettura critica) ed in modo particolare della stanza XII, una delle più interessanti dell'intero ciclo per ricchezza decorativa che si ritiene connessa, con ogni probabilità, alla sua originaria destinazione di locale con funzioni rappresentative. La vaghezza, l'altalena di attribuzioni a volte contrastanti tra di loro, in molti casi il totale silenzio delle fonti antiche e della letteratura artistica più recente rendono la misura di un problema critico estremamente delicato la cui risoluzione è legata al chiarimento di vari aspetti quali: la successione delle diverse fasi in cui è necessario scalare la decorazione delle stanze del primo piano,⁵⁾ la distinzione degli interventi di bottega, senza i quali sarebbe stato impensabile portare a termine un'impresa di quella portata, l'individuazione di personalità di spicco oltre a quella di Nicolò dell'Abate e del Tibaldi, più spesso ricordati dalle fonti.

Ci pare significativo, anche se non accettabile, infatti, che tra gli esecutori dei fregi e dei camini dell'appartamento al primo piano, faccia la sua comparsa nella guida del Malvasia del 1686,⁶⁾ accanto ai nomi di Tibaldi e di Nicolò dell'Abate, quello del Primaticcio, il cui intervento in Palazzo Poggi viene ricordato successivamente dalle guide settecentesche dell'Istituto delle Scienze,⁷⁾ che a partire dal 1714 ebbe la sua sede nelle sale al primo piano dell'ex Palazzo Poggi. Anche se va osservato che la delimitazione dell'area d'intervento del pittore alle sei stanze che nell'ambito dell'Istituto delle Scienze erano originariamente destinate alla Storia Naturale (corrispondenti alle attuali sale VIII, X, XI, XII, XXIV, XXV e XXVI accorpate) si deve considerare piuttosto un retaggio acritico del giudizio malvasiano, in quanto tra di esse è inclusa anche quella con fregio delle 'Storie di Susanna', un tempo credute di San Paolo, che si distacca dalle altre per vigore e originalità stilistica. Un'attribuzione al Primaticcio ritorna anche nella Guida del 1792,⁸⁾ ed è riconfermata da quella del Bassani⁹⁾ che ne ricorda l'intervento nelle sale X e XII.

Va però osservato che se motivazioni di ordine stilistico e qualitativo ci inducono a escludere la presenza del Primaticcio in Palazzo Poggi, documentata dalle fonti seicentesche, settecentesche e ottocentesche, è vero pur tuttavia che spesso il nome del Primaticcio veniva usato come copertura per indicare o un suo scolaro o comunque un

artista che avesse fatto un'esperienza di lavoro nell'ambito della scuola di Fontainebleau, come avviene per la decorazione pittorica di Palazzo Firenze a Roma, dove affreschi creduti tradizionalmente del Primaticcio sono stati recentemente restituiti a Prospero Fontana, come attestano i pagamenti intestati a suo nome.¹⁰⁾

Un diverso orientamento esprimono le guide e la letteratura artistica del '900, che relativamente alle stanze X e XII riportano attribuzioni oscillanti tra Nicolò dell'Abate e Tibaldi¹¹⁾ o scolari di entrambi i pittori, oscillazione attributiva che si giustifica per la coesistenza in questo fregio di componenti culturali diverse, riconducibili in parte a Tibaldi ed in parte a Nicolò dell'Abate o per meglio dire a quel gusto di raffinata eleganza che è legato alla cultura di Fontainebleau. Il problema attributivo del fregio della stanza XII rimane insoluto anche nell'ambito della critica più recente, ignorato com'è da Briganti che, non affrontandolo, vi esclude implicitamente l'autografia di Tibaldi o vagamente sfiorato dalla Beguin, che, escludendo in esso l'intervento diretto di Nicolò dell'Abate, lo assegna genericamente ad altri.

È innegabile però che, nonostante questa mancanza di interesse mostrata dalla critica più recente, la decorazione pittorica della stanza XII si caratterizza rispetto alle altre per vastità e ricchezza d'intervento: tanto nel soffitto, l'unico che presenti nei quattro campi rettangolari in cui è scompartito figurazioni tratte dall'Antico Testamento, 'Storie di Samuele', contenute entro stendardi ovali, sorretti alle estremità da figure virili che prospettano in uno spazio aperto, delimitato da architetture illusionistiche, tanto nel fregio, che per altezza della fascia e per carattere monumentale che assume in esso la struttura architettonica dipinta e delimitante i singoli medaglioni, si allontana decisamente dai fregi concepiti da Nicolò dell'Abate in Palazzo Poggi e semmai ha un suo omologo nel fregio con 'Storie di Susanna' di Pellegrino Tibaldi.

A una tale importanza decorativa doveva corrispondere in origine, come si è già in precedenza accennato, una destinazione funzionale di carattere rappresentativo, che è ipotizzabile in quanto la stanza XII era l'unica, al pari della gran sala che ospita attualmente il Museo Aldrovandi, a godere di accesso diretto al pianerottolo dell'ingresso principale, come si ricava fin dalle piante settecentesche dello Zanotti (1739), del Bolletti (1751), dell'Angelelli (1780).

Già in precedenza Boschloo¹²⁾ ha osservato il rapporto esistente tra ingresso originario della stanza e percorso visivo compiuto dall'osservatore nell'analisi dello sviluppo iconografico del complesso decorativo del soffitto e del fregio sottostante i cui soggetti sono legati da una consequenzialità che rispecchia fedelmente la successione degli episodi nel racconto biblico.

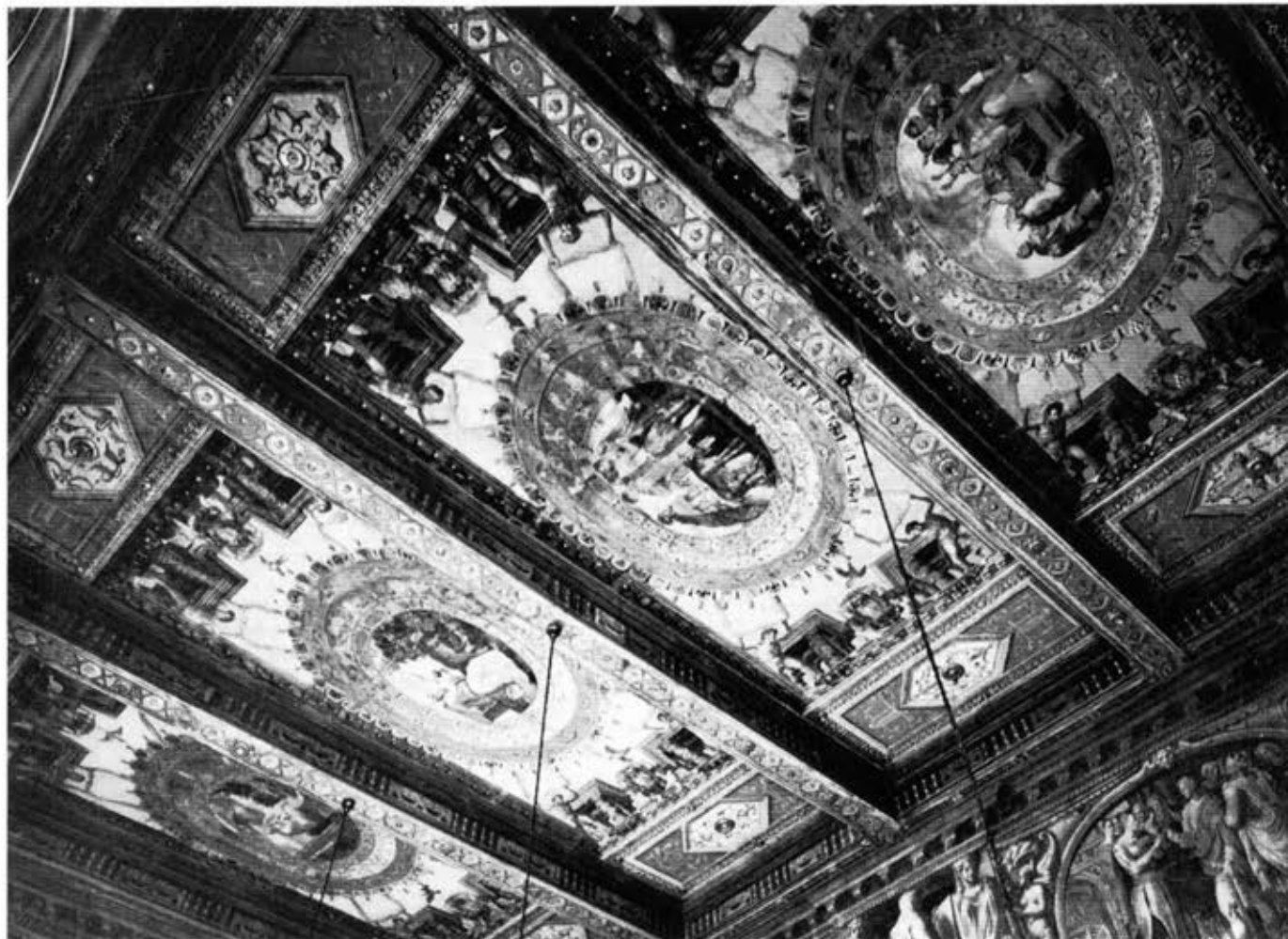
Infatti il visitatore che entrava dall'ingresso esterno si trovava immediatamente in corrispondenza del campo del soffitto dove è raffigurato il primo episodio del ciclo narrativo, che si sviluppa nei tre campi successivi con 'Storie

di Samuele' che viene comandato da Dio di ungere re David (fig. 1),¹³⁾ episodi che sono pertanto preliminari a quelli narrati nel fregio sottostante; arrivato poi in corrispondenza del quarto campo del soffitto ligneo, dove è raffigurato il 'Sacrificio di Samuele', dopo aver attraversato la stanza in senso longitudinale, si trovava di fronte al medaglione con 'Samuele, Isai e i suoi figli' (fig. 2), che rappresenta il primo episodio delle storie di David; volgendosi quindi da destra a sinistra poteva seguire lo sviluppo della narrazione, osservando di seguito: l' 'Unzione di David', 'David che suona alla corte di Saul', 'Duello tra David e Golia', 'David trionfante va verso Gerusalemme' ed infine il 'Matrimonio di David e Mikal' (figg. 3-7).

Nella formulazione del programma iconografico delle 'Storie di David' rappresentate nel fregio della stanza XII, un ruolo importante, dovuto in parte all'ampia capacità di circolazione e alla relativamente facile accessibilità, è senz'altro da attribuire alle fonti iconografiche pertinenti la sfera dell'illustrazione libraria che a partire dalla fine del '400 esercitarono un ruolo determinante nella codificazione visiva del racconto biblico.

Infatti seguendo un tipo di indagine già sperimentato dalla Dacos nella individuazione delle fonti iconografiche degli episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento rappresentati nelle Logge Vaticane o dalla Dumont per le 'Storie di David',¹⁴⁾ raffigurate nel salone d'onore di Palazzo Sacchetti a Roma, è stato possibile individuare un rapporto di stretta relazione esistente tra due episodi dei sei narrati nel fregio di Palazzo Poggi e le vignette xilografiche, di corrispondente soggetto, contenute nella edizione del 1507 di una Bibbia, tradotta in volgare dal Malermi ed edita a Venezia presso Luc'Antonio Giunta (figg. 8 e 9).¹⁵⁾

Anche se la narrazione sviluppata nel fregio presenta ben quattro episodi principali ('Samuele, Isai e i suoi figli', 'David che suona alla corte di Saul', 'David trionfante', il 'Matrimonio di David e Mikal') che non hanno riscontro nella Bibbia illustrata del Malermi del 1507 e prevede, rispetto al racconto biblico, un edificante epilogo sentimentale con la conclusione del 'Matrimonio di David e Mikal', tralasciando tutti gli episodi legati alle imprese guerresche, che miravano ad esaltare l'immagine di David come strenuo difensore del Regno d'Israele e principale



1 - BOLOGNA, PALAZZO POGGI, SALA DI DAVID (SOFFITTO) - PROSPERO FONTANA: STORIE DI SAMUELE

artefice della sua unificazione o quelli di contenuto amoroso come l'incontro tra David e Betsabea, presenti in molti cicli rinascimentali romani della prima metà del '500, non ci pare tuttavia casuale la stretta affinità che, almeno sotto il profilo iconografico, lega tra di loro la scena dell' 'Unzione di David' e quella del 'Duello tra David e Golia' (quest'ultima accorpa in un unico ovale del fregio l'episodio di Saul che fa provare le armi a David e quello di David che infligge il colpo di grazia a Golia) alle corrispondenti xilografie contenute nella Bibbia del Malermi del 1507.

Infatti anche se è verificabile la presenza di entrambe o almeno di una delle vignette relative agli episodi, sopra citati, nelle edizioni successive della Bibbia del Malermi o in altre Bibbie, in latino, edite in Italia, in Francia, in Germania nel corso della prima metà del '500,¹⁶⁾ è vero che, rispetto alle due scene dell' 'Unzione di David' e del 'Duello tra David e Golia' del fregio di Palazzo Poggi, le vignette contenute in queste Bibbie presentano varianti iconografiche e stilistiche più o meno accentuate.

Tra le Bibbie illustrate, edite in Italia nella prima metà del '500, quella in latino, pubblicata a Venezia presso Luc'Antonio Giunta nel 1511, mostra di derivare direttamente dalla Bibbia del Malermi la vignetta che accorpa i due episodi di 'Saul che fa provare le armi a David' e 'David che uccide Golia', confermando, secondo quanto ha dimostrato J. Strachan,¹⁷⁾ il carattere migratorio di queste xilografie, mentre la vignetta dell' 'Unzione di David' si allontana da quella della Bibbia in volgare del 1507, per il ridotto numero delle figure e il particolare del David rappresentato in abiti regali, mostrando questa vignetta, rispetto a quella contenuta nella Bibbia del Malermi, uno scarto maggiore dal corrispondente episodio narrato nel fregio di Palazzo Poggi (cfr. fig. 3).

