

PALAZZO
PARISANI RONDANINI
ALLA ROTONDA

Pubblicazione finanziata con i fondi del Ministero dell'Università e della Ricerca, PRIN (Progetto di ricerca di interesse nazionale) 2022: *Lettere per le arti: committenze artistiche farnesiane attraverso i carteggi (1534-1589)*. CUP (Codice Unico Progetto) J53D23013490006 (Unità di ricerca: Università degli Studi della Tuscia (PI); Università degli Studi Roma Tre).

Accesso aperto / Open access Licenza CC BY 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Officina Libreria
via Moncenisio 6b
00141 Roma
www.officinalibraria.net

Direzione artistica e impaginazione
Paola Gallerani

Coordinamento editoriale
Giovanni Truglia

Redazione e indice dei nomi
Simone Sirocchi

Fotolito
Giorgio Canesin

Stampa
Intergrafica, Verona

Ufficio stampa
Luana Solla, My Com Factory

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.
isbn: 978-88-3367-375-2

© 2026 by Officina Libreria

Printed in Italy

In copertina: Raffaellino del colle (e collaboratori), *Assedio e conquista di Gerusalemme* (particolare), 1547 circa. Roma, palazzo Parisani, salone della Crociata.

p. 4. Raffaellino del Colle (e collaboratori), *Allegoria del Premio*, 1547 circa. Roma, palazzo Parisani Rondanini, salone della Crociata.

p. 10. Particolare con stemma reale Tudor, secondo decennio del XVI secolo. Roma, palazzo Parisani Rondanini, sala al pianterreno.

p. 32. Vestibolo d'ingresso di palazzo Parisani Rondanini.

p. 42. Raffaellino del Colle (e collaboratori), *Allegoria della Religione*, 1547 circa. Roma, palazzo Parisani Rondanini, salone della Crociata.

p. 58. Raffaellino del Colle (e collaboratori), *Allegoria della Chiesa*, 1547 circa. Roma, palazzo Parisani Rondanini, salone della Crociata.

p. 70. Raffaellino del Colle (e collaboratori), decorazione con finte architetture e stemma di Paolo III, 1547 circa. Roma, palazzo Parisani Rondanini, salone della Crociata.

p. 86. Andrea Lilio (ambito), *San Giacomo*, 1591-1596. Roma, palazzo Parisani Rondanini, cappella Gesualdo.

p. 94. Pietro Veri, *Visitazione*, 1599 circa. Roma, palazzo Parisani Rondanini, cappella Aldobrandini.

p. 104. Piazza Rondanini con il palazzo Parisani Rondanini (particolare), fine anni Sessanta del Novecento. Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca.

PALAZZO PARISANI RONDANINI ALLA ROTONDA

Storia di una residenza aristocratica romana

a cura di Enrico Parlato e Patrizia Tosini



SOMMARIO

6 Prefazione. La Casa delle Università
Laura Ramaciotti

7 Introduzione
Enrico Parlato, Patrizia Tosini

LE VICENDE CINQUECENTESCHE DELL’EDIFICIO E I SUOI PROPRIETARI

11 Alle origini di palazzo Parisani. Le ambizioni del vescovo Silvestro Gigli,
agente del cardinale Thomas Wolsey a Roma
Lothar Sickel

33 Una «casa grande» alla Rotonda. Inquadramento e architettura di palazzo Parisani
Maddalena Scimemi

43 Ascanio prima e dopo palazzo Parisani. Una biografia in quattro atti
Mauro Vincenzo Fontana

LA DECORAZIONE PITTORICA DAI PARISANI AGLI ALDOBRANDINI

59 Raffaellino del Colle e le botteghe pittoriche farnesiane
Patrizia Tosini

71 La Prima crociata e la storia dell’antica Roma all’ombra del giglio farnesiano
Enrico Parlato

87 Gli anni di Alfonso Gesualdo (1591-1597). Gli interventi nella sala di Enea nel Lazio
e il fregio nella cappella
Mauro Vincenzo Fontana

95 La cappella Aldobrandini affrescata da Pietro Veri
Maria Barbara Guerrieri Borsoi

IL PALAZZO NEL XX SECOLO

105 Il salone di palazzo Parisani nel Novecento. Da «Le Tre Venezie» alla Galleria Rondanini
Lothar Sickel

ATLANTE

APPARATI

166 Fonti documentarie su palazzo Parisani Rondanini
Lothar Sickel

174 Bibliografia

185 Indice dei nomi

PREFAZIONE

LA CASA DELLE UNIVERSITÀ

Nel linguaggio quotidiano, gli spazi di palazzo Parisani Rondanini in cui si svolgono le attività istituzionali e operative della CRUI (Conferenza dei Rettori delle Università Italiane) vengono identificati richiamando gli elementi che li caratterizzano: sala degli Affreschi, sala dell'Eneide, sala degli Ottagoni. Una consuetudine che simboleggia la precisa scelta di non relegare la storia artistica della sede a semplice quinta decorativa, ma di farne una componente viva dell'organizzazione degli spazi, del lavoro quotidiano e, soprattutto, delle relazioni con l'esterno.

Alla vigilia della ricostruzione della House of Commons, distrutta dai bombardamenti nazisti, Winston Churchill ricordò ai suoi connazionali che «We shape our buildings, and afterwards our buildings shape us». Un'affermazione che invita a riflettere sul ruolo del patrimonio architettonico nel definire, rafforzare e rendere visibile il valore delle istituzioni che lo abitano. La storia delle università italiane, del resto, lo dimostra con chiarezza: l'identità dell'Università di Padova è indissolubilmente legata a palazzo del Bo, così come quella dell'Università di Palermo a palazzo Chiaramonte-Steri e quella di Sapienza Università di Roma all'edificio progettato da Giuseppe Pagano. In ciascuno di questi casi, esemplificativi di una tradizione diffusa in tutto il territorio italiano, l'architettura non rappresenta soltanto la sede fisica di un'istituzione, ma contribuisce in modo decisivo a definirne l'immagine, la memoria e il riconoscimento pubblico. Gli edifici non sono dunque luoghi neutri e indifferenti: essi diventano punti di riferimento nel tessuto urbano, contribuiscono alla costruzione di identità condivise e sostanziano la formazione del patrimonio culturale di un'istituzione.

Proprio con l'idea di offrire una casa comune alle università italiane, all'inizio del nuovo millennio la Conferenza dei Rettori ha individuato la propria sede nel palazzo romano di piazza Rondanini 48. Una scelta capace di riflettere simbolicamente, ancora oggi, la missione che guida l'azione della CRUI al servizio dell'Università e, attraverso essa, del Paese.

Il restauro della sala degli Affreschi, dove si riunisce almeno una volta al mese l'Assemblea Generale delle università associate, ha affiancato la conservazione del patrimonio artistico descritto in questo volume con allestimenti e tecnologie di ultima generazione: sedute attrezzate, schermi e sistemi di ripresa che consentono oggi di ampliare la portata delle riunioni oltre i confini fisici dell'edificio. Un dialogo tra passato e futuro che richiama la natura stessa dell'università: custodire il sapere stratificato nel tempo e proiettarsi con coraggio verso nuove conoscenze.

Situato nel cuore della città, palazzo Parisani Rondanini attraversa i secoli e gli eventi, mantenendo intatta la propria presenza nel tessuto urbano. In un'epoca in cui la crescente dematerializzazione rischia di allentare il rapporto tra la vita collettiva e i suoi riferimenti simbolici, e in cui la digitalizzazione talvolta tende a trasformarsi da strumento a fine, questo edificio ricorda il valore della dimensione tangibile delle relazioni. In questo senso rappresenta, per l'intero sistema universitario, ciò che i campus e le sedi accademiche rappresentano per i loro territori: luoghi fisici che continuano a dare forma agli incontri, agli scambi e alle comunità.

L'iconografia degli apparati decorativi della sala della Crociata coinvolge episodi delle guerre sante combattute dai cristiani in Medio Oriente: immagini che evocano conflitti violenti e radicali, e che enfatizzano per contrasto il valore simbolico dell'approccio che oggi anima il lavoro tra quelle stesse pareti, fondato sul fertile e rigoroso confronto tra posizioni diverse. Una modalità privilegiata di esercizio della conoscenza e della civile convivenza che ripudia la violenza e la sopraffazione come strumenti di affermazione, secondo gli insegnamenti del metodo scientifico moderno inaugurato da Galileo.

Intreccio tra tradizione e innovazione, presenza tangibile e concreta nelle relazioni, dialogo come principio di metodo e di coesistenza: sono queste le dimensioni simboliche che la Casa delle Università continua a esprimere grazie all'attività quotidiana della CRUI a palazzo Parisani Rondanini.

Laura Ramaciotti
Presidente CRUI

INTRODUZIONE

Enrico Parlato, Patrizia Tosini

Il palazzo Parisani Rondanini alla Rotonda, pur trovandosi nel cuore del Campo Marzio e a due passi dal Pantheon, non ha goduto sino a oggi di grande attenzione in sede critica. A eccezione di un articolo di Raymond Keaveney del 1978, dedicato alla decorazione pittorica del salone principale, del contributo fondamentale di Lothar Sickel del 2008, che ne ha per primo ricostruito le principali vicende di proprietà, offrendo anche una convincente lettura iconografica del ciclo pittorico principale, e di quello di Maria Barbara Guerrieri Borsoi, che nello stesso anno ha recuperato i pagamenti al pittore Pietro Veri per la piccola cappella del tempo degli Aldobrandini, null'altro o quasi è stato pubblicato sull'edificio.

La ragione principale di questo scarso interesse si deve probabilmente al fatto che il palazzo è ancora oggi di proprietà privata e i suoi lotti abitativi sono stati sempre occupati da inquilini diversi. Alla fine del secolo scorso i proprietari delle unità immobiliari al pianterreno e al piano nobile del palazzo, che poco più di dieci anni prima ne avevano acquisito il pieno possesso, decisero di procedere a eseguire a loro cura e spese importanti opere di manutenzione e ristrutturazione, restaurando altresì le decorazioni pittoriche, marmoree e lignee. Alla fine del 1999, essendo tali lavori giunti a conclusione, si presentò pertanto l'occasione per l'utilizzo di tali ambienti da parte della CRUI (Conferenza dei Rettori delle Università Italiane), così da rendere il giusto merito alla qualità del luogo attraverso un inquilino di grande prestigio.

Il progetto PRIN (Progetto di ricerca di interesse nazionale) 2022 *Lettere per le arti: committenze artistiche farnesiane attraverso i carteggi (1534-1589)*, dedicato ai Farnese e alle loro committenze artistiche, ha fornito dunque l'occasione per rimettere al centro degli studi questo edificio, la cui storia ricade per un importante segmento sotto il pontificato di Paolo III, rappresentando per tanti versi uno degli esempi più significativi di *patronage* familiare.

Le vicende costruttive del palazzo e la sua decorazione sono, del resto, tutt'altro che secondarie: come ricostruisce nel volume Lothar Sickel, con dovizia di dettagli e nuove acquisizioni documentarie, la dimora appartenne all'inizio del XVI secolo a Silvestro Gigli, vescovo di Worcester e agente romano del cardinale inglese Thomas Wolsey: il legame con la corona d'Inghilterra è ancora oggi documentato dall'interessante decorazione ad affresco di un soffitto al pianterreno, che culmina al centro con lo stemma reale dei Tudor.

Nel 1531 l'immobile fu acquistato dal cardinale marchigiano Ascanio Parisani – creato di papa Paolo III Farnese con l'importante incarico di tesoriere camerale – che intendeva farne la sua prestigiosa residenza romana. Nonostante il ruolo di primo piano rivestito sin dal pontificato di Clemente VII (1523-1534), Parisani è rimasta una figura controversa e in parte in ombra, e sul suo profilo storico tenta di mettere ordine, con un'inedita rilettura delle fonti, il saggio di Mauro Vincenzo Fontana.

Rimane ancora non documentato l'architetto che si impegnò nella ristrutturazione cinquecentesca dell'edificio al tempo di Parisani – oggetto del contributo di Maddalena Scimemi –, anche se rimane fortemente indiziato Antonio da Sangallo il Giovane, responsabile del palazzo tolentinato del cardinale e di alcuni disegni relativi all'edificio romano: il suo riflesso appare del resto ben chiaro nella presenza dei magnifici palchi a lacunari geometrici – quasi un marchio di fabbrica dell'architetto – che ancora oggi si conservano in diversi ambienti della residenza.

Al tempo di Ascanio, il piano nobile della dimora fu completamente affrescato – probabilmente negli anni Quaranta del Cinquecento ed entro l'anno di morte del pontefice (1549) – da due botteghe di grande prestigio artistico nella Roma farnesiana, studiate nel contributo di Patrizia Tosini: quella di Raffaellino del Colle, allievo di Giulio Romano e assiduo collaboratore di Giorgio Vasari a Roma e a Napoli, e quella di Luzio Romano, già attivo nella decorazione dell'appartamento Paolino di Castel Sant'Angelo. Al primo si deve il grande salone, fortemente debitore ai modelli della sala di Costantino in Vaticano e a quella dei Cento Giorni nel palazzo della Cancelleria; alle composite botteghe del secondo vanno ricondotti gli altri ambienti, affrescati con lo stile compendario e disinvolto che ritroviamo nei molti cantieri di Luzio.

Le storie narrate nei fregi che decorano le stanze (oggi ne sopravvivono sei, oltre agli affreschi nel salone e nelle due cappelline) intrecciano ricercati temi di storia antica e medievale analizzate per la prima volta nel dettaglio da Enrico Parlato: nelle sale minori si snodano gli episodi riguardanti le origini mitiche di Roma, a partire dalle storie di Enea e Didone e della distruzione di Troia illustrate nell'Eneide, sino alle vicende di Furio Camillo narrate da Tito Livio, mentre nel salone principale è raffigurato il raro tema della Prima crociata indetta da Urbano II nel 1095, con la conquista di Gerusalemme da parte di Goffredo di Buglione (1099), chiaro riferimento all'espansionismo turco al tempo di Paolo III.

I successivi proprietari del palazzo hanno lasciato tracce meno imponenti, ma ugualmente significative: il cardinale Alfonso Gesualdo in una cappellina, del tutto ignota agli studi, indagata nel saggio di Mauro Vincenzo Fontana, e gli Aldobrandini nella cappella affrescata da Pietro Veri a fine Cinquecento, oggetto dello studio di Maria Barbara Guerrieri Borsoi.

Un ultimo segmento del volume è dedicato all'intrigante storia novecentesca dell'edificio, al centro del saggio di Lothar Sickel, che ci conduce nel territorio del tutto inesplorato delle varie istituzioni che hanno animato la vita culturale del palazzo a partire dagli anni Venti del secolo scorso: dall'Istituto scolastico femminile Santa Caterina, all'Istituto Pontificio Orientale, all'associazione di origine dalmata «Le Tre Venezie» in epoca fascista, sino alla trasformazione, negli anni Settanta, in un atelier di arte contemporanea, la Galleria Rondanini di Mario Apolloni e sua moglie Mies van Tooren, luogo di lancio di molti importanti artisti del periodo.

La preparazione di questo volume è stata complessa e si è avvalsa dell'aiuto di molte persone ed enti che i curatori e gli autori vogliono qui ringraziare: *in primis* la CRUI, nella persona del suo Presidente, professoressa Laura Ramaciotti, della Direttrice Generale, dottoressa Emanuela Stefani, della dottoressa Daniela Groppuso e della dottoressa Barbara Vacca; Piera Di Capua, Paolo Di Capua e l'ing. Guido Di Capua che hanno fornito con grande disponibilità informazioni e accesso alle varie porzioni del palazzo; la dottoressa Alessandra Acconci della Soprintendenza Speciale Archeologia, Belle Arti e Paesaggio del Ministero della cultura per la gentile collaborazione; Laura Donati del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi e Susi Piovanelli del Gabinetto Fotografico della medesima istituzione, per la pazienza e generosità nell'assistenza alle ricerche; Luca Mercuri della Direzione Musei Nazionali della città di Roma - Pantheon e Castel Sant'Angelo, per la concessione delle immagini; il fotografo Mauro Coen per la campagna fotografica. Infine siamo grati, come di consueto, alla Bibliotheca Hertziana, alla Biblioteca Apostolica Vaticana, all'Archivio di Stato di Roma, e all'Accademia Nazionale di San Luca, istituzioni che sono sempre un punto di riferimento imprescindibile per gli studiosi del settore.

LE VICENDE CINQUECENTESCHE DELL'EDIFICIO E I SUOI PROPRIETARI

ALLE ORIGINI DI PALAZZO PARISANI

LE AMBIZIONI DEL VESCOVO SILVESTRO GIGLI,
AGENTE DEL CARDINALE THOMAS WOLSEY A ROMA

Lothar Sickel

Da molto tempo, il tratto di strada che collega piazza San Luigi dei Francesi e piazza della Maddalena, dove sorge il palazzo Parisani Rondanini, è legato a una leggenda. Si narra che il cardinale Thomas Wolsey (circa 1471-1530; fig. 1), nei primi decenni del XVI secolo, il più potente ecclesiastico d'Inghilterra e stretto consigliere del re Enrico VIII (1491-1547), avesse lì la sua residenza romana. Il nome della strada, via del Pozzo delle Cornacchie, deriverebbe dalla decorazione di una fontana ornata con lo stemma araldico del cardinale.¹ Questo stemma (fig. 2) mostra nella parte superiore, accanto alla rosa dei Tudor, due corvi, più precisamente dei «cornish choughs» con i loro becchi e artigli rossi; sopra una croce bianca con quattro teste di pantera blu, i corvi sono motivi secondari con cui Wolsey voleva ricordare san Tommaso Becket (1118-1170). Come dimostrano le miniature nel suo *Epistolario* del 1528, per il cardinale erano molto più importanti le teste delle pantere.² Ciononostante, la storia della fontana di Wolsey viene ripetuta da oltre un secolo in numerose pubblicazioni sull'etimologia dei nomi delle strade romane e nelle guide turistiche più diffuse. Nella letteratura specialistica inglese sul cardinale, invece, la tradizione romana rimane per lo più ignorata.³ In ogni caso, la sua origine non è mai stata approfondita.

Il fatto che il racconto, come molte leggende, abbia un fondamento storico reale sembra essere stato confermato quando, alcuni anni fa, è stata resa nota l'esistenza di un affresco risalente all'inizio del XVI secolo in una stanza al piano terra del palazzo in piazza Rondanini, oggi civico 47 (tavv. 5-10). Non si trattava di una scoperta del tutto nuova: da molti decenni quell'ambiente era la sala da pranzo di un ristorante, e lo è ancora oggi.⁴ Era quindi accessibile al pubblico da tempo, ma apparentemente nessuno dei visitatori era davvero consapevole del significato storico-artistico dell'opera.

L'affresco (tav. 5) copre la volta della stanza e le lunette sottostanti: al centro raffigura lo stemma della casa reale dei Tudor, affiancato da un cane e da un drago, e potrebbe appartenere a Enrico VII (1457-1509), padre di Enrico VIII, che regnò fino all'aprile del 1509. Tuttavia, sulla base di fatti che saranno chiariti più in



Fig. 1. Anonimo inglese, *Ritratto del cardinale Thomas Wolsey*, 1589-1595 circa (copia di un ritratto del 1520 circa). Londra, National Portrait Gallery.



Fig. 2. Stemma del cardinale Wolsey tratto dal suo *Epistolario* (particolare), 1528. Oxford, Christ Church College, Ms. 101, c. 10r.

1521) al re Enrico VII nel marzo 1504 come gesto di gratitudine e lealtà.⁸ Tuttavia, non si conoscono dettagli precisi sul suo uso: probabilmente a causa dei lavori di ristrutturazione, Castellesi preferiva allora abitare in un'altra residenza nel rione Parione, vicino a piazza Navona, dove nel maggio 1504 ricevette anche gli ambasciatori inglesi, ma non può trattarsi del palazzo vicino al Pantheon, il futuro palazzo Parisani.⁹ La decorazione del piano terra è insolita anche perché all'epoca non esisteva ancora la consuetudine di avere una sede fissa dell'ambasciata in un edificio di proprietà. Molti dignitari della nobiltà secolare e spirituale erano attratti da Roma, ma l'offerta di locali adeguati era limitata e già allora il mercato immobiliare era molto competitivo.¹⁰ Affittare temporaneamente un palazzo era costoso, ma comunque più conveniente che finanziare una nuova costruzione. Anche l'acquisto di un edificio già esistente aveva senso solo se si intendeva davvero stabilirsi in modo permanente nell'Urbe. Possedere una proprietà era tuttavia il presupposto per una decorazione degli interni non effimera, ma duratura, ad esempio con affreschi.

avanti, non si può ipotizzare una data di origine così precoce. Curiosamente, le due rose sopra la corona sono completamente rosse, mentre avrebbero dovuto avere i petali interni bianchi, o una delle due avrebbe dovuto essere bianca per indicare l'unione della rosa rossa dei Lancaster e di quella bianca degli York da parte dei Tudor.⁵ L'inesattezza araldica è probabilmente dovuta a restauri successivi. In ogni caso, sarà necessario verificare come sia nata la leggenda della residenza del cardinale Wolsey presso il Pozzo delle Cornacchie.

In realtà, Wolsey non mise mai piede a Roma, ma è evidente che l'edificio in piazza Rondanini fu utilizzato, all'inizio del XVI secolo, da un rappresentante della corona inglese. Al piano terra di un palazzo romano si trovavano in genere i locali di servizio, che servivano solo in modo saltuario a ricevere gli ospiti e che, pertanto, erano di norma decorati in modo meno elaborato. L'area principale di rappresentanza si trovava al livello superiore, al piano nobile, e questo vale anche per il palazzo Parisani. Tuttavia, al primo piano le possibili decorazioni risalenti all'inizio del XVI secolo sono state sostituite da affreschi successivi, più consoni alle esigenze dei nuovi proprietari. La sala al piano terra rimase invece immune da questi cambiamenti, proprio perché non assolveva a funzioni di rappresentanza, e fu utilizzata per altri scopi. In realtà, è quasi un miracolo che gli affreschi siano ancora relativamente ben conservati, se si considera che nel Novecento l'ambiente fu impiegato per un certo periodo anche come officina meccanica.⁶

Occorre chiarire innanzitutto chi utilizzasse l'edificio in piazza Rondanini e in che modo. In altre parole, chi ha commissionato l'affresco e perché? L'esistenza dello stemma con la corona inglese è una sorpresa e anche un mistero, poiché si riteneva che all'inizio del XVI secolo gli agenti diplomatici inglesi a Roma avessero la loro sede ufficiale solo nel palazzo Castellesi nel rione Borgo,⁷ il quale, situato vicino a San Pietro, fu donato dal cardinale Adriano Castellesi (circa 1461-

Stando alle conoscenze attuali, la parte dell'edificio risalente all'inizio del XVI secolo con l'affresco al piano terra non apparteneva alla famiglia dei sovrani inglesi, né al cardinale Wolsey, né faceva parte delle numerose proprietà dell'English Hospice di Roma in via di Monserrato.¹¹ Nel registro completo di tutte le residenze romane, il *Censo*, redatto nel 1527 poco prima dei catastrofici eventi del Sacco, non si trova alcun riferimento concreto alla residenza di un ambasciatore inglese, sebbene il palazzo sia registrato ed elencato con il numero dei suoi abitanti. Poiché i controllori percorrevano le strade in modo relativamente sistematico, deve essere stata una delle case vicine all'abitazione di Gaspare Garzoni di Jesi e quindi annotata poco prima o poco dopo. Infine, dalla storia costruttiva del vicino palazzo Patrizi si sapeva già da tempo che Garzoni aveva acquistato l'edificio precedente, situato proprio di fronte a San Luigi dei Francesi, da Alfonsina Orsini nel giugno 1512. Già allora doveva trattarsi di un immobile relativamente grande e imponente, in modo da soddisfare le esigenze della corona inglese o, comunque, quelle del suo rappresentante romano. Nel censimento del 1527 è infatti possibile individuarlo nello stabile che all'epoca era abitato dal vescovo di Castellammare, Pedro Flores, insieme ai suoi servitori.¹²

La prova certa si ottiene tuttavia solo considerando la successiva storia delle acquisizioni della dimora e, più in generale, la situazione proprietaria delle case situate nel quartiere secondo il censimento. Ne erano padroni gli eredi e i discendenti di Alessio de' Alexis e del notaio Ippolito Cesi, le cui famiglie nel 1527 contavano cinque e addirittura venticinque persone, ripetutamente citate in atti successivi relativi a palazzo Parisani come residenti. Il documento chiave in merito a questa questione è il contratto di acquisto dell'immobile da parte del futuro cardinale Ascanio Parisani del 9 giugno 1531:¹³ originario di Tolentino, era stato nominato vescovo di Rimini due anni prima, nel maggio 1529, e, consapevole del proprio potere, voleva dare risalto al suo nuovo *status* a Roma con una dimora adeguata. Al momento della stipula, risiedeva ancora negli appartamenti del cardinale Antonio Maria Ciocchi del Monte, zio del futuro papa Giulio III, nel palazzo Orsini in piazza Navona.¹⁴

Per la casa con cantina, stalle e giardini, Parisani pagò 3000 scudi d'oro, una somma considerevole.¹⁵ L'edificio acquistato doveva quindi essere già una costruzione imponente. Il proprietario e venditore non era però il già ricordato vescovo Pedro Flores, il quale ne era solo l'inquilino, autorizzato ad abitarvi fino alla fine di luglio 1531.¹⁶ La vendita fu attuata dal sacerdote Nicola Gigli, originario di Lucca, che a sua volta agiva come procuratore per conto del fratello Matteo, residente nella città di origine. Secondo il contratto, i Gigli si riservavano il diritto di riacquistare la casa entro i successivi dodici anni, ovvero fino al 1553, e in questo periodo Parisani non avrebbe potuto venderla ad altri. Molto importante ai fini di questa indagine è l'indicazione che l'immobile una volta apparteneva allo zio di Nicola e Matteo, il vescovo di Worcester, Silvestro Gigli. Anche se per il periodo precedente al censimento del 1527 non esistono documenti sulla costruzione del palazzo, ora è dunque possibile spiegare con precisione perché al piano terra si trovi lo stemma della corona d'Inghilterra. Vediamo, dunque, la carriera di questo importante personaggio.