Per altre Bibbie illustrate, in lingua latina, edite rispettivamente a Norimberga nel 1530, a Parigi nel 1541 (fig. 10), a Lione nel 1542 (fig. 11), rivelano a confronto con le xilografie della Bibbia del Malermi del 1507 e pertanto con gli episodi narrati nel fregio di Palazzo Poggi, scarti non solo sul piano iconografico (significativo è l'episodio del 'Duello tra David e Golia' in cui David è raffigurato nell'atto di lanciare il sasso contro Golia, mentre nella Bibbia del Malermi e nel fregio è rappresentato il momento successivo in cui l'eroe biblico, dopo aver atterrato Golia, gli infligge il colpo di grazia con la spada), ma anche stilistico, evidente nel gusto nordico di queste vignette, caratterizzate dalla descrizione analitica dei singoli episodi, dal segno incisivo e tagliente, dall'attenzione ai costumi contemporanei nell'abbigliamento alla moda del tempo dei personaggi.

Se però, nelle due scene sopra citate del fregio di Palazzo Poggi, trapelano evidenti i riflessi dei suggerimenti iconografici forniti dalle xilografie della Bibbia del Malermi del 1507, gli episodi in esso narrati presuppongono pur tuttavia una lettura attenta del racconto biblico, di cui si cerca di fornire una traduzione visiva che abbia i caratteri della verosimiglianza storica,¹⁸⁾ in sintonia con il nuovo clima tridentino di rinnovato interesse per una più approfondita conoscenza e fedele rappresentazione del testo della Bibbia.¹⁹⁾ Significativo ci appare, infatti, il caso dell'episodio dell' 'Unzione di David' in cui, seguendo fedelmente la narrazione del racconto biblico, l'ideatore del programma iconografico del fregio di Palazzo Poggi opera una correzione rispetto alla corrispondente vignetta xilografica dove vengono raffigurati solamente sei dei sette fratelli di David (cfr. fig. 8). Oppure, accogliendo un'indicazione del testo biblico, già per altro fatta propria

dalla tradizione della pittura murale della prima metà del '500,²⁰⁾ raffigura David inarcionato sul corpo gigantesco di Golia, in atto di tagliare con la spada la testa del filisteo, e non al suo fianco, come nella vignetta xilografica della Bibbia del Malermi. Così pure ogni singolo medaglione del fregio che prevede, nella maggior parte dei casi, accanto ad un episodio principale, uno secondario, fornisce una rappresentazione in dettaglio dei particolari descrittivi del testo biblico.²¹⁾

Il rispetto della verosimiglianza storica²²⁾ nella letterale traduzione visiva della fonte biblica, non ci sembra, inoltre, elemento privo di riflesso sul piano del linguaggio figurativo delle singole storie del fregio, dove si può notare il recupero di valori di compostezza compositiva e formale, quasi esempio precoce di quel "manierismo in via di riforma"²³⁾ che si svilupperà a Bologna, a partire dal settimo decennio del '500, in sintonia coi dettami emergenti dal Concilio di Trento.

Sebbene riteniamo che, seguendo motivazioni di carattere prevalentemente tipologico — che saranno approfondite più oltre — il fregio della stanza XII vada ricondotto nell'ambito dell'area d'intervento di Tibaldi o in epoca immediatamente successiva — anche se emergono sul piano morfologico propensioni culturali diverse — ci sembra che si possa evidenziare uno scarto concettuale, che oltrepassa il dato puramente stilistico e qualitativo, tra il fregio di quella stanza e quello con 'Storie di Susanna' (tradizionalmente creduto di San Paolo), concordemente attribuito a Tibaldi; scarto che pertanto evidenzia un allontanamento dall'arte tibaldesca, mettendo in discussione gli stessi principi della concezione manieristica, anche se ad un livello di resa stilistica inferiore rispetto al geniale eloquio tibaldesco.

Si può notare, infatti, in queste scene raffiguranti 'Storie di David' un prendere le distanze dalla concezione compositiva e spaziale di Tibaldi, tutta giocata sull'affondo prospettico delle singole rappresentazioni, affollate e stracolme di figure debordanti dai limiti della cornice, a favore di una che si fonda sullo sviluppo in orizzontale dei singoli episodi, con personaggi quasi perfettamente contenuti all'interno degli ovali dei medaglioni, che sono regolati da ritmi di bilanciata simmetria, determinati dalla scansione delle verticali dei corpi.

Salvo l'affiorare di stilemi di sapore schiettamente manierista, quali la testa di vecchio, dallo sguardo supplice, che emerge, in basso a destra del medaglione di 'David che suona per Saul'.

Pur tuttavia è innegabile che sul piano tipologico il fregio della stanza XII, nella concezione monumentale della struttura architettonica che inquadra i singoli medaglioni si avvicina al modello di stampo romano, espresso nel fregio con 'Storie di Susanna' di Tibaldi, dove si nota l'introduzione, già per altro presente in numerosi esempi della pittura murale romana del quinto decennio, della nicchia aperta, contenente figure allegoriche, mitologiche o religiose, come elemento di scansione dei singoli episodi del fregio.²⁴⁾

Così pure l'esperienza di Tibaldi sembra presupposta nella tipologia del medaglione ovale e nello svariato repertorio degli elementi decorativi che gli fanno da cornice (putti-reggifestone, maschere mostruose, cartelle, drappi, nastri, canefore alate a mo' di sfingi o chimere, erme, cariatidi) a giudicare dall'impiego di un'analogia serie di motivi che ornano i medaglioni di un fregio del salone situato al primo piano di Palazzo Ferretti ad Ancona, che Tibaldi avrebbe eseguito in un periodo di poco successivo ai lavori lasciati interrotti a Palazzo Poggi, dopo il suo trasferi-



2



3



4

2 - BOLOGNA, PALAZZO POGGI, SALA DI DAVID (FREGIO) - PROSPERO FONTANA E BOTTEGA: SAMUELE, ISAI E I SUOI FIGLI (LATO NORD)

3 - BOLOGNA, PALAZZO POGGI, SALA DI DAVID (FREGIO) - PROSPERO FONTANA E BOTTEGA: UNZIONE DI DAVID (LATO EST)

4 - BOLOGNA, PALAZZO POGGI, SALA DI DAVID (FREGIO) - PROSPERO FONTANA E BOTTEGA: DAVID CHE SUONA ALLA CORTE DI SAUL (LATO EST)



5



6



7

5 - BOLOGNA, PALAZZO POGGI, SALA DI DAVID (FREGIO) - PROSPERO FONTANA E BOTTEGA: DAVID INDOSSA L'ARMATURA DI SAUL E UCCIDE GOLIA (LATO SUD)

6 - BOLOGNA, PALAZZO POGGI, SALA DI DAVID (FREGIO) - PROSPERO FONTANA E BOTTEGA: TRIONFO DI DAVID (LATO OVEST)

7 - BOLOGNA, PALAZZO POGGI, SALA DI DAVID (FREGIO) - PROSPERO FONTANA E BOTTEGA: MATRIMONIO DI DAVID E MIKAL (LATO OVEST)



8 - BOLOGNA, BIBLIOTECA DELL'ARCHIGINNASIO
UNZIONE DI DAVID (XILOGRAFIA)



9 - BOLOGNA, BIBLIOTECA DELL'ARCHIGINNASIO
DAVID INDOSSA L'ARMATURA E UCCIDE GOLIA (XILOGRAFIA)

mento nelle Marche, dove è documentato a partire dallo agosto del 1558.²⁵⁾ Questa affinità tipologica con il fregio raffigurante le 'Storie di Susanna' in Palazzo Poggi e con quelli di Palazzo Ferretti ad Ancona potrebbero suggerire pertanto l'ipotesi di un'esecuzione del fregio della stanza XII da parte di un artista operante in Palazzo Poggi suc-



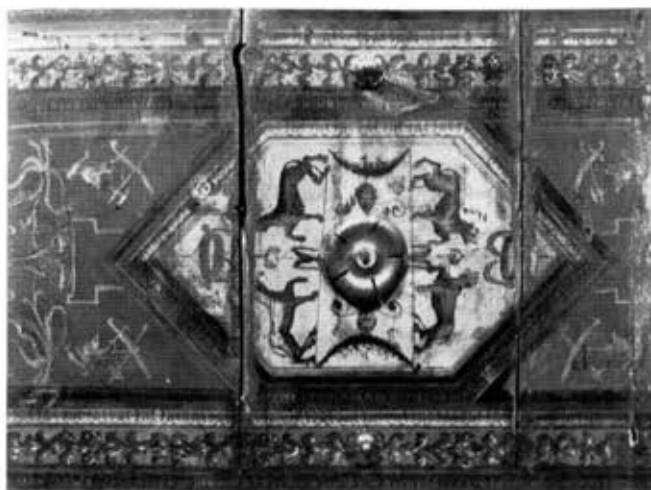
10 - BOLOGNA, BIBLIOTECA DELL'ARCHIGINNASIO
DUELLO TRA DAVID E GOLIA (XILOGRAFIA)

cessivamente a Tibaldi e che quindi si trovò a lavorare su un progetto preesistente del pittore.

Ci sembra allora probabile che si possa ritenere proprio questa, la stanza che rimaneva da completare in base a quanto detto nell'atto notarile del 12 agosto del 1560, precedentemente ricordato in nota.²⁶⁾ Escludendo la ipotesi che il documento possa essere messo in relazione con la decorazione della grande sala al piano nobile, che ospita attualmente il Museo Aldrovandi, in quanto niente fa presupporre che fosse decorata in origine con affreschi, ad eccezione con ogni probabilità di alcuni dipinti ricordati dalle fonti,²⁷⁾ e poiché la testimonianza del Lamo ricorda tra gli affreschi eseguiti da Tibaldi al primo piano del palazzo, prima del 1560, solo il fregio con 'Storie di Susanna' (ritenute dal Lamo di San Paolo), la vastità della stanza XII (la più grande di quelle poste al primo piano, dopo la gran sala), connessa alle sue probabili funzioni rappresentative, ed i caratteri stilistici del fregio che denunciano un allontanamento dall'arte di Tibaldi, seppur presupponendola, e quindi suggerirebbero una postérité rispetto all'intervento dell'artista nel palazzo, fanno ritenere probabile che fosse proprio questa la stanza "particulariter salam eiusdem" che rimaneva



11 - BOLOGNA, BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
DUELLO TRA DAVID E GOLIA (XILOGRAFIA)



12 - BOLOGNA, PALAZZO POGGI, SALA DI DAVID (SOFFITTO)
PROSPERO FONTANA: DECORAZIONE A GROTTESCA

ancora da completare — "*preficere seu prosequi*" — all'interno della fabbrica del Palazzo — "*in opere Pallatij*" — al 12 agosto del 1560.

Del resto anche se lo stemma di Marcello II, papa dal 9 al 30 aprile 1555, posto al centro del soffitto dell'aula X, attigua a quella XII, ci suggerirebbe una datazione analoga, almeno per la decorazione del soffitto della stanza XII, motivazioni di carattere stilistico e iconografico ci inducono a ipotizzare una contemporaneità tra l'esecuzione dei dipinti del soffitto ed il fregio ad affresco sulle pareti.

L'illusiva impaginazione architettonica e la corposa incombenza fisica degli ignudi-reggistendardo sembrano, infatti, agire da cassa di risonanza della potente ideazione prospettica realizzata da Tibaldi negli affreschi con 'Storie di Ulisse' sulla volta del salone, posto al piano terra di Palazzo Poggi, e quindi, accettando la cronologia proposta da Zamboni che colloca l'intervento del pittore nel palazzo successivamente all'esecuzione degli affreschi della cappella omonima in San Giacomo, in un arco di tempo compreso tra il 1555 ed il 1558;²⁸⁾ quest'ultima data può essere assunta come termine *post-quem* per le pitture del soffitto della stanza XII, quasi che l'artista che si trovò ad eseguirle, non potesse sottrarsi dal confronto con una testimonianza tanto sconvolgente.

Inoltre la stretta relazione iconografica esistente tra gli episodi della vita di Samuele, contenuti nei quattro stendardi del soffitto, e le storie di David affrescate nel fregio, verificabile anche a livello stilistico, giocherebbe a favore dell'ipotesi di una contiguità cronologica tra il tempo di esecuzione della decorazione del soffitto e quello del fregio.

Il recente ed equilibrato restauro,²⁹⁾ anche se non ultimato, ha consentito di recuperare al massimo livello di godibilità l'originario splendore del tessuto cromatico ed è divenuto elemento di stimolo per un esame più analitico della sorprendente ricchezza pittorica di questo soffitto: a partire dalla raffinata decorazione a grottesche che si snoda con esile eleganza e fantasiosa varietà di motivi decorativi sugli squillanti rossi pompeiani delle specchiature rettangolari o sui candidi bianchi di quelle esagonali (fig. 12) e mostra una sensibile identità di linguaggio con la cultura ornamentale di quel centro di diffusione di

modelli decorativi, ispirati all'antico, che fu nel quinto decennio del '500, a Roma, Castel Sant'Angelo.³⁰⁾

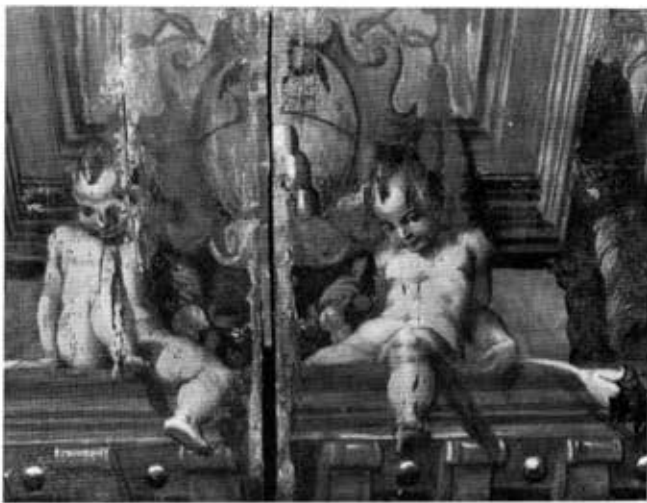
Un possente vitalismo emana dagli ignudi-reggistendardo, nei quali l'evidente volumetria dei corpi è ottenuta attraverso l'impiego di una pittura compendiaria, che si costruisce sull'impiego di forti contrasti chiaroscurali e di una linea spessa e discontinua che, lungi da intenti descrittivi, crea suggestioni di corposa ed animosa violenza (fig. 13).

E se questa tendenza all'enfasi formale poteva solo scaturire dalla visione iperbolica espressa da Tibaldi nelle 'Storie di Ulisse', è possibile trovare, ancora in seno alla cultura romana della metà del '500, un modello, non si sa però fino a che punto noto all'artista che operò nel soffitto della stanza XII, nel gigantismo delle figure d'accompanyo, di derivazione michelangiolesca, di un fregio con 'Storie di Amore e Psiche', in Palazzo Spada, attribuito, anche se con molte riserve, al giovane Tibaldi, che lo avrebbe eseguito dopo i lavori a Castel Sant'Angelo e comunque prima del 1553, epoca cui si deve far risalire la sua partenza da Roma.³¹⁾

I putti, poi, abbozzati per mezzo di ardite abbreviature lineari e pittoriche e atteggiati in pose analoghe a quelli collocati nelle lunette, sovrastanti gli affreschi con membri della famiglia Poggi, nella Cappella di San Giacomo, rivelano tanto una componente tibaldesca quanto una perinesca. Se in alcuni di essi, infatti, è possibile cogliere ancora una vaga idea della ridente e maliziosa grazia perinesca (fig. 14), altri esibiscono volti deformati in smorfie, dagli sguardi aguzzi e pungenti, al pari di quelli che incorniciano l'ovale dell' 'Artemisia', attribuita a Tibaldi e posta attualmente nel vano scala della Biblioteca Universitaria,³²⁾ oppure un forte modellato il cui prototipo va



13 - BOLOGNA, PALAZZO POGGI, SALA DI DAVID (SOFFITTO)
PROSPERO FONTANA: IGNUDO REGGISTENDARDO



14 - BOLOGNA, PALAZZO POGGI, SALA DI DAVID (SOFFITTO)
PROSPERO FONTANA: PUTTI REGGISTEMMA



15 - BOLOGNA, PALAZZO POGGI, SALA DI DAVID (SOFFITTO)
PROSPERO FONTANA: PUTTI REGGISTEMMA

ricercato in quell'esempio di risentito plasticismo che è il Bambino della 'Madonna sulle nubi' di West Palm Beach, restituita recentemente a Tibaldi, o il gruppo del Bambino, di San Giovannino e di un fanciullo, posto sulla sinistra della 'Sacra Famiglia', dello stesso artista, nel Museo di Capodimonte, opera che, al pari della precedente, riflette la peculiare variante dell'accento stilistico degli affreschi di Tibaldi a Palazzo Poggi (fig. 15).³³ Ma la rosea carnosità di questi putti denuncia nella "preziosa tessitura cromatica di luce e colore" una componente emiliana, e specificatamente parmense, che fin d'ora ci conforta nella proposta di un'ipotesi attributiva a Prospero Fontana, nel cui percorso artistico precedente è rintracciabile una lunga tradizione iconografica e stilistica in questa direzione: dai putti angolari del fregio della Sala dei Festoni in Castel Sant'Angelo (1544-1545), al fregio con putti,

leoni e tigri della Palazzina della Viola (1551-1553), agli scherzi di putti presenti nei fregi decorativi della sala al primo piano di Palazzo Firenze a Roma (1553-1555),³⁴ anche se a Palazzo Poggi la componente perinesca, che "si invera in una grazia parmense divulgata a Bologna da Nicolò dell'Abate", si accompagna talvolta ad un modellato più forte e risentito di derivazione tibaldesca. L'impiego, poi, di identiche sigle formali, quale il sottile tratteggio a reticolo delle lumeggiature, che è possibile rintracciare anche nei brani meglio conservati e di migliore qualità delle figurazioni degli stendardi ovali, denuncia un'identità di mano con l'autore dei putti sopra esaminati.

È vero, infatti, che fortemente compromessa ci appare la possibilità di lettura critica di queste figurazioni per le vaste lacune della pellicola pittorica che si possono notare principalmente in corrispondenza dei punti di giuntura delle tavole e delle lesioni che si sono prodotte in esse, a causa delle ripetute infiltrazioni d'acqua, e che interessano in modo particolare gli ultimi due episodi delle storie di Samuele in cui gravemente danneggiati risultano i volti dei personaggi, in molti dei quali non sono più identificabili i tratti fisionomici.

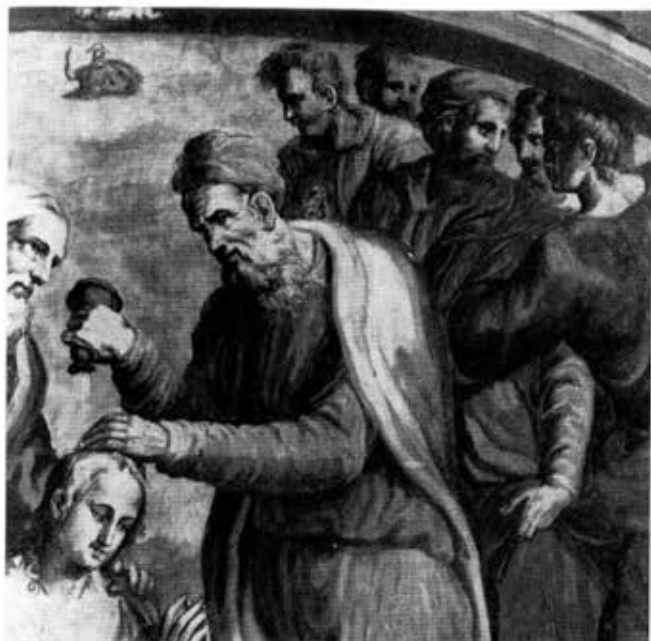
La visione diretta dai ponteggi e la registrazione per tagli ravvicinati, operata dall'obiettivo della macchina fotografica, hanno consentito di evidenziare nella figura di Samuele che occupa quasi per intero i medaglioni ovali dei primi due stendardi, brani perfettamente conservati di stupenda pittura, nel delicato rosa della veste trascolorante in nervose e guizzanti velature, nelle filamentose e sottili pennellate di biacca che rendono brizzolata la lunga barba, nelle vigorose e movimentate pieghe del mantello color ocra, confermando la matrice emiliana e parmense di questa fervida e corposa vena cromatica (fig. 16).

La stretta relazione esistente sia a livello iconografico che stilistico tra il Samuele raffigurato nel soffitto e quello che compare nei primi due medaglioni del fregio, ci inducono inoltre a individuare anche in quest'ultimo l'intervento di Prospero Fontana, seppur accompagnato da un più largo impiego di aiuti, che giustificherebbero le frequenti cadute di tono stilistico presenti in esso.

Al di là dell'identità fisionomica tra il Samuele del soffitto e quello del fregio, anche sul piano cromatico si



16 - BOLOGNA, PALAZZO POGGI, SALA DI DAVID (SOFFITTO)
PROSPERO FONTANA: SAMUELE IN MEDITAZIONE (PARTICOLARE)



17 - BOLOGNA, PALAZZO POGGI, SALA DI DAVID (FREGLIO)
PROSPERO FONTANA E BOTTEGA: UNZIONE DI DAVID
(PARTICOLARE)

può notare una perfetta corrispondenza tra il rosa della veste ed il giallo del mantello delle due figure (fig. 17), ma una relazione più interna all'arte e che coinvolge la sfera della qualità pittorica, ci è possibile stabilire tra il modo di panneggiare vigoroso e fortemente lumeggiato della veste e del mantello del Samuele del soffitto e quello che in modo particolare caratterizza le solenni e monumentali figure di Profeti (TAV. XII), a monocromo color ocra, contenute nelle nicchie aperte tra i singoli medaglioni e che, per qualità superiore, rispetto ad altri brani delle figurazioni del fregio, ci sembra si possano ritenere sicuramente autografe del Fontana.

E proprio partendo da un esame più analitico del fregio, per mezzo di un'indagine che procede per scomposizione tipologica dei singoli elementi decorativi, erme, cariatidi, profeti, è stato possibile, attraverso l'individuazione di riscontri puntuali, una più convincente decodificazione stilistica che contribuisce a gettare nuova luce, non solo sull'individuazione di una componente culturale, quella polidoresca, fin qui trascurata nella formazione dell'artista, ma evidenzia anche, nei suoi stretti legami con la tradizione della pittura murale romana della prima metà del '500, sia relativamente alle diverse tipologie delle decorazioni interne (fregi, basamenti, ecc.), sia in rapporto alla tradizione delle facciate dipinte, la trasmissione, quale prassi corrente all'interno della pittura murale, di modelli figurativi consolidati dalla tradizione, e la loro utilizzazione in contesti decorativi diversi.

L'osservazione preliminare di un rapporto di stretta relazione esistente tra le figure di cariatidi e di profeti, che scandiscono i singoli riquadri dei fregi della Sala dei Festoni e dell'Adrianeo, in Castel Sant'Angelo, attribuiti dal Gaudioioso a Prospero Fontana³⁵⁾ e le figure di erme e di profeti, collocate tra i singoli medaglioni del fregio della stanza XII di Palazzo Poggi, costituiva un elemento a favore di un'ipotesi attributiva al medesimo pittore ed ha rappresentato il bandolo della matassa da cui partire

per una più approfondita verifica, che si è rivelata ricca di riscontri (TAV. XII e fig. 18).

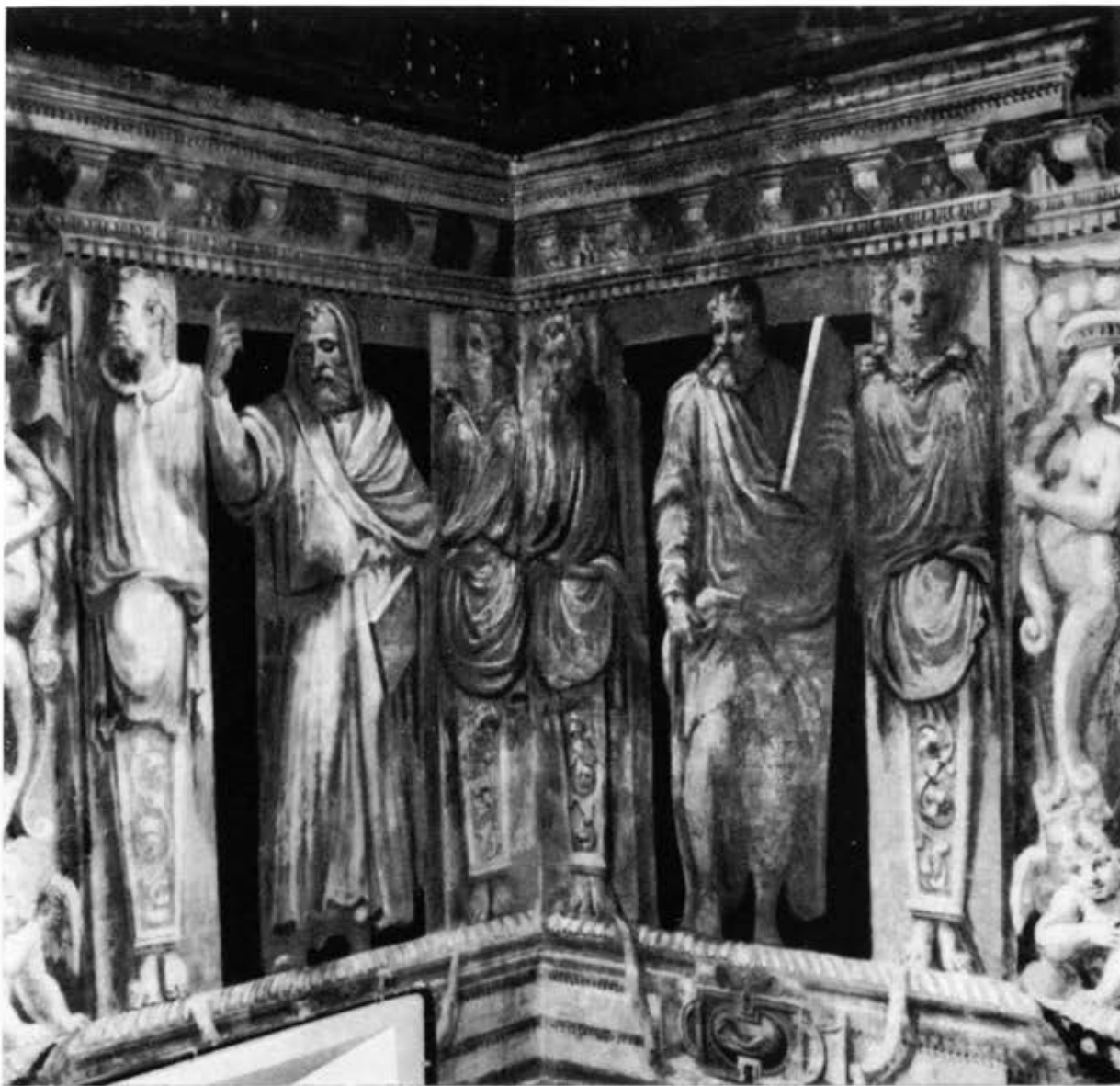
Una conferma di quest'ipotesi attributiva viene del resto dall'identificazione di modelli figurativi mutuati da una medesima fonte, tanto per alcuni profeti del fregio con 'Storie di David' di Palazzo Poggi, quanto per alcune cariatidi contenute nei fregi sopra citati di Castel Sant'Angelo.

Inequivocabile ci appare infatti la derivazione dal vasto repertorio di motivi decorativi tratti dalle facciate dipinte da Polidoro e Maturino nel terzo decennio del '500 a Roma, di alcune figure di profeti che ornano il fregio di Palazzo Poggi, ma anche di cariatidi e profeti che scandiscono le singole raffigurazioni nei fregi di Castel Sant'Angelo, attribuiti a Prospero Fontana.