Silvestro Gigli, nato nel 1463, proveniva da una famiglia patrizia di Lucca che, come molte altre toscane, era attiva nel XV secolo nel commercio internazionale, in particolare di tessuti.¹⁷ Tuttavia, si sa poco di suo padre, Nicola di Pietro Gigli. Esistevano legami di parentela con la famiglia Franciotti: Silvestro era infatti cugino del cardinale Galeotto Franciotti della Rovere, figlio di Luchina della Rovere, sorella di papa Giulio II, che aveva sposato in seconde nozze Gianfrancesco Franciotti di Lucca. Questa circostanza sarà importante per le considerazioni sulle vicende successive dei beni immobili di proprietà di Silvestro. Dal luglio 1504 fino alla sua morte, nel settembre 1508, Galeotto fu cardinale protettore d'Inghilterra. Tuttavia, per il percorso professionale di Silvestro fu più determinante la carriera ecclesiastica di suo zio Giovanni (1434-1498) che, giunto in Inghilterra già in giovane età, nel 1478 divenne canonico della cattedrale di Wells.¹⁸ Dal 1491, sotto Enrico VII Tudor, fu a Roma in qualità di ambasciatore della corona inglese e, nell'agosto del 1497, fu nominato vescovo di Worcester. Giovanni Gigli non visse abbastanza a lungo per vedere la sua nomina a cardinale, che il re Enrico VII aveva sollecitato presso il papa. Morì il 25 agosto 1498 e fu sepolto nella chiesa della comunità inglese a Roma, San Tommaso di Canterbury. La sua ultima residenza era situata nelle immediate vicinanze, dietro il palazzo del cardinale Francesco Todeschini Piccolomini, nell'ex piazza di Siena, ovvero nella zona in cui, dopo una vasta operazione di demolizione, cent'anni dopo fu costruita la chiesa di Sant'Andrea della Valle. La casa del Gigli era già stata la residenza del suo predecessore nella legazione inglese a Roma, il vescovo di Durham, John Shirwood.¹⁹ Giovanni Gigli non era quindi il precedente proprietario della grande casa vicino al Pantheon, che in seguito appartenne a suo nipote Silvestro, ma sicuramente gli spianò la strada per la carriera ecclesiastica e per la nomina come incaricato d'affari dell'Inghilterra a Roma.²⁰

All'epoca non era insolito che gli inviati presso il Vaticano appartenessero al clero e ciò comportava naturalmente dei vantaggi nei rapporti con le autorità e i funzionari della Curia romana. Più importante di un rango elevato era l'abilità diplomatica, necessaria per ottenere il favore del papa a vantaggio del proprio principe e, non secondariamente, per i propri interessi personali. Il re d'Inghilterra poteva certamente richiedere alte dignità ecclesiastiche per i suoi sudditi, ma conferirle era un privilegio del pontefice; la nomina a cardinale di un inviato dipendeva dunque anche dal fatto che questi avesse rappresentato gli interessi di Roma nei rapporti col proprio sovrano. Vedremo come Silvestro Gigli abbia agito in questo campo caratterizzato da rivalità e intrighi.

All'inizio, Silvestro riuscì a scalare rapidamente i gradini della gerarchia ecclesiastica, il che gli fece sperare in una brillante carriera. Tuttavia, la sua sfera d'influenza rimase al principio limitata alla sua città natale, Lucca. Quando Silvestro aveva ventinove anni, nel 1492, il cardinale Giovanni Borgia gli affidò il priorato di San Michele in Foro a Lucca. Per tutta la vita, la chiesa, situata in posizione centrale, e i suoi dintorni costituirono il suo vero centro di potere e, in seguito, anche quello di altri membri del casato:²¹ nel giugno del 1518, infatti, Leone X concesse ai Gigli il priorato come privilegio.²² Questo fu sicuramente un successo tardivo degli sforzi di Silvestro, che non agì mai solo per il proprio interesse, ma anche per quello della propria famiglia. Nel 1495 il cardinale Borgia gli conferì anche la prepositura di San Giorgio a Lucca e nel settembre dello stesso anno suo fratello Marcantonio gli cedette un altro canonico nella stessa città – altri importanti sviluppi nella sua carriera – grazie all'iniziativa di suo zio Giovanni. Nel marzo 1497 questi aveva assegnato a Silvestro ulteriori benefici e, prima della sua morte, nell'agosto 1498, aveva anche fatto in modo che potesse succedergli nei suoi uffici in Inghilterra. Quattro mesi dopo la morte dello zio, il giorno di Natale del 1498, Silvestro fu infatti nominato vescovo di Worcester.

In seguito alla consacrazione episcopale, Gigli sembra aver trascorso un certo periodo di tempo a Londra insieme al fratello Giovan Paolo che, oltre a occuparsi degli affari ecclesiastici dello zio e del fratello, gestiva da lì anche gli affari secolari della famiglia nel commercio di tessuti e materie prime come l'allume.²³ Nel frattempo, e in modo definitivo a partire dal 1500, Giovan Paolo tornò a Lucca, dove nei primi anni del XVI secolo fece costruire un palazzo in piazza di San Giusto.²⁴ Volle anche rendere omaggio alla reputazione del suo casato con una grande pala d'altare, che commissionò nel marzo 1516 ad Agostino di Francesco Marti.²⁵ Questi era all'epoca uno degli artisti più stimati di Lucca e non era la prima volta che lavorava per i Gigli poiché, già quindici anni prima, Silvestro gli aveva affidato la costruzione del palazzo del decanato accanto a San Michele.²⁶ Egli seguì lo svolgimento dei lavori da Roma, dove almeno dal 1500, quindi ancora sotto Alessandro VI Borgia, era attivo come ambasciatore d'Inghilterra insieme al già citato Adriano Castellesi.²⁷ Nel marzo 1505 Silvestro fu inviato da Giulio II come nunzio papale alla corte d'Inghilterra, anche per consegnare al re Enrico VII due doni del papa, spada e berretto, come effettivamente avvenne nel settembre 1505 a Richmond.²⁸ Durante il viaggio, sembra aver fatto nuovamente tappa a Lucca, dove nel mese di maggio aveva verificato la costruzione del palazzo del decanato, completata dopo alcune difficoltà,²⁹ per poi trascorrere i successivi sette anni in Inghilterra fino al suo ritorno a Roma nell'ottobre del 1512.

Con l'inizio del governo di Enrico VIII nel giugno 1509, la situazione politica del regno era cambiata notevolmente, non da ultimo grazie all'ascesa di Thomas Wolsey a stretto consigliere del monarca.³⁰ A Roma si verificarono cambiamenti simili nei primi mesi del 1513 con la morte di Giulio II il 21 febbraio e l'elezione del cardinale Giovanni de' Medici a nuovo papa Leone X il 13 marzo. Fu all'interno di questa nuova costellazione del potere che Silvestro Gigli, ormai cinquantenne, dovette operare negli otto anni successivi fino alla sua morte, avvenuta nell'aprile del 1521, cercando di promuovere la propria carriera. Questo progetto può essere qui tracciato solo a grandi linee. Esiste una fitta corrispondenza tra l'Inghilterra e Roma, tra Gigli e Wolsey e tra Gigli e il suo confidente a Londra, Andrea Ammonio, fino alla morte di questi a Londra nel giugno 1517.³¹ Sebbene fornisca alcune informazioni sulle ambizioni di Gigli, questo scambio epistolare purtroppo non dice quasi nulla di concreto sulla struttura e sull'ubicazione della sua dimora a Roma. Il significato della casa vicino al Pantheon può quindi essere compreso solo indirettamente.

Nel 1514 alcuni avvenimenti offrono importanti spunti di riflessione sui giochi di potere dell'epoca, condotti in parte senza scrupoli. Il 14 luglio 1514 Rainaldo da Modena, un servitore, avvelenò il suo signore, l'arcivescovo di York Christopher Bainbridge, che era giunto a Roma nel settembre 1509 come inviato di Enrico VIII, ed era stato nominato cardinale da Giulio II nel marzo del 1511. Poiché Castellesi non soggiornò nell'Urbe durante il pontificato del papa Della Rovere, Bainbridge fungeva di fatto anche da cardinale protettore dell'Inghilterra, e la sua ascesa

fu seguita con invidia. Dopo l'omicidio, Rainaldo confessò durante l'interrogatorio che Silvestro Gigli lo aveva istigato al delitto pagandolo quindici scudi d'oro. Successivamente ritrattò la sua dichiarazione, ma l'accusa era in realtà un "segreto di Pulcinella", e nessuno tra gli osservatori più attenti agli avvenimenti politici ne fu davvero sorpreso. Si sapeva che Gigli vedeva in Bainbridge, suo coetaneo, un rivale e che anche Wolsey non lo stimasse molto. Alcuni membri della legazione inglese, tra cui Richard Pace e John Clerk, ne furono indignati e intendevano procedere contro Gigli.³² Sul cadavere del servitore, esposto al pubblico, fecero apporre un biglietto con un'accusa contro di lui.³³ Leone X, sicuramente sostenuto dal cugino Giulio de' Medici, futuro pontefice e al tempo cardinale protettore d'Inghilterra, concesse a Silvestro l'assoluzione per gli eventuali reati commessi. Anche Wolsey non fece nulla per far venire alla luce la verità, poiché per lui la morte prematura di Bainbridge si presentava persino vantaggiosa. Nel settembre 1514 riuscì infatti ad aggiungere al suo immenso patrimonio anche la ricca arcidiocesi di York.³⁴ Gigli dovette allora sentirsi ancora più in debito con lui e desideroso di rendersi utile. In cambio di tanta generosità, avrebbe aiutato Wolsey a ottenere finalmente l'agognata nomina a cardinale. Ciò avvenne però solo nel settembre 1515, allorché Wolsey ricevette il titolo di Santa Cecilia in Trastevere.

Nel frattempo Gigli continuò a perseguire i propri interessi, non da ultimo a Lucca, dove, proprio nel 1514, il cardinale Sisto Gara della Rovere gli aveva concesso il diritto di esercitare le funzioni vescovili nella sua diocesi.³⁵ Così rafforzato, come era tipico del suo carattere, durante il processo intentatogli nel 1514, cercò di superare un altro dei suoi avversari, il cardinale Castellesi, per assicurarsi la redditizia colletteria d'Inghilterra, che un tempo era di suo zio Giovanni Gigli.³⁶ Il progetto fallì, ma tre anni dopo Castellesi dovette comunque rinunciare alla sua carica a Roma, dopo essere stato accusato, nel maggio 1517, di aver partecipato, o comunque di essere stato a conoscenza, di una cospirazione contro Leone X. Dopo aver pagato una pesante multa, nel mese di giugno fuggì a Venezia, probabilmente per evitare un'ulteriore condanna. Enrico VIII lo spogliò dei suoi vescovadi di Bath e Wells, gli fu revocata la dignità cardinalizia e il grande palazzo in Borgo fu confiscato.³⁷ È stato ipotizzato che Gigli abbia eretto la propria residenza nel palazzo al più tardi in quel periodo, ma non vi sono prove a sostegno di tale ipotesi. L'unica certezza è che Enrico VIII donò il palazzo nel marzo 1519 al cardinale Lorenzo Campeggi, allora nunzio in Inghilterra, e che Gigli ricevette da Wolsey l'incarico di preparare la consegna. Alla fine di novembre del 1519 Campeggi fece finalmente il suo ingresso a Roma.³⁸

Per Gigli questo evento potrebbe essere sembrato una sconfitta. Tuttavia, non smise di desiderare il cardinalato in riconoscimento dei suoi meriti. Sperava nell'appoggio di Enrico VIII e di Wolsey, e lo ottenne: nel gennaio 1520 il re chiese ufficialmente a Leone X la sua promozione e lo fece nuovamente in aprile.³⁹ Naturalmente Gigli era a conoscenza delle trattative, e in agosto era abbastanza sicuro che la sua nomina sarebbe stata annunciata nel successivo concistoro; chiese comunque al Senato di Lucca di sostenere il suo progetto con 4000 scudi, ma invano.⁴⁰ Le resistenze all'interno del collegio cardinalizio erano troppo forti poiché le circostanze dell'omicidio del cardinale Bainbridge e il ruolo di Gigli nella condanna di Castellesi erano ancora vividi nella memoria.⁴¹ A novembre il cardinale Medici mise fine alla questione e scrisse in Inghilterra che bisognava astenersi da ulteriori interventi a favore di Silvestro che, nell'impos-



Fig. 3. Vincenzo Consani, Monumento sepolcrale di Silvestro Gigli, 1871. Lucca, San Michele.

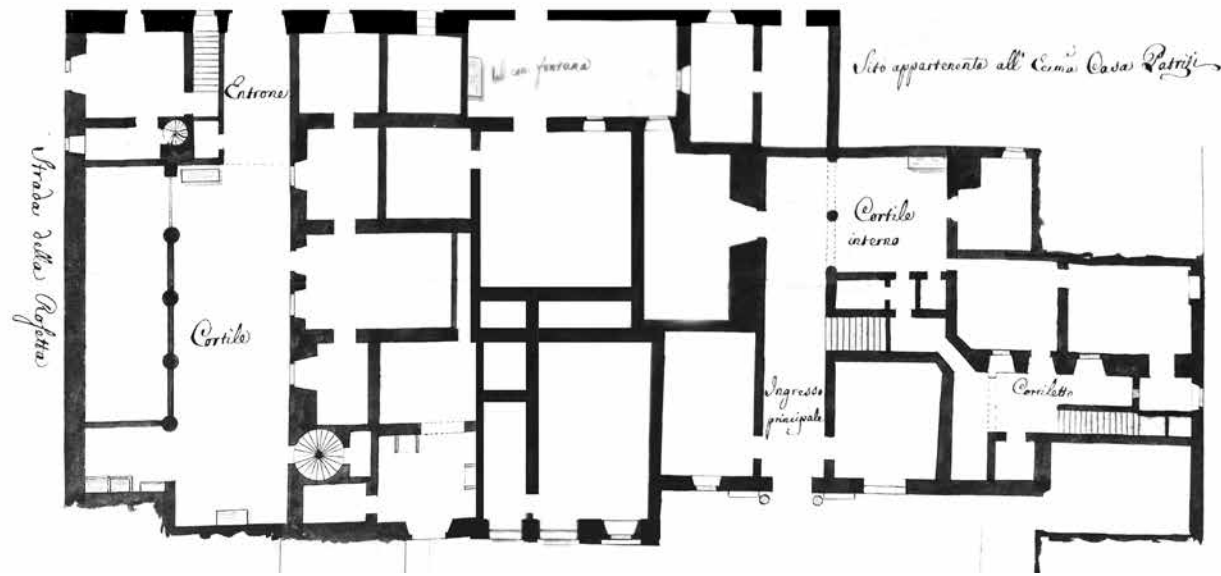


Fig. 4. Planimetria del pianterreno di palazzo Parisani Rondanini, 1809. ASR, Notai dell'Auditor Camerae, vol. 5324, c. 533r.

sibilità di raggiungere il suo obiettivo, andò incontro a una rapida fine. Prossimo alla morte, il 10 aprile 1521 redasse il suo testamento con permesso di Leone X. In una lettera a Wolsey dello stesso giorno, Campeggi avanzò richiesta in modo poco rispettoso, della diocesi di Worcester, che sarebbe presto diventata vacante. Una settimana dopo, il 18 aprile, Gigli morì e fu sepolto inizialmente a San Tommaso a Roma, da dove poi la salma fu trasferita a San Michele a Lucca. Non è dato sapere se abbia mai visto una copia del libro *In Epistolam Pauli apostoli ad Hebraeos paraphrasis*, stampato a Lovanio nel gennaio 1521, che Erasmo da Rotterdam gli aveva dedicato in segno di gratitudine.⁴² Baldassare Castiglione aveva sicuramente ragione quando, due giorni dopo la morte di Gigli, scrisse da Roma al duca Federico Gonzaga: «Non heri l'altro morì el vescovo di Gigli, el quale se ha portato sotto terra uno extremo desiderio di esser car[dina]le, et credo, che chi lo havesse assicurato che gli havesse da esser posto el capello rosso sopra la sepoltura, la morte non gli sarebbe rincresciuta la mità».⁴³

In realtà, una tomba era già in fase di realizzazione, poiché il 20 marzo 1520 Giovan Paolo Gigli aveva commissionato a Baccio da Montelupo un monumento sepolcrale per il fratello Silvestro in San Michele in Lucca, la chiesa per la quale il vescovo di Worcester aveva svolto la sua attività più intensa.⁴⁴ Il monumento fu completato dal figlio di Baccio, Raffaele da Montelupo, ma ne è sopravvissuto solo il busto della Madonna con il Bambino. Un rilievo sul sarcofago realizzato dallo scultore lucchese Vincenzo Consani (1818-1888) nella seconda metà dell'Ottocento (fig. 3) apparentemente riproduce un ritratto postumo del Gigli nel decanato di Lucca.⁴⁵

Dalla biografia di Silvestro Gigli appare chiaro che una persona con quelle ambizioni avrebbe avuto esigenze adeguate alla sua dignità, ovvero al suo peso diplomatico-politico. Una residenza rappresentativa era dunque un requisito imprescindibile e la grande casa vicino al Pantheon poteva soddisfarlo pienamente, tanto più che era perfettamente ampliabile come conferma la storia successiva dell'edificio sotto i Parisani. È tuttavia difficile stabilire quando Gigli decise di fissare una propria residenza a Roma, quanto fosse grande e come si presentassero l'esterno e gli arredi al momento della sua morte. L'affresco con lo stemma della corona d'Inghilterra in una stanza al piano terra del palazzo non fornisce purtroppo alcuna indicazione diretta al riguardo.

La sala si trova immediatamente a sinistra dell'ingresso principale dell'edificio. Ha una superficie di circa 30 metri quadrati. La volta si eleva su tre lunette sui lati lunghi e due sui lati corti. La grande apertura su piazza Rondanini fu realizzata solo all'inizio del Novecento su richiesta degli allora proprietari Persiani.⁴⁶ Fino ad allora la stanza aveva solo una piccola finestra, probabilmente sbarrata. Come dimostra una planimetria del pianterreno del 1809 (fig. 4), vi si accedeva attraverso una porta nel vestibolo, subito a sinistra dietro il portale principale, che fu poi murata alla fine del XIX secolo nel corso della riorganizzazione dell'edificio. In origine era stata probabilmente progettata come sala di ricevimento per la clientela dell'ambasciatore. Ancora oggi gli ospiti del ristorante possono avere, come i visitatori del tempo, l'impressione di sedere in un padiglione in mezzo a un grande giardino, poiché nelle lunette sono raffigurate ad affresco le chiome di alberi, palme, cipressi e limoni che sem-

brano crescere dietro le pareti circostanti (tav. 5).⁴⁷

La decorazione pittorica di ambienti che evocassero l'immagine di un giardino alberato o che offrissero una vista immaginaria su un paesaggio circostante ricco di vegetazione era una tradizione ormai consolidata a Roma: si pensi agli affreschi della cosiddetta Casina del cardinale Bessarione, realizzati tra il 1450 e il 1468, o, proprio nel centro abitato, a quelli nella Casa dei Cavalieri di Rodi nei Mercati di Traiano, risalenti al penultimo decennio del XV secolo (fig. 5).⁴⁸ Nel palazzo



Fig. 5. Anonimo, Paesaggio alberato, 1480-1490 circa. Roma, Casa dei Cavalieri di Rodi, loggia.

Parisani l'illusionismo crea un effetto ingannevole anche dal punto di vista stilistico, poiché la decorazione delle lunette e quella della volta sovrastante appaiono così diverse tra loro da sembrare eseguite in epoche differenti. Rispetto alla rappresentazione naturalistica delle chiome degli alberi, le grottesche appaiono molto schematiche e forse stilisticamente meno riuscite. La realizzazione potrebbe essere stata affidata a due botteghe diverse e si può forse supporre che le grottesche nella volta siano state dipinte prima delle lunette. Gli affreschi dovevano apparire all'epoca un po' antiquati, di sapore tardogotico come riferimento all'Inghilterra. Tuttavia, formano un insieme che, in definitiva, dovrebbe essere stato ultimato nel periodo in cui Silvestro Gigli era proprietario dell'edificio, il quale va dunque considerato come il probabile committente dell'intera decorazione, per quanto, a eccezione dello stemma reale, non siano riconoscibili altri motivi araldici che possano fornire indicazioni più precise, né sia possibile rintracciare le tre bande contro-doppio merlate verticali dello stemma Gigli.⁴⁹

Con l'alternanza di campi bianchi e amaranto e la ricchezza di dettagli nelle forme decorative, l'impressione dell'ambiente è decisamente sontuosa (tavv. 5-6). Dal punto di vista stilistico, tuttavia, i disegni e l'esecuzione sono discontinui, anche tenendo conto delle condizioni di conservazione. Il motivo a tralci, ad esempio, si ripete a specchio e, pur ottenendo un effetto ornamentale, risulta disorganico.⁵⁰ Gli affreschi sembrerebbero dunque risalire a un periodo compreso tra la fine del Quattrocento e il primo Cinquecento, anche se probabilmente vanno cronologicamente collocati più tardi, in base alle risultanze documentarie che saranno illustrate più avanti. Molti dei singoli elementi, come delfini, gru o creature mitologiche con teste di donna, appartengono a un repertorio molto comune all'epoca: ad esempio, Eros che cavalca un centauro marino con testa di pantera deriva, con varianti, da puntuali modelli dell'antichità.⁵¹ Curioso è il putto che sembra dialogare con un volto che sboccia da un fiore (fig. 6), il quale ricorda certe raffigurazioni leonardesche di Cristo bambino benedicente, come quello dipinto da Marco d'Oggiono (fig. 7), mentre il motivo del volto nel fiore ricorre in maniera simile nelle decorazioni del coro di Santa Maria del Popolo, realizzate da Pintoricchio nel 1509 (fig. 8).⁵² Non è facile, allo stato attuale delle conoscenze, attribuire la decorazione a una bottega specifica: Gigli potrebbe aver incaricato artisti residenti a Roma, ma è pure plausibile che provenissero da Lucca o Siena.⁵³

Di maggiore interesse iconografico sono gli animali raffigurati nei piccoli tondi. Vi si riconoscono l'upupa, il granchio, lo scoiattolo (tav. 9), il porcospino, il toro, il cavallo alato Pegaso (fig. 9; tav. 10), il grifone, la chimera, il pavone e il gufo. La loro scelta non sembra seguire un programma specifico e, in combinazione con le grottesche, tali raffigurazioni costituivano all'epoca un repertorio molto popolare. Una serie di immagini di animali molto simili, seppure in una disposizione diversa, sono affrescati in una stanza al piano terra del palazzo Baldassini, situato nella vicina via delle Coppelle, costruito tra il 1513 e il 1518 da Antonio da Sangallo il Giovane per Melchiorre Baldassini (†1525).⁵⁴ A differenza della dimora di quest'ultimo, che non era impegnato politicamente, alcuni motivi della sala terrena di palazzo Parisani potrebbero avere un significato simbolico, se considerati alla luce della carrie-



Fig. 6. Anonimo, *Genio alato in dialogo con un volto che sboccia da un fiore*, secondo decennio del XVI secolo. Roma, palazzo Parisani Rondanini, volta dell'ambiente al pianterreno.



Fig. 7. Marco d'Oggiono, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1505-1510 circa. Seattle, SAM | Seattle Art Museum.

ra di Gigli. Il toro raffigurato in *silhouette* nera ricorda difatti lo stemma della famiglia papale dei Borgia, che aveva sostenuto Gigli nelle prime fasi della sua carriera. Nel porcospino, invece, si potrebbe facilmente rinvenire un collegamento con l'emblema del re Luigi XII di Francia. Alludendo all'animale difensivo, che all'epoca si credeva potesse lanciare attivamente le sue spine, il suo motto era «cominus et eminus» a indicare la capacità di combattere da vicino e da lontano. Non è certo che i visitatori della sala potessero davvero comprendere tali associazioni, tuttavia, scorgendo lo scoiattolo, gli osservatori contemporanei non avrebbero fatto a meno di pensare alla vittima sicuramente più illustre delle ambizioni di Gigli, ovvero il cardinale Bainbridge, il cui animale araldico era proprio lo scoiattolo. Lo stemma del cardinale campeggia anche sulla sua tomba a San Tommaso (fig. 10).⁵⁵ Se Gigli avesse scelto personalmente i motivi, sarebbe stato un gesto perfido nei confronti del suo antico avversario. Bainbridge stesso non può essere considerato il precedente proprietario o inquilino della casa vicino al Pantheon, poiché alla sua



Fig. 8. Pintoricchio, *Sibilla Cimmeria*, 1509. Roma, Santa Maria del Popolo, volta del coro.

morte risiedeva nel palazzo Orsini in piazza Navona, proprio come Ascanio Parisani quando acquistò quello vicino al Pantheon nel 1531.⁵⁶

La valutazione dei fatti dipende anche dalla datazione degli affreschi, cioè se siano stati realizzati prima della morte di Bainbridge nel luglio 1514, o solo successivamente. Come già accennato, non è certo quando Gigli sia divenuto proprietario dell'edificio. Nelle sue lettere, a Wolsey o al re, non si fa mai menzione della sua residenza romana, ma solo della sua presunta cattiva situazione finanziaria. Perciò l'acquisto può essere fissato solo in via ipotetica agli ultimi anni di vita del vescovo, cosa che risulta indirettamente dalle indicazioni contenute in altri contratti. Quando Silvestro, in segno di gratitudine per l'aiuto ricevuto, assegnò al fratello Giovan Paolo, il 14 settembre 1517, una quota dei proventi della colletteria d'Inghilterra, lo fece mentre abitava ancora in una casa nel rione Ponte,⁵⁷ ma, quando sei mesi dopo, il 13 aprile 1518, stipulò nuovamente un accordo su tali entrate con Luigi Gibraleon, lo fece in una casa nel rione Campo Marzio.⁵⁸ Di certo non era il



Fig. 9. Anonimo, *Tondo con Pegaso*, secondo decennio del XVI secolo. Roma, palazzo Parisani Rondanini, volta dell'ambiente al pianterreno.



Fig. 10. Stemma del cardinale Christopher Bainbridge sul suo monumento sepolcrale, 1514 circa. Roma, San Tommaso di Canterbury.

Campucci, un commerciante di Lucca attivo a Londra, con il quale Silvestro e Giovan Paolo intrattenevano rapporti relativi all'allume sin dal 1514.⁶¹ Gigli era naturalmente a conoscenza anche della prevista legazione del cardinale Lorenzo Campeggi in Inghilterra decisa nell'aprile del 1518, ma l'arrivo del porporato a Londra fu rinviato alla fine di luglio. In una lettera del 25 marzo 1519 indirizzata a Gigli, Wolsey esprime un giudizio molto critico su Campeggi.⁶² Il suo soggiorno in Inghilterra gli sarebbe costato molto denaro e, per di più, il re gli aveva concesso una «casa» a Roma. Si trattava del palazzo Castellesi la cui donazione era avvenuta due settimane prima, il 12 marzo 1519, e forse Gigli ne era già venuto a conoscenza per altre vie. Che qualcun altro avrebbe preso il posto di Castellesi nel palazzo gli era chiaro dunque già da molto tempo. Con l'acquisto della casa vicino al Pantheon, probabilmente all'inizio del 1518, Gigli voleva forse dimostrare che non intendeva trarre alcun profitto personale dalla destituzione di Castellesi, alla quale aveva comunque attivamente contribuito. A tale considerazione univa la pretesa che i suoi meriti nei confronti di altri fossero finalmente riconosciuti e sfociassero, per quanto possibile, nella nomina a cardinale. In tal senso si esprime Campeggi dopo il suo ritorno dall'Inghilterra nei confronti di Wolsey il 4 dicembre 1519 e ancora nel marzo 1520 ma, come già detto, alla fine l'obiettivo non fu raggiunto.⁶³

Sebbene solo indirettamente, gli affreschi delle volte al piano terra del palazzo forniscono una conferma in merito alla datazione intorno al 1518. È evidente la somiglianza tra l'insolita raffigurazione simile a Pegaso (fig. 9; tav. 10) accovacciato a terra con le zampe anteriori simili a strane piante e un affresco su un pilastro nelle logge di Raffaello in Vaticano (fig. 11). Se questo dipinto poté costituire un modello per l'affresco Parisani, dove tutti gli altri animali sono al contrario raffigurati schematicamente di fronte o di lato, si potrebbe dunque dedurre un termine *post quem* per i dipinti di palazzo Parisani agganciato alla data di esecuzione delle logge Vaticane a partire dal 1517.⁶⁴ Anche i già ricordati dipinti di palazzo Baldassini, eseguiti intorno al 1518, potrebbero aver fornito spunti. Una data relativamente tardiva, verso il 1518, si adatterebbe bene anche alle vicende della carriera di Gigli: la caduta di Castellesi potrebbe difatti essere stata considerata come un'ulteriore opportunità per diventare cardinale.