Di diretta ispirazione polidoresca è il Profeta (fig. 19) a destra del medaglione raffigurante 'David che suona per Saul' che ricalca con alcune varianti una figura (figg. 20-22) che ornava in origine la facciata di San Pietro in Vincoli³⁶⁾ dalla quale deriva anche il Profeta posto a destra del 'Duello tra David e Golia'³⁷⁾ (figg. 23-25) di cui il Fontana fornisce, però, una libera interpretazione rispetto al modello originario. Così pure dalla facciata di Palazzo Milesi, dipinta da Polidoro nel tardo periodo romano, è tratto il Profeta, a sinistra del 'Duello tra David e Golia', che faceva parte di una coppia di figure, poste nel vano tra la prima e la seconda finestra del primo piano della facciata (figg. 26 e 27).³⁸⁾ Interessante e ricca di riscontri è anche l'analisi del Pro-



18 - ROMA, CASTEL SANT'ANGELO, SALA DEI FESTONI (FREGLIO)
(ANGOLO NORD-OVEST) - PROSPERO FONTANA:
PROFETA (PARTICOLARE)



19 - BOLOGNA, PALAZZO POGGI, SALA DI DAVID (FREGIO) - PROSPERO FONTANA: PROFETI (ANGOLO SUD-EST)

feta, a destra del medaglione raffigurante il 'Matrimonio di David e Mikal', in quanto seppur non riconducibile ad un preciso modello polidoresco, rientra perfettamente nella tipologia della figura ammantata, di cui ci forniscono ampia testimonianza i numerosi disegni di figure tratte dalle facciate dipinte da Polidoro e Maturino. Infatti il motivo dell'ampio viluppo del mantello che avvolge ed occulta completamente il corpo del Profeta sembra ripreso dalle figure ammantate che decoravano in origine le facciate di Palazzo Gaddi e quelle di Palazzo Milesi (fig. 28).³⁹⁾ Il copricapo calato sugli occhi si può accostare più verosimilmente invece a quello di un altro modello polidoresco, documentato da una copia del Louvre (fig. 29),⁴⁰⁾ che rivela una specifica pertinenza ad una figura virile ammantata del basamento della Stanza della Segnatura, affrescata da Perino nel 1541 (fig. 30), tanto da poter pensare ad un'attribuzione del disegno al-

l'artista. La ripresa di modelli polidoreschi in Perino è un'ulteriore conferma della consuetudine, diffusa tra i pittori contemporanei del Vasari ad attingere motivi decorativi dal vasto repertorio antiquario e paganeggiante di Polidoro, ma avvalora anche l'ipotesi che l'attenzione a questa componente culturale potesse essere stata suggerita a Prospero Fontana proprio da Perino, suo maestro prima a Palazzo Doria a Genova, poi a Castel Sant'Angelo. Lo confermerebbe l'impiego nel fregio della Sala dell'Adrianeo, da parte di Fontana di figure a mo' di cariatide, simili a quelle utilizzate da Perino nel basamento della Stanza della Segnatura e che possono al pari di quelle, essere messe in relazione, anche se non direttamente, con modelli polidoreschi, e specificatamente con un disegno di una cariatide del Louvre, copia, verosimilmente cinquecentesca, di una figura che si vedeva, alla sinistra, tra le finestre del primo piano di Palazzo Gaddi.⁴¹⁾



BOLOGNA, PALAZZO POGGI, SALA DI DAVID (FREGIO) – PROSPERO FONTANA: PROFETI (ANGOLO NORD-OVEST)



20 - COLONIA, WALLRAF-RICHATZ MUSEUM
COPIA DA POLIDORO DA CARAVAGGIO:
PROFETA CON PUTTO REGGILIBRO

Una conferma dell'ipotesi attributiva a Fontana del fregio della stanza XII e, in modo particolare dei profeti, ci è fornita inoltre dalla verifica di una stretta relazione, esistente tanto a livello stilistico che iconografico tra il Profeta, posto a destra del 'Matrimonio di David e Mikal' e quello che occupa l'angolo nord-ovest del fregio della Sala dei Festoni in Castel Sant'Angelo (cfr. fig. 18), figure che rivelano numerosi punti di tangenza nel carattere solenne e monumentale, nell'impiego del monocromo color ocre, nelle forti lumeggiature a calce, che conferiscono ad esse una vigorosa presenza plastica.

Del resto l'identità stilistica e iconografica dei termini figurativi che scandiscono le singole raffigurazioni nel fregio della stanza XII di Palazzo Poggi e quelli dei fregi della Sala dei Festoni e dell'Adrianeo in Castel Sant'Angelo è riconducibile all'utilizzazione di modelli polidoreschi, verificabile tanto a Palazzo Poggi, quanto nei fregi dipinti dal Fontana a Roma, restituitigli recentemente da E. Gaudioso.

È stato possibile verificare, infatti, come la matrice polidoresca trovi un riscontro più o meno puntuale anche nelle figure di profeti e di cariatidi che scandiscono i singoli riquadri del fregio della Sala dei Festoni in Castel Sant'Angelo. È il caso, ad esempio, della cariatide femminile, posta nell'angolo nord-ovest del fregio (fig. 31) che sembra derivare direttamente da una figura dipinta alla sinistra della facciata del Casino del Bufalo la cui decorazione ci è pervenuta attraverso un'incisione di E. Maccari.⁴²⁾ Di questa figura esiste anche un disegno del Louvre (fig. 32), copia da Polidoro di anonimo secondo il Ravelli,⁴³⁾ ma che, sulla base della sua stretta relazione iconografica con la cariatide del fregio della Sala dei Festoni, potrebbe essere attribuito al Fontana.

Del resto, sul piano stilistico, quest'ultimo è riconducibile nel vaporoso panneggiare della veste ad altri disegni, già in precedenza rivendicati al Fontana, quale il foglio del Christ Church di Oxford (n. 1520), ritenuto preparatorio per le cariatidi del fregio della Sala dell'Adrianeo⁴⁴⁾ o il disegno raffigurante 'David e Golia' della Biblioteca Comunale di Urbania (121 II), che reca una attribuzione a bottega del Fontana (fig. 33),⁴⁵⁾ ma che può essere



21 - FIRENZE, UFFIZI, GABINETTO DISEGNI E STAMPE
COPIA DA POLIDORO DA CARAVAGGIO ATTRIBIBILE A PROSPERO FONTANA: PROFETI E SIBILLE (AL CENTRO); GRUPPO DI FIGURE CON BAGAGLI (IN ALTO); STUDIO DI LEONESSA (NELLA PARTE INFERIORE)

considerato autografo per quel particolare rovello lineare che gonfia la veste ed il mantello del David, riscontrabile sia in una delle figure del foglio di Oxford che nella cariatide del Louvre.

Sempre nell'ambito del repertorio di motivi decorativi polidoreschi si deve rintracciare il modello per un'altra figura del fregio della Sala dei Festoni (fig. 34) che appare liberamente ispirata alla tipologia della cariatide a mo' di schiavo, di cui fanno fede due fogli, uno del Louvre (fig. 35) ed uno della Fondation Custodia di Parigi, copie da Polidoro, riproducenti questo soggetto.⁴⁶⁾

In modo particolare il disegno della Fondation Custodia di Parigi è riconducibile ad una figura affrescata da Polidoro a sinistra del secondo piano della facciata in piazza dei Caprettari, come si ricava da un disegno della Biblioteca Reale di Torino (Inv. 17253) che riproduce la sua decorazione complessiva.⁴⁷⁾

L'individuazione della componente polidoresca nei fregi affrescati a Roma da Prospero Fontana, condotta con metodo puntigliosamente analitico dei modelli di derivazione, ha indubbiamente contribuito a rafforzare, nel corso dell'indagine, la validità della nostra preliminare ipotesi attributiva del fregio della stanza XII all'artista, dove parimenti è stato possibile verificare la fonte polidoresca di alcuni profeti.

Una singolare fusione di matrici iconografiche diverse è invece ravvisabile nella figura posta a sinistra dell' 'Incontro tra Isai e Samuele' che sembra presupporre nell'atteggiamento delle braccia e del busto la conoscenza del Profeta affrescato tra il 1558-'59 da Taddeo Zuccari⁴⁸⁾ nel pilastro sinistro della Cappella Frangipane, ma anche quella di un Profeta atteggiato in posa analoga, dipinto da Pellegrino Tibaldi nel fregio con 'Storie di Susanna' di Palazzo Poggi, entrambe riconducibili, con ogni probabilità, a un comune modello polidoresco⁴⁹⁾ mentre nell'incrocio delle gambe la figura ricorda un Profeta dipinto da Tibaldi a piano terra di Palazzo Poggi (fig. 36).

Se la componente zuccaresca, del resto, trovava una sua giustificazione in un sodalizio artistico, nato già al tempo dell'intervento congiunto di Fontana e di Taddeo Zuccari, prima a Villa Giulia poi a Palazzo Firenze, dove sono entrambi documentati tra il 1553 e il 1555,⁵⁰⁾ la componente tibaldesca, che traspare sia nel vitalismo degli ignudi-reggistorando del soffitto che nel carattere monumentale dell'impaginazione architettonica del fregio o nella registrazione di singoli particolari, presuppone tanto l'esecuzione degli affreschi di Tibaldi in Palazzo Poggi, quanto sembra esprimere, pur nella diversa intonazione morfologica, un'intenzione di continuità rispetto all'intervento tibaldesco.

E del resto appare logico pensare che proprio a Fontana, incaricato verosimilmente da Cristoforo Poggi, dopo la morte del Cardinale Giovanni, avvenuta nel 1556, di completare la cappella di famiglia in San Giacomo, spettasse anche il compito di eseguire, in contemporanea coi lavori nella chiesa, quei completamenti nel palazzo ai quali si fa riferimento nel documento del 1560, anche se non si esclude che un'analisi complessiva della sua decorazione e in modo particolare un esame attento del fregio della stanza X, possa evidenziare un precedente intervento dell'artista o della sua bottega, da collocarsi già a partire dal 1555, dopo il suo rientro da Roma, avvenuto alla morte di Giulio III e prima della partenza per Fontainebleau.

Va però notato che se sul piano strutturale il fregio della stanza XII sembra presupporre l'intervento di Tibaldi,



22 - SIENA, BIBLIOTECA COMUNALE
COPIA DA POLIDORO DA CARAVAGGIO
ATTRIBUIBILE A PROSPERO FONTANA:
QUATTRO PROFETI CON LIBRI E PUTTI

sul piano morfologico l'esasperazione formale ed il rovello plastico del linguaggio tibaldesco, segno di una profonda anche se enfaticata intelligenza anatomica che gli derivava dalla profonda assimilazione della lezione michelangelolesca, cede il posto a una tendenza alla semplificazione formale, oltre che compositiva, non aliena in alcuni brani dal raggiungimento di risultati di raffinata eleganza; è il caso delle 'Canefore alate' (fig. 37), poste a ridosso dei medaglioni, che nella loro levigata politezza serbano echi diretti frutto, con ogni probabilità, dello sfortunato viaggio compiuto dal Fontana a Fontainebleau tra il 1555 e il 1560, dell'ideale di estenuata e fragile bellezza espressa dalle figure di stucco eseguite dal Primaticcio nella Chambre de la Duchesse d'Etampes tra il 1541 e il 1544.

Così pure ricordi bellifontiani emergono nel gusto raffinato dei singoli elementi decorativi quale si può cogliere nella calibrata stilizzazione delle *cartouches* sottostanti i medaglioni i cui modelli trovavano ampia diffusione attraverso le stampe del bolognese Antonio Fantuzzi, collaboratore del Primaticcio e principale animatore dell'*atelier* grafico di Fontainebleau.⁵¹⁾

Al Fontana sembra verosimile ricondurre anche la progettazione delle 'Storie di David' dove l'intenzionalità di storicizzazione del racconto biblico, rendeva necessaria l'utilizzazione di modelli figurativi ispirati all'antico che l'artista aveva attinto dal vasto repertorio antiquario di



23 - BOLOGNA, PALAZZO POGGI, SALA DI DAVID
(FREGIO) ATTRIBUIBILE A PROSPERO FONTANA:
PROFETI (ANGOLO SUD-OVEST)

Polidoro da Caravaggio e che aveva collezionato attraverso le numerose copie eseguite nei suoi frequenti soggiorni romani (alcune delle quali abbiamo tentato di restituirgli) che dovevano costituire un suo corredo figurativo di base da utilizzare all'occorrenza o da far eseguire da aiuti di bottega.

Infatti anche nelle 'Storie di David' si possono isolare frequenti citazioni polidoresche di soggetti ispirati allo antico, sia nella ambientazione architettonica che nel tipo di arredo interno⁵²⁾ o nell'abbigliamento dei personaggi, vestiti di corte tuniche o avvolti in paludati mantelli o ricoperti di cesellate armature, secondo una tipologia di gusto classico, mutuata attraverso modelli polidoreschi. Un esempio significativo di questa mediazione ci è fornito dalla figura di David che prova le armi di Saul, che crediamo libera traduzione di quella di un condottiero che si trovava in uno scomparto tra due finestre, al primo piano di Palazzo Milesi, di cui ci resta una copia presso il Cabinet des Dessins del Louvre.⁵³⁾ Ed è curioso osservare come l'artista operante a Palazzo Poggi, forse troppo preoccupato dall'imitazione del modello polidoresco, raffigurasse David con capelli corti e ricciuti, mentre sia

nel medaglione precedente che in quello seguente è rappresentato con una folta chioma bionda, sciolta sulle spalle. Ma un altro elemento ci suggerisce l'intervento diretto di Fontana, almeno relativamente alla fase di progettazione delle 'Storie di David', ed è l'esistenza di un disegno della Biblioteca di Urbania già in precedenza preso in esame, che mostra una stretta relazione, seppur con alcune varianti, con la scena del 'Duello tra David e Golia'. Il foglio di Urbania riflette nella particolarità iconografica del Golia, raffigurato morto, il rimando all'interpretazione classicheggiante espressa da Raffaello nel disegno dell'Albertina di Vienna (anche se mediata verosimilmente dalla versione datata da Perin del Vaga nell'XI Loggia Vaticana) del modello michelangiolesco della Sistina, in cui è ravvisabile ancora l'animazione della tensione agonica del 'Duello tra David e Golia' che caratterizza inoltre un dipinto di Daniele da Volterra, databile al 1555-1556, attualmente a Fontainebleau, che mostra nella duplice versione del soggetto posto sui due lati della tavola una più diretta derivazione dal modello michelangiolesco.⁵⁴⁾

Del resto lo scarto esistente tra il disegno e l'affresco, evidente nella posizione del Golia, può suggerire l'ipotesi di una libera interpretazione del modello autografo del maestro da parte di aiuti di bottega, il cui largo impiego era prassi diffusa in imprese decorative di questa portata, soprattutto se si presta ascolto alle fonti⁵⁵⁾ sulla presunta velocità del Fontana nel portare a termine i lavori, tenuto conto che solo 18 giorni sarebbero bastati per il completamento della decorazione della Cappella del Legato, in Palazzo Comunale, e poche settimane per quella della gran sala del Palazzo dei signori Vitelli a Città di Castello.

Rientrato a Bologna dopo le prestigiose commissioni papali a Villa Giulia ed a Palazzo Firenze a Roma e la fugace apparizione a Fontainebleau, Fontana, forte della autorevolezza che gli derivava da questa pluridecennale esperienza nel campo della pittura murale ed aggiornato sui modelli decorativi dei due massimi centri di propulsione artistica e culturale del momento, Roma e Fontainebleau, diviene, dopo la geniale, quanto non più proponibile nel mutato clima tridentino di Riforma Cattolica, testimonianza del manierismo tibaldesco, il punto di riferimento della committenza religiosa e laica più progressista e colta: sono di questi anni i completamenti per la famiglia Poggi, gli affreschi per la Cappella del Legato in Palazzo Comunale, voluti da Carlo Borromeo, la decorazione della gran sala, a piano terra, di Palazzo Bocchi, commissioni importanti che presupponevano l'organizzazione di una bottega numerosa e ben avviata.⁵⁶⁾

E forse un chiarimento sull'affollato giro di artisti che dovette ruotare verosimilmente, anche se non in modo stabile, attorno alla bottega di Fontana, ci potrà solo venire dallo scandaglio sistematico, attualmente in corso di realizzazione, dell'attività di quei pittori, nati intorno al '30 e pertanto quasi di una generazione più giovani di Fontana, quali Lorenzo Sabbatini e Orazio Samacchini, che le fonti ricordano impegnati in imprese decorative coeve a quelle di Palazzo Poggi, come la decorazione di Palazzo Vizzani.⁵⁷⁾

Ma un indizio più puntuale in questa direzione, anche se relativo ad un intervento posteriore a quello di Palazzo Poggi,⁵⁸⁾ ci può fin d'ora essere fornito dall'esistenza di un disegno di Orazio Samacchini, presso il Christ Church di Oxford (fig. 38), verosimilmente studio preparatorio per una scena delle storie della famiglia Vitelli nel salone del palazzo omonimo a Sant'Egidio di Città di Castello,



24 - FIRENZE, UFFIZI, GABINETTO DISEGNI E STAMPE
COPIA DA POLIDORO DA CARAVAGGIO:
PROFETA CON LIBRO E PUTTI

come ci è documentato da un rifacimento ottocentesco dello stesso episodio (fig. 39), che presenta stretti punti di contatto con il disegno di Oxford⁵⁹⁾ la cui esistenza tende ad avvalorare l'ipotesi della presenza di Samacchini a fianco di Prospero Fontana nell'impresa decorativa del palazzo e può essere significativo di una consuetudine a un rapporto di collaborazione tra i due artisti che doveva risalire, con ogni probabilità, più indietro nel tempo.

Ma ritornando alle 'Storie di David', è vero che anche esse rivelano, nelle frequenti cadute di tono, un largo impiego di aiuti di bottega; va però notato che il carattere stilistico complessivo sembra rispecchiare quella particolare variante dello stile di Fontana, identificabile in una sorta di "neoraffaellizzazione" della maniera di Tibaldi, che la Fortunati individua negli affreschi della Cappella del Legato in Palazzo Comunale, datati al 1562 ed eseguiti, pertanto, poco dopo l'intervento dell'artista a Palazzo Poggi, coevo verosimilmente alla pala d'altare della cappella omonima in San Giacomo. E se in essi talvolta il tono scade, nella ripresa accademica di troppo scoperte cita-

zioni vasariane, come nell'agghindata ricercatezza della acconciatura e dell'abbigliamento di Mikal o in alcune incertezze strutturali della forma anatomica, disarticolata in pose innaturali e priva a volte di una reale consistenza materica e di un saldo equilibrio ponderale, a questi episodi fanno da contrappunto brani pittorici qualitativamente più alti, individuabili nell'intuitivo abbozzo delle scene secondarie o in una ricerca di verità espressiva, che evidenzia una spiccata vocazione ritrattistica, forse imputabile allo stesso Fontana.

Tralasciando un ulteriore approfondimento dell'indagine stilistica volta all'individuazione dei diversi contributi di bottega che emergono in modo più rilevante nel fregio che nel soffitto, l'indagine fin qui condotta ha reso possibile circoscrivere l'intervento diretto di Fontana a gran parte del soffitto ligneo ed a tutte le figure di profeti e di cariatidi del fregio, mentre un carattere di maggior debolezza stilistica rivelano le figurazioni dei singoli medaglioni. Inoltre l'individuazione della componente polidoresca, se da un lato ha contribuito a rafforzare l'iniziale ipotesi attributiva di quest'opera a Fontana, dall'altro ha consentito di evidenziare, nella prassi di copiare particolari delle facciate dipinte da Polidoro da Caravaggio e Maturino,⁶⁰⁾ un fenomeno molto diffuso tra i pittori presenti a Roma nel quinto decennio, come ci testimonia anche il



25 - FIRENZE, UFFIZI, GABINETTO DISEGNI E STAMPE
COPIA DA POLIDORO DA CARAVAGGIO ATTRIBIBILE
A PROSPERO FONTANA: PROFETI



26 - LONDRA, BRITISH MUSEUM
COPIA DA POLIDORO DA CARAVAGGIO:
FIGURA VIRILE AMMANTATA



27 - FIRENZE, UFFIZI, GABINETTO DISEGNI E STAMPE
COPIA DA POLIDORO DA CARAVAGGIO ATTRIBUIBILE
A PROSPERO FONTANA: FIGURA VIRILE AMMANTATA

Vasari⁶¹⁾ e confermano le numerose copie da Polidoro da Caravaggio, che ci sono pervenute, di artisti contemporanei del pittore e biografo toscano, quali Perin del Vaga, Francesco Salviati, Battista Franco, il Doceno, Biagio Pupini e il giovane Taddeo Zuccari.

Del resto l'osservazione del Kulzen⁶²⁾ relativa all'esistenza di un'esigua quantità di copie relative alla decorazione complessiva di queste facciate, rispetto all'esorbitante numero di quelle dei singoli particolari di esse, contribuisce al chiarimento di un ulteriore aspetto del problema: che è quello strettamente legato al metodo di lavoro di questi artisti che, proprio all'interno del vasto repertorio di motivi antiquari e paganeggianti delle facciate dipinte

da Polidoro e Maturino ricercavano spunti iconografici (profeti, erme, cariatidi, svariati elementi decorativi o storie ispirate alla tradizione classica) da utilizzare successivamente in contesti decorativi diversi (basamenti, fregi, ecc...); significativo di questo fenomeno ci sembra l'utilizzo di modelli polidoreschi, tratti dalle facciate dipinte, tanto da parte di Perin del Vaga nel basamento della Stanza della Segnatura, quanto da parte di Prospero Fontana nei fregi della Sala dell'Adrianeo e dei Festoni in Castel Sant'Angelo o in quello della stanza XII a Palazzo Poggi, ma un'indagine sistematica, relativa alla ripresa di modelli iconografici polidoreschi (singoli elementi decorativi: erme, cariatidi, profeti, ecc... o storie



28 - FIRENZE, UFFIZI, GABINETTO DISEGNI E STAMPE
COPIA DA POLIDORO DA CARAVAGGIO:
FIGURA VIRILE AMMANATA

ispirate alla tradizione classica) nell'ambito della pittura murale di metà '500, contribuirebbe senz'altro ad evidenziare un fenomeno molto più diffuso di quel che non si creda. Lo studio e l'esercizio grafico compiuto da Fontana sulle facciate dipinte da Polidoro e Maturino rende inoltre più credibile la consuetudine dell'artista nella pratica di questo genere di pittura murale, documentataci dalle fonti, ma fin qui trascurata dalla critica più recente. Sarebbero confermarlo tanto una lettera del 30 aprile 1676, pubblicata dal Malvasia che suggerisce l'attribuzione a Fontana della facciata dipinta di Palazzo Vitelli a Sant'Egidio a Città di Castello,⁶³ quanto la testimonianza del Lamo,⁶⁴ relativa al completamento da parte di Fontana della facciata dipinta di Palazzo Torfanini a Bologna, iniziata da Gerolamo da Treviso e decorata con storie eseguite a chiaroscuro, seguendo una tecnica frequentemente praticata anche da Polidoro da Caravaggio; purtroppo però sia nell'un caso che nell'altro l'azione disgregatrice operata nel corso del tempo dagli agenti atmosferici ha impedito che questi documenti figurativi, seguendo una sorte comune alla maggior parte delle facciate dipinte, giungessero fino a noi.

Desidero ringraziare A. Boschloo, A. Emiliani, M. Faietti, L. Gremmo, A. Scarpati e B. Tabanelli.

1) Cfr. S. BEGUIN, *Nicolò dell'Abate*, catalogo della mostra, Bologna 1969, pp. 71-74.

2) Cfr. S. SCANNELLI, *Il microcosmo della pittura*, Cesena 1675, p. 324.

3) Cfr. G. BRIGANTI, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma 1945, p. 80.

4) Cfr. P. LAMO, *Graticola di Bologna* (ed. a cura di Gaetano Giordani), Bologna 1844, p. 36; cfr. anche A. W. A. BOSCHLOO, *Il fregio dipinto a Bologna da Nicolò dell'Abate ai Carracci (1550-1580)*, Bologna 1984, p. 77, nota 13.

La citazione di 'Storie di San Paolo' di Pellegrino Tibaldi, in una sala posta al primo piano di Palazzo Poggi si deve al Lamo; non è ripresa dalle guide successive a partire dal Vasari, al Malvasia, allo Zanotti (cfr. BRIGANTI, *op. cit.*, p. 80) che ricordano solamente le sale affrescate dal pittore al piano terra. Dal 1751 (G. G. BOLLETTI, *Dell'origine e de' professori dell'Istituto delle Scienze di Bologna*, Bologna 1751, cap. XV, pp. 103 e 205) vengono ricordati dipinti creduti di Tibaldi, "quadri dipinti in muro", al primo piano, nella sala dell'attuale Museo Aldrovandi (cfr. G. ANGELELLI, *Notizie dell'origine e progressi dell'Istituto delle Scienze di Bologna e sue Accademie*, Bologna 1780, p. 125; *Pitture, sculture e architetture... ecc.*, Bologna, nella stamperia del Longhi, 1792, p. 38; P. BASSANI, *Guida agli amatori delle belle arti, architetture, pitture e sculture*, Bologna 1816, p. 63, "i due dipinti in muro dimostranti un Sisifo e l'altro l'Atlante, sono di Pellegrino Tibaldi"); uno di questi si deve identificare nell'Artemisia che inghiotte le ceneri di Mansolo, attualmente nel vano scala della Biblioteca Universitaria (forse l'affresco non proveniva originariamente da questa sala, ma per questo problema cfr. BOSCHLOO, *op. cit.*, p. 93, nota 42); gli altri, che affiancano l'Artemisia, potrebbero verosimilmente essere identificati con quelli trasportati qui nel 1921 e provenienti, come si ricava dalla Pratica d'Archivio riguardante Palazzo Poggi esistente presso la Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Bologna, dal Museo Aldrovandi; da qui erano stati tolti già da diversi anni e custoditi in una sala della Biblioteca "al primo piano", come documenta una lettera del Soprintendente dell'epoca, L. Corsini. Recentemente Boschloo ha dimostrato che il fregio di Pellegrino Tibaldi nella sala VIII della Biblioteca Universitaria, che si riteneva raffigurasse 'Storie di San Paolo', sulla base dell'antica testimonianza del Lamo, ha come soggetto le 'Storie di Susanna'. Si ritiene, pertanto, più verosimile l'ipotesi di un errore di lettura iconografica da parte del Lamo che avrebbe confuso le storie di Susanna con quelle di San Paolo (tanto più che nessuno dopo di lui ha affrontato il problema di questo fregio fino a Briganti che ne ha dato una corretta interpretazione stilistica, senza porsi, con ogni probabilità, il problema di una rilettura iconografica, rispetto a quella avanzata a suo tempo dal Lamo), piuttosto che l'ipotesi dell'esistenza di un fregio con storie di San Paolo posto, in origine, nella gran sala del piano nobile, corrispondente



29

29 - PARIGI, LOUVRE, CABINET DES DESSINS - COPIA DA POLIDORO DA CARAVAGGIO ATTRIBUIBILE A PERIN DEL VAGA: FIGURA VIRILE AMMANTATA



30

30 - CITTÀ DEL VATICANO, STANZA DELLA SEGNATURA (BASAMENTO) - PERIN DEL VAGA: FIGURA VIRILE AMMANTATA



31

all'attuale Museo Aldrovandi, e andato successivamente distrutto. In quanto da più parti si concorda che questa sala non doveva presentare alcuna decorazione murale ad eccezione dei dipinti precedentemente ricordati (ma per questo problema cfr. BOSCHLOO, *op. cit.*, p. 93, nota 42).

5) Per una riflessione sullo sviluppo delle diverse fasi d'intervento relativamente alla decorazione pittorica, è necessario partire dai seguenti dati cronologici, ormai acquisiti: 1) l'intervento di Nicolò dell'Abate e di aiuti nelle sale XIV, XV, XVI, XVII dell'attuale Biblioteca Universitaria si può circoscrivere cronologicamente tra il 1550 e il 1552 (cfr. BEGUIN, *op. cit.*, p. 38); 2) il soffitto della sala di Mosè reca lo stemma di Marcello II, che fu papa per 21 giorni dal 9 al 30 aprile del 1555 (cfr. G. ZUCCHINI, *L'arte di Palazzo Poggi di Bologna*, Bologna 1938, p. 9); 3) entro il 1558 si conclude l'attività di Pellegrino Tibaldi in Palazzo Poggi in quanto, dopo questa data, la sua presenza è documentata ad Ancona (cfr. S. ZAMBONI, *La cappella Poggi*, in *Il Tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna*, Bologna 1967, p. 154 e BRIGANTI, *op. cit.*, p. 83, nota 98).



32

31 - ROMA, CASTEL SANT'ANGELO, SALA DEI FESTONI (FREGIO) (ANGOLO NORD-OVEST) - PROSPERO FONTANA: CARIATIDE

32 - PARIGI, LOUVRE, CABINET DES DESSINS - COPIA DA POLIDORO DA CARAVAGGIO ATTRIBUIBILE A PROSPERO FONTANA: CARIATIDE

A questa data doveva pertanto già essere completato il fregio con storie di Susanna (creduto dal Lamo di San Paolo) in quanto autografo di Tibaldi e già ricordato nel 1560; 4) l'esistenza di un documento del 12 agosto 1560, stipulato da Cristoforo Poggi, erede del cardinale Giovanni con i padri di San Giacomo, per la vendita di colonne, capitelli, cornici, ecc. allo scopo di poter, col ricavato, completare il Palazzo "ad effectum de et cum pretio illorum et alius pecunijs proprijs ipsius Magnifici Domini Christophorij proficere, seu prosequeri opus et in opere Pallatij eiusdem et olim Illustrissimi Cardinalis Poggij et particulariter salam eiusdem" (Archivio notarile, Atto del notaio Alessandro Pozzi de Gambaro con Giovanni Francesco Grati, 12 agosto 1560) e in modo particolare all'interno della fabbrica del palazzo "in opere Pallatij" la sala di esso "particulariter salam eiusdem".