Quando però divenne chiaro che il suo scopo non si sarebbe avverato e che presto sarebbe giunto alla fine dei suoi giorni, la sua ambizione si trasformò in rassegnazione. Nel testamento, dettato il 10 aprile 1521 al suo confidente Bonifacio dei Colli, dispose di essere sepolto a San Michele in Lucca, nominando esecutori testamentari suo cugino Andrea Franciotti e il suddetto Paolo Guidotti e lasciando somme di denaro cospicue ai suoi congiunti e minori ai suoi domestici. Gli eredi principali furono il fratello Giovan Paolo e il nipote Matteo, figlio del fratello Sebastiano Gigli, probabilmente già deceduto.⁶⁵ L'accettazione dell'eredità era tuttavia subordinata a una condizione: «Di poi lascia eredi universali Gio. Paolo suo fratello e Matteo Gigli suo nipote con obbligo di vendere la casa di detto testatore [Silvestro Gigli] in Roma e trasferirsi in Lucca».

Si trattava di una disposizione decisamente insolita, che non è possibile spiegare con il finanziamento dei vari

palazzo Castellesi a Borgo e nemmeno quello nel rione Colonna, ma Gigli potrebbe essere già stato proprietario dell'edificio vicino al Pantheon che probabilmente fece ristrutturare e arredare secondo le sue esigenze. Il trasloco deve essere avvenuto comunque prima del 7 luglio 1518, quando Silvestro, nella dimora nel rione Colonna, vendette la sua vigna sotto il Pincio al fratello Giovan Paolo. Una procura che Silvestro concesse il 10 aprile 1520 al suo servitore Paolo Guidotti fu quindi sicuramente redatta in quella nuova proprietà.⁵⁹

Nella primavera del 1518 era ancora incerto cosa ne sarebbe stato del palazzo del fuggitivo cardinale Castellesi a Borgo. Il 27 febbraio di quell'anno Wolsey aveva scritto a Gigli che gli avrebbe dato istruzioni al riguardo; ma soprattutto Wolsey voleva assumere il controllo della diocesi di Bath e Wells di Castellesi, e Silvestro avrebbe dovuto insistere con il papa affinché ciò avvenisse.⁶⁰ Contemporaneamente erano in corso trattative per il risanamento dei debiti di Giovanni

lasciti per un totale di oltre 9000 scudi. A quanto pare Silvestro desiderava che i suoi parenti concentrassero le loro attività nella città natale.⁶⁶

Per l'attuazione delle clausole testamentarie, Matteo e Giovan Paolo si lasciarono comunque molto tempo. Inizialmente, nel maggio 1521, affittarono la vigna sotto il Pincio a Lucrezia Franciotti della Rovere (1485-1552), moglie di Marcantonio Colonna (1478-1522). Silvestro Gigli aveva acquistato la proprietà, apparentemente più grande ed edificata, da Francesco Cecchini per 1500 scudi e l'aveva ceduta al fratello il 7 luglio 1518. Qualche tempo dopo deve essere avvenuta la locazione della casa grande presso il Pantheon al vescovo Pedro Flores, ma la data esatta è sconosciuta.

Matteo Gigli sembra non aver utilizzato personalmente la residenza: all'inizio del 1527, secondo il censimento già ricordato, viveva nel rione Regola con una famiglia di diciannove persone.⁶⁷ Poco prima o durante il Sacco, nel 1527, era riuscito a tornare a Lucca. Suo zio Giovan Paolo risiedeva comunque lì per la maggior parte del tempo, e morì probabilmente all'inizio del 1528. Essendo ormai l'unico erede, Matteo decise infine, nella primavera del 1531, quasi esattamente dieci anni dopo la morte di Silvestro, di seguire le sue disposizioni e vendere la casa vicino al Pantheon. Probabilmente non fu una decisione facile, visto che nell'agosto del 1529 Matteo aveva ancora in programma di ampliare il suo patrimonio immobiliare a Roma con l'acquisto di una vigna a Trastevere.⁶⁸ L'immobile gli fruttava un reddito annuo di 140 scudi e, vista la forte domanda, l'affitto avrebbe potuto essere anche più alto. Non a caso, il nuovo ambasciatore di Enrico VIII, Thomas Hannibal, poco dopo il suo arrivo a Roma il 13 dicembre 1522, si lamentò con Wolsey di non riuscire a trovare in tutta la città una dimora adeguata per meno di 150 ducati.⁶⁹

La vendita dell'edificio fu comunque un buon affare per Matteo e la firma del contratto a Roma fu fatta da suo fratello Nicola, al quale aveva dato una procura a Lucca il 23 maggio 1531. Era sicuramente informato delle precedenti trattative con l'acquirente, Ascanio Parisani. La stipula effettiva del contratto avvenne poco più di due settimane dopo, il 9 giugno 1531, a Roma. Fu concordato un prezzo di acquisto complessivo di 3000 scudi d'oro, di cui Parisani promise di pagarne 2000 immediatamente e il resto entro un anno. Come era consuetudine all'epoca, la descrizione della proprietà nell'atto di vendita è molto succinta, e non dà un'idea precisa delle dimensioni dell'edificio e della sua struttura. Sono menzionati i vicini, ovvero gli eredi di Pietro Benaccaduti da un lato, e dall'altro i Boccabella e gli eredi di Paolo e Cornelia de' Alexis.⁷⁰

I Garzoni non sono ancora citati poiché, evidentemente, non esisteva un contatto con la loro proprietà di fronte a San Luigi dei Francesi. Il collegamento fu realizzato solo negli anni successivi da Ascanio Parisani con l'acquisto di immobili limitrofi, ovvero la casa di proprietà di Cornelia de' Alexis il 26 ottobre 1541 per 400 scudi d'oro e la casa di Giordano Boccabella nel marzo 1544 per 2100 scudi. Nel frattempo, con l'autorizzazione delle suore di Santa Maria in Campo Marzio del 19 dicembre 1541, Parisani aveva acquisito nel gennaio 1542 anche le stalle adiacenti alla casa di Francesco de' Odeschi di fronte al suo palazzo. Dalle descrizioni della posizione



Fig. 11. Giovanni da Udine (e bottega), *Grottesche* (particolare con Pegaso), 1517-1519. Città del Vaticano, palazzo Apostolico, logge di Raffaello, pilastro IV.

risulta che la residenza dei Boccabella era situata in direzione dell'odierna via della Rosetta e, confrontando i diversi prezzi di acquisto, si può dedurre che era notevolmente più grande della dimora degli Alexis, la quale confinava con la proprietà Garzoni.

Questa constatazione è particolarmente significativa, poiché consente di includere nella riflessione un disegno di Antonio da Sangallo il Giovane agli Uffizi, che finora non era stato interpretato correttamente (si veda qui la fig. 6 nel saggio di Maddalena Scimemi). L'annotazione sul foglio fa riferimento a un progetto edilizio per Ascanio Parisani, per il quale l'artista lavorò anche a Tolentino.⁷¹ Ma solo conoscendo i suoi acquisti del 1531 e 1541 diventa chiaro che si tratta di uno studio sul collegamento architettonico tra l'ex palazzo del vescovo Silvestro Gigli e la casa della famiglia De' Alexis che è riportata con evidenza nel disegno. Come mostra chiaramente il confronto con la pianta del palazzo del 1809 (fig. 4), si trattava dell'immobile adiacente al portale principale sulla destra e situato sul retro dell'odierna via Giustiniani. Con lievi differenze nelle proporzioni, la sequenza delle stanze è sostanzialmente identica. Nei due secoli e mezzo trascorsi dal 1541 furono apportate alcune modifiche, ma la struttura portante rimase intatta. Colpiscono i muri di cinta – in alcuni punti molto spessi, larghi fino a otto palmi, ovvero quasi due metri –, le cui fondamenta erano sicuramente costituite su quelli di base dell'antico complesso termale, come avvenne per tutte le abitazioni intorno a piazza Rondanini.

La nota sul margine sinistro del disegno «muro della casa grande» si riferisce all'edificio adiacente sulla sinistra, l'ex palazzo di Silvestro Gigli, acquistato da Parisani nel 1531. In una nota scritta da un'altra mano nella parte superiore del foglio vi si fa addirittura riferimento: «del vescovo di Rimini acanto alla casa di Girolamo Spannochj prima e poj del veschovo de Gigli». Tale informazione, molto eloquente, solleva però alcune domande. Per ora è certa solo l'ultima parte dell'indicazione, ovvero l'acquisto della casa da parte di Parisani dagli eredi Gigli. Che l'edificio, prima di essere rilevato da Gigli, fosse appartenuto a un membro della famiglia Spannocchi, molto nota a Siena, non ha ancora una conferma diretta, ma vi sono indizi molto chiari in tal senso. Quello più evidente si trova in un contratto di compravendita del febbraio 1513, quando Gaspare Garzoni poté ampliare la sua proprietà comprata l'anno precedente da Alfonsina Orsini di fronte a San Luigi dei Francesi con l'acquisto di una casa, probabilmente adiacente sul retro, appartenente a Ippolita di Giustiniano Rosefoglia, residente a Sutri. Questa abitazione confinava infatti con la proprietà di un certo Girolamo di Francesco Spannocchi da Siena, «res Hieronimi Francisci de Senis seu de Spanochijs»: con ogni probabilità si trattava della stessa proprietà e della stessa persona a cui si fa riferimento nella nota sul disegno di Sangallo.

L'identità del proprietario è però chiarita solo in parte. A quale ramo della famiglia appartenesse Girolamo Spannocchi e come fosse utilizzata all'epoca la casa apparentemente grande vicino al Pantheon rimane per ora un quesito aperto. Sicuramente Girolamo non era parente diretto del famoso Ambrogio di Nanni Spannocchi (circa 1415/20-1478) che, grazie anche ai suoi legami con la famiglia di papa Callisto III Borgia, dal 1455 acquisì un'enorme fortuna.⁷² Per quanto ne sappiamo, nel 1499 l'edificio commerciale degli Spannocchi si trovava ancora nel quartiere bancario del rione Ponte.⁷³ Tuttavia, l'elezione di Giulio II ebbe conseguenze estremamente negative sull'azienda. Nel novembre 1503 la filiale romana della banca era in bancarotta, e nel 1509 fu rilevata da Agostino Chigi.⁷⁴ Ciò non significa, tuttavia, che la casa presso il Pantheon fosse già in vendita all'epoca, poiché il proprietario del 1513 non deve necessariamente essere identificato con il banchiere Girolamo Spannocchi, attivo a Roma intorno al 1475.⁷⁵

L'ipotesi che possa trattarsi di Girolamo di Francesco Cenci Spannocchi, registrato intorno al 1502 nel *Libro dei fratelli della società del Salvatore ad Sancta Sanctorum* come «Hieronymus Cechi Colutie Cinci alias Ieronymi Spannochchia», e che già nel 1484 aveva partecipato alle processioni annuali della confraternita in qualità di rappresentante del rione Colonna, si rivela errata.⁷⁶ Infatti egli era già morto prima del luglio 1506, mentre il precedente proprietario era ancora vivo nel 1513.⁷⁷ I documenti citati in quell'anno sottolineano proprio l'origine senese («de Senis»), soprattutto nella forma abbreviata «Hieronymus Francisci de Senis», in cui il cognome non compare affatto. I Cenci Spannocchi, invece, erano «cives romani» e stabiliti a Roma da così tanto tempo che la formulazione sarebbe stata semplicemente inappropriata per uno dei loro membri.

Il nome «Girolamo di Francesco da Siena» è invece molto noto grazie ai numerosi rendiconti della Fabbrica di San Pietro risalenti al pontificato di Giulio II. La persona così denominata ricopriva all'epoca un ruolo centrale nei lavori di costruzione anche nel palazzo Vaticano, in qualità di computista della Fabbrica. Secondo i libri contabili, tra l'aprile 1506 e il gennaio 1513, Girolamo di Francesco approvò numerosi ordini di pagamento, in alcuni casi per somme molto elevate, anche direttamente ad artisti come Bramante o Raffaello.⁷⁸ Collaborò anche

con banchieri senesi, come Stefano Ghinucci, fino a quando, poco dopo l'insediamento di Leone X nel 1513, fu sostituito dal fiorentino Francesco Magalotti.⁷⁹ Se il precedente proprietario della casa acquistata da Silvestro Gigli fosse identificabile con Girolamo Spannocchi ciò sarebbe significativo anche in una prospettiva storico-artistica più ampia. A sostegno di questa ipotesi vi è il fatto che Girolamo di Francesco da Siena risiedeva nel rione Colonna, a quanto pare nelle vicinanze del notaio Paolo de' Alexis.⁸⁰ Il figlio Giovan Paolo era procuratore di Silvestro Gigli nel settembre 1519, probabilmente anche perché la residenza degli Alexis era molto vicina a quella del vescovo. Nell'ottobre del 1541, come già detto, fu acquistata da Ascanio Parisani per ampliare il suo palazzo. È comunque strano che Girolamo di Francesco, nonostante l'alta carica ricoperta, non usasse quasi mai il cognome Spannocchi, forse perché figlio illegittimo.

L'ipotesi più plausibile al momento sembra dunque essere che la grande proprietà al Pantheon acquistata da Silvestro Gigli fosse in precedenza un edificio commerciale della famiglia Spannocchi. Ciò è confermato anche dalla vicinanza alla Dogana vecchia, che nel XV secolo aveva sede presso Sant'Eustachio. Il fatto che i locali al piano terra del palazzo siano stati utilizzati in epoca successiva come magazzini corrisponderebbe, in quest'ottica, alla funzione originaria dell'immobile. Grazie ai rapporti commerciali di lunga data della sua famiglia, Silvestro Gigli aveva sicuramente stretti contatti anche con uomini d'affari di Siena, come gli Spannocchi.⁸¹ In ogni caso, egli non costruì *ex novo* l'abitazione, ma si limitò a ristrutturarla, ed è provato che Gigli non potesse averla acquistata prima del maggio 1513, quando è menzionata ancora una volta come proprietà di Spannocchi.

Infine, merita particolare attenzione un altro dettaglio nel disegno di Sangallo (si veda qui p. 39, fig. 6). Sul margine destro è raffigurato un grande pozzo, che probabilmente si trovava nel cortile laterale della dimora. Grazie a un'apertura nel muro esterno, questo era accessibile direttamente dall'interno della casa. Il suo diametro era all'incirca uguale a quello del muro nel suo punto più spesso, ovvero circa due metri, dimensioni eccezionali per un pozzo domestico. Questo si doveva trovare nello stesso punto in cui nel cortile posteriore del palazzo Patrizi oggi si trova un sarcofago sotto una maschera che sputa acqua. Si trattava del «Pozzo delle cornacchie» che, secondo quanto riferito, era decorato con lo stemma del cardinale Wolsey o comunque con dei corvi? La leggenda del «Pozzo delle Cornacchie» di Wolsey, invece, ha una storia del tutto sua e richiede quindi una descrizione a parte.

ALL'ORIGINE DI UNA LEGGENDA: IL CARDINALE WOLSEY E IL POZZO DELLE CORNACCHIE

Durante i primi decenni del XVI secolo, Roma era ancora ben lontana dall'essere la città dalle numerose fontane con acqua corrente per cui oggi è famosa, poiché l'ampliamento sistematico del sistema idrico iniziò solo alcuni anni più tardi, a partire dal 1570 e, in particolare, durante il pontificato di Gregorio XIII, dopo il 1572. In precedenza, erano presenti solo in Vaticano, nel piazzale di San Pietro, e a Santa Maria in Trastevere, oltre alla fontana di Trevi che, alimentata dall'antica condotta dell'Acqua Virgo, fu mantenuta in funzione durante il Medioevo e fu prolungata verso il centro densamente edificato prossimo al Pantheon.⁸²

Quando Ascanio Parisani acquistò la casa di Silvestro Gigli nel 1531, questo era però ancora un sogno non realizzato. I «puteis» menzionati nel contratto di acquisto erano probabilmente piccole fontane o semplici contenitori per l'acqua. Il fabbisogno idrico della popolazione era per lo più coperto da una moltitudine di «acquaroli», che prelevavano l'acqua direttamente dal Tevere presso Ripetta, cioè sotto porta del Popolo e la consegnavano poi in barili alle singole famiglie. La qualità dell'acqua sembra essere stata migliore di quanto si potrebbe immaginare, ma il sistema era ovviamente inefficiente e scomodo.

In alternativa, esistevano anche pozzi profondi con dispositivi di attingimento, che arrivavano fino alla falda freatica, o grandi cisterne in cui veniva raccolta l'acqua piovana. Tali pozzi sono ancora oggi conservati soprattutto nei chiostri dei monasteri, e un esempio illustre è quello nel cortile del monastero di San Pietro in Vincoli.⁸³ Molti di essi risalenti alla fine del XV e all'inizio del XVI secolo conservano ancora lo stemma dei rispettivi donatori.⁸⁴ Quasi nessun'altra opera caritatevole poteva contribuire maggiormente a forgiare l'immagine di un benefattore quanto premurarsi dell'approvvigionamento idrico della popolazione. Ciò che in seguito i papi fecero in modo particolarmente sfarzoso, come ad esempio Paolo V sulla fronte dell'Acqua Paola al Gianicolo, era in realtà praticato in modo relativamente meno spettacolare già all'inizio del XVI secolo. Per un ecclesiastico di alto rango come Wolsey, che voleva presentarsi a Roma come benefattore, forse con intenzioni più ambiziose,



Fig. 12. Leonardo Bufalini, *Pianta di Roma* (particolare con la zona tra Santa Maria Maddalena e San Luigi dei Francesi), 1551 (da Frutaz 1962, I, tav. 201).

o «de Petine».⁸⁸ Il nome San Nicola alla Cerasa compare ancora in fonti risalenti al 1533 e al 1536. Probabilmente all'epoca la chiesa versava in condizioni fatiscenti, forse a causa del Sacco del 1527, durante il quale una casa vicina era stata gravemente danneggiata,⁸⁹ e nel maggio 1546 fu demolita per decreto di Paolo III.⁹⁰

Non sono finora note testimonianze visive o reperti che ne indichino l'ubicazione: nella pianta di Roma di Leonardo Bufalini del 1551 (fig. 12) la chiesa non è riportata. È tuttavia provato che la chiesina sorgeva sul lato sud della contrada della Cerasa, probabilmente nell'odierna piazza Rondanini, presumibilmente ampliata in seguito alla sua demolizione.⁹¹ Contrariamente a quanto spesso si crede, il nome della via non ha nulla a che vedere con una famiglia di nome Cerasa, anche se questa esistette.⁹² Il nome della strada e della chiesa deriva piuttosto dalla denominazione dell'ospizio, diventato poi un modo di dire locale.

La località «la Cerasa» è sicuramente più nota nella letteratura specialistica odierna su Antoniazio Aquili, meglio conosciuto come Antoniazio Romano, uno dei più importanti pittori romani a cavallo tra il XV e il XVI secolo: la sua abitazione e quella di suo nipote Evangelista di Nardo Aquili, anch'egli pittore, si trovavano infatti «in via seu contrada que dicitur la Cerasa», situate sul lato nord di largo Giuseppe Toniolo, creato nel 1937, dove oggi sbocca via del Pozzo delle Cornacchie. Come si vedrà, entrambe le case erano già scomparse molto prima delle demolizioni e trasformazioni moderne, assorbite da altre costruzioni. Alla fine del XIX e all'inizio del XX secolo non si aveva una conoscenza precisa di questi eventi, ma all'epoca era noto che largo Giuseppe Toniolo fosse chiamato fino al 1937 «piazza del Pozzo delle Cornacchie», posta a meno di cento metri da quella Rondanini. Tuttavia, è sorprendente che, almeno dall'inizio del Novecento, si ritenesse che su quest'ultima, pri-

non poteva esserci mezzo più adatto della costruzione di una grande fontana. Dal maggio 1520 egli era infatti considerato seriamente come possibile successore di Leone X, un'idea sostenuta da Enrico VIII, ma che il cardinale inglese respingeva, almeno a parole.⁸⁵

Come ricordato, c'era almeno un grande pozzo vicino alla casa di Silvestro Gigli. Si trattava di quella donata da Wolsey o di un'altra? O forse Silvestro Gigli era stato così generoso da far decorare quella della propria dimora con lo stemma del suo garante più importante dopo il re e il papa, proprio come aveva fatto apporre lo stemma reale al piano terra dell'abitazione? A entrambe le domande si può dare una risposta negativa, sulla base di una solida spiegazione. Cominciamo con una sintesi della denominazione del luogo, così come risulta dai documenti storici.

Dalla fine del XV secolo, la strada tra la piazza antistante San Luigi dei Francesi e l'attuale piazza Rondanini era denominata «alla Cerasa».⁸⁶ Probabilmente lì si trovava l'ospizio «ad cerasam», documentato almeno dal 1463, in cui Borso d'Este alloggiò parte del suo seguito durante il suo soggiorno a Roma nel 1471.⁸⁷ Il nome deriva probabilmente da un grande ciliegio, analogamente a quanto era accaduto con altri toponimi romani, come «all'Olmo» o «al Fico». L'etimologia è ancora chiaramente riconoscibile nella denominazione «la piazza della ciragia» in un documento del 1555. Al più tardi nel 1497 era in uso anche la denominazione «platea della Cerasa», e probabilmente si riferiva alla piazza antistante la piccola chiesa parrocchiale di San Nicola, che intorno al 1500 era anch'essa detta «alla Cerasa»; in precedenza, il nome era stato integrato con l'aggiunta «de Picino»

ma di essere ribattezzata Rondanini, si trovasse una fontana donata da Wolsey e che quindi fosse chiamata del «Pozzo delle Cornacchie».⁹³

La maggior parte degli studi più recenti si basa sulla pubblicazione di Alfredo Proia e Pietro Romano sul rione Sant'Eustachio del 1937, dove si afferma che il nome della strada «Pozzo delle Cornacchie» derivi dal cardinale Wolsey.⁹⁴ Proia e Romano trassero probabilmente l'informazione da un'altra fonte, poiché già Ludwig von Pastor scriveva nel 1913: «An den Kardinal Wolsey erinnerte im Rion S. Eustachio ein Monument, dessen Etymologie wenig bekannt ist: der Pozzo delle Cornacchie, von dem Erbauer mit seinem Wappen, den drei Krähen, geschmückt. Näheres bei Brady, Anglo-Roman Papers, London 1890».⁹⁵ Nella sua pubblicazione del 1890, William Maziere Brady (1825-1894), originario di Dublino, tratta in modo approfondito la storia antica del palazzo Castellesi Torlonia in Borgo e ricorda più volte Silvestro Gigli.⁹⁶ Non si fa però alcuna menzione di un altro palazzo abitato da Wolsey o di una fontana da lui costruita. Anche Pasquale Adinolfi (1816-1882), che nel suo studio sul rione Colonna del 1881 aveva dedicato alcune sezioni alla casa degli Aquili e al Pozzo delle Cornacchie, o non era a conoscenza di un tale racconto, o lo considerava troppo dubbio per menzionarlo.⁹⁷ Il riferimento topografico emerge invece nel marzo 1884, quando Gaetano Pelliccioni (1818-1892) diede alle stampe alcuni degli appunti dell'archeologo Emiliano Sarti (1795-1849),⁹⁸ tra cui una nota del 18 aprile 1833 in cui è riportato uno dei tanti racconti del libraio Pietro Paolo Montagnini Mirabili, residente in piazza Pasquino:

Il Pozzo delle Cornacchie ebbe nome da un pozzo che era, non si è ben certi, se davanti la casa segnata coi numeri 48 e 49 in Piazza Rondanini, ovvero nella corte della casa medesima. Questo pozzo era stato fatto dal cardinale Woolsey [sic] proprietario della casa, il quale aveva per arme due cornacchie. Questa casa passò poi in proprietà degli Aldobrandini, e di quell'avvocato forse, di cui alla Minerva esiste il monumento sepolcrale. Poi fu comperata da un certo Mazzetti che la ritiene tuttora. Che allora vi fossero più pozzi che non adesso, non deve far meraviglia, essendochè l'acqua Vergine era scarsa e non si diramava siccome ora per la città. Nel cortile della casa medesima nel muro sopra la fontana, è un grande arco antico che si riconosce per tale guardandolo dal vicolo dei Giustiniani, dove apparisce ad esso contiguo un altro grande avanzo delle Terme neroniane. Grandi avanzi delle Terme stesse si osservano altresì nell'albergo della Piazza Rondanini, nella casa contigua nel cortile del Cogorno (ove sono gli avanzi di una volta sterminata, una iscrizione mutilata ed altri frammenti) ed in tutte le altre case circonvicine.⁹⁹

Montagnini Mirabili era evidentemente ben informato sulla storia dell'edificio e sembra che conoscesse anche Giovanni Battista Cogorno, giudice del Tribunale di Commercio, che abitava in piazza Rondanini ai numeri 29-30 e che a sua volta sapeva parecchie cose.¹⁰⁰ Tuttavia, le sue affermazioni su Wolsey non corrispondono alla verità storica, ma riflettono semplicemente ciò che si raccontava a Roma già da molto tempo, più precisamente dalla fine del XVII secolo. Né Montagnini Mirabili, né Sarti erano comunque sicuri che la fontana si trovasse davvero al centro della piazza antistante il palazzo.

Nonostante tali dubbi, i visitatori provenienti dall'Inghilterra erano particolarmente ricettivi alla narrazione, come ad esempio il primo duca di Shrewsbury, Charles Talbot (1660-1718), che aveva vissuto a Roma dal novembre 1701 alla fine del 1705.¹⁰¹ Durante questo periodo tenne un diario, pubblicato nel 1903, ma finora poco considerato. È significativo ciò che annotò alla data del 13 novembre 1704: «I was told Card[inal] Wolsey built not the house near St. Peter's, formerly belonging to the Eng[lish] Amb[assador], but another, where Rondanini now lives at Pozzo delle Cornacchie, so called from the *cornacchie* [rooks], the Card[inal's] arms».¹⁰² Non è chiaro se Talbot abbia visitato personalmente il palazzo e abbia appreso le informazioni sul posto. La sua nota si riferisce al nome della strada, non a una fontana realmente esistente, e sebbene apparentemente non abbia visto alcuna fontana, egli associa il luogo allo stemma del cardinale. Così, nel novembre 1704, tutti gli aspetti della leggenda erano già pienamente sviluppati. Talbot, o meglio la sua guida esperta del luogo, fece solo un piccolo passo avanti rispetto a quanto Carlo Bartolomeo Piazza (1632-1713) aveva pubblicato solo pochi anni prima, nel 1698, nella sezione *Dello Spedale degli Inglesi* del suo *Eusevologio romano*:

Un'altro [palazzo] n'ebbe [la nazione inglese] al Pozzo delle Cornacchie fabricato già con splendido lusso dal Card. Volseo, destinato ai fini della sua politica ambizione, in cui con eleganti pitture son descritti li fatti più memorabili di quei Regi, 22. de quali (ciò che di verun altra Nazione non si legge) furono canonizzati per Santi.¹⁰³

Per quanto noto, il collegamento del nome di Wolsey con il palazzo appare qui per la prima volta. Nella *Descrizione del nuovo ripartimento de' rioni di Roma* (1744), Bernardino Bernardini ne fornisce solo una breve sintesi nell'elenco dei vari palazzi del rione Sant'Eustachio: «Pal. Borghese Princ. (prima Aldobrandini, già del Card. Volseo): in Piazz. Rondanini». ¹⁰⁴ Il racconto era ormai diventato un dato di fatto ed è piuttosto sorprendente che si sia ripetuto sino all'inizio del Novecento.