6) Cfr. C.C. MALVASIA, *Le pitture di Bologna*, 1686, ristampa anastatica a cura di A. EMILIANI, Bologna 1969, p. 73.

7) Cfr. BOLLETTI, *op. cit.*, pp. 89 e 125; ANGELELLI, *op. cit.*, p. 206.

8) Cfr. *Pitture, sculture e architetture...*, cit., 1792, p. 38.

9) Cfr. BASSANI, *op. cit.*, p. 64.

10) La più recente ricognizione critica sull'architettura e sulla decorazione pittorica di Palazzo Firenze è quella di A. NOVA, *Bartolomeo Ammanati e Prospero Fontana a Palazzo Firenze, Architettura ed Emblemi per Giulio II del Monte*, in *Ricerche di Storia dell'Arte*, 1983, n. 21, pp. 53-76.

11) Nella guida dei Ricci-Zucchini il fregio della stanza XII è attribuito a Nicolò dell'Abate (C. RICCI, G. ZUCCHINI, *Guida di Bologna*, Bologna 1968, p. 103); Zucchini (*op. cit.*, 1938, p. 9) assegna il fregio a scolari di Nicolò dell'Abate e di Tibaldi su progetto di Nicolò dell'Abate; alla scuola di Tibaldi sono attribuiti i fregi della stanza X e XII da E. Bodmer (cfr. F. RODRIGUEZ, *La Biblioteca Universitaria di Bologna*, Roma 1943, p. 11).

12) Cfr. A.W.A. BOSCHLOO, *Il fregio dipinto fino ai Carracci*, in *Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (1979), Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, a cura di A. Emiliani, Bologna 1982, IV, p. 119, nota 28.

13) I soggetti raffigurati negli stendardi ovali dei quattro comparti del soffitto rappresentano in successione: 1) Samuele in meditazione; 2) Samuele in cammino verso Isai; 3) Samuele e gli anziani di Betlemme; 4) l'Offerta di Samuele.

14) Cfr. N. DACOS, *La Bible de Raphaël (Quelques observations sur le programme et les auteurs des fresques)*, in *Paragone*, XXII, marzo 1971, 253, pp. 11-36; C. DUMONT, *Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et la décoration murale italienne (1520-1560)*, Roma 1973, pp. 205-232; sull'utilizzazione delle xilografie della Bibbia del Malermi da parte di Michelangelo cfr. E. WIND, *Maccabean Histories in the Sistine Ceiling. A Note on Michelangelo's Use of the Malermi Bible*, in *Italian Renaissance Studies*, Londres 1960, pp. 312-327. Inoltre per l'iconografia religiosa cfr. L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien: 1) Introduction générale; 2) Iconographie de la Bible; 3) Iconographie des Saints*, Paris 1955-1959.

15) L'edizione prima del volgarizzamento del Malermi è quella di Venezia, per Vendelin de Spira, 1° agosto 1471; durante il secolo XV il testo fu replicato undici volte e solo a partire dall'edizione del 1490 fu corredato di 386 incisioni di cui 210 sono nel Vecchio Testamento e 176 nel Nuovo (J. STRACHAN, *Early Bible Illustrations: a Short Study based on some Fifteenth and Sixteenth Century printed Texts*, Cambridge 1957, p. 28).

16) Tra le edizioni successive al 1507 della Bibbia tradotta in volgare dal Malermi, si è presa in esame quella stampata a Venezia nel 1541 (*Bibbia Vulgare Novamente Stampata...* tradotta da N. de' Malermi, Venetiis, apud B. de Bindonis, 1541) di cui un esemplare è presente alla B.U.B.; inoltre tra le Bibbie illustrate in latino, della B.U.B. sono state visionate: *Biblia cum concordantiis veteris et novi testamenti ...* (per A. Castellanus) ..., Venetiis, per L. A. de Giunta, 1511; *Biblia sacra...*, Noremberge, apud F. Peypus, 1530; *Biblia Bibliorum opus sacrosanctum...*, Lugduni, S.T. 1541; *Biblia sacra, ex Postremis doctorum...*, Lugduni, apud I. de Giunta, excud. G. Bouille, 1542; presso la B.A.B. è stato consultato l'esemplare: *Biblia insignium historiarum simulacrum Historiarum simulacris, cum venustati, tum veritati accomodis illustrata*, Paris, ex F. Gryphius, 1941. Inoltre uno studio sistematico delle Bibbie illustrate del quindicesimo e del sedicesimo secolo è in STRACHAN, *op. cit.*, Cambridge 1957; dello stesso autore esiste uno studio settoriale relativo alla Bibbia illustrata, stampata da Quantell di Colonia, variabilmente datata tra il 1478 e il 1480, importante perché fornì 110 xilografie all'edizione della Bibbia del Malermi stampata a Venezia da Luc'Antonio di Giunta di Venezia, nel 1490 (J. STRACHAN, *Pictures from a Medieval Bible*, London 1959).

17) Il fenomeno del carattere migratorio delle xilografie contenute nelle Bibbie illustrate è messo in evidenza dallo Strachan che dimostra come spesso si verificasse l'utilizzazione delle stesse matrici xilografiche, non solo per edizioni diverse di una stessa Bibbia, ma per Bibbie pubblicate in lingue, in luoghi e a date differenti. Significativo ci sembra il caso dell'edizione del 1490 della Bibbia del Malermi nella quale confluirono 110 incisioni che erano libere interpretazioni dei soggetti ideati per la Bibbia del Quantell (Colonia 1480) e 40 provenienti dall'edizione di Koberger di Lira.

18) Perfetta corrispondenza esiste infatti tra le singole raffigurazioni del fregio e gli episodi di analogo soggetto narrati nel testo della Bibbia del Malermi del 1507: RE.I., cap. XVII, p. LXXXIII (cfr. fig. 2): "... Ysai menò sette figlioli dinanci ad Samuel: et disse Samuel ad Ysai el Signore non ha electo de questi et etiam Samuel disse a Ysai, sonno già finiti li filioli: elquale rispose: ancora eglie rimasto un piccolo: et pasce le pecore: et disse Samuel ad Ysai: manda: "et menelo..."; RE.I. cap. XVII, p. LXXXIII (cfr. fig. 3): "Adonque mando: et menelo: et era rossetto: et de bello aspecto: et de onorata facia: et disse el Signor: levate et onzilo: perché è esso: et Samuel tolse el corno del olio et onselo in mezzo deli fratelli: et da quel di indrieto il spirito del signor se drizò in David..."; RE.I. cap. XVII, p. LXXXIII (cfr. fig. 4): "... Onde Saul mandò li



33 - URBANIA, BIBLIOTECA COMUNALE
PROSPERO FONTANA: DAVID E GOLIA

nuncii ad Ysai dicendo manda qui da me David tuo figliolo elquale è neli pascoli: et Ysai tolse lasino cargo de pane, et el barilo del vino, et uno capreto dele capre: et mandali ad Saul per la mano di David suo figliolo: et David venne da Saul... " (...) "...sempre quando el spirito cativo del Signor brancarà Saul: David tolle la cythara et sonava con la suo mano: et Saul recreavasi: et era più legiero perché da esso se partiva el spirito cativo"; RE.I. cap. XVIII, p. LXXXIII verso LXXXIII: (cfr. fig. 5): "Et Saul disse a David. Vaten, el Signor sia con te; et vestitelo dele sue vestimente ponendo sopra il suo capo helmo di ferro: et etiam lo vesti con la panciera " (...) "...non havendo Davide coltello nela mano corse, stete sopra il philisteo, tolse il suo coltello: et trase lo dela sua vagina, et occiselo, et taliò il suo capo"; RE.I. cap. XIX, p. LXXXIII (cfr. fig. 6): "... certo quando David percosse el philisteo ritornò: et portò il suo capo in Hierusalem: le femine de tutte le città de Israel uscirono fuori cantando: ducendo el chore cioè balando in contra al re Saul nelli cymbali de letici"; RE.I. cap. XIX, p. LXXXIII (cfr. fig. 7): "Sichè Saul deteli Michol sua figlia per moglie..."

19) Cfr. BOSCHLOO, *op. cit.*, p. 88, nota 50; Boschloo ha osservato sulla base di uno studio di Tümpel (C. TÜMPEL, *The Iconography of the Pre-Rembrandtists*, in *The Pre-Rembrandtists*, catalogo della mostra, Sacramento, E.B. Crocker Art Gallery, 1974, p. 127 e ss.) che la Riforma luterana e calvinista favorirono l'affermazione di una nuova esegesi storico-scientifica della Bibbia che portò alla frammentazione della concezione tipologica tradizionale ed all'analisi parola per parola dei testi biblici. Questo fenomeno ebbe un riflesso anche sul piano iconografico in quanto contribuì alla affermazione di una tendenza a rappresentare le Sacre Scritture in modo più fedele e letterale e quindi alla proliferazione di nuovi soggetti iconografici. È vero che in Italia la chiesa tridentina oppose un rifiuto al riferimento immediato alle scritture ed impose una teologia unitaria affidata alla "summa" fattane dal catechismo romano. Ma è vero anche, e questo fenomeno a Bologna troverà una teorizzazione nel *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* del Paleotti, che, sul piano delle arti figurative, veniva vietata ogni astrazione



34 - ROMA, CASTEL SANT'ANGELO, SALA DEI FESTONI
PROSPERO FONTANA: FIGURA VIRILE
PARTICOLARE DEL FREGIO



35 - PARIGI, LOUVRE, CABINET DES DESSINS
COPIA DA POLIDORO DA CARAVAGGIO:
FIGURA VIRILE A MO' DI SCHIAVO

concettuale legata alla concezione manieristica e si imponeva un "realismo naturalistico-storico" che sul piano dell'immagine di carattere religioso significava una lettura più attenta del racconto biblico e una sua traduzione in termini di "verosimiglianza storica" (cfr. P. PRODI, *Il Cardinale Paleotti (1522-1597)*, voll. 2, Roma 1956-1967, pp. 536-538; ed inoltre P. PRODI, *Ricerca sulla teoria delle arti figurative nella Riforma Cattolica*, Roma, 1962).

20) Infatti il testo biblico del Malermi narra che David "stette sopra il philisteo", gli sfilò il coltello dalla guaina e poi lo uccise. Questo soggetto ha dei precedenti illustri nella tradizione monumentale della prima metà del '500 nella scena raffigurante 'David che uccide Golia' affrescata da Michelangelo sulla volta della Cappella Sistina, nella rappresentazione di analogo soggetto in uno scomparto dell'XI Loggia Vaticana, affrescata da Perin del Vaga su disegno di Raffaello, in una lunetta di una Loggia di Palazzo del Te a Mantova, dipinta su progetto di Giulio Romano intorno al 1530 e poi ancora in un medaglione del salone di Palazzo Sacchetti affrescato da Salviati tra il 1553 e il 1554.

21) Esempio significativo del rispetto del principio di "verosimiglianza storica" del racconto biblico ci sembra tra gli altri l'episodio del 'Viaggio di David e del padre Isai', rappresentato in secondo piano, nel medaglione raffigurante 'David che suona per Saul', compiuto con l'asinello carico di botti che dovevano contenere il vino necessario per il viaggio.

22) Non ci sembra nemmeno casuale nel fregio il rispetto filologico del tipo di abbigliamento descritto dal testo biblico, infatti il Golia è raffigurato con l'armatura da legionario romano e non in abiti da cavaliere medievale, come nelle xilografie delle Bibbie nordiche, fin qui esaminate (fig. 11).

23) Fortunati ha evidenziato questa inversione di tendenza stilistica in seno alla cultura figurativa bolognese già a partire dal sesto decennio: cfr. V. FORTUNATI PIETRANTONIO, *L'immaginario degli artisti bolognesi tra Maniera e Controriforma: Prospero Fontana (1512-1597)*, in *Le arti a Bologna ... cit.*, pp. 97-111.

24) Nel fregio di Tibaldi, infatti, le singole figurazioni, sono scandite da avancorpi architettonici, sorretti da mensole sormontate da cariatidi, in aggetto illusionistico, a monocromo *grisaille* o color ocra, che inquadrano nicchie aperte, coronate da monumentali timpani, che simulano le finestre reali esistenti sui quattro lati prospicienti il cortile del palazzo, in virtù di un sottile gioco illusionistico di osmosi continua tra decorazione architettonica, plastica e pittorica e sperimentando una tipologia, già presente, seppur in un contesto diverso, nella Sala dei Cento Giorni, ultimata dal Vasari nel 1546 in Palazzo della Cancelleria (cfr. DUMONT, *op. cit.*, pp. 96-102, figg. 89 e 90). Numerosi, nell'ambito della pittura murale romana del quinto decennio del '500 sono pure gli esempi di fregi (senz'altro noti ai pittori operanti a Palazzo Poggi, provenienti da una lunga attività romana) in cui le singole raffigurazioni sono scandite da nicchie aperte contenenti statue o figure di profeti generalmente a monocromo color ocra: vedi il fregio di Daniele da Volterra in Palazzo Massimo, databile tra il 1543 e il 1545 (DUMONT, *op. cit.*, p. 61, fig. 47); il fregio della Sala del Trono o della Tappezeria di Palazzo dei Conservatori che reca la data 1544 ed è variamente attribuito (DUMONT, *op. cit.*, p. 63, fig. 48, avanza il nome di Marco Pino e pone il fregio poco prima dell'intervento dell'artista in Castel Sant'Angelo che è da collocare intorno al 1546; B. DAVIDSON, *The Decoration of the Sala Regia under Papa Paul III*, in *The Art Bulletin*, LVIII, 1976, 3, pp. 395-423 e 410, nota 78, propone un'attribuzione allo stesso Tibaldi, presente a Roma, secondo la Dumont, fin dal 1543, ma per questo argomento cfr. anche E. SAMBO, *Tibaldi e Nosadella*, in *Paragone*, XXXII, 1981, n. 379, p. 10, nota 23; mentre E. GAUDIOSO, *I lavori farnesiani a Castel Sant'Angelo. Precisioni e ipotesi*, in *Bollettino d'Arte*, LXI, nn. 1-2, 1976, pp. 21-42 e nn. 3-4, 1976, pp. 229-262, è favorevole a ritenere Roviale Spagnolo come autore di questo fregio); infine il fregio della Sala dei Festoni in Castel Sant'Angelo, attribuito a Prospero Fontana, che lo avrebbe eseguito tra il luglio del 1544 e quello del 1545, (E. GAUDIOSO, *Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo*, catalogo della mostra, Roma 1981, vol. I-II, pp. 56-60).

25) Per la cronologia del trasferimento nelle Marche di Pellegrino Tibaldi cfr. nota 5. Si ritiene che la data di costruzione di Palazzo Ferretti ad Ancona vada fissata al 1560, cfr. G. BONARELLI MODENA, *Il Palazzo Ferretti in Ancona*, in *Rassegna Marchigiana*, I, 1922-1923, pp. 299-307. La Dumont individua nel fregio del salone del I° piano l'intervento diretto di Tibaldi, mentre assegna ad artista che lavorò su progetto del maestro quello di un'altra sala, al piano nobile (cfr. DUMONT, *op. cit.*, pp. 79-81, figg. 77-80).

26) Per la citazione di un brano di questo documento cfr. nota 5.

27) Per il problema dei dipinti esistenti un tempo nella sala dell'attuale Museo Aldrovandi e per quello relativo alla sua decorazione originaria cfr. nota 4.

28) Cfr. ZAMBONI, *op. cit.*, p. 154; in precedenza Briganti (BRIGANTI, *op. cit.*, p. 81) si era mostrato propenso a ritenere l'intervento



36 - BOLOGNA, PALAZZO POGGI, SALA DELLE STORIE DI ULISSE
PELLEGRINO TIBALDI: PROFETA

di Tibaldi nella Cappella Poggi in San Giacomo successivo a quello nel palazzo.

29) Il restauro conservativo del soffitto ligneo e del sottostante fregio dipinto della stanza XII della Biblioteca Universitaria è stato curato dalla Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici

dell'Emilia, nel corso dell'anno '83, sotto la direzione dell'arch. Ippolita Adamoli ed eseguito dai restauratori C. Tarozzi (fregio) e P. Tranchina (soffitto ligneo).

30) Cfr. GAUDIOSO, *art. cit.*, 1976, I-II, pp. 21-42, III-IV, pp. 229-262; IDEM, *op. cit.*, 1981, vol. I-II.

31) È il Neppi a proporre, per primo, l'attribuzione del fregio a Tibaldi (L. NEPPI, *Palazzo Spada*, Roma 1975, p. 55), successivamente ripresa dal Gaudioso (GAUDIOSO, *op. cit.*, 1981, p. 201, fig. 155).

32) A riprova della componente tibaldesca presente in alcuni di essi si riportano le parole con le quali la Dumont descrive i putti che ornano il fregio di Tibaldi a Palazzo Ferretti (DUMONT, *op. cit.*, p. 80, fig. 77) "I putti di Palazzo Ferretti hanno perduto la grazia perinesca che avevano ancora i loro predecessori e sono divenuti delle creature semiselvagge, dal viso contratto in smorfia e dalle membra fortemente muscolose", in quanto questa descrizione potrebbe adattarsi perfettamente anche ad alcuni putti del soffitto della stanza XII.

33) Cfr. SAMBO, *op. cit.*, pp. 15 e 16, nota 38, figg. 20 e 24.

34) Cfr. GAUDIOSO, *op. cit.*, 1981, I, tav. 5; foto relative al fregio di putti, leoni e tigri della Palazzina della Viola sono presso l'Archivio Fotografico della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Bologna; foto relative agli scherzi di putti in Palazzo Firenze a Roma sono presso la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma e in FORTUNATI PIETRANTONIO, *op. cit.*, 1982, fig. 127.

35) Cfr. GAUDIOSO, *op. cit.*, 1981, II, pp. 50-61.

36) Questo Profeta (cfr. fig. 19) è copia di una figura che si trova sulla facciata di San Pietro in Vincoli, dipinta da Polidoro e Maturino secondo la ricostruzione che è stata tentata dal Kultzen (R. KULTZEN, *Die Malerei Polidoros an der Fassade von San Pietro in Vincoli*, in *Festschrift Ulrich Middeldorf*, Berlino, 1968, pp. 263-268). Con alcune varianti (ad esempio i due putti di cui uno regge il libro tenuto dal profeta con la mano destra, particolare assente nell'affresco) la figura ritorna pressoché identica in un foglio del Wallraf-Richartz Museum di Colonia (Inv. Z. 1938) (cfr. fig. 20) pubblicato da Ravelli (L. RAVELLI, *Polidoro da Caravaggio, I. Disegni di Polidoro, II, Copie da Polidoro*, Milano 1978, scheda e foto n. 478, pp. 297 e 298) con l'attribuzione dubitativa — già avanzata dal Kultzen — a Cherubino Alberti, in un disegno degli Uffizi (fig. 21), avvicinato allo stile di Andrea Boscoli pure dal Ravelli (RAVELLI, *op. cit.*, scheda e foto n. 477, pp. 296 e 297), dove compare assieme a particolari derivati da altre facciate dipinte da Polidoro e Maturino e in uno della Biblioteca Comunale di Siena (Mas. S. III, 2, foglio n. 11 R.V.) (fig. 22) (RAVELLI, *op. cit.*, scheda e foto n. 475, pp. 295 e 297) assieme ad altri tre profeti che pure dovevano decorare in origine la facciata di San Pietro in Vincoli. La stretta pertinenza iconografica delle figure di profeta contenute nei fogli di Colonia e di Siena con la figura del fregio di Palazzo Poggi, suggerirebbe una diretta derivazione dell'affresco dai due disegni, la cui attribuzione a Prospero Fontana, in mancanza di una visione diretta appare però azzardata. Più convincente la possibilità di un'attribuzione al Fontana del foglio degli Uffizi (Inv. 1294 S) che rappresenta, nella parte superiore, un brano del fregio con la "Processione di Africani" derivato dalla facciata di Palazzo Gaddi, e nella parte centrale, due profeti (tratti secondo la ricostruzione del Kultzen dalla facciata di San Pietro in Vincoli) uno dei quali direttamente ricollegabile a quello di Palazzo Poggi e, in quella inferiore, la raffigurazione di una tigre o leonessa, copia di una che si trovava in un fregio di Piazza Madama e che è facilmente accostabile alla rappresentazione di una leonessa che orna un fregio con scherzi di putti e fiere dipinto da Prospero Fontana nella Palazzina della Viola. Questa combinazione di due soggetti poi riscontrabili, in termini puntuali, in una opera sicuramente attribuibile al Fontana (affreschi della Palazzina della Viola) e in una probabile (fregio di Palazzo Poggi) fanno ritenere il disegno un foglio del taccuino del Fontana volto alla registrazione di motivi decorativi tratti dalle facciate dipinte da Polidoro e Maturino secondo una prassi molto diffusa di cui parla anche il Vasari. Del resto l'impiego dell'inchiostro bruno e dell'uso del tratteggio a reticolo ci appare in accordo con altri disegni del Fontana presenti agli Uffizi, mentre il forte contrasto chiaroscurale potrebbe derivare dalla necessità d'imitazione del modello polidoresco. Una conferma dell'utilizzo di modelli polidoreschi per il fregio con putti e fiere della Palazzina della Viola ci è fornita inoltre da alcune copie di Polidoro, pubblicate da Ravelli (RAVELLI, *op. cit.*, scheda e foto nn. 402, 403, p. 265) che rivelano come questo motivo decorativo fosse stato dipinto da Polidoro in un fregio posto su una facciata in via dei Coronari. Inoltre una copia relativa ad una parte del Trionfo di Paolo Emilio, affrescato da Polidoro, facente parte della Collezione Frits Lugt, presso la Fondation Custodia di Parigi (RAVELLI, *op. cit.*, foto e scheda n. 498, pp. 303 e 306), presenta in primo piano un leone che ritorna pressoché identico, anche nella descrizione dei singoli particolari (qual'è la lunga benda che scende lungo i fianchi o il nastro appena visibile



37 - BOLOGNA, PALAZZO POGGI, SALA DI DAVID (FREGIO)
PROSPERO FONTANA E BOTTEGA:
CANEFORRE ALATE (PARTICOLARE)

in mezzo alla folta criniera), in un brano del fregio della Palazzina della Viola sopra ricordato.

37) Al pari della figura a destra del medaglione raffigurante "David che suona alla corte di Saul" o di quella alla sinistra del "Duello tra David e Golia" il Profeta (cfr. fig. 23) alla destra di questo ultimo medaglione è una libera interpretazione di una figura tratta da una facciata dipinta da Polidoro e Maturino. Allo stesso modo del primo, sopra citato, decorava in origine, secondo la ricostruzione del Kultzen (KULTZEN, *op. cit.*, 1968, pp. 263-268), la facciata della chiesa di San Pietro in Vincoli ed è identificabile in tre fogli pubblicati dal Ravelli (RAVELLI, *op. cit.*, schede e foto nn. 475, 476 e 479, pp. 295-298), due dei quali si trovano agli Uffizi (Inv. 13417F; Inv. 1296S) (cfr. figg. 24 e 25) e uno presso la Biblioteca Comunale di Siena (Mas. S. III, 2, foglio n. 11 R.V.) (cfr. fig. 22). È vero che il modello polidoresco si differenzia dal Profeta del fregio di Palazzo Poggi per diverse varianti iconografiche: ad esempio il volto, giovanile nella figura delle tre copie da Polidoro, è di uomo maturo nell'affresco, così pure la presenza di due putti nei disegni non è registrata nello affresco; identica e inconfondibile è però la posa del personaggio, caratterizzata dall'ampia ansa del mantello che sottolinea la rotazione del busto. Va osservato inoltre che l'ipotesi di una specifica pertinenza del foglio di Siena al fregio di Palazzo Poggi, in precedenza esclusa, sembrerebbe essere confermata dalla presenza in questo disegno di ben due soggetti, successivamente riscontrabili, anche se non identici nell'affresco di Palazzo Poggi. Così pure il foglio degli Uffizi (Inv. 1296S), riconosciuto dal Ravelli (RAVELLI, *op. cit.*, scheda e foto n. 477, pp. 296 e 297), dello stesso copista di quello pure agli Uffizi, inventariato con il n. 1294S, già in precedenza esaminato, e per il quale è stata avanzata un'attribuzione al Fontana, può essere ritenuto del medesimo artista. Più improbabile l'attribuzione a Fontana del disegno degli Uffizi inventariato con il n. 13417F che il Ravelli (RAVELLI, *op. cit.*, scheda e foto n. 479, pp. 297 e 298) ritiene di artista toscano.

38) Il Ravelli tra le numerose copie da Polidoro da Caravaggio pubblica alcuni disegni relativi a figure che decoravano in antico la facciata di Palazzo Milesi che, secondo il Marabottini, fu eseguita poco dopo quella di Palazzo Gaddi nel "tardo tempo romano" dell'artista (A. MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, Roma 1969, p. 126). Tra queste copie, particolare interesse rivestono due, una del British Museum (Inv. 1960-11-15-3) e l'altra degli Uffizi (Inv. 13373F) (cfr. figg. 27 e 28) (RAVELLI, *op. cit.*, schede e foto nn. 766 e 767, pp. 403 e 404) che rappresentano una figura che faceva parte di un gruppo di due, poste nel vano tra la prima e la seconda finestra del primo piano della facciata di Palazzo Milesi, la cui decorazione complessiva è riprodotta da un'incisione di E. Maccari. Di questa coppia di figure esiste sia un disegno del Museo di Israele a Gerusa-



38 - OXFORD, CHRIST CHURCH - ORAZIO SAMMACHINI:
UN RE CHE INCORONA UN GIOVANE PRINCIPE

lemme (P 1073-2-60) (RAVELLI, *op. cit.*, scheda e foto n. 105, pp. 146 e 147) riconosciuto autografo dal Pouncey sia una copia del British Museum di Londra (Inv. 1960-11-15-4) (RAVELLI, *op. cit.*, scheda e foto n. 765, p. 403) ritenuta dal Ravelli vicina ai modi di Girolamo Siciolante da Sermoneta. È interessante notare come si può stabilire una specifica pertinenza tra i due disegni di figure singole rispettivamente del British Museum (Inv. 1960 11-15-3) e degli Uffizi (Inv. 13373F) e il Profeta collocato nella nicchia aperta a sinistra del medaglione del 'Duello tra David e Golia', anche se l'affresco presenta alcune varianti rispetto a ciascuno di questi due disegni, la più evidente delle quali è rappresentata dal braccio destro steso verso il basso nel disegno di Londra e di Firenze, mentre nell'affresco è piegato nell'atto di reggere una tavola. Va osservato inoltre che le due figure poste nell'angolo sud-est (cfr. fig. 19) del fregio della stanza XII, sono state largamente ridipinte per le frequenti lacune della pellicola pittorica, prodotte dalle copiose infiltrazioni d'acqua dal tetto documentateci dalle fotografie precedenti il restauro del Gessi, databile intorno agli anni '50, dalle quali si ricava che le attuali riprendono fedelmente il modello originario. Questa stretta relazione potrebbe suggerire l'ipotesi attributiva di entrambi i disegni sopra ricordati a Prospero Fontana; una notevole affinità, osservata anche sul piano della tecnica di esecuzione (l'impiego dell'inchiostro bruno, delle forti lumeggiature a biacca e la sprezzatura del segno) è stata possibile verificare infatti tra il disegno degli Uffizi (Inv. 13373 F) e quello di una cariatide (Uffizi, Inv. 1275S), attribuita già a suo tempo a Perin del Vaga da Davidson e restituito recentemente al Fontana da Gaudioso (GAUDIOSO, *op. cit.*, 1981, vol. II, pp. 62 e 63, schede 36 e 37, fig. 37). Anche per il disegno di Londra (Inv. 1960 11-15-3), sebbene non sia stato possibile esaminarlo direttamente si potrebbe ipotizzare la stessa attribuzione, tanto più che in precedenza era già stato attribuito dal Ravelli (RAVELLI, *op. cit.*, scheda e foto n. 766, pp. 403 e 404) ad un collaboratore di Perino del Vaga.