Due aspetti della pubblicazione di Piazza del 1698 sono degni di nota: da un lato, il fatto che nella prima edizione del suo scritto del 1679 egli non menzioni né palazzo Castellesi in Borgo, né la casa presso il Pozzo delle Cornacchie. ¹⁰⁵ Quindi, solo dopo il 1679 gli dovette giungere notizia di una dimora che si diceva fosse stata costruita da Wolsey. Inoltre, la descrizione di Piazza suggerisce che all'epoca, intorno al 1690, si era tentato di interpretare i dipinti all'interno del palazzo, e che l'affresco sul soffitto al piano terra con lo stemma di Enrico VIII aveva evidentemente influenzato in modo significativo la comprensione delle pitture di quello superiore. In esse, secondo Piazza, erano illustrate le gesta dei re d'Inghilterra: il loro significato originario si era dunque del tutto perduto e il ricordo di Silvestro Gigli e Ascanio Parisani era ormai svanito da tempo. Rispetto a Wolsey, che nel frattempo era diventato una figura di rilievo storico, essi non erano nemmeno personaggi marginali, e tale oblio è terreno fertile per le leggende.

Che la casa in piazza Rondanini fosse interessata da tale processo dalla fine del XVII secolo è dimostrabile in modo chiaro, grazie a un disegno assai curioso. Esso è opera del pittore e architetto inglese Edmund Prideaux (1693-1745), che dall'ottobre 1739 al marzo 1742, per ben due anni, viaggiò soprattutto nel Nord Italia, ma che fu di passaggio anche a Roma, almeno per un breve periodo. ¹⁰⁶ Già prima della sua partenza per l'Italia, Prideaux aveva realizzato per anni disegni di edifici, soprattutto in Inghilterra. ¹⁰⁷ Non sono tutti eseguiti con grande maestria, ma hanno sicuramente lo scopo di documentare l'aspetto dei palazzi del tempo. Tuttavia, proprio questa qualità non può essere attribuita al foglio qui presentato (fig. 13). Secondo la didascalia, esso raffigura «The Palace of Cardinal Wolsey in the Piazza Rondanini in Rome», e non vi è alcun dubbio sull'identificazione dell'edificio. Sebbene sia raffigurato in modo piuttosto schematico in una vista frontale, Prideaux aveva evidentemente una conoscenza dettagliata del luogo: la stanza con lo stemma al piano terra a sinistra del portale è ancora dotata di una piccola finestra con inferriata, come mostra anche un rilievo architettonico allegato a una richiesta di ampliamento dell'edificio nel maggio 1859. ¹⁰⁸ Inoltre, l'insegna papale nel piccolo scudo a sinistra sopra il portale potrebbe essere quella di Clemente XII Corsini (1652-1740), salito al soglio pontificio nel 1730. Esso raffigura un'ampia fascia trasversale sopra altre disposte in diagonale. Per il resto, però, il modo in cui Prideaux riproduce la decorazione della facciata del palazzo può essere definito fantasioso. Al centro è raffigurato in dimensioni monumentali lo stemma di papa Leone X e ai lati, non meno grandi, quello di Enrico VIII a sinistra e quello del cardinale Wolsey a destra. Alla luce della storiografia dedicata alla città di Roma, si può tuttavia quasi certamente escludere che una tale decorazione della facciata fosse presente sull'edificio dal 1520 circa e che, se anche esistita, fosse ancora visibile oltre duecento anni dopo, intorno al 1740. È del resto inconcepibile che dal XVI secolo, cioè al più tardi dai tempi di Vasari, i cronisti e gli autori di descrizioni della città non l'abbiano mai menzionata o ritenuta degna di nota, e allo stato attuale delle conoscenze si deve supporre che la veduta di Prideaux costituisca un'invenzione di come l'edificio sarebbe potuto idealmente apparire al momento del suo completamento. In altre parole, Prideaux avrebbe seguito la narrazione ormai consolidata da decenni e l'avrebbe, per così dire, messa in scena. Allo stesso modo potrebbe essere nata la leggenda del Pozzo delle Cornacchie: un motivo noto, lo stemma di Wolsey, viene proiettato su un oggetto, in questo caso un pozzo, che all'epoca era conosciuto solo di nome ed era quindi immaginario. Il pozzo visibile nel disegno di Sangallo del 1542 circa (qui p. 39, fig. 6) era stato infatti probabilmente demolito nel corso dell'allacciamento dell'edificio alla rete idrica, essendo ormai superfluo.

A questo punto sorge spontanea la domanda: perché il riferimento a Wolsey compare solo nelle fonti di fine Seicento e non prima, visto che la denominazione «Pozzo delle Cornacchie» era già in uso nel XVI secolo? Per Talbot non c'era motivo di dubitare dell'affermazione che gli era stata riferita in forma anonima. È importante ricordare che egli la mise per iscritto oltre centocinquanta anni dopo la morte di Enrico VIII. In quel periodo, come è noto, i rapporti tra Roma e Londra avevano subito diversi cambiamenti fondamentali, per non dire drammatici, che qui possiamo solo ricordare brevemente.

Il punto centrale è naturalmente il fallimento della «great matter» di Enrico VIII, il suo desiderio di divorziare da Caterina d'Aragona con una dispensa del papa. La richiesta fu presentata per la prima volta a Clemente VII

nel marzo 1528 e nel marzo 1533, dopo cinque anni di intensi sforzi diplomatici, fu definitivamente respinta dallo stesso papa Medici, due mesi dopo che Enrico aveva segretamente sposato Anna Bolena, già incinta, nel mese di gennaio. Nel frattempo, Wolsey era caduto in disgrazia nell'autunno del 1529 ed era morto nel 1530. Ancora più grave fu la rottura di Enrico con Roma. Per le sue critiche a Lutero, scomunicato nel gennaio 1521, Clemente VII gli aveva conferito nel mese di ottobre di quell'anno il titolo di «Fidei defensor». ¹⁰⁹ Tuttavia, dopo che Enrico VIII nel mar-

zo 1534, con l'Act of Succession, e nel novembre dello stesso anno con l'Act of Supremacy, aveva di fatto portato avanti la separazione della Chiesa d'Inghilterra da Roma e l'aveva fatta applicare con tutta la severità possibile, Paolo III nel dicembre 1538 non vide altra possibilità che scomunicare il monarca. Le misure punitive disposte nel frattempo da Enrico, come le esecuzioni dell'arcivescovo John Fisher e dell'ex Lord Cancelliere Thomas More nel giugno e luglio 1535, avevano suscitato nell'Urbe lo stesso orrore già provocato dall'esecuzione dei monaci certosini di Londra nel mese di maggio. ¹¹⁰ Alla dissoluzione dei monasteri in Inghilterra seguì a Roma la confisca dei beni immobili inglesi. John Borobrigg fu nel 1538 l'ultimo direttore dell'English Hospice nominato da Enrico VIII. ¹¹¹ Nell'aprile del 1576 all'ospedale fu annesso il Collegio Inglese, un seminario sacerdotale con lo scopo di riconquistare l'Inghilterra alla Chiesa cattolica, obiettivo che, come noto, non fu raggiunto, tanto meno dopo gli orrori causati dai tentativi intrapresi in tal senso dalla figlia maggiore di Enrico, Maria I Tudor, dal 1553 fino alla sua morte nel novembre 1558. ¹¹² Gli eventi del XVII secolo furono caratterizzati dai ripetuti conflitti violenti tra il parlamento e la casa reale degli Stuart, che cercò più volte di avvicinarsi alle potenze cattoliche e si batté in Inghilterra per l'abolizione della repressione del cattolicesimo. ¹¹³ L'inizio dell'esilio degli Stuart nel 1688 e, non da ultimo, il trasferimento del «great pretender» James Francis Edward Stuart (1688-1766) a Roma nel 1719 segnarono, ad alto livello politico, proprio la situazione in cui nacquero le storie sul cardinale Wolsey e che i viaggiatori inglesi a Roma, come Talbot o Prideaux, accolsero volentieri. Allo stesso tempo, gli eventi descritti rendono improbabile che uno stemma così monumentale di Enrico VIII fosse visibile nel centro di Roma alla fine del XVI e nel XVII secolo; ed è inconcepibile che i proprietari della residenza, tra cui famiglie papali come gli Aldobrandini e i Borghese, lo avrebbero tollerato. ¹¹⁴ Anche lo stemma di papa Leone X sarebbe difficilmente potuto sopravvivere al pontificato di Paolo III, soprattutto se si considera che le decorazioni pittoriche all'interno del palazzo erano collegate alla politica della famiglia Farnese. ¹¹⁵

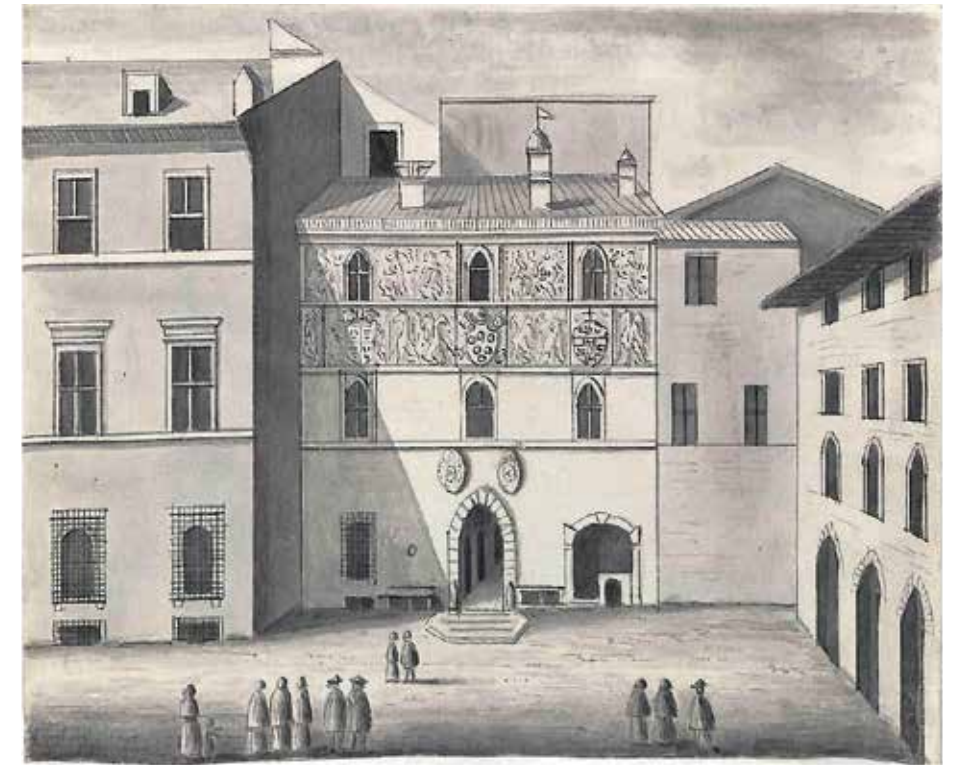


Fig. 13. Edmund Prideaux, Veduta di palazzo Parisani interpretato come residenza del cardinale Wolsey, 1742 circa. Collezione privata.

1. Oggi questa affermazione è riportata in molte pubblicazioni. Per quanto riguarda la letteratura più antica, si rimanda a Proia, Romano 1937, p. 112; Bonamico, Molfetta, Porn 1966, pp. 14, 26. Si veda anche qui a nota 94. L'autore ringrazia Philippa Jackson e Patrizia Tosini per la revisione del testo e gli utili suggerimenti.

2. Si veda Oxford, Christ Church, *Epistolario*, 1528, ms. 101; E. Morrison, *Illuminating the Renaissance* 2003, pp. 504-507, n. 169.

3. Non rimandano al «Pozzo delle Cornacchie» o alla residenza romana di Wolsey né Hornbeck 2019, né Richardson 2020.

4. Già più di trent'anni fa una guida gastronomica scriveva del precedente ristorante *Le Volte* che lì si mangia «under the frescoed ceiling of the 16th Century» (Birnbaum 1995, p. 882).

5. Dopo la morte di Riccardo III nella battaglia di Bosworth il 22 agosto 1485, il vincitore Enrico VII sposò nel gennaio 1486 Elisabetta di York (1466-1503), figlia di Edoardo IV. Questo pose fine alla «Guerra delle due rose».

6. Si veda qui a p. 110, fig. 7. Già nel 1945 nello stesso luogo si trovava un'autorimessa: *Guida Monaci* 1945, pp. 625, 628.

7. Sulla storia edilizia del palazzo: Frommel 1973, II, pp. 207-215; Aggujaro 2020; Strozzi 2023.

8. Frommel 1973, II, p. 208, n. 8. Su Adriano: Castellesi, Fragnito 1978.

9. Aggujaro 2020, p. 142.

10. Chambers 1976, pp. 21-58.

11. Nel 1516 l'ospizio inglese possedeva cinquanta immobili, ventinove di essi stavano vicino all'ospizio e alla chiesa di San Tommaso di Canterbury: Majanlahti 2003.

12. Con diciotto persone, la famiglia del vescovo era grande quanto quella di Gaspare Garzoni.

13. Per tutti i documenti d'archivio citati nel presente saggio e per la maggior parte ancora inediti, si rimanda alla documentazione compilata da chi scrive, pubblicata in versione abbreviata nell'ultima parte del presente volume, e più dettagliatamente nell'appendice dell'edizione on-line del presente libro.

14. Parisani vi risiedeva almeno dal maggio 1523 come segretario del cardinale Ciochi del Monte. Si veda il profilo biografico di Mauro Vincenzo Fontana in questo volume.

15. Nel 1512, ad esempio, Garzoni aveva pagato ad Alfonsina 1100 scudi d'argento per la grande casa di fronte a San Luigi.

16. Anche l'affitto pagato da Flores, pari a 150 scudi l'anno, fa supporre che si trattasse di un edificio di notevoli dimensioni.

17. Sulla famiglia Gigli, attiva in Inghilterra fin dal primo Quattrocento: Lambert 2018, pp. 97-101. Su Silvestro Gigli: Tabacchi 2000; Clough 2004.

18. Su Giovanni Gigli: Antonovics 2000; Tournoy, Thoen 2000; Trapp 2004b.

19. Wilkie 1974, p. 22.

20. Clough 2003.

21. Bittins 1992, p. 245; Coli 2009, p. 64 nota 99.

22. Il 4 settembre 1518 Nicola Gigli fu eletto decano dei canonici (agostiniani) di San Michele a Lucca: Bittins 1992, p. 226.

23. Giovan Paolo Gigli gestiva anche la casa londinese di suo fratello Silvestro «on the Strand»: Dyer 2012, p. 88. A Londra Giovan Paolo Gigli era socio in affari di Agostino Chigi secondo il «laudo» del gennaio 1508: Cugnoni 1881, ed. 2021, pp. 193, 195.

24. Sardi 1882, pp. 550-551, citato da Bratchel 1980, p. 588, rimanda a BSL, ms. 1008, *Descrittione della famiglia de' Gigli fatta da me Martino di Nicolao Gigli nel 1618*; si veda anche Mansi 1996, p. 244.

25. Baracchini *et al.* 1986, p. 821. Sul dipinto che si trova nella badia di Cantignano (San Bartolomeo) a sud di Lucca: Borelli 1984, pp. 64-65; Concioni, Ferri, Ghilarducci 1988, pp. 215, 224; Tumidei 1993, pp. 57-58.

26. A tal fine, nel febbraio 1500 Silvestro aveva ottenuto da Alessandro VI il permesso di demolire diverse case in quella zona: Concioni 2001, p. 245.

27. Wilkie 1974, p. 25. In veste di ambasciatore, il 29 dicembre 1502, giorno della festa di San Tommaso Becket, Gigli celebrò una messa nella chiesa romana dedicata al santo e nel maggio 1504 accompagnò gli ambasciatori Gilbert Talbot, Richard Bere e Robert Sherwood nel loro viaggio di obbedienza a nome di Enrico VII davanti a Giulio II in Vaticano.

28. All'ambasciata di Silvestro Gigli voleva unirsi anche Baldassare Castiglione, come questi scrisse il 15 marzo 1505 da Roma a Luisa Gonzaga Castiglione: Castiglione ed. 2016, I, pp. 53-54, n. 47.

29. Il progetto era probabilmente già stato definito nel febbraio 1500, quando Silvestro ottenne da Alessandro VI l'autorizzazione a demolire gli edifici che sorgevano sul futuro sito di costruzione: si veda Concioni 2001, pp. 245, 254. Il 4 settembre 1518 Silvestro Gigli fonda il decanato di San Michele in Foro su concessione di Leone X: si veda Coli 2009, pp. 64-65. Per le trattative e il significato politico si rinvia ad Adorni-Braccesi 1994, pp. 13-18.

30. Dal 1510 Wolsey era membro del consiglio privato del re. Nel novembre 1511 Enrico VIII aveva aderito alla Lega Santa, alleandosi così con il papa contro gli interessi espansionistici di Luigi XII. A dimostrazione della grande stima che Enrico nutriva per Wolsey, che nel 1513 si era distinto anche nella campagna militare contro la Francia, questi fu eletto vescovo di Tournai dopo la conquista della città nel settembre dello stesso anno. La nomina di Wolsey rimase tuttavia non confermata. Ufficialmente fu nominato vescovo di Lincoln solo nel febbraio 1514.

31. Ammonio, nato a Lucca nel 1476, apparteneva alla famiglia Della Rena (Dell'Arena). Dal 1503, mentre era ancora a Roma, fu in contatto con Silvestro Gigli. Su Ammonio,

si vedano: Tournoy 1989; Trapp 2004a; Pizzi 1956.

32. John Clerk era il segretario di Bainbridge. Nell'aprile 1521 tornò a Roma come inviato di Enrico VIII: si veda Wilkie 1974, pp. 120-121. Su Pace, si veda Curtis 2004.

33. Wegg 1932, p. 54.

34. L'eredità personale di Bainbridge fu portata in Inghilterra nel 1514. Su Bainbridge si veda Chambers 2004.

35. Bittins 1992, p. 246. Dopo la morte di Galeotto Franciotti della Rovere nel settembre 1508, la carica di vescovo di Lucca passò al suo fratellastro Sisto Gara della Rovere. Almeno fino all'insediamento di Francesco Riario Sforza nel novembre 1517, Gigli dovette godere di relativa libertà d'azione a Lucca.

36. Cfr. nota 57.

37. La casa di Castellesi nel rione Parione fu acquistata da Lorenzo Cybo: si vedano Piacentini 2006, p. 100; Aggujaro 2020, p. 274. Secondo il rapporto dell'inviato di Venezia a Roma, Marco Minio, del 18 agosto 1517, la confisca fu attuata personalmente da Silvestro Gigli nell'agosto del 1517: si veda Piacentini 2006, p. 99.

38. Frommel 1973, II, p. 209. All'epoca il palazzo sembra fosse in condizioni che richiedevano una ristrutturazione.

39. Secondo una comunicazione di Campeggi a Wolsey del mese di marzo, il papa non era contrario alla richiesta, ma la procedura, a suo dire, non era urgente.

40. La richiesta del Gigli era del 3 agosto 1520: si veda Bittins 1992, p. 246. Diceva che Leone X lo avrebbe nominato cardinale nei successivi quindici giorni. Il 21 agosto la richiesta fu discussa nel Senato di Lucca: si vedano Lucchesini 1825, p. 140; Griffi 1510, ed. 1973, p. 220, nota 2.

41. Come Gigli dichiarò nelle lettere inviate a Wolsey e a Enrico VIII il 26 settembre e l'8 ottobre 1520, era consapevole delle riserve nei suoi confronti, ma sperava comunque che, grazie alla loro intercessione, la sua promozione potesse andare a buon fine. Si veda *Letters and Papers* 1862-1934, III.1, p. 363, nn. 993-994.

42. Gigli era già stato in contatto con Erasmo durante il suo soggiorno pluriennale in Inghilterra. Il 20 marzo 1520 Erasmo gli scrisse da Amsterdam che avrebbe voluto recarsi presto a Roma, ma questo progetto non fu realizzato. Si veda ivi, p. 226, n. 682.

43. Castiglione ed. 2016, I, p. 613, n. 551.

44. Lucidi 2022, pp. 260-264 e 481-482, n. 31. Il contratto è stato segnalato per prima da Sicca 2006, pp. 21-23.

45. Si ignora l'autore del dipinto il quale risale al primo Seicento; olio su tela, cm 141 × 112 (scheda ICCD 2658029; foto SBAAAS PI 260734). Nell'iscrizione si legge: «SILVESTER GILIUS EPISCOPUS VIGORNIEN(SIS) ENRICI VIII / ANG(LIAE) REGIS APUD ROM(ANUM) PONT(IFICEM) ORATOR CUI GE(N)TILES / ACCEPTU(M) REFERUNT IUS PATRONAT(UM) AECL(ESIAE) S(ANCTI) / MI(C)HAELIS».

46. L'intervento con cui fu ingrandita la finestra deve essere avvenuto tra il rilevamento della facciata nel maggio 1859, quando l'apertura era ancora piccola, e la richiesta dei Persiani del 1906. Si vedano i relativi disegni.

47. Sul lato della finestra verso piazza Rondanini, la pittura di una lunetta è andata completamente perduta, mentre l'altra è conservata solo in parte.

48. Su queste decorazioni si vedano Motta 2015 e D'Alberto 2023.

49. Sullo stemma Gigli si vedano Barsali, Citti, Pacini 1980, pp. 398-401 (con notizie di Marco Paoli sulla famiglia Gigli), nonché Giusti Maccari 2020, pp. 33, 35.

50. Ad esempio, per i quattro campi che circondano lo stemma reale al centro è stato utilizzato due volte il medesimo cartone e lo stesso disegno è ripetuto con uno spostamento obliquo. Lo stesso vale per i campi con le grottesche e i *pendentifs*.

51. Sul sarcofago della Galleria Borghese (inv. CCXXXIa), la pantera marina mostra però zampe e artigli, cfr. S. Ciofetta, in *Galleria Borghese* 2022, pp. 329-331, n. A. 10a-c.

52. Fabjan 2008; per il dipinto di Marco d'Oggiono: Sedini 1989, pp. 158-159, n. 60.

53. Per opere generali si rimanda a Concioni, Ferri, Ghilarducci 1988, nonché Tazartes 2007.

54. A palazzo Baldassini sono raffigurati un capricorno, un ariete, un toro, un cigno, un'oca, un lupo, oltre ad animali esotici come un elefante, una scimmia e un rinoceronte e creature fantastiche come una sfige. Il progetto degli affreschi, realizzati tra il 1517 e il 1519, è attribuito a Giovanni da Udine: Gigli 1995, p. 64. Sulla storia edilizia del palazzo si veda Frommel 1973, II, pp. 23-29.

55. La tomba del cardinale, di grande valore artistico, non è stata ancora attribuita con certezza: si veda Chambers 1965a, p. 81.

56. Pietrangeli 1958, p. 10; Chambers 1965a, p. 112. Alcuni dipendenti del Bainbridge erano ospitati presso l'English Hospice: si veda Everett 2015, pp. 14-15.

57. ASR, Collegio Notai Capitolini, vol. 498, cc. 470-471: «Actum Rome in rione pontis et in sala domus habitationis me notarij infrascripti [cassato] camera domus prefati reverendi domini episcopi». Il privilegio concesso da Silvestro a suo fratello avvenne poco dopo la morte di Andrea Ammonio nel giugno 1517. Poco prima Gigli aveva scritto ad Ammonio per comunicargli la sua intenzione di assegnargli la colletteria con una rendita di 1000 scudi. La carica di colletteria era stata ricoperta da Giovanni Gigli, poi da Adriano Castellesi, che nel 1502 trasferì la vice-colletteria a Polidoro Vergil mantenendola fino al 1512.

58. BAV, Vat. lat. 11171, cc. 16-17; cfr. Piacentini 2000, p. 270. Poiché i rioni Campo Marzio e Ponte confinano tra loro, potrebbe trattarsi della medesima casa.

59. ASR, Notai Auditor Camerae, vol. 3302, c. 166: «Acta fuerunt hic Rome in domo

dicti domini episcopi [Silvestro Gigli]». La procura riguardava le trattative con Giovan Andrea di Battista Rustici di Lucca, procuratore delle suore di Santa Caterina da Siena a Lucca. Paolo di Nicola Guidotti di Ghivizzano, canonico di San Michele a Lucca, era al servizio di Gigli dal 1503. In continuità con il mecenatismo dei Gigli, il 2 novembre 1518 commissionò ad Agostino Marti una rappresentazione dello *Sposalizio*, che avrebbe dovuto essere completata nel febbraio 1519, ma la cui esecuzione fu ritardata fino al 1523: si vedano Ridolfi 1837 e 1879, pp. 56-58. Sul dipinto in San Michele, si veda Borelli 1984, pp. 12 e 60-61. Successivamente Paolo Guidotti fu priore dei Santi Paolino e Donato a Lucca, chiesa ricostruita a partire dal 1522 sotto la direzione di Baccio da Montelupo. Nel giugno 1555 Guidotti ricopriva ancora la carica di priore; si veda Seidel, Silva 2007, pp. 309-314. Per inciso, egli potrebbe essere stato un antenato del pittore Paolo di Giacomo Guidotti (1560-1629 circa), delle cui origini si sa poco: si vedano Melasecchi 2004 e Nicolaci 2018.

60. *Letters and Papers* 1862-1934, II.2, p. 1233, n. 3973.

61. A tal proposito, lettere di Silvestro Gigli e Giovanni Campucci a Wolsey del 6 febbraio 1518 (ivi, pp. 1222-1223, nn. 3924-3925). Da esse risulta che Campucci doveva anche al re una somma di 674 sterline e chiese a Wolsey il permesso di esportare 800 sacchi di lana. Il 13 giugno 1514 Silvestro Gigli stipulò un accordo con il senese Andrea Bellanti per la fornitura di allume a Campucci a Londra. Si fece garante al posto di suo fratello Giovan Paolo Gigli per il buon esito del trasporto: ASR, Notai Auditor Camerae, vol. 7153, c. 148. Solo l'accordo relativo al trasporto marittimo, datato lo stesso giorno, è indicato senza menzione di Gigli da Vaquero Piñeiro 2004, p. 198. Bellanti era socio di Agostino Chigi. Molti dei suoi affari li concludeva nella sua casa a Trastevere. L'appalto dell'allume risale al luglio 1513, per cui si veda Montenovesi 1937, p. 113, anche per il riferimento all'accordo tra Campucci e Giovan Paolo Gigli del 20 giugno 1514, ma senza indicazione della fonte. Su Bellanti, sposato con Cassandra Spannocchi, la cui attività fallì nel 1520, si veda anche De Caro 1970. Giovanni Campucci era probabilmente un parente dei Gigli. In una lettera a Wolsey dell'8 novembre 1519, ricordò comunque i meriti di Silvestro, che definì suo zio; *Letters and Papers* 1862-1934, II.2, p. 175, n. 501. I problemi finanziari di Campucci con il veneziano Antonio Dodo sono ancora oggetto di lettere a Thomas Cromwell nel 1533: ivi, VI, p. 679, nn. 1701-1702.

62. Ivi, VI, pp. 43-45, n. 137.

63. Ivi, VI, p. 184, n. 533, e p. 217, n. 647.

64. Per quanto riguarda la decorazione del pilastro, si veda Dacos 1986, pp. 250-251 e tav. CIVa; il dettaglio citato del Pegaso non viene tuttavia menzionato. Lo stesso vale per

Raffaello e l'immagine della natura: si veda Caneva, Carpaneto 2010.

65. Il secondo nipote di Silvestro, Nicola, era un ecclesiastico e da tempo beneficiava di prebende a Lucca.

66. Matteo Gigli, nato nel 1499, divenne in seguito un cittadino molto rispettato a Lucca, nonostante o forse proprio perché era fortemente orientato alle riforme in materia religiosa e per questo motivo era stato persino incarcerato con l'accusa di eresia. Era un seguace degli insegnamenti dell'umanista Gherardo Sergiusti (1492-1542): si vedano Adorni-Braccesi 1994, pp. 57-59, 271-273; Adorni-Braccesi 2000. Fino alla sua morte, avvenuta nel 1568, fece parte per sette volte del collegio elettorale degli «anziani» e ricoprì per sei volte la carica di gonfaloniere. A Roma aveva sposato Lucrezia, figlia di Domenico de Juvenibus. Nel suo testamento Silvestro Gigli aveva anche lasciato a Lucrezia 400 scudi, che dovevano essere depositati presso sua madre Beatrice Cenci. Quando vendette una collana d'oro nel giugno 1529, Lucrezia viveva nella casa di Domenico de Juvenibus *alias* Giovani; ASR, Collegio Notai Capitolini, vol. 525, c. 273. Nella letteratura il cognome di Lucrezia viene spesso erroneamente indicato come Cenci. Sua madre proveniva da questa famiglia.

67. Lee 1985, p. 99, n. 6457: «Mateo Gilio luqueso».

68. Il 7 agosto 1529 Nicola Jacovacci e Mariano Altieri dichiararono di voler vendere il casale «lo Borghetto» a Trastevere al «nobile» Matteo Gigli; ASR, Collegio Notai Capitolini, vol. 533, cc. 377v-378. Non è tuttavia documentato se la vendita sia stata effettivamente conclusa.

69. *Letters and Papers* 1862-1934, III.1, p. 1145, n. 2714. Hannibal era stato inviato in settembre e, come di consueto, era stato inizialmente alloggiato nel palazzo Castellesi. Sei mesi dopo Hannibal, nel giugno 1523, John Clerk fu ospitato nel palazzo del cardinale Medici: si veda Maziere Brady 1890, p. 45.

70. Solo questi ultimi sono citati per nome nel censimento del 1527 poiché all'epoca venivano registrati solo gli inquilini, non i proprietari delle case. Uno dei residenti del 1527, Alessio de' Alexis, era figlio dell'erede del già menzionato Paolo, la cui residenza effettiva, per quanto ne sappiamo, si trovava nel rione Ponte. Il fratello di Alessio, Giovan Pietro de' Alexis, nel settembre 1519 ricoprì la carica di procuratore di Silvestro Gigli, un'ulteriore indicazione del fatto che quest'ultimo era già proprietario della casa al Pantheon.

71. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 882A (Giovannoni 1959, I, p. 285).

72. Partner 2001. Per Ambrogio Spannocchi e i suoi figli Antonio e Giulio: Morandi 1978; Ait 2007. Sulle attività commerciali in Spagna si veda Igual Luis 2007. Tra il 1473 e il 1476 Ambrogio fece costruire da Giuliano da Maiano un palazzo di famiglia a Siena, per

cui si vedano Nevola 2005 e Carl 2008. Sul ramo degli Spannocchi di San Domenico a Siena, che discende da Ambrogio di Mino e al quale apparteneva Girolamo di Angelo Spannocchi (circa 1505-1587), si veda Bogo 2021. 73. Ait 2012, p. 17. 74. La controversia legale tra i Chigi e gli Spannocchi durò almeno fino al 1526 (Lorenzo di Agostino Chigi contro Giulio Spannocchi): si veda Cugnoni 1881, ed. 2021, pp. 50-51. 75. Alla dogana di terra, nel maggio 1475 Girolamo Spannocchi dichiarò «una cassa de imagini da gesso» del valore di 10 ducati: Esch 1995, p. 79. 76. Egidi 1908b, ed. 1969, II, p. 511; nel 1497 è menzionato un «Ieronimus Colutii de Cinciis»; ivi, II, p. 510. Le processioni si svolgevano ogni anno il 14 agosto. «Hieronimus Colutie Cincii de Spannochis» vi partecipò nel 1484 e nuovamente nel 1488: si veda Modigliani 1994, pp. 260, 267. Era sposato con Giulia di Stefano Astalli: si veda Tomasetti 1975-1980, VI, p. 537. Il ramo della famiglia da lui discendente aveva la sua residenza principale presso la chiesa di San Macuto. 77. Il 6 luglio 1506, il figlio Francesco Cenci Spannocchi effettuò un pagamento alla suddetta confraternita in occasione dell'anniversario della morte del padre: ASR, Ospedale del SS. Salvatore ad Sancta Sanctorum, cassetta 448 (Arm. IV, mazzo II, n. 156). Francesco Cenci Spannocchi fu Conservatore di Roma nel 1525: si veda De Dominicis 2002, p. 149. Morì nell'agosto 1529 e non possedeva alcuna casa nei pressi del Pantheon. 78. Per un pagamento a Raffaello del 13 gennaio 1509, si veda Hoogewerff 1945-1946, p. 259; e per altri pagamenti a Bramante del 6 aprile 1506 e dell'8 gennaio 1513 si veda Frommel 1996, p. 55, n. 22, e p. 80, n. 380. 79. Per Ghinucci: Frommel 1998, p. 55 nota 132. Su Francesco Magalotti si veda Di Sante 2015, p. 22. 80. Il 28 e il 30 novembre 1509 Girolamo di Francesco da Siena, in rappresentanza del tesoriere generale, stipulò una serie di accordi con alcuni artigiani per lavori da eseguire nel palazzo Vaticano e furono tutti registrati da Paolo de' Alexis, in parte nella sua casa e in parte in quella di Girolamo, che evidentemente era situata proprio accanto; ASR, Collegio Notai Capitolini, vol. 17, cc. 93-94. Meno convincente appare invece l'identificazione, talvolta ipotizzata, con Girolamo di Francesco «de Cartulariis» da Siena (Frapicini 2013, pp. 40-41). Il citato contratto di locazione dell'aprile 1505 (ASR, Ospedale di Santo Spirito, vol. 199, c. 13) non menziona alcuna attività di Girolamo all'interno dell'amministrazione vaticana. 81. Si rimanda al contratto stipulato con Andrea Bellanti nel giugno del 1514; cfr. nota 61. 82. Per lo sviluppo della gestione delle risorse idriche a Roma si veda Wentworth Rinne

2010, pp. 66-82 e sui progetti di Giacomo Della Porta del 1570, ivi, p. 19, oltre che per una panoramica delle fontane pubbliche a Roma nel 1569, una delle quali si trovava presso Santa Maria Maddalena. 83. Il pozzo fu costruito probabilmente nel 1512 da Simone Mosca su progetto di Antonio da Sangallo il Giovane e reca sul bordo lo stemma del donatore, il cardinale Leonardo Grosso della Rovere (1464-1520): si vedano Marchini 1964; Bartolozzi Casti, Zandri 1999, pp. 230-231. 84. Da citare qui la fontana originariamente collocata nel convento di Santa Maria in Ara-coeli e successivamente trasferita a villa Borghese. Poco dopo fu realizzata la fontana nel cortile dell'ex palazzo Della Rovere a Borgo (Aurigemma, Cavallaro 1999, pp. 75-76). Tra il 1504 e il 1521 anche la badessa Marzia Palosci fece costruire nel convento di Santa Maria in Campo Marzio una fontana con il proprio stemma: si veda Borsi 1987, pp. 62-63. 85. L'accordo di pace dell'ottobre 1518, noto anche come «Treaty of London», promosso da Wolsey, è considerato una prova delle sue ambizioni. La proposta concreta per l'elezione papale gli fu fatta da Carlo V nel 1520 a Bruges; Enrico VIII riprese il progetto. All'inizio del 1522, dopo la morte di Leone X avvenuta nel dicembre dell'anno precedente, egli sostenne ancora l'elezione di Wolsey, e l'accorto ambasciatore John Clerk avrebbe detto a Wolsey che, se voleva diventare papa, doveva prima recarsi a Roma: si veda Parks 1962, p. 197. Però, l'interesse personale di Wolsey era scarso: Chambers 1965b. 86. Per una discussione dettagliata dello sviluppo urbanistico della zona, basata su un'ampia raccolta di materiale archivistico, si rimanda al testo introduttivo della documentazione, disponibile nell'edizione on-line del presente libro. 87. L'ospizio si trovava sul retro di una casa di Massimo Massimo affacciata su piazza della Rotonda. Il nome «alla cerasa» gli era stato dato solo di recente («nunc»), nel dicembre 1463: Cherubini *et al.* 1984, p. 170, n. 245; si veda anche Gnoli 1935, p. 63. 88. All'inizio del XV secolo, la chiesa ospitava la tomba della famiglia Grattuli, motivo per cui per un certo periodo portò anche il loro cognome, poi, intorno al 1470, nella forma modificata «de Dattoli»: si veda Hülsen 1925-1926, p. 296. Per vari nomi della chiesa: Adinolfi 1881, II, pp. 400-401; Hülsen 1927, pp. 392-394. Riguardo alla sepoltura dei Grattuli in San Nicola, menzionata ancora nel 1455 e nel 1461, si vedano Egidi 1908b, ed. 1969, II, p. 411; Egidi 1908a, p. 192. L'area di competenza confinante con quelle di San Salvatore delle Coppelle, di Sant'Eustachio e di Santa Maria della Rotonda era tuttavia relativamente ampia: si veda Passigli 1993, n. 77, c. 2 in appendice. Poco istruttive le indicazioni fornite da Lombardi 1996, p. 225,

n. 14. Nel 1512, nei pressi della chiesa si trovava un forno chiamato «Cerasa», probabilmente collegato all'ospizio omonimo: si veda Rehberg 2019, p. 342. 89. Dichiarazione del rettore Giovanni Battista di Lorenzo Zucconi di Camerino del luglio 1542. Probabilmente a causa delle sue cattive condizioni, dopo il 1500 la chiesa non fu più utilizzata come luogo di sepoltura dalle famiglie più importanti che vivevano nelle vicinanze. Gli Aquili, ad esempio, avevano il loro sepolcro a San Luigi dei Francesi, gli Accoramboni a Sant'Agostino, dove prima del novembre 1525 fu sepolto Scipione di Girolamo Accoramboni, e i Mauri dal 1509 a Sant'Eustachio: Amayden 1910, I, p. 4 e II, p. 101. 90. Probabilmente la demolizione della chiesa era già prevedibile nell'estate del 1542, quando il rettore Zucconi acconsentì alla vendita della sua abitazione adiacente alla chiesa a Giovanni Battista Carosi e, poco dopo, fece ritorno a Camerino. Nella sua città natale, Zucconi era arcidiacono della cattedrale dal 1542. 91. Secondo documenti del 1516 e 1518, le case degli Aquili e di Marco degli Elefanti, le quali si trovavano sul lato nord della strada, erano di fronte alla chiesa, probabilmente leggermente spostate lateralmente. 92. Lanciani 1899, pp. 299-320, in part. 312, riportato da Gnoli 1939, p. 71 e Bonamico, Molfetta, Porn 1966, p. 14. Infatti, ancora nel 1573 un Giovanni Battista della Cerasa abitava «prope a Rotunde», nei pressi del Pantheon: ASR, Collegio Notai Capitolini, vol. 1424, c. 584v. 93. In precedenza, non era così; in Rufini 1847, p. 192, si legge infatti: «[Via del] Pozzo delle Cornacchie: Così vien chiamata da una antica pittura che stava nel muro di una casa qui situata, in cui vedevasi dipinto un pozzo al quale attorno eranvi posti degli uccelli chiamati cornacchie. Ora detta pittura non esiste più perché la casa suddetta è stata riedificata e soltanto vi si scorge un albergo chiamato delle Cornacchie, il quale porta per insegna un pozzo con sopra varie cornacchie». Più tardi Rufini 1855, pp. 88-89, aggiunge che la locanda delle Cornacchie si trovava al civico 36. Purtroppo, non fornisce indicazioni precise sulle fonti, quindi non è chiaro se la pittura sulla facciata esistesse già nella prima metà del XVI secolo. Tuttavia, la notizia è degna di nota in quanto dimostra che l'associazione del nome della strada con Wolsey non era ancora un luogo comune ai tempi di Rufini. 94. Proia, Romano 1937, p. 112, riportato da Jannattoni 1945, p. 151; Bonamico, Molfetta, Porn 1966, p. 14 («lo stesso palazzo del Card. Volséo (Wolsey), passato agli Aldobrandini, sulla piazza Rondanini, si diceva *ad puteum cornicum*»); Pericoli Ridolfini 1989, pp. 86-88. In una nota Proia e Romano fanno riferimento a un manoscritto conservato nella

biblioteca Casanatense, ms. 4984, come se contenesse la relativa prova storica. Tuttavia, non è così. Il manoscritto è *Roma ornata dall'architettura, pittura, scultura*, scritto tra il 1660 e il 1663 da Fioravante Martinelli. Pubblicato integralmente nel 1969, non contiene alcun riferimento a una fontana costruita da Wolsey. D'Onofrio 1969, p. 205, rimanda solo brevemente al «palazzo degli Aldobrandini chiamato delle Cornacchie». 95. Pastor 1913b, p. 702. Tuttavia, anche questa nota non fornisce alcuna informazione sulla fonte originaria. 96. Maziere Brady 1890, pp. 90-91: «The English Palace in Rome». 97. Adinolfi 1881, II, pp. 400-402. Per Adinolfi, si veda Barsali 1960. 98. Emiliano Sarti era socio della Pontificia Accademia Romana di Archeologia dal 1833. Pelliccioni gli dedicò una biografia: si veda Rossetti 2017. 99. Citato da Pelliccioni 1883-1884, p. 110, n. 5 (marzo 1884). Altre «schede sartiniane» erano già apparse: ivi, pp. 61-65, n. 3 (gennaio 1884), e pp. 86-90, n. 4 (febbraio 1884). Per il momento non è chiaro a chi si riferisce Sarti quando menziona un «avvocato» sepolto in Santa Maria sopra Minerva. 100. Per Giovanni Battista Cogorno si veda *Diario di Roma*, 43, 30 maggio 1832. Era sicuramente un parente di Giovanni Battista di Bartolomeo Cogorno (1777-1830) di Genova, sepolto nel 1830 a Santa Maria Maddalena, per il quale suo fratello Luigi Cogorno fece

apporre un'iscrizione proprio in quel luogo: si veda Forcella 1869-1884, VIII, p. 430, n. 1020. 101. Charles Talbot era stato educato nella fede cattolica, ma nel 1679 si convertì all'anglicanesimo. Sotto Guglielmo III fu nominato duca nel 1694 e Lord Chamberlain nel 1699, ma nel 1700 si dimise per motivi di salute. A Roma visse nella casa di Salvator Rosa in via Gregoriana. Poco dopo il suo matrimonio con Adelaide Paleotti nel settembre 1705, tornò in Inghilterra nel gennaio 1706 e lì fu nuovamente nominato Lord Chamberlain: si veda Ingamells 1997, pp. 855-857. 102. Citato in *Report on the Manuscripts* 1903, p. 785. 103. Piazza 1698, p. 82. Nel paragrafo precedente Piazza rimanda a «un proprio sontuoso Palazzo per gli' Ambasciatori di quella Corona [inglese]» presso San Pietro, cioè palazzo Castellesi. Su Piazza si veda Roscioni 2017. 104. Bernardini 1744, p. 136. 105. Piazza 1679, pp. 89-92: «Spedale degli Inglesi». 106. Ingamells 1997, p. 788. 107. Harris 1963-1964. 108. Si veda la fig. 8 dell'Appendice online collegata al volume, sotto la data del 4 maggio 1859. 109. Il trattato di Enrico VIII, *Assertatio septem sacramentorum adversus Martinum Lutetum*, era stato portato a Roma da John Clerk nel settembre 1521: si veda Reiss 2012.

110. Sugli eventi si veda Dillon 2012, pp. 24-27. 111. Newns 1962; Parks 1962. 112. Appare quasi simbolica la morte del cardinale Reginald Pole, che, precedentemente esiliato, nel 1554 tornò in Inghilterra come legato papale e morì a Londra il 17 novembre 1558, poche ore dopo la regina. Pole era malato già dal settembre 1558. Sulla morte e sulla sua tomba nella cattedrale di Canterbury si veda Mayer 2000, pp. 343-353. 113. Giacomo I era stato battezzato cattolico; Carlo I sposò nel giugno 1625 la cattolica Enrichetta Maria, figlia di Enrico IV di Francia e Maria de' Medici; Carlo II si convertì al cattolicesimo sul letto di morte; suo fratello Giacomo II lo aveva già fatto in precedenza e per questo motivo nel 1688 perse il titolo di re a favore di Guglielmo III d'Orange. 114. In Inghilterra, Enrico VIII fece rimuovere gli stemmi del cardinale Wolsey a Hampton Court poco dopo la sua morte nel 1530: si veda Lindley 1991, pp. 277, 281-282. 115. L'unica altra spiegazione potrebbe essere che un'antica decorazione della facciata, risalente al 1520 circa, sia stata coperta dopo il 1531 e poi riportata alla luce per un breve periodo intorno al 1740, solo per essere nuovamente nascosta poco dopo, prima di poter essere documentata in modo più dettagliato. Un'ipotesi certamente affascinante, ma attualmente priva di prove concrete.

UNA «CASA GRANDE» ALLA ROTONDA

INQUADRAMENTO E ARCHITETTURA
DI PALAZZO PARISANI

Maddalena Scimemi

L'AREA

«**V**ia publica seu platea quae dicitur vulgariter piazza della Cerasa».¹ Nel Cinquecento questa espressione, da altre fonti di età moderna anche riformulata in Pozzo delle Cornacchie («Puteum Cornicorum» o «Putheus Cornichum»), identificava un tracciato posto nel cuore dell'abitato di Roma, che connetteva Santa Maria in Aquiro e piazza Capranica all'area di San Luigi dei Francesi e della *Platea Saponariorum* (l'odierno largo Toniolo).² Sia strada, sia piazzetta (*plateola*), il tracciato ancora oggi taglia in direzione est/ovest il Campo Marzio, correndo parallelamente a via delle Coppelle un isolato più a sud. Fin dal XV secolo posto al confine settentrionale tra i rioni Sant'Eustachio e Colonna, dal 1744 in poi – confermato nella pianta di Giovanni Battista Nolli (1748) –, appare incluso nella porzione settentrionale del «circuito» del Rione VIII, detto altresì di Sant'Eustachio per l'esistenza dell'omonima diaconia fin dall'VIII secolo (fig. 1).³

Questa zona in età medievale e moderna era strategica per la prossimità a resti monumentali della Roma antica e a rilevanti nuclei economici e residenziali, sia laici che religiosi.⁴ In epoca augustea era parte della IX *Regio*, il *Circus Flaminius* identificato già da Flavio Biondo, comprendente un'estesa pianura tra l'ansa del Tevere e il margine

occidentale della via Lata, soggetta a frequenti inondazioni per le piene del fiume.⁵ Bonificata con la costruzione di un lago artificiale (*Stagnum Agrippae*) e servita dall'acquedotto della Virgo inaugurato dallo stesso Agrippa – nel tratto di nostro interesse con condotta sotterranea – era strutturata nella viabilità antica da due assi ortogonali: quello nord/sud dato dalla via di collegamento al Mausoleo di Augusto (via della Scrofa – via di Ripetta) e quello della cosiddetta via *recta*, ovvero la connessione della via Lata con il fiume (a tratti coincidente con via delle Coppelle e via dei Coronari).⁶

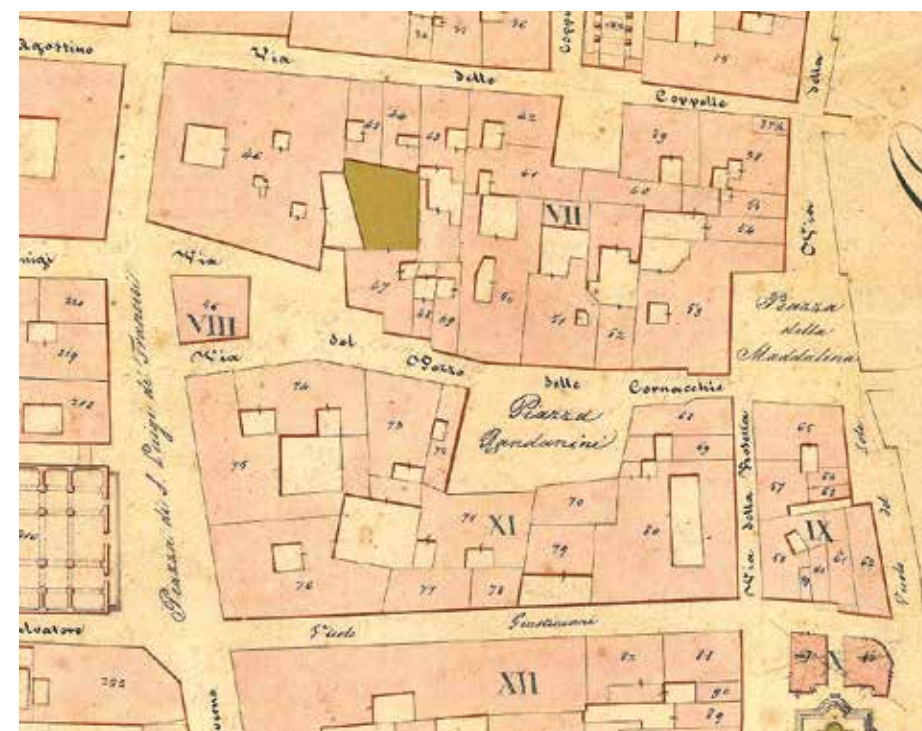


Fig. 1. ASR, Presidenza generale del censo, Catasto urbano di Roma (1819-1824), Rione VIII S. Eustachio, f. 1 (particolare con i mappali 70, 71, 77, 78, 80 rispondenti al palazzo nella sua maggiore estensione).

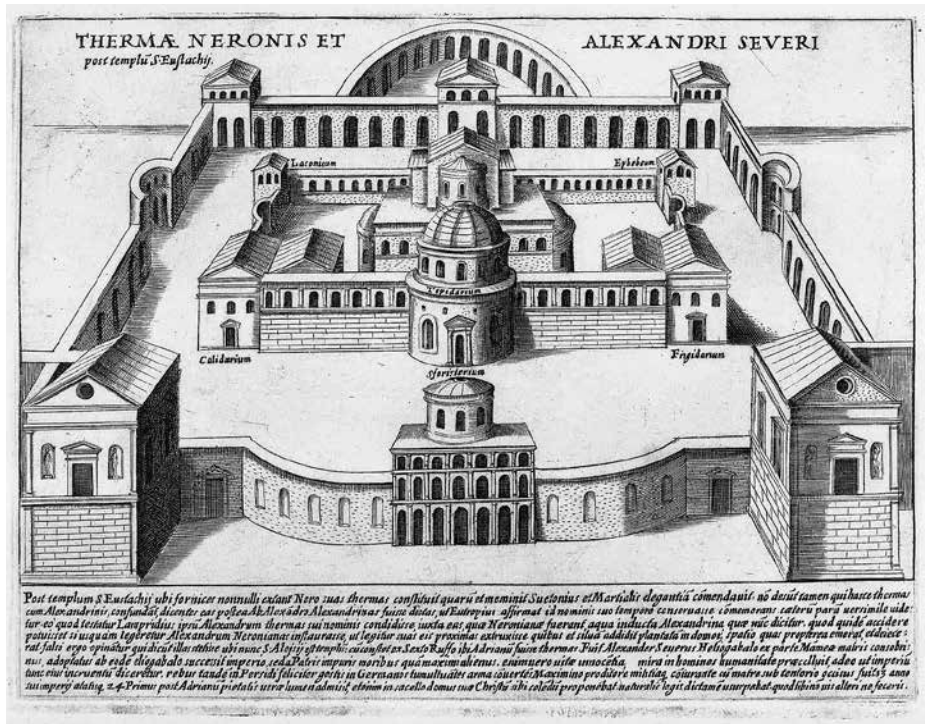


Fig. 2. Giacomo Lauro, *Thermae Neronis et Alexandri Severi post templum S. Eustachij*, 1612-1630 (da Lauro 1637, c. 76).

Ispirato alle terme Antoniniane per dimensioni e forma (m 190 × 170), tale complesso risulta allineato e compreso a occidente tra l’asse nord/sud dello stadio (piazza Navona) e quello del Pantheon a oriente, marcato a nord dal fornice dell’*Arcus Pietatis*, posto a cavallo di via delle Colonnelle.⁸ Stando alla ricostruzione di Giuseppina Ghini, confermata in seguito dall’*Atlante* di Andrea Carandini, il tracciato di via della Cerasa ricalca il peristilio rettangolare (con perimetro di 36 × oltre 45 metri) di una delle due palestre collocate simmetricamente ai lati del corpo centrale delle terme imperiali.⁹ Ghini rileva come proprio le strutture murarie più regolari del complesso antico, nel caso specifico quelle della palestra orientale, sarebbero servite come fondazioni per gli stabili moderni, e uno tra questi sarà appunto il futuro palazzo Parisani. Oggi l’evidenza più consistente dell’impianto termale antico è visibile nel cortile interno del palazzo al civico n. 33 di piazza Rondanini: si tratta della parte orientale di un’abside colossale, alta 21,10 metri sul livello stradale per uno sviluppo in pianta di 12,50 metri, corrispondente a poco più della metà della larghezza dell’emiciclo originario.¹⁰

Intorno all’anno Mille le terme Alessandrine sono ancora un complesso unitario non solcato da vie, con la parte nord-orientale (l’attuale piazza Rondanini) proprietà del monastero imperiale di Farfa in Sabina e quella sud-orientale in mano alla famiglia dei Crescenzi, protettori di Sant’Eustachio. Martin Raspe ha rilevato come Farfa fosse una roccaforte di famiglie franche nel *Patrimonium Petri* e suggerisce che dalla fine del decimo fino al quindicesimo secolo le rovine del complesso termale abbiano svolto un ruolo strategico per la fiorente attività commerciale dell’abbazia a Roma.¹¹ Dal Quattrocento conferita «in commendam» a diversi cardinali, nel 1477 fu espropriata con l’autorizzazione di Sisto IV delle proprietà sulle quali insistevano le chiese di «San Benedetto de Thermis», «San Salvatore de Thermis» e «Santa Maria de Cella Farfae o de Thermis» (poi San Luigi dei Francesi).¹²

Ancora in età moderna, come menzionato da fra’ Mariano da Firenze, erano visibili due vasche di marmo «maximae capacitatis et pulchritudinis, sed fracta»,¹³ oltre a porzioni di imponenti murature incorporate nel tessuto edilizio e a frammenti architettonici quali cornici, fregi, capitelli, basi e, in particolare, a «molti fusti di colonne», secondo quanto riportato in seguito da Pirro Ligorio.¹⁴

Nel Cinquecento le rovine antiche attirano sull’area gli architetti con interessi antiquari, come il fiorentino Antonio da Sangallo il Giovane (1484-1546)¹⁵ e, successivamente, Andrea Palladio (1508-1580), autore delle ipotesi ricostruttive più articolate dell’intero complesso, ben distanti da interpretazioni idealizzate ancora di inizio XVII secolo, tra le quali la fortunata veduta prospettica dell’incisore romano Giacomo Lauro (fig. 2).¹⁶

In corrispondenza del tracciato che poi diverrà via della Cerasa o del Pozzo delle Cornacchie, è stata ipotizzata in età augustea la presenza di un bosco (*nemus*) compreso tra il Pantheon e lo *Stadium Augusti*, poi ricostruito da Domiziano, ma è durante il principato di Nerone che all’area venne assegnata la destinazione d’uso termale, con la costruzione di un impianto pubblico inaugurato intorno al 62-64 d.C. e ampliato e riconfigurato in età tardo imperiale, erigendo le grandiose terme Alessandrine, funzionanti dal 226 d.C. fino al V secolo.⁷

Prima dell’architetto veneto, è l’interesse di Sangallo il Giovane a fungere da termometro della crescente importanza dell’area, a partire dalla seconda sino alla quinta decade del secolo, quando comincia a prendere forma il nucleo principale del futuro palazzo Parisani (poi Rondanini). Come documentano alcuni disegni autografi conservati nel celebre *corpus* degli Uffizi e dedicati alla rappresentazione di dettagli architettonici riscontrati in quel sito (GDSU 913 A *recto* e *verso*; 949 A *recto*; 1197 A *recto*), l’architetto da un lato è guidato dal desiderio di riconoscere e misurare le rovine esistenti e dall’altro considera strumentale il rilievo di quegli stessi *spolia* per un loro proficuo riutilizzo in cantieri di sua competenza. Una pratica che egli aveva appreso dal suo maestro Bramante, definito «ruinante» per la disinvoltura con cui recuperava i materiali da costruzione.¹⁷

L’attenzione di Antonio da Sangallo il Giovane, ancor più significativamente, è riflesso della convergenza sull’area degli interessi della casata medicea, protagonista in termini di committenza architettonica nella Roma di primo Cinquecento. Fin dai primi anni del pontificato (1513-1521), infatti, Leone X destina quel sito alla realizzazione di un imponente complesso palaziale (poi palazzo Madama), un presidio in forma di residenza per il quale è chiamato a formulare proposte lo stesso Sangallo il Giovane, divenuto dopo la morte dello zio Giuliano (ottobre del 1516) il secondo architetto della nuova basilica di San Pietro. Non ci soffermiamo sulle complesse vicende di questo progetto, per le quali si rimanda all’interpretazione in chiave politica di Manfredo Tafuri e, più recentemente, alle ricerche di Julia Smyth-Pinney, che ne ha ricostruito cronologia e proporzioni.¹⁸ Qui valga rilevare che i Medici scelgono l’area interpretando l’elevato significato economico e il prestigio culturale che aveva assunto nel XVI secolo, posta a ridosso della Dogana di Terra e della sede dello *Studium Urbis*, documentato da una prima «schola» già dal 1376, nonché della chiesa di Sant’Eustachio, all’interno della quale ancora alla metà del Seicento si conferiva il titolo di dottore. Un’eloquente testimonianza dell’interesse per quel sito da parte della famiglia fiorentina, pochi metri a sud del sagrato della chiesa, risulta essere la residenza di Alfonsina Orsini, vedova di Piero de’ Medici dal 1503 e dunque cognata del pontefice dal 1513. Il suo palazzo (poi Lante) attesta l’affaccio principale sulla piazza dei Caprettari e viene superbamente caratterizzato al pianterreno da quattro sontuose finestre a modiglioni, arricchite da protomi leonine e da altri emblemi medicei.¹⁹ Si deve a Martin Raspe la ricostruzione topografica in chiave diacronica delle zone di interesse e dei principali monumenti posti a est di piazza Navona fino a Sant’Eustachio, dimostrando la prossimità delle proprietà dei Medici con il sito dello *Studium* e della Dogana e rapportandole alle dimensioni delle terme Alessandrine immaginate da Palladio (fig. 3).²⁰ La zona accanto alla Dogana continuerà a essere strategica per i Medici e i loro cortigiani anche durante il pontificato di Paolo III, come dimostrano alla fine degli anni Trenta gli acquisti di porzioni inedificate in quell’area effettuati da Baldassarre Turini da Pescia, ex datario di Clemente VII e committente di Giulio Romano per la villa al Gianicolo (oggi villa Lante).²¹

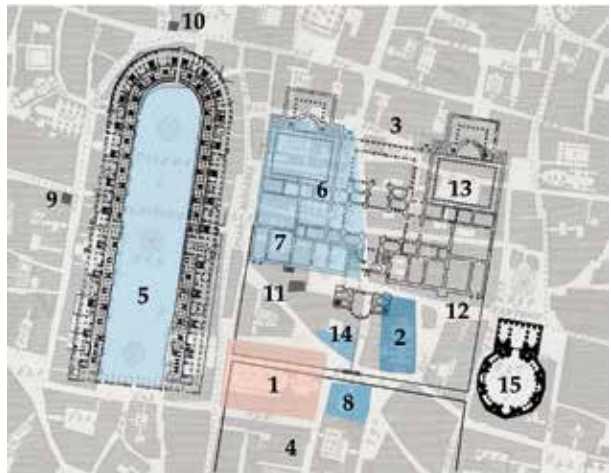


Fig. 3. Assetto del sito con i monumenti e le proprietà principali di età antica e moderna basato sulla pianta della città di Giovanni Battista Nolli (da Raspe 2019).

- LEGENDA
- | | |
|---|--|
| 1 Palazzo della Sapienza | 7 Palazzo Madama (Medici), già |
| 2 Chiesa e diaconia di Sant’Eustachio | Copis de Meckau |
| 3 Terme di Alessandro Severo secondo la pianta di Andrea Palladio (XVI secolo) | 8 Palazzo Stati-Maccarani |
| 4 Stagnum Agrippae | 9 Torre Millina |
| 5 Stadio di Domiziano (piazza Navona) | 10 Torre Sanguigna |
| 6 Chiesa e cortile del monastero di Santa Maria in cella Farfae (oggi San Luigi dei Francesi) | 11 Torre dei Crescenzi |
| | 12 Salita dei Crescenzi |
| | 13 Piazza delle Cornacchie (Rondanini) |
| | 14 Dogana |
| | 15 Pantheon |

IL PALAZZO

Sull’anonimo slargo della via del Pozzo delle Cornacchie (oggi piazza Rondanini) sorge, da almeno cinque secoli, un palazzo che oggi risulterebbe difficilmente identificabile, se non fosse per l’invaso sul quale affaccia e per l’altezza dei suoi tre piani fuori terra, più generosa in confronto ai livelli corrispettivi dei fabbricati adiacenti.

Noto come palazzo Rondanini alla Rotonda, negli ultimi due decenni del Cinquecento diviene oggetto di continui cambi di proprietà che lo vedono passare dalle mani degli eredi Parisani, che lo avevano tenuto per mezzo secolo,²²

a quelle dell'avvocato concistoriale Bernardino Biscia (1583), del cardinale Filippo Boncompagni, nipote di papa Gregorio XIII (1586),²³ di Fulvia Sforza di Santa Fiora (1590), del cardinale irpino Alfonso Gesualdo (1591), seguite nel 1597 da quelle di Giovan Francesco Aldobrandini, generale dell'esercito pontificio.²⁴

Grazie alle ricerche di Lothar Sickel, che ha ricostruito l'assetto dettagliato delle proprietà nei secoli lungo il tracciato del Pozzo delle Cornacchie,²⁵ quando gli Aldobrandini si accingono a porre «benissimo all'ordine» l'edificio per risiedervi, si tratta almeno della quarta campagna di lavori intrapresa nell'arco di cinquant'anni.²⁶ Da «casa grande» compresa negli spessori delle murature del complesso termale antico, accessibile da via del Pozzo delle Cornacchie (a nord) e probabilmente dotata di un giardino (a sud-ovest), alla fine del Cinquecento la proprietà aveva raggiunto una superficie considerevole, tramite l'acquisizione progressiva di beni confinanti a est e a ovest. Ciò nondimeno, l'appartamento principale, posto al piano nobile e articolato in diverse stanze, affacciato all'esterno e su scoperti di modeste dimensioni, più che un palazzo «modernamente» ordinato, doveva apparire come una sequenza di ambienti gravitante attorno a un salone.²⁷ Lo dimostra un progetto di Ottaviano Mascarino riferito da Maurizio Ricci alla breve committenza Buoncompagni e non realizzato, documentato da due planimetrie, del pianterreno (tav. 3) e del piano nobile (tav. 4).²⁸ Il progetto intende rimediare all'assenza di alcuni caratteri tipici delle maggiori residenze cardinalizie romane del tempo: una facciata riconoscibile e formalmente ordinata, con portale nella mezzeria e almeno cinque assi di aperture equidistanti e allineate, uno scalone di ampie proporzioni connesso distributivamente alla facciata e un cortile interno porticato pseudo-quadrato, a sua volta connesso allo scalone. Più importante delle variazioni proposte, tuttavia, risulta essere la consistenza dell'esistente, deducibile dalle strutture murarie acquerellate più scure da Mascarino. Il nucleo centrale del palazzo è costituito da un ampio «salotto» rettangolare e dalla sequenza di anticamere e sale lungo tre dei suoi lati, salvo quello finestrato: su questo impianto l'architetto interviene marginalmente, inserendo una scala di servizio in uno stretto corridore privato preesistente. È questo nucleo, configurato mezzo secolo prima accorpando una sequenza di vani già appartenente alle antiche terme, a costituire il perno spaziale dell'intero complesso e a rivelarne l'elevato potenziale architettonico, nonostante oggi l'assetto planimetrico del palazzo appaia come una sommatoria di ambienti.

I primi e più significativi interventi di ordine architettonico e artistico si devono infatti a un membro della corte farnesiana, il prelado Ascanio Parisani, originario di Tolentino e giunto a Roma al seguito del cardinale Antonio Ciochi del Monte.²⁹ Parisani risulta acquistare porzioni di edificato sull'area già nel 1531, due anni dopo aver ottenuto il titolo di vescovo di Rimini.³⁰ La scelta di dotarsi nell'Urbe di un palazzo che corrisponda al nuovo rango acquisito avviene al termine del secondo pontificato mediceo (1523-1534), nell'età dello «stile architettonico Clementino».³¹ Parisani non risulta ancora ufficialmente ai vertici della gerarchia curiale romana, ma lo diviene poco dopo, con l'elezione al soglio pontificio di Alessandro Farnese (1534), quando il vescovo marchigiano viene promosso *thesaurarius* di Camera e dunque affianca il *camerarius* Agostino Spinola, ligure, con il supporto finanziario del banchiere Bindo Altoviti, nella gestione degli affari della Camera Apostolica. Non è escluso – ma non possiamo dimostrarlo – che nello scegliere l'area per la sua residenza Parisani sia stato orientato da un altro frequentatore dei palazzi pontifici, competente di architettura e conoscitore delle potenzialità del sito tra San Luigi dei Francesi e il Pantheon, ovvero Antonio da Sangallo il Giovane. L'architetto camerale, in quegli stessi anni, sta gestendo la costruzione della grandiosa residenza per Alessandro Farnese e la sua famiglia tra via Arenula e via Giulia, un cantiere che significativamente dal 1535 vedrà coinvolti, insieme all'architetto, Spinola, Altoviti e lo stesso Parisani.³² Sangallo è un professionista fidato anche agli occhi del mentore di Parisani, Antonio Ciochi del Monte, cardinale di Santa Prassede, che conosce l'architetto dai primi anni del suo apprendistato con Bramante e gli ha commissionato un palazzo turrato con affaccio su piazza Navona.³³

GLI ESTERNI

Già Leonardo Bufalini, nella pur sintetica definizione riservata ai palazzi e alle vigne della sua pianta di Roma, lo riporta sagomato con pianta a “C” rivolta allo slargo e inserisce nella stessa *insula* un secondo edificio, affacciato verso la chiesa di San Luigi dei Francesi. Come è noto, tale planimetria era stata intrapresa dal cartografo e *faber lignarius* udinese per conto di Paolo III, intenzionato a fortificare e ampliare il perimetro delle mura aureliane fin dai primi anni del pontificato, ma la sua complessa stesura si era protratta per un arco di quasi vent'anni (1551).³⁴ Bufalini identifica il palazzo col nome del cardinale Tiberio Crispo ed è l'unica fonte documentaria a legare il prelado all'edificio, mentre in quegli anni ne sono proprietari gli eredi di Parisani, essendo egli venuto a mancare il 3 aprile 1549 (si veda la pianta Bufalini nel saggio di Sickel in questo volume, fig. 12 a p. 24).³⁵

Bufalini era certamente aggiornato su Crispo, uno degli esponenti più in vista della cerchia farnesiana, il quale potrebbe aver utilizzato il palazzo come residenza temporanea;³⁶ al contrario, riferisce impropriamente le rovine dell'isolato sottostante (poi palazzo Giustiniani) alle terme di Adriano e non a quelle Alessandrine. Tali menzioni sono comunque preziose, dimostrando la modernità dell'impostazione grafica ideata da Bufalini: una rappresentazione bidimensionale in grado di sintetizzare riferimenti antiquari, militari, geografici e, come in questo caso, sociali, poiché dare visibilità a Crispo – membro della famiglia Farnese – significa ribadire un presidio farnesiano nella Roma di Giulio III.

Anche nella pianta prospettica di Roma di Étienne Du Pérac (1577) l'insula della Cerasa presenta il caratteristico slargo, sul quale si attesta un palazzo a pianta quadrangolare con cortile: benché si tratti di un pittogramma analogo a quello di molti altri palazzi del Campo Marzio, quel volume compatto, di poco più dettagliato della schematica pianta tracciata da Bufalini, suggerisce come nella seconda metà del Cinquecento la fabbrica dovesse risaltare nel tessuto urbano circostante con evidenza maggiore di quanto non avvenga oggi.³⁷

Questa architettura stratificata e disomogenea, dall'esterno anonima al punto da risultare sfuggente e invece sorprendente e labirintica al suo interno, è stata esito di più campagne di lavori e di accorpamenti di proprietà susseguirsi nel tempo. Lo stesso terreno sul quale insiste ne complica la sezione, aumentando i piani da nord a sud in ragione della pendenza che scende in direzione del Pantheon. In assenza di un rilievo metrico preciso, possiamo in questa sede proporre qualche considerazione solo in merito ad alcuni dei tanti aspetti del palazzo, rimandando ad altra sede lo studio più approfondito della fabbrica e dei suoi ambienti.

Il fronte a nord (tav. 1) risulta caratterizzato dalla già citata «plateola», attorno alla quale si dispongono in continuità, ma con disallineamenti, più volumi formalmente distinti e con diverso numero di piani. Nel complesso, la porzione della già discussa “C” arretrata rispetto al filo della strada risulta in realtà spezzata da due muri non paralleli, che perimetrano un piano nobile sormontato da piani ammezzati con altezze differenti. La parte a ovest del fronte, più bassa, sembrerebbe più antica (tardo XV secolo?), per quanto già dal primo livello si notino rimaneggiamenti successivi, come ad esempio la finitura a intonaco bugnato e le proporzioni dei portali. Il piano nobile prende luce da cinque assi di finestre architravate con cornice, il secondo che sormonta (con leggero disallineamento) il portale principale, il quarto con un flesso e il quinto aperto nel risvolto ortogonale della “C”; al piano ammezzato, sotto la cornice in travertino, le finestre sono semplicemente riquadrate.³⁸ In entrambi i livelli superiori le mostre si appoggiano a fasce orizzontali con cornici modanate e in travertino, alle quali se ne aggiunge una marcapiano più elaborata, che separa il pianterreno da quello nobile. La porzione del fronte posta a est, più avanzata sulla piazza, possiede le medesime caratteristiche in versione semplificata di quella a ovest, mentre nel tratto angolare di muro che raccorda i due prospetti tutti gli elementi (cornici, fasce, aperture) si interrompono bruscamente.

Il fronte a sud del palazzo appare ancora più eterogeneo, quanto a ritmo delle finestre e a proporzioni. Costretto dalla ristretta sezione stradale del vicolo (oggi via Giustiniani), che collega piazza di San Luigi dei Francesi a quella della Rotonda, il suo sviluppo in altezza varia da quattro, a due e, più arretrati, sei livelli, infine di nuovo a quattro nell'ultimo tratto che sbocca sulla piazza e per una campata risvolta ortogonalmente su via della Rosetta, per proseguire con soli tre piani fino a metà del vicolo. I due corpi di fabbrica sud ed est che convergono su quest'angolo sono i più coerenti del complesso dal punto di vista architettonico, con l'ala più alta a sud, scandita da fasce marcadavanzale e da quattro aperture allineate al pianterreno (portali) e ai livelli superiori (ammezzato, piano nobile e ultimo piano), e l'ala più bassa aperta a est, con cinque assi di analoghe finestrate al piano nobile e una copertura piana che sormonta il terzo livello. Più distanziati da queste sono gli assi delle finestre a ridosso dello spigolo, accennando a una sorta di torre anche per la presenza di bugne angolari, in travertino fino all'imposta delle finestre del piano nobile, e poi in stucco.

Nella sua sobria semplicità, questa porzione a “L” della fabbrica presenta dei dettagli architettonici – fasce orizzontali, finestre architravate con fregi e cornici – che parrebbero corrispondere a quelli del fronte nord, ma è difficile affermare che i fronti opposti a nord e a sud siano frutto di un'unica campagna di lavori.³⁹

L'eccezionale affaccio su piazza della Rotonda, che almeno dal 1580 ha costituito la caratteristica più attrattiva dell'edificio, è altresì responsabile, in un certo senso, della sua invisibilità, perché quell'angolo di palazzo Parisani non verrà quasi mai compreso nelle vedute che nei secoli hanno rappresentato il Pantheon; mentre è probabile che gli innumerevoli scorci prospettici che nel tempo hanno immortalato la piazza e il suo monumento abbiano approfittato delle sue finestre, sufficientemente elevate perché il punto di vista non fosse intralciato dal-

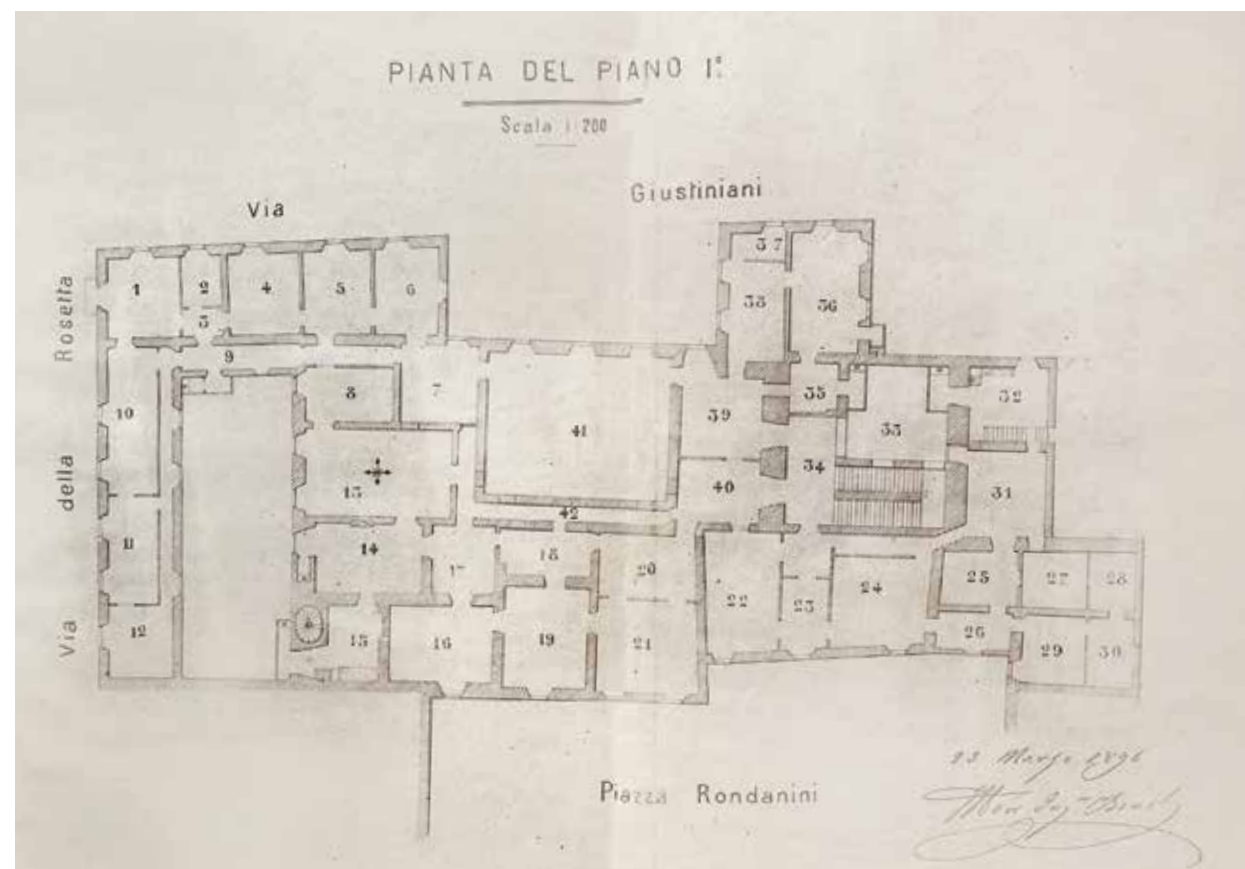


Fig. 4. Ettore Bonoli, pianta del piano nobile del fabbricato di proprietà Persiani (già Parisani Rondanini) in piazza Rondanini 48, 23 marzo 1896. ASC, Famiglie miscellanea (Persiani-Mazzetti), vol. 13, b. 1, fasc. 29.

la fontana e, in seguito, dall'obelisco. Lo stesso tema della torre angolare è rilevante nel rione di Sant'Eustachio, nel quale diversi palazzi sono contraddistinti da torri, incluse o appoggiate a vecchi edifici patrizi, come quella dei Sinibaldi nei pressi del Pantheon e quella dei Crescenzi addossata al palazzo del Senato, sul lato occidentale del giardino di palazzo Madama.⁴⁰ Nell'*Iconografia di Roma* di Giovanni Maggi (1625), compaiono significativamente due torrette distanziate proprio sull'ala orientale di già Parisani, lungo il clivo di via della Rosetta; anche in questo caso, si tratta di un riscontro oggi impossibile da verificare.⁴¹

L'angolo sud-orientale con vista sul Pantheon comporta un'asimmetria anche nella distribuzione interna, evidente soprattutto nella sequenza di ambienti di rappresentanza che suddividono il piano nobile principale, posto al secondo livello del fronte su piazza Rondanini, cui corrisponde il terzo livello su vicolo Giustiniani. Seguendo una direzione diagonale nord-ovest/sud-est, dall'ingresso situato sulla piazzetta del Pozzo delle Cornacchie, oltrepassati piccoli cortili e un andito, e salita la scala, si arriva agli ambienti affrescati di maggior rappresentanza disposti lungo il fronte meridionale (vicolo Giustiniani). A partire dal salone principale a doppia altezza e sei porte, con due ordini di finestre sovrapposte, dotato di uno stretto corridore che lo disimpegna, la sequenza prosegue di camera in camera, cappella segreta, camerino, per culminare nello studiolo quadrato d'angolo, con volta e affaccio su piazza della Rotonda, al quale si poteva accedere tramite una scala privata – a lumaca ricavata in uno spessore murario già pertinente al complesso termale antico – e un portone indipendenti.

L'architettura di questo palazzo sembra dunque essere stata l'esito di ambizioni e di molti compromessi, con correzioni succedutesi nel tempo per aumentare il decoro, la coerenza e la superficie della fabbrica originaria (fig. 4).⁴² Per questo la committenza architettonica di Parisani – che aspetta di essere ancora in parte chiarita – ha un peso importante nella storia, avendo impresso alla fabbrica le forme essenziali che si riconoscono ancora oggi, per quanto difficili da interpretare.

Con buone probabilità questo carattere insieme grandioso e frammentario è frutto (anche) del coinvolgimento di Antonio Sangallo il Giovane, che agendo per parti e in economia ha ideato le proporzioni dei diversi

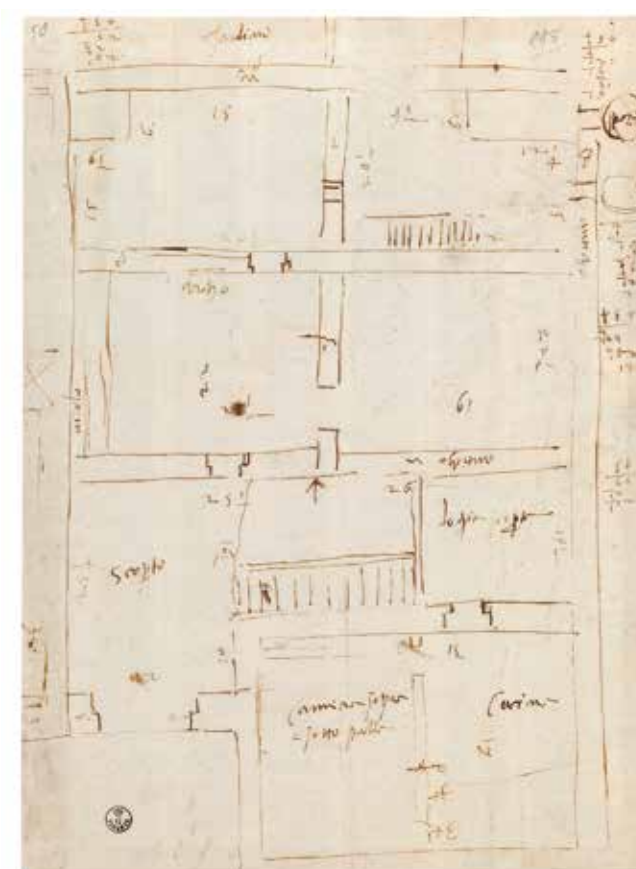


Fig. 5. Antonio da Sangallo il Giovane, rilievo planimetrico a mano libera del pianterreno della «casa piccola» (palazzo Parisani Rondanini), 1542-1546 circa. Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 1264 A recto.

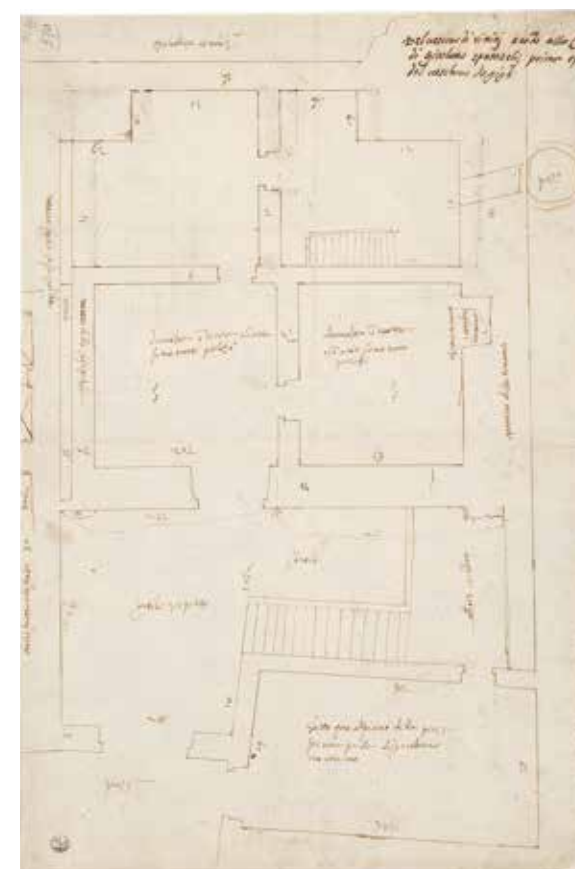


Fig. 6. Antonio da Sangallo il Giovane, versione in pulito del rilievo planimetrico in GDSU 1264 A recto (fig. 5), 1542-1546 circa. Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 882 A recto.

ambienti immaginando dove aprire gli affacci. Lo testimoniano due disegni autografi, GDSU 1264 A recto e 882 A recto, già riferiti a un palazzo romano da Gustavo Giovannoni ma finalmente identificati con il palazzo al Pantheon negli studi di Sickel, che ha ricostruito due campagne di lavori finanziate da Parisani, nei primi anni Trenta e nel novembre 1544-agosto 1545, periodo in cui si contano oltre 1500 scudi spesi in muraglie.⁴³

Entrambi i fogli, quotati in palmi romani, hanno per oggetto il rilievo planimetrico del pianterreno della porzione più occidentale del palazzo odierno, definita da Sangallo come la «casa pichola» del vescovo di Rimini, che va dalla «piazza» (oggi piazza Rondanini) al «giardino di mōs.re», ed è confinante a est con la «casa grande», e da essa separata tramite uno stretto vicolo, e a ovest con il «muro delle terme».⁴⁴ Nel foglio GDSU 1264 A recto, realizzato *in loco* e a mano libera, Sangallo – com'è sua consuetudine – correda il disegno con parole, scrivendo «anticho» all'interno dello spessore murario, specificando «archo» per distinguere un'apertura dalle altre, segnalando il collegamento a un «pozzo» posto appena fuori dalla proprietà (fig. 5). Nel foglio GDSU 882 A recto lo stesso rilievo è riportato in pulito, aggiungendo informazioni sugli ambienti posti al piano superiore e a

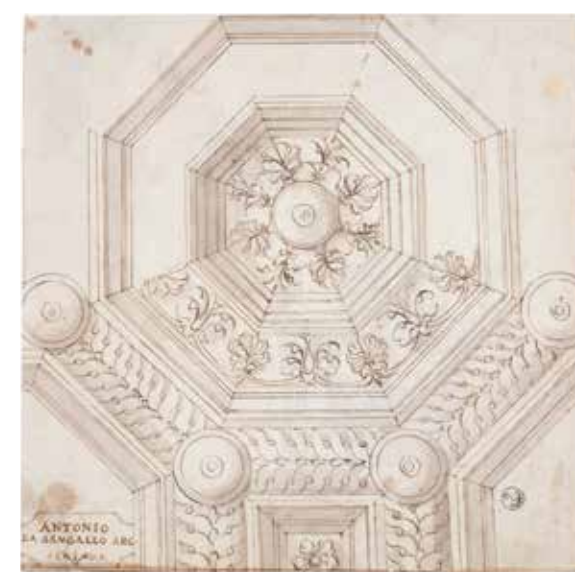


Fig. 7. Antonio da Sangallo il Giovane, disegno di palco a ottagoni, 1538. Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 1623 A recto.



Fig. 8. Veduta dell'incompiuto palazzo Parisani di Tolentino nel 1920. Tolentino, Archivio Fotografico Comunale.

quello inferiore, ovvero «sotto al piano della piazza», e notando la presenza di un «camino tagliato in lo muro antico» (fig. 6).

Vasari nella biografia dell'architetto fiorentino riporta che egli avesse «stretta servitù col cardinal d'Arimini»,⁴⁵ dal quale gli fu commissionato un palazzo di nuova costruzione a Tolentino, rimasto tuttavia incompiuto (fig. 8). In accordo, potrebbero aver ricercato una monumentalità per parti anche nel palazzo romano, replicando soluzioni di altre illustri residenze cardinalizie, come palazzo Venezia, la Cancelleria e lo stesso palazzo Farnese. La presenza di soffitti o *palchi* lignei (ancorché ritoccati successivamente) a cassettoni ispirati alle volte termali, sotto ai quali si svolgono fregi ad affresco con riquadri coerenti con le geometrie dei soffitti e con l'architettura delle pareti, così come la sequenza a cannocchiale che dalla sala dipinta procede in linea alla sala angolare più piccola, o ancora la scelta di illuminare la stessa sala a due ordini di finestre sovrapposte (oggi priva di cassettonato) potrebbero confermare la mano di un professionista esperto come Sangallo il Giovane che non ebbe il tempo di completare il lavoro, ma i cui disegni servirono da modelli esecutivi, come sembra suggerire il foglio autografo GDSU 1623 A (fig. 7) così vicino al cassettonato di una delle sale dell'appartamento (tavv. 29, 40).

Parisani, forse nemmeno cinquantenne, morì nell'aprile del 1549, tre anni dopo l'architetto fiorentino. I due palazzi che portano il suo nome – il frammento “perfetto” di Tolentino, nobilitato da una massiccia facciata in bugnato continuo a conci alternati, comprendente il pianterreno con botteghe e l'ammezzato, ma realizzato solo per la parte documentata con buone probabilità da un disegno autografo conservato sempre al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi (988 A *recto*) –,⁴⁶ e il complesso eterogeneo del palazzo di Roma, privo di cortile monumentale, dagli esterni scialbi e dalle decorazioni fastose al piano nobile, diverrebbero così due facce di una stessa medaglia.

1. Il toponimo «alla Cerasa» ricorre nei documenti di metà Cinquecento contenuti nelle *Fonti documentarie su palazzo Parisani Rondonani*, qui e nella corrispondente Appendice documentaria online collegata al volume, a cura di Lothar Sickel. Grazie alle ricerche condotte da quest'ultimo, è oggi possibile ricostruire la complessa storia del palazzo nei secoli XV-XX. Le considerazioni avanzate in questo scritto profitano di una minima parte dell'imponente documentazione raccolta dallo studioso e intendono porsi come premessa a futuri e più approfonditi contributi sul palazzo e sull'insula. L'autrice desidera

ringraziare Lothar Sickel per aver generosamente condiviso le sue ricerche prima della pubblicazione.

2. Negli anni 1585-1590 è detta anche «la strada da S. Luigi alla Maddalena innanzi l'ambasciata di Spagna» (AAV, Armadio XI, vol. 86, c. 194, cit. in Proia, Romano 1937, p. 26; Adinolfi 1881, II, p. 422).

3. «Finalmente nell'anno 1744 furono fissati a tutto rigor di esattezza, descritti e pubblicati colle stampe i confini, e le denominazioni di ciascheduna Regione [...]», in Bernardini 1810, p. 5. Nella descrizione di Bernardini il confine rionale coincide a nord con via della

Stelletta, oltrepassa il «capocroce» con via della Scrofa e piega a sud parallelo a piazza Navona, includendo il complesso di Sant'Agostino. Sulle antiche diaconie di Santa Maria in Aquiro (600 d.C. circa) e di Sant'Eustachio (ante 750 d.C.) si rimanda a Magnuson 2004, in particolare tav. 64; sull'origine greca del titolo di Sant'Eustachio si veda Raspe 2019, p. 119, con bibliografia.

4. Un contesto vicino è trattato in Benocci 2013. 5. Biondo 1543, pp. 52-53; per il Circo Flaminio (27 a.C. – 14 d.C.) si rimanda ad *Atlante di Roma antica* 2012, II, tav. 223 e a D'Alessio 2012, pp. 493-495, 506-512.

6. Si veda ivi, p. 508.

7. Le terme Alessandrine occupano la stessa superficie delle terme e del ginnasio di Nerone (ivi, p. 512). Una veduta idealizzata delle terme Neroniane Alessandrine risalente agli anni del pontificato di Urbano VIII si trova in Lauro 1637, f. 76; lo studio archeologico del complesso in epoca antica, medievale e moderna si deve a Giuseppina Ghini (Ghini 1988 e 2022).

8. Ovvero sul blocco sud della Maddalena; si veda Hülsen 1925-1926, pp. 296, 299 e fig. 1, p. 293.

9. Definite palestre in D'Alessio 2012, p. 522, e anche biblioteche in Ghini 1988, p. 146; si veda la ricostruzione topografica in *Atlante di Roma antica* 2012, II, tav. 248, tavv. fuori testo 8, 13.

10. Ghini 1988, pp. 124, 132, 140.

11. Tale attività sarebbe la ragione principale per lo spostamento del mercato dalle pendici del Campidoglio a piazza Navona voluto da Sisto IV (Raspe 2019, pp. 127-128).

12. Hülsen 1925-1926, p. 292; Ghini 1988, pp. 128-29; Roberto 2005; 2015.

13. Mariano da Firenze 1518, ed. 1931, p. 232; sull'opera *Itinerarium Urbis Romae* si rimanda a Mercuri 2004. Si veda ancora Ghini 1988, p. 160, per la menzione di una terza vasca. 14. Pirro Ligorio, *Libro XVIII dell'antichità [...] nel quale si tratta de luoghi et città et monti più famosi et d'altre cose*, BAV, Ott. lat. 3376, c. 80r.

15. Nel foglio autografo di Antonio GDSU 913 A *recto* (cm 31 × 22,8, pubblicato in Ghini 1988, p. 147 e tav. XXVI), Sangallo misura un capitello composito e schizza un motivo a grottesche annotando «alle terme alessandrine presso alla dogana»; per GDSU 949 A *recto* si veda: ivi, pp. 130-133 e tav. III; M. Schich, in *The Architectural Drawings* 2022, pp. 79-80; per GDSU 1197 A *recto* si veda H.C. Dittscheid, in *The Architectural Drawings* 2022, p. 137.

16. Esemplare la planimetria RIBA III/1 in Zorzi 1959, fig. 96; per una dettagliata analisi dei fogli relativi alle terme Neroniane-Alessandrine si rimanda alla prossima pubblicazione del *corpus* palladiano di Guido Beltrami, che ringrazio per avermi messa a parte delle proprie ricerche in fase di studio. 17. Per l'appellativo di «Mastro Ruinante» o «Guastante» dato a Bramante e legato alla demolizione e ricostruzione della basilica di San Pietro si veda Bruschi 1969, p. XXXV.

18. Tafuri 1984; Tafuri 1992, pp. 97-101; Smyth-Pinney 2015-2016. 19. Aureli 2022.

20. Si vedano per l'originaria isola medicea Smyth-Pinney 2015-2016, in particolare pp. 166-167, figg. 6, 7; per l'area più ampia Raspe 2019, in particolare pp. 122-125 e fig. 1; ringrazio Martin Raspe per aver condiviso le proprie ricerche acconsentendo alla ripubblicazione in questa sede della loro trasposizione grafica e per i preziosi suggerimenti al testo.

21. Stenius 1981; Ceccanti 2023, p. 76 e note 11 e 12.

22. Sulle vicende dell'eredità del cardinale Ascanio Parisani (†1549), trasmessa al nipote Alessandro (†1591), al figlioletto Felice (†1593), alla vedova Laura Zampeschi e infine a Giovan Battista Parisani (1596), si vedano Sickel 2005, pp. 97-104 e il saggio di Sickel, *Alle origini di palazzo Parisani*, in questo volume, con Appendice documentaria.

23. *Hierarchia catholica* 1923, p. 45; Ricci 2012, p. 12.

24. Segue l'acquisto da parte dei Borghese, che ne conservano la proprietà per circa due secoli, fino a quando, nell'Ottocento, la via risulta su entrambi i fronti proprietà di Giovanni Battista Mazzetti, sia quello nord (civici nn. 31-35, oggetto di una ricostruzione in palazzo su progetto dell'architetto Giuseppe Marasca, cfr. ASC, Amministrazione-Comune Pontificio, Titolo Preunitario, Titolo 54, busta 9, fasc. 17), che quello sud (civici 42-46). Per la cronologia e i dettagli si rimanda a Sickel 2006 e le *Fonti documentarie su palazzo Parisani Rondonani*, qui e nella corrispondente Appendice online. 25. Sickel 2006 e Sickel, *Alle origini di palazzo Parisani*, in questo volume.

26. «[Di Roma li XI settembre 1596] L'eccellentissimo signor Giovan Francesco Aldobrandino, avendo posto benissimo all'ordine il già Palazzo del cardinale Giesualdo alla Rotonda disegna domani o l'altro di andarvi ad habitare con tutta la sua famiglia», in BAV, Urbin. lat. 1064 (*Avvisi*), cc. 569v-570r (Orbaan 1920, p. 107).

27. Il tema può essere qui solo accennato; per una interpretazione illuminante del ruolo strategico dei palazzi per la società romana di fine Cinquecento si veda Bedon 2011.

28. Sui fogli 2381r-2382r dell'Accademia di San Luca, già segnalati da Wasserman 1966, pp. 91-93 e da Bedon 1989, si rimanda a Ricci 2011-2012, pp. 202-204; 2012, p. 15.

29. Per una aggiornata biografia di Parisani si rimanda al saggio di Mauro Vincenzo Fontana in questo volume.

30. Sulle ragioni e sui tempi dell'acquisto della proprietà dagli eredi Gigli si veda il dettagliato saggio di Sickel, *Alle origini di palazzo Parisani*, in questo volume.

31. Elam 2005, pp. 199-225.

32. Nel 24 febbraio 1535 e successivamente i tre nomi sono documentati nei pagamenti per il cantiere di palazzo Farnese (Uginet 1980, p. 12).

33. Giovannoni 1959, I, pp. 282-283.

34. Smyth-Pinney 2025.

35. Crispo era stato creato cardinale il 19 dicembre 1544 (Bertoni 1984); per la morte di Parisani si veda *Hierarchia catholica* 1923, p. 118.

36. Si rimanda al saggio di Patrizia Tosini in questo volume per il possibile coinvolgimento di Tiberio Crispo e della sua cerchia di artisti negli affreschi cinquecenteschi del piano nobile del palazzo.

37. Du Pérac 1577, ed. Ehrle 1908.

38. Quest'angolo coincide con la «casa piccola» del vescovo di Rimini rilevata da Antonio da Sangallo il Giovane; si veda oltre e in particolare la nota 43 in questo contributo.

39. Si rilevano i lavori eseguiti da Giacomo Della Porta tra gennaio 1597 e luglio 1598, quando la proprietà risulta degli Aldobrandini (cfr. Bedon 1989, che li riferisce al cardinale Gesualdo, e le *Fonti documentarie* in questo volume).

40. Proia, Romano 1937, p. 22.

41. Frutaz 1962, II, p. 315; sulla pianta di Giovanni Maggi si veda Gallavotti Cavallero 2012.

42. Una pianta di fine secolo redatta dall'ingegner Ettore Bonoli (23 marzo 1896), gentilmente segnalatami da Lothar Sickel, registra la massima estensione dell'appartamento al piano nobile. Cfr. ASC, Famiglie miscellanea (Persiani-Mazzetti), vol. 13, b. 1, fasc. 29, *Pianta del piano 1° nel fabbricato di proprietà dei Sig.ri Persiani sito in Roma nella Piazza Rondonani n.48*.

43. Cfr. Giovannoni 1959, I, p. 285 e Sickel, *Alle origini di palazzo Parisani*, in questo volume, nel quale lo studioso propone per il foglio GDSU 882 A la data intorno al 1542.

44. Firenze, GDSU 882 A *recto* (cm 43,5 × 28,8) e Firenze, GDSU 1264 A *recto* (cm 28,3 × 20,8) sono significativamente l'uno metà dell'altro.

45. Descritta da Vasari come amicizia nella *Vita* del 1568: «Aveva contratta seco talmente amicizia il reverendissimo cardinale d'Armino, che mosso da gloria, per lasciar di sé a' posteri ricordo, in Tolentino fece per ordine di Antonio fabbricare un palazzo: onde, oltre lo esser m[astro] Antonio premiato, gli ebbe il cardinale di continuo obbligo.»; cfr. Vasari 1568, ed. 1966-1987, V, p. 32; Giovannoni 1959, I, pp. 284-285, menziona l'esistenza di un modello ligneo. Sono grata a Luca Romagnoli dell'Ufficio Stampa del Comune di Tolentino per l'aiuto fornitomi nella ricerca iconografica sul palazzo ante i lavori di sopraelevazione terminati nel 1939 (Gentiloni Silverj 1965).

46. Sul foglio autografo GDSU 988 A *recto*, pubblicato con erronea collocazione in Giovannoni 1959, fig. 292, si veda M. Kunz, in *The architectural Drawings* 2022, p. 163. Per una diversa opinione sull'identificazione del soggetto si rimanda alla scheda di Pier Nicola Pagliara nel quarto volume del *Corpus* sangallescio di prossima pubblicazione; ringrazio Georg Schelbert per averne condiviso il contenuto in fase di stampa.

ASCANIO PRIMA E DOPO PALAZZO PARISANI

UNA BIOGRAFIA IN QUATTRO ATTI

Mauro Vincenzo Fontana



Per un prelado che non aveva alle spalle i mezzi di una famiglia romana facoltosa, e che quindi in città non poteva contare sulla comodità di un palazzo avito pronto all'uso, accettare la porpora significava pure dover provvedere con buona lena a una residenza adeguata. Non era soltanto una questione di forma. Come d'altronde insistono a raccontarci con sintomatica regolarità le tante voci che prima e dopo il Concilio Tridentino si sono pronunciate sugli *onera*, sui *mores* e sugli *officia* imposti dal galero,¹ la dimora di un principe della Chiesa doveva sì garantire una magnificenza proporzionata al *decus* del ruolo, ma doveva pure assolvere a esigenze logistiche specifiche e diversificate, funzionali per sistemare convenientemente i vari attori necessari a una *familia* rispettabile ed efficiente. E anche se la porpora arrivava dopo tanti anni di militanza negli uffici della Curia e di permanenza ormai stabile nell'Urbe, per i forestieri rimaneva sempre una faccenda gravosa da fronteggiare, vuoi per questioni di ordine propriamente economico, vuoi per le difficoltà intrinseche a una ricerca che, almeno in partenza, provava a inseguire standard abitativi elevati, criteri di rappresentanza congrui e requisiti di visibilità appropriati. A differenza di quanto in genere si crede, infatti, nel corso del Cinquecento il mercato immobiliare capitolino offriva possibilità tutto sommato limitate ai membri stranieri del Sacro Collegio, sia a coloro che avevano la volontà e i capitali necessari per concludere un acquisto, sia a quelli – l'abbondante maggioranza – che propendevano invece per una soluzione in affitto.² Ma a prescindere dalla capienza effettiva delle singole tasche, per ognuno si trattava comunque di un capitolo di spesa ragguardevole, che incideva su un bilancio cronicamente aggredito dalle tante bocche a stipendio e dagli oneri di un tenore di vita sfarzoso che, non di rado, costituiva l'anticamera di indebitamenti gravi e persino di dissesti irreparabili.³

La questione, con tutto il suo carico di implicazioni patrimoniali, pratiche e d'immagine, si pose naturalmente pure per Ascanio Parisani. Nato a Tolentino, ma allontanatosene relativamente giovane per assecondare una carriera che cominciò presto a esigere scenari di altro respiro, il marchigiano giunse a Roma al tempo di Leone X, contando sulla protezione e le entrate di Antonio Ciochi del Monte.⁴ Chiamato quindi a cimentarsi con i primi incarichi di Curia già durante il papato di Clemente VII Medici (1523-1534), sotto Paolo III (1534-1549) diventò un attore di punta nella macchina amministrativa pontificia, scalando le gerarchie della Chiesa farnesiana sino a ottenere il cardinalato al termine di un concistoro preceduto da settimane di polemiche e rivendicazioni.⁵

Era il 19 dicembre del 1539 e, tra le incombenze più urgenti portate dal nuovo magistero, Ascanio dovette inevitabilmente preoccuparsi pure di adeguare la propria dimora all'*habitus* imposto dalla porpora.⁶ Stando al quadro documentario di cui disponiamo oggi, le prime manovre concrete in tal senso risalgono al 26 ottobre 1541, allorquando, per ingrandire la residenza dove già viveva al Pozzo alle Cornacchie, il tolentinate acquistò un'abitazione confinante alla sua.⁷ Iniziava così a prendere forma quella che nella topografia della Roma farnesiana sarebbe divenuta la fastosa residenza del «cardinale di Arimini», così come d'abitudine i contemporanei cominciarono a riferirsi al marchigiano dopo che questi aggiunse il galero alla cattedra romagnola.⁸

Come fu per molti altri porporati creati da Paolo III – e come d'altro canto sarebbe stato pure per tanti nuovi membri del Sacro Collegio ben oltre la chiusura del Concilio di Trento –⁹ la messa a regime di una *domus cardinalitia* non costituì dunque nella biografia di Parisani una vicenda secondaria o dalla portata transitoria, ma rappresentò al contrario l'esito di un processo di lungo corso, ossia uno snodo cruciale in termini di presupposti e di sviluppi. In altre parole, se considerato come una tappa del denso *cursus ecclesiasticus* seguito dal prelado prima e dopo l'ottenimento del cardinalato, il palazzo protagonista di questo libro ci restituisce uno straordinario affaccio sulla sua intera parabola esistenziale.

Ed è proprio privilegiando questo punto di osservazione che qui si vuole ripercorrere in breve la vita di Ascanio, ripartendo dalla sfuggente gioventù nelle Marche. Prima, però, mi paiono doverose un paio di considerazioni su almeno due delle difficoltà che oggi, su un piano più generale, si incontrano approcciando il cardinalato farnesiano da una prospettiva biografica. Innanzitutto, come documenta in maniera emblematica proprio il caso di Parisani, bisogna constatare la frequenza con cui ancora ci si imbatte in giudizi di valore schematici e riduttivi. Giudizi che, schivando quasi meccanicamente qualsiasi riscontro sulle effettive qualità umane, relazionali, pastorali e professionali del prelado di turno, finiscono quasi sempre per inquadrarne la carriera soltanto attraverso la lente polarizzata del più spregiudicato nepotismo pontificio. È l'esito di una tradizione esegetica remota e tenace, che in *antiquo* trovò alimento nella propaganda protestante e che, in tempi moderni, e in specie in area anglo-tedesca, continua spesso a nutrirsi dell'antagonismo di voci coeve tanto critiche verso la corte paolina quanto scopertamente interessate o ideologicamente orientate.¹⁰

A complicare la lettura della vita di molti porporati dell'epoca farnesiana – specie se nati lontano da Roma come il marchigiano – è poi la natura policentrica di percorsi personali che assai di frequente si espressero anche lontano dall'Urbe, tracciando traiettorie che sovente sbiadiscono nel passaggio tra un contesto e l'altro e intersecando scenari sociali, politici, religiosi e culturali che solo di rado la critica è riuscita a concatenare all'interno di un quadro organico ed esaustivo.¹¹

In attesa che una sistemazione monografica restituisca a Parisani un profilo coerente in tutte le sue parti, sembra che la letteratura antica e gli studi moderni convergano nel consegnarci una biografia articolata in quattro atti, e cioè scandita da quattro segmenti principali interconnessi tra loro: il primo, il più antico e incerto, ci riporta al tempo della giovinezza e della prima maturità, marcate da una formazione ancora oscura, dall'ingresso intorno alla metà degli anni Dieci nell'orbita di Ciochi del Monte e dal conseguente trasferimento nella Roma di Leone X (1513-1521); il secondo copre invece tutto il periodo passato nell'Urbe durante il papato di Clemente VII, con l'ascesa nel sistema delle cariche curiali e la consacrazione episcopale del giugno 1529, celebrata nella Sistina dopo un veloce transito sulla cattedra di Caiazzo (gennaio 1528 – maggio 1529) e l'approdo alla diocesi di Rimini (maggio 1529); il terzo coincide con l'avvio del pontificato di Paolo III, contraddistinto dal legame con Costanza Farnese e da una scalata nelle gerarchie della corte paolina che nel dicembre del 1539 veniva coronata col galero; il quarto corrisponde infine al tratto più estremo della sua esistenza, tutta spesa con la porpora addosso nell'era farnesiana e segnata dalla sistemazione della sontuosa residenza romana, dall'erezione della cappella in San Marcello al Corso, dall'impegnativa legazione umbra (1542-1545), da quella assai meno esplorata di Campagna e Marittima (1547-1549) e infine dalla morte, sopraggiunta il 3 aprile 1549.¹²

Come si accennava qualche rigo più sopra, Parisani vantava origini marchigiane. Figlio di Lorenzo di ser Massio e di una madre di cui si continuano a ignorare le generalità, nacque a Tolentino in una data che oggi si è propensi a collocare sul principio del Cinquecento ma che, verosimilmente, come parrebbero suggerire i primi riscontri documentari sicuri, e come d'altronde riferiva già nel Settecento l'abate Giuseppe Colucci, converrà anticipare di qualche tempo, fissandola «sul cadere del secolo XV». ¹³ Al momento della nascita di Ascanio, la famiglia d'origine era senz'altro tra le più influenti e conosciute della Marca anconetana. Di estrazione comitale e celebrata dalla storiografia locale di stampo illuminista come «antiquae nobilitatis conspicua», ¹⁴ essa sarebbe attestata a Tolentino sin dall'inizio del XIV secolo e tra Tre e Seicento avrebbe illustrato ripetutamente la patria, sfornando in serie «segretari de' grandi principi», figure che si distinsero nel campo delle lettere e del diritto e personalità che tennero «cariche luminose» in ambito militare ed ecclesiastico.¹⁵

Degli anni giovanili conosciamo però davvero poco. Ignoriamo del tutto, per esempio, il capitolo degli studi, che pure dovette rappresentare un momento fondativo nel percorso formativo di Ascanio, almeno a giudicare dalle competenze presupposte dagli incarichi che presto gli sarebbero stati assegnati e che poi avrebbero indirizzato tutta la sua carriera. A ogni modo, sempre a detta di Colucci, «i primi rudimenti ebbero in patria», ¹⁶ ed effettivamente è più che plausibile che Parisani abbia cominciato a educarsi proprio nella città d'origine, nonostante il brano tramandato dall'erudito settecentesco non trovi riscontro nemmeno nella letteratura coeva più avveduta e affidabile,¹⁷ e per questo pare piuttosto doversi rubricare come un *escamotage* narrativo, utile a colmare un vuoto di informazioni tra due fatti conclamati (ovvero la nobile ascendenza del casato d'origine e la vicenda del trasferimento a Roma).¹⁸ Al netto delle tante oscillazioni che nel Cinquecento pretridentino gli studi vanno registrando nella formazione dei membri del Sacro Collegio – e che naturalmente si spiegano in funzione di scenari geopolitici di partenza e di *social background* spesso assai diversificati tra loro –, l'estrazione e i mezzi della famiglia di Ascanio

dovettero infatti garantirgli un ammaestramento perlomeno di base nel latino e nelle discipline del *trivium*, secondo un impianto educativo che, anche in una dimensione provinciale e con i dovuti salti di scala, provava ad appropriarsi dei modelli invalsi nelle sfere più alte dell'aristocrazia italiana.¹⁹ Di certo, in questo senso aiuterebbe molto saperne di più delle sue letture giovanili, di cui purtroppo non abbiamo nemmeno un flebile riflesso, visto il buio che oggi avvolge la sua biblioteca personale, che pure, almeno nella residenza cardinalizia del Pozzo alle Cornacchie, dovette avere uno spazio proprio e riconoscibile.²⁰

Dopotutto, vuoi per la carenza di appigli documentari e di tracce materiali nel contesto di provenienza, vuoi per il silenzio dello stesso interessato – che evidentemente glissò sul primo tempo della sua esistenza pure con coloro che si occuparono dell'epigrafe funeraria lasciata nella cappella di San Marcello al Corso (fig. 1) –, ²¹ la giovinezza di Ascanio creò qualche impaccio vistoso pure agli storiografi cinque, sei e settecenteschi. Sia a quelli che guardarono al tolentino da una posizione romanocentrica e prosopografica, e cioè interessandosene nelle cronotassi vescovili e cardinalizie del tempo di Clemente VII e di Paolo III, come Onofrio Panvinio, Alfonso Chacón, Ferdinando Ughelli e Lorenzo Cardella;²² sia a quelli che invece se ne occuparono da un orizzonte più strettamente marchigiano e municipalista, e che quindi, come Carlo Santini o il già citato Colucci,²³ ne tracciarono un profilo con l'idea di documentare i traguardi dell'ennesima gloria locale. Tra tutte queste voci, infatti, a tentare assieme a Colucci una generica incursione nella stagione più antica della vita di Parisani è soltanto Cardella, in un passo con cui ne inaugura il medaglione biografico e che, proiettando retrospettivamente sulla «puerizia» del protagonista le qualità canoniche dello *speculum virtutis* del cardinalato posttridentino («maturità di costumi, prudenza e grandezza di animo»), ²⁴ tradisce una smaccata risignificazione retorica dei fatti. E a ben vedere, non si tratta d'altro che di una parafrasi dell'*incipit* della vita di Parisani acclusa nell'edizione del 1677 di Chacón («Ascanius Parisianus natione italus, patria Tolentinas, rebus magnis agendis idoneus, prudens, iustus, ac liberalis»), ²⁵ un brano che viene interpolato ad arte per essere traslato nell'adolescenza del marchigiano e che, in quello stesso torno d'anni, sul finire del Settecento, sarebbe stato ripreso pure nel misconosciuto profilo manoscritto di Giuseppe Belforti, su cui torneremo in breve in chiusura.²⁶

A ogni buon conto, la prima data certa nella biografia di Parisani ci riporta al 27 maggio 1517, quando, nelle vesti e nelle responsabilità di segretario, risulta già a stipendio di Antonio Maria Ciochi del Monte («Ascanius de Parisanis secretarius cardinalis Sanctae Praxedis [...]»).²⁷ Membro del Sacro Collegio sin dall'epoca di Giulio II, da cui ottenne la porpora nel concistoro ravennate del 10 marzo 1511,²⁸ e zio paterno di Giovanni Maria, cardinale a sua volta dal 1536 e nel 1550 incoronato papa col nome di Giulio III (1550-1555),²⁹ il prelado savinese era a quel tempo tra le personalità di vertice della Chiesa e della politica di Leone X.³⁰ E come è facile figurarsi, si trattò di un incontro decisivo nella carriera di Ascanio che, nonostante la posizione e le risorse familiari, rimaneva pur sempre un giovane nato ai confini dello Stato pontificio e apparentemente privo di altri agganci diretti nelle schiere apicali della Curia romana.

Al momento, resta tuttavia difficile dettagliare le circostanze esatte in cui prese avvio la relazione con Ciochi del Monte, anche perché dovette materializzarsi in una stagione particolarmente densa nella biografia di quest'ultimo, che dal 1511 reggeva la cattedra di Pavia, che dal 1512 in avanti fu tra i più assidui alle sedute del Concilio Lateranense V (1512-1517), che nel 1515 ottenne la legazione di Perugia e che nel 1516 fu nominato amministratore apostolico di



Fig. 1. Epigrafe funeraria di Ascanio Parisani, 1549. Roma, San Marcello al Corso.



Fig. 2. Sebastiano del Piombo, *Ritratto di Clemente VII*, 1531. Los Angeles, J. Paul Getty Museum.

quotidianamente dagli alti uffici cui era chiamato il «signore». Bisognava dimostrarsi «degno, segreto principalmente (come ne ammonisce il nome), leale, diligente ed espedito, bello scrittore ed eloquente e leggiadro e breve quanto si può, e prudente». Ma occorreva pure essere «bello intenditore di cifre, e molto accurato e diligente che niuna cosa degli scritti suoi si perda, e registrare il tutto, e tenere le lettere ricevute in filze o mazze per ordine, co' l' notarvi il giorno e' l' mese e molte volte l'ora della ricevuta».³⁵

Le responsabilità affidategli da Ciochi del Monte obbligarono Parisani a prendere contestualmente la via di Roma. Nella sua vita si aprì così un capitolo diverso e denso, all'inizio carico di attese e prospettive e via via popolato da traguardi raggiunti e nuovi obiettivi. A fronte delle gratificazioni di una carriera capitolina che si sarebbe spalmata su quattro pontificati e che toccò sempre cementare con la perseveranza di un presidio costante, Ascanio non avrebbe però mai reciso il cordone con la terra d'origine, secondo uno schema comportamentale che per la verità fu assai comune nella dialettica migratoria d'*ancien régime*, che tra i porporati di provenienza marchigiana trovò riscontro lungo tutto il Cinquecento e che, attraverso azioni eclatanti di mecenatismo e di pietà, tentava di restituire in patria qualche riflesso concreto del prestigio e dello *status* conseguiti altrove.³⁶ Tanto più, ovviamente, se lo scenario della propria affermazione a distanza corrispondeva al centro della cristianità.

Ottenuto nel 1520 un canonicato alla cattedrale di Cesena,³⁷ verosimilmente senza ottemperare mai a oneri di sorta ma soltanto per godere dei vantaggi di una prebenda, Parisani dovette insediarsi a Roma contando da subito sull'ospitalità di Ciochi del Monte. Nella residenza dove il prelato toscano abitava dal 1516, ossia palazzo

Novara.³¹ Pur nell'assenza di esplicite testimonianze documentarie sulle mansioni effettivamente espletate da Parisani per conto del prelato toscano, è comunque decisamente più semplice immaginarsi il bagaglio di competenze che il tolentinate doveva aver acquisito a monte di quel segretariato, che senz'altro ne mise alla prova la discrezione e lo zelo ma che pure dovette testarne le conoscenze specifiche in ambito giuridico, amministrativo e contabile.³² Come nel 1543 avrebbe ricordato Francesco Priscianese, maestro di casa del fiorentino Niccolò Ridolfi e penetrante analista dell'etichetta cardinalizia,³³ da quel tipo di incarico dipendevano «l'onore» dei porporati e talvolta pure «le rovine loro».³⁴ Il prescelto doveva infatti abbinare una vasta rosa di qualità morali ad abilità burocratiche trasversali, che venivano sollecitate

Orsini in piazza Navona,³⁸ Ascanio è però attestato per la prima volta soltanto il 19 maggio del 1523, quando vi stipulò un contratto per l'arrendamento di alcuni benefici a vantaggio di un tal Bernardo Lenzi fiorentino, chissà se fratello del Lorenzo Lenzi governatore di Orvieto dal 1554 e quindi identificabile col «Bernardo» cui Benedetto Varchi dedicò uno dei *Sonetti* pubblicati a Venezia nel 1555.³⁹

Dall'atto si ricava inoltre che a quella data Parisani era commendatario perpetuo dell'abbazia di Santa Maria di Monte Santo e del priorato di Sant'Egidio («perpetuus commendatarius Sanctae Mariae de Monte Sancto et prioratus Sancti Egidii»)⁴⁰ e, soprattutto, che era già incardinato negli uffici della Curia romana, dove certamente dovette accedere scortato dai buoni uffici di Ciochi del Monte. I fatti ci riportano al crinale del breve regno di Adriano VI e, alle incombenze cui lo chiamava il segretariato per l'influente protettore toscano, Ascanio sommò pure quelle di protonotario e di scrittore apostolico («reverendus dominus Ascanius Parisanus prothonotarius et scriptor apostolicus»)⁴¹ Si trattava di due incarichi tecnico-amministrativi di alto profilo e talvolta dotati di privilegi,⁴² che il tolentinate poté conseguire tesaurizzando il ventaglio di esperienze condotte al servizio di Ciochi del Monte e – perché escluderlo senza ragioni specifiche – pure gli studi condotti in gioventù. Due incarichi, ancora, che per quanto ne sappiamo oggi dovettero battezzarne l'ingresso nella tentacolare macchina amministrativa pontificia, dove, a onta delle diffamazioni antiche e dei pregiudizi moderni, negli anni a seguire Ascanio si sarebbe costruito una reputazione elevatissima e via via crescente, su cui non mancarono di fare affidamento prima Clemente VII (fig. 2) e poi Paolo III (fig. 3).⁴³

Per la verità, però, rispetto al ruolo di protonotario non siamo in grado di stabilire quale fosse la categoria esatta a cui afferiva Parisani. Ne esistevano infatti tre tipologie distinte, differenziate per mansioni, prestigio e benefici e organizzate secondo una scala gerarchica più o meno irregimentata. Come testimoniò nel pieno Ottocento Gaetano Moroni, appassionato indagatore della struttura giuridica della Chiesa preunitaria e accanito compulsatore di fonti e documenti antichi sulle istituzioni cattoliche,⁴⁴ in cima vi erano i protonotari «numerari e partecipanti», chiamati così per il «loro stabile numero e dagli emolumenti che partecipano»; nel livello di mezzo stazionavano quindi i «soprannumerari non partecipanti», esclusi da «detto illustre collegio» e pertanto privati di ogni «emolumento»; in coda si situavano infine i «protonotari titolari o di onore» che, non essendo «veri prelati» e godendo di un titolo essenzialmente formale, dovevano distinguersi utilizzando un abito paonazzo in luogo di quello nero.⁴⁵



Fig. 3. Tiziano, *Ritratto di Paolo III*, 1543. Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte.

All'elezione di Clemente VII, nel novembre del 1523, Parisani è dunque a Roma già da qualche tempo. E a quella data, l'affiliazione alla *familia* di Ciocchi del Monte, assieme al canonico cesenate, alla commenda e alle funzioni di protonotario e di *scriptor*, dovettero garantirgli un buon flusso di entrate, un discreto ritorno in termini di immagine e, quel che più contava, un capitale di conoscenze ormai piuttosto ramificato, sia in fatto di contatti personali e rapporti istituzionali, sia rispetto alle dinamiche politiche interne alla corte papale. Occorre tenerlo nel debito conto, così da avere chiaro lo scenario effettivo che si aprì per il marchigiano con l'avvento del nuovo pontificato mediceo. Per la carriera di Parisani, l'epoca clementina coincise infatti con un netto, oggettivo salto di qualità, che gli studi moderni tendono in genere a trascurare se non addirittura a perdere del tutto di vista, concentrandosi di preferenza sulla assai più nota stagione farnesiana.⁴⁶ In un orizzonte culturale innervato dalle logiche del nepotismo, e cioè in un contesto dove rimane difficile trovare il giusto bilanciamento tra la spinta di una *commendatio* autorevole, le ragioni incontestabili del danaro e il peso delle reali competenze personali, Ascanio trasse senz'altro grandi vantaggi dal sostegno di Ciocchi del Monte, ma dovette essere pure sospinto dalle proprie risorse materiali e da un curriculum che nell'Urbe, se non ancora propriamente apprezzato, era quantomeno ben profilato e riconoscibile.

Continuando sempre a orbitare intorno alla figura e al magistero di Ciocchi del Monte, e beneficiando ancora nel 1531 di un appartamento all'interno del palazzo del cardinale toscano,⁴⁷ Parisani fu quindi nominato da Clemente VII datario e maggiordomo.⁴⁸ Il marchigiano accedeva così a due ministeri nuovi e di indiscussa rilevanza, che gli consentirono di accentrare sensibilmente il proprio raggio d'azione nella corte pontificia e che, al contempo, lo avvicinarono notevolmente alle deliberazioni dirette del papa e addirittura alla sua persona fisica.⁴⁹

All'interno di una simile cornice generale, Ascanio riuscì a salire l'ennesimo gradino nella Chiesa pretridentina. Nel gennaio del 1528, papa Medici gli conferì la prima mitria destinandolo alla cattedra di Caiazzo, una *sedes* di antica istituzione che ricadeva nei confini della Terra di Lavoro, nel Vicereame di Napoli, e che sino all'ottobre precedente fu governata dal bolognese Vianesio Albergati.⁵⁰ La reggenza caiatina si concluse tuttavia nello spazio di pochi mesi, nella primavera dell'anno seguente, e forse il tolentino non ebbe nemmeno il tempo per preoccuparsi di celebrare la *possessio* canonica e di onorare l'obbligo della residenza.⁵¹ Ciononostante, e ben al di là della sua durata e dei possibili benefici collegati alla mensa episcopale, sul piano formale quella nomina metteva comunque a posto un'altra tessera importante nel *cursus dignitatum* del tolentino, elevandone lo statuto istituzionale e spianandogli la strada per nuove e più prestigiose designazioni. In effetti, il 28 maggio del 1529, con una sopraggiunta deliberazione di Sua Santità, Parisani venne trasferito alla diocesi di Rimini, che avrebbe retto per il resto della vita, pur se "da remoto" e con il costante contributo dei vicari.⁵² In questo caso, a cedergli la cattedra fu proprio Ciocchi del Monte che, nel quadro di una partita di giro di cui fu forse strategico regista, andò a occupare la casella appena lasciata scoperta a Caiazzo.⁵³

Esattamente un anno prima che la scomparsa di Clemente VII chiudesse una stagione tanto proficua e intensa nella vita del marchigiano, moriva a Roma Antonio Ciocchi del Monte, poco più che settantenne. Era il 20 settembre del 1533 e per il tolentino non fu una perdita come le altre. Al porporato savinese Ascanio doveva in effetti molto in termini di carriera, a cominciare probabilmente dal suo stesso trasferimento nella città pontificia. Gli almeno quindici anni trascorsi al fianco di una delle voci più ascoltate del Sacro Collegio non rappresentarono infatti soltanto l'occasione per assicurarsi una rendita e accaparrarsi qualche beneficio qui e lì, ma dovettero plasmarne con nettezza il profilo umano e professionale, in qualche modo istruendone i passi successivi attraverso un'eredità straordinaria in fatto di esperienze e di relazioni. Non lo si è sottolineato abbastanza ma, all'ombra di Ciocchi del Monte, Parisani poté contribuire attivamente e dall'interno al funzionamento di una famiglia cardinalizia di prima caratura, testando nel probante scenario capitolino le proprie capacità di amministratore e confrontandosi sul campo, giorno dopo giorno, con i codici incontestabili della volontà papale, le dinamiche volubili della politica curiale e le logiche controverse della vita di corte.

Tanto più perché cadde poco prima della morte di un pontefice così propizio per le sorti di Ascanio, la scomparsa dell'alto prelato toscano avrebbe dunque potuto zavorrare in qualche misura la carriera del tolentino che, nell'immediata vigilia degli imprevedibili rivolgimenti portati da un nuovo papato, si ritrovava orfano della spalla su cui si era appoggiato sin dall'arrivo nell'Urbe. Da un punto di vista storiografico, si tratta di una congiuntura davvero nodale, che sinora gli studi moderni hanno implicitamente interpretato come un punto di rottura nella vita di Parisani, guardando alla sua successiva vicenda farnesiana in una dimensione chiusa e autoreferenziale, pressoché impermeabile ai tanti raggiungimenti che invece il marchigiano aveva già inanellato

nell'epoca clementina. In realtà, nonostante le ostinate preclusioni della critica novecentesca, il transito tra il regno di Clemente VII e quello di Paolo III si consumò per Ascanio nel segno della continuità.⁵⁴

A differenza di quanto si è creduto per decenni – e cioè che il marchigiano si sia fatto strada nella Chiesa paolina soltanto speculando sui sistemi corruttivi e clientelari intrinseci al più sfrontato nepotismo cinquecentesco –, i fatti ci dicono che papa Farnese investì sin dal proprio insediamento sulle competenze acclamate del tolentino, così da annettersi un patrimonio di conoscenze germinate sotto Ciocchi del Monte e poi via via maturate tra gli uffici della Curia clementina.⁵⁵ Va quindi senz'altro ricalibrato il ruolo tradizionalmente assegnato a Costanza Farnese, che a lungo è stata additata come la responsabile esclusiva del cardinalato di Ascanio e, di conseguenza, come la principale artefice di una sua altrimenti incomprensibile ascesa nella Chiesa farnesiana. Dalla pubblicazione nel 1901 dei *Diari* di Angelo Massarelli, segretario generale del Concilio di Trento e latore di un giudizio tanto netto quanto scopertamente orientato sul conto

del «cardinale di Arimino»,⁵⁶ gli studi hanno infatti spiegato l'ingresso di Parisani nel Sacro Collegio soltanto come l'esito di una spudorata macchinazione della figlia del pontefice. Mossa da un'insaziabile brama di potere e perversamente attratta dalla ricchezza, la donna si sarebbe spesa per la causa di Ascanio per via della «gran quantità di denari» intascati: approfittando biecamente dell'amore incondizionato del padre, lo avrebbe quindi circuito con sordide lusinghe, frustrandone la volontà al punto da spingerlo a concedere il galero al marchigiano senza alcuna consapevolezza e, soprattutto, senza che nessuno potesse ascrivergli alcuna colpa.⁵⁷ E a dirla tutta, non si tratta nemmeno dell'unica testimonianza di questo tenore a essere stata assorbita acriticamente dalla storiografia moderna che, rispetto alla parabola farnesiana di Parisani, sino a tempi recentissimi si è mostrata palesemente più incline a prestare orecchio e credito alle voci del dissenso piuttosto che a quelle dell'apprezzamento, senza mai neppure porsi il problema di un giusto bilanciamento tra posizioni così vistosamente in conflitto. Se, infatti, le parole di Massarelli hanno attecchito nelle valutazioni moderne facendo corpo unico con gli infamanti vituperi scagliati da Pasquino – accecato dal livore per via di un indigesto rialzo della tassa sul sale di cui il marchigiano fu ritenuto il primo responsabile –,⁵⁸ paiono invece come caduti nel vuoto pressoché tutti i giudizi antichi di segno opposto, e cioè quelli che inquadravano le tappe della carriera di Ascanio convergendo unanimemente sull'irrepreensibile dirittura della sua moralità e sulla provata solidità della sua preparazione. È stato così, per esempio, per gli elogi pronunciati tra Sei e Settecento dai già citati Chacón, Santini, Colucci e Cardella,⁵⁹ ritenuti implicitamente meno attendibili dei biasimi cinquecenteschi forse pure perché partoriti in epoche via via più lontane dai fatti. Ma a venire regolarmente sforbiciate dalle valutazioni della storiografia dei nostri giorni sono anche opinioni più antiche e vicine nel tempo alla biografia di Parisani, come il *report* lusinghiero inviato nel 1539 al cardinale Ercole Gonzaga dall'ambasciatore mantovano Nino Sernini,⁶⁰ i versi apertamente celebrativi composti sulla metà del XVI secolo da Francesco Panfilì⁶¹ o gli encomi di cui, qualche anno più tardi, si sarebbe fatto portavoce l'autore di un fortunato trattato giuridico stampato a Venezia nel 1583.⁶²

Come si accennava poco sopra, Ascanio venne quindi incardinato con una certa tempestività nella nascente macchina amministrativa farnesiana, senza che venissero avvistati ostacoli nel suo recente passato clementino e anzi proprio con l'intento di mettere a frutto le risorse di un curriculum lentamente costruito sul campo. Già nel 1534, appena asceso al soglio di Pietro, Paolo III affidò a Parisani il tesorerato generale, insignendolo così di un ufficio tecnico-gestionale di primissimo piano, che dettava la linea fiscale dello Stato e l'agenda economica papale e che, pertanto, si reggeva necessariamente su un rapporto diretto e fiduciario con Sua Santità.⁶³

Considerati anche gli schieramenti che già in antico polarizzarono i giudizi sull'effettivo operato di Parisani



Fig. 4. Stemma di Ascanio Parisani (da Belforti 1787-1793, c. 92r).

come tesoriere, dovette essere comunque questa la via maestra che condusse il tolentinate ai vertici della Chiesa farnesiana e che, passo dopo passo, verifica dopo verifica, beneficio dopo beneficio,⁶⁴ sullo scorcio del 1539 lo guidò sino alla porpora. Si apriva così l'ultimo capitolo della biografia di Ascanio, che fece da cornice all'allestimento della sua residenza cardinalizia e che, anche sul fronte del *patronage* artistico, rappresentò senz'altro la fase più luminosa della sua intera esistenza. Non sorprende, dunque, che si tratti del periodo che ha destato gli interessi maggiori in seno agli studi moderni, che si sono ripetutamente interrogati su alcuni dei nodi più significativi di tale stagione come la densa parentesi vissuta in Umbria come legato o, ancora, la vicenda della decorazione del sacello familiare in San Marcello al Corso a Roma.⁶⁵ Non vale quindi la pena tornarvi nella sede odierna, per quanto i tanti interrogativi pendenti lascino intravedere ampi margini di approfondimento anche su questo specifico momento. Lo prova, a mero titolo di esempio, una misconosciuta biografia manoscritta che ho fatto in tempo a introdurre poco più sopra e di cui in appendice si dà qui una prima trascrizione parziale.⁶⁶ A stilarla fu l'erudito umbro Giuseppe Belforti che, sul finire del Settecento, dedicò ad Ascanio un fitto profilo all'interno di una ponderosa impresa storiografica in undici volumi sui «legati e governatori di Perugia» (fig. 4).⁶⁷

Benché prevedibilmente sbilanciato da una prospettiva municipalista che guarda alla prima legazione di Parisani come all'occasione per ripercorrere fatti e vicende della storia perugina di quegli specifici anni (1542-1545), il testo si configura comunque oggi come il medaglione più lungo e denso tra quelli intestati al tolentinate in antico. Attingendo qui e lì alle notizie passate da Chacón e da Ughelli, e non senza fraintenderne talvolta qualche passo,⁶⁸ Belforti tratteggia l'intensa stagione umbra di Ascanio appoggiandosi ora all'autorevole *Historia* cinquecentesca di Pompeo Pellini,⁶⁹ ora a un assortito gruppo di documenti tra epistole e deliberazioni pontificie, stralciate e distribuite lungo una linea narrativa che si sviluppa secondo il più tipico impianto annalistico. Non ho modo per entrare qui sui tanti punti toccati dall'autore, ma in chiusura mi piace perlomeno sottolineare il brevissimo cenno che questi fa della residenza cardinalizia del Pozzo alle Cornacchie. La fonte della notizia è ancora una volta Chacón,⁷⁰ le cui parole vengono parafrasate per ricordare il vincolo testamentario posto da Ascanio a tutela del suo palazzo, del «quale ne proibì l'alienazione espressamente».⁷¹

APPENDICE DOCUMENTARIA

Giuseppe Belforti, *Serie de' Legati e Governatori di Perugia*, IX, ms. 1787-1794 (Perugia, Biblioteca Augusta, ms. 1832), cc. 93r-113v.

[c. 93r] Ascanio Parisani cardinale del titolo di Santa Pudenziana, legato (1542)

Nacque in Tolentino, e dopo aver dati non equivoci saggi della sua abilità nel maneggio di qualunque affare, e della sua prudenza, giustizia e liberalità, fu da Clemente VII creato vescovo di Cajazzo nel Regno di Napoli, e quindi trasferito alla chiesa vescovile di Rimino [sic] per rinunzia fattane dal cardinale Antonio del Monte. Trovandosi poi sotto il pontificato di Paolo III nella carica di datario in Roma, fu dallo stesso pontefice promosso alla porpora col titolo presbiterale di Santa Pudenziana nella sesta promozione fatta da lui li 12 dicembre 1539. Nell'anno 1542 fu destinato dallo stesso pontefice legato di Perugia, e dell'Umbria, e decorato insieme della Chiesa vescovile di Murano nel dominio Veneto. I diplomi delle facoltà al medesimo attribuite tanto nel temporale, quanto nello spirituale per questa legazione, nel sesto registro de' brevi, folio 60, e seguenti, appariscono al medesimo conferite nel dì 26 febbraio 1541, crediamo però che questo [c. 93v] possa essere un equivoco di chi li trascrisse in detto registro, giacché il nostro storico Pellini ci assicura che ciò seguì nel 1542, ed abbiamo troppe riprove della di lui esattezza, per non dovere rivocare in dubbio questa sua assertiva. E per conferma di questa nostra congettura si legga di grazia l'altro breve al medesimo cardinale spedito da Paolo III sotto il dì 14 febbraio 1542, nel quale si dice «Cum nos nuper te in nostris civitate Perusiae, et Provinciae Umbriae nostrum et apostolicae sedis legatum de latere et creaverimus et deputaverimus», col quale breve comunica lo stesso cardinal Parisani tutte quelle medesime facoltà che avevano godute i precedenti due cardinali legati Marino Grimano, e Cristoforo Giacobacci (Reg[istrum] VI Brev[ium] fol[io] 65). Le cose seguite in tempo della di lui legazione in questa città avranno luogo nelle memorie del suo vice legato. Terminata che ebbe questa legazione esercitò lodevolmente l'altra di Marittima e Campagna e di Pontecorvo, e delle castella spettanti già ad Ascanio Colonna. Pretende l'Ughelli che fusse ancora legato all'imperadore [c. 94r] insieme con Marcello Cervino, ma per quanto risulta dai *Monumenti Vaticani* non il Parisani, ma bensì il cardinale Pietro Paolo Parisio esercitò questo incarico. Morì questo cardinale in Roma li 3 aprile 1549, fu sepolto nella chiesa di San Marcello, nella cappella fatta edificare da lui. Si celebra da que' religiosi, dei quali