39) Dalla facciata dipinta di Palazzo Gaddi deriva infatti la tavola 39, copia di una figura che si trovava in origine tra la terza e la quarta finestra al primo piano (cfr. RAVELLI, *op. cit.*, scheda e foto n. 507 p. 308); la tavola 40 è invece copia di una figura tratta dalla facciata dipinta di Palazzo Milesi (cfr. RAVELLI, *op. cit.*, scheda e foto n. 773, pp. 405 e 406).

40) Il disegno è pubblicato da RAVELLI, *op. cit.*, scheda e foto n. 513.

41) Cfr. RAVELLI, *op. cit.*, scheda e foto n. 612, pp. 344 e 348.

42) Cfr. E. MACCARI, *Graffiti e chiaroscuri esistenti nell'esterno delle case di Roma*, Roma 1870, tav. 5; il frammento originale raffi-

gurante questa cariatide, staccata dalla facciata del Casino del Bufalo, si trova presso il Museo di Roma.

43) Cfr. RAVELLI, *op. cit.*, scheda e foto n. 597, pp. 339, 340 e 342.

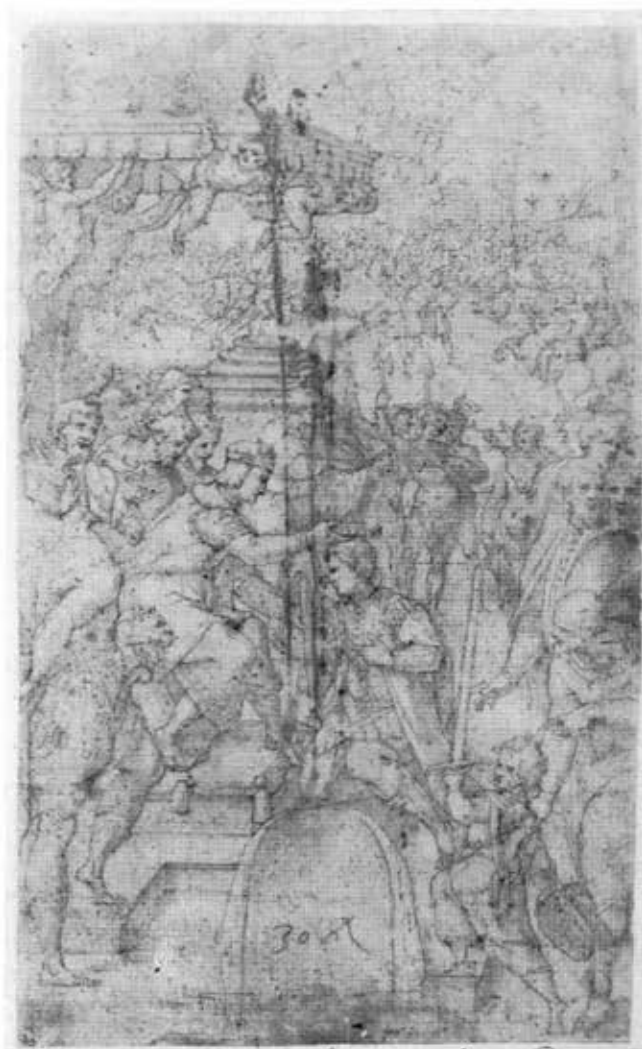
44) Cfr. GAUDIOSO, *op. cit.*, vol. II, pp. 62 e 63, schede n. 36 e 37, foto n. 36.

45) La foto di questo disegno, recante un'attribuzione a bottega del Fontana, è all'Istituto Tedesco di Firenze.

46) Cfr. RAVELLI, *op. cit.*, schede e foto nn. 420 e 514, pp. 271, 272 e 310.

47) Cfr. RAVELLI, *op. cit.*, scheda e foto n. 419, pp. 270 e 271.

48) Di questo Profeta esiste uno studio preparatorio presso il Kupferstichkabinett, Berlin-Dahlem 2677 attribuito dal Bodmer a Tibaldi e restituito a Taddeo Zuccari da Gere (cfr. J. GERE, *Taddeo Zuccari, his Development studied in his Drawings*, London 1969, p. 132, scheda n. 4, fig. n. 106 b; P. DREYER, *Kupferstichkabinett Berlin Italienische Zeichnungen*, Milano 1979, scheda n. 25); un altro studio per la stessa figura è a Monaco (R. HARPRATH, *Italiensche Zeichnungen des 16. Jahrhunderts aus eigenem Besitz*, München 1977, pp. 174 e 175, cat. n. 124, fig. 45). La stretta pertinenza del disegno di Monaco all'affresco di Taddeo Zuccari per la figura di Profeta posta sul pilastro sinistro della Cappella Frangipane, indurrebbe a farlo ritenere preparatorio per l'affresco dello Zuccari, mentre il disegno di Berlino, seguendo l'attribuzione del Bodmer, si potrebbe più facilmente accostare a uno dei Profeti affrescati da Tibaldi nel fregio di Palazzo Poggi.



39 - CITTÀ DI CASTELLO,
PALAZZO VITELLI A SANT'EGIDIO (SALONE)
ANONIMO SECOLO XIX: UN RE CHE INCORONA UN PRINCIPE

49) Cfr. RAVELLI, *op. cit.*, scheda e foto n. 133, pp. 162 e 163.
50) Per Palazzo Firenze cfr. NOVA, *op. cit.*, pp. 53-76; per Villa Giulia cfr. J. GERE, *The Decoration of the Villa Giulia*, in *The Burlington Magazine*, CVII, 1965, pp. 199-206.

51) Cfr. H. ZERNER, *L'École de Fontainebleau (L'oeuvre graphique)*, Parigi 1969 v. A.F. 47; inoltre per un'analisi puntuale dei rapporti tra artisti emiliani e bellifontiniani cfr. S. BEGUIN, *Contribution à l'étude des rapports des artistes Emiliens et Bellifontains*, in *Le arti a Bologna ... cit.*, pp. 51-60.

52) Nel letto su cui è disteso Saul nel medaglione raffigurante 'David che suona per Saul' si può osservare l'utilizzo di un motivo decorativo di gusto classico, la sfinge alata, che ricorre di frequente anche in numerose copie da Polidoro; cfr. RAVELLI, *op. cit.*, scheda e foto n. 542, p. 318, dove lo stesso motivo ritorna, impiegato come montante, ai lati del trono.

53) Cfr. RAVELLI, *op. cit.*, scheda e foto n. 773, pp. 404 e 405.

54) I contributi più recenti a favore dell'autografia di Raffaello del disegno dell'Albertina di Vienna (Vienna, 1932, Cat. n. 114, p. 17) sono quelli di Oberhuber (K. OBERHUBER, *Zeichnungen Abteilung IX. Entwürfe zu Werken Raphaels und seiner Schule im Vatikan, 1511-1512 bis 1520*, Berlin 1972, pp. 172 e 173, nota 468 e tav. 68) e della Dacos (N. DACOS, *Le Logge di Raffaello: maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma 1977, pp. 195 e 196) che attribuisce l'esecuzione degli affreschi con storie di David dell'XI Loggia Vaticana interamente a Perin del Vaga. Per la tavola di Daniele da Volterra che si trova a Fontainebleau cfr. P. BAROLSKI, *Daniele da Volterra. A catalogue raisonné*, New York-London 1979, pp. 91-93; per il disegno preparatorio del dipinto posto su di uno dei due lati (quello in cui David guarda a destra) che si trova agli Uffizi n. 14965F cfr. anche B.F. DAVIDSON, *Mostra dei disegni di Perin del Vaga e la sua cerchia*, Firenze 1966, scheda n. 77, pp. 73 e 74, fig. 68.

55) Cfr. C.C. MALVASIA, *Felsina Pitttrice, vita de' Pittori Bolognesi*, Bologna 1841, Tomo I-II, Tomo I, pp. 173 e 174: "Amò più la prestezza che la diligenza, e fu così risoluto e sbrigativo, che in pochi giorni dié lavori finiti, che da ogn'altro avrian ricercato anni interi; come per esempio, le due gran trune o crociere nelle cappelle maggiori di Santa Maria Maggiore, e della cattedrale, ambe fatte in un sol mese, dicono; la gran cappella del palagio maggiore, terminata in diciotto giorni: il gran lavoro nel salone del palagio de' Signori Vitelli, a Città di Castello, in poche settimane compito".

56) Cfr. MALVASIA, *op. cit.*, p. 174; del resto è lo stesso Malvasia a sottolineare gli stretti legami che il pittore ebbe con gli uomini più illustri del milieu colto del suo tempo: "Fu la sua casa di tutti i virtuosi di quel secolo il ridotto e l'emporio, particolarmente di Ulisse Aldrovandi e d'Achille Bocchio, ai quali fu carissimo. Fece loro senza premio i ritratti, vari disegni, donò pitture...".

57) Già a partire dal Cavazzoni sono ricordati affreschi sia di Lorenzo Sabbatini che di Orazio Samacchini in Palazzo Vizzani la cui costruzione è coeva a quella di Palazzo Poggi (cfr. G. CUPPINI, G. ROVERSI, *I palazzi senatorii a Bologna*, Bologna 1974, p. 320 e BOSCHLOO, *op. cit.*, 1984, pp. 77 e 78, nota 20). Nonostante la scarsa conoscenza che si ha fino a questo punto dell'attività svolta da questi due artisti come frescantini, è lecito supporre che accanto ad un lavoro autonomo, relativo ad episodi figurativi circoscritti, questi artisti svolgessero un'attività di squadra nell'ambito delle massime imprese decorative che si tennero a Bologna tra il sesto ed il settimo decennio.

58) L'attività di Prospero Fontana a Città di Castello non è stata ancora sufficientemente indagata; l'intervento del pittore in Palazzo Vitelli a Sant'Eugenio di Città di Castello è databile, sulla

base della cronologia proposta dal Gaudioioso, al 1574 (cfr. GAUDIOIOSO, *op. cit.*, 1981, p. 60).

59) Il disegno di Oxford è stato pubblicato in J. BYAM SHAW, *Drawings by the Old Masters at Christ Church, Oxford*, Oxford 1976, p. 240, scheda n. 904, fig. 544, ed è stata supposta la sua relazione con affreschi eseguiti da Samacchini, non per Palazzo Vitelli a Sant'Egidio, ma per altri esistenti in uno dei numerosi Palazzi Vitelli di Città di Castello (Palazzo Vitelli all'Abbondanza o Palazzo Vitelli alla Cannoniera), in quanto il soggetto di questo disegno non corrispondeva a nessuna delle storie descritte dal Mancini (*Istruzione storico-pittorica per visitare le chiese e i palazzi di Città di Castello colle memorie di alcuni artefici del disegno...*, Perugia 1832, p. 155 e ss.) in Palazzo Vitelli a Sant'Egidio. L'esistenza, però, nel gran salone di questo palazzo del rifacimento ottocentesco di una scena che ha molti punti di relazione col disegno di Oxford tende ad avvalorare l'ipotesi dell'intervento del Samacchini nell'esecuzione degli affreschi presenti nel salone. Del resto quest'ipotesi sembra anche trovare una conferma nella testimonianza di una lettera scritta da Carlo Sperandio al sig. Vincenzo Novi, datata 30 aprile 1676 e riportata dal Malvasia (MALVASIA, *op. cit.*, p. 174, nota 1) "...vi ho condotto il capitano Antonino, che è pittore, e si è osservato, che tutta la facciata che riesce alla piazza del palazzo è tutta di mano del Fontana e sono molte istorie, le quali non si sa che siano e però non se gli esprimono, e solo in una ha fatto il suo nome e nelle stanze non vi è altro del detto; che l'altre pitture sono del Samacchino, Giorgio Vasari e Pomarancio e da questo è stato dipinto sopra la fuga l'istoria di Paolo Vitelli quando dalla Repubblica Fiorentina gli fu dato il bastone del comando di capitano generalissimo". Per l'intervento di Gherardi nella decorazione interna del palazzo che dovette precedere con ogni probabilità quello del Fontana, cfr. C. MONBEIG-GOGUEL, *Gherardi senza Vasari*, in *Arte Illustrata*, 1972, 48, p. 133. Tralasciando il problema critico attributivo di questi affreschi, ancora in gran parte irrisolto, il documento riportato dal Malvasia ci sembra pur tuttavia interessante in quanto suggerisce l'ipotesi di una probabile congiuntura Orazio Samacchini-Prospero Fontana in Palazzo Vitelli a Sant'Egidio, significativa di una consuetudine alla collaborazione tra i due che doveva risalire, con ogni probabilità, più indietro nel tempo.

60) Per una bibliografia essenziale sul problema delle facciate dipinte e specificatamente di quelle di Polidoro da Caravaggio e Maturino si sono consultati: U. GNOLI, *Facciate graffite e dipinte in Roma*, in *Il Vasari*, VII, 1935 (XIII), pp. 89-123 e IX, 1938 (XVI), pp. 25-49; *Le case romane con facciate graffite e dipinte*, catalogo della mostra a cura di C. PERICOLI-RIDOLFINI, Roma 1960; G. UND CH. THIEM, *Toscanische Fassaden Dekoration in Straß und Fresko, 14. bis 17. Jahrhundert*, München 1964; MARABOTTINI, *op. cit.*, cap. XI, *Le Facciate dipinte*, pp. 102-135; *Facciate dipinte, conservazione e restauro*, Atti del convegno di studi, Genova, 15-17 aprile 1982, a cura di G. ROTONDI TERMINIELLO e F. SIMONETTI; per il problema dei basamenti dipinti cfr. DUMONT, *op. cit.*, pp. 17-22.

61) Cfr. G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architetti*, edizione a cura di G. Milanesi, Firenze 1878-1885, vol. V, p. 144; "La onde si è venuto di continuo, ed ancor si vede per Roma, tutti i disegnatori essere più volti alle cose di Polidoro e Maturino che a tutte l'altre pitture moderne".

62) Cfr. R. KULTZEN, *Relazioni e proposte al problema della graduale rovina degli affreschi rinascimentali sulle facciate delle case romane*, in ROTONDI TERMINIELLO e SIMONETTI, *op. cit.*, pp. 37 e 38.

63) Cfr. nota 56.

64) Cfr. LAMO, *op. cit.*, pp. 29 e 30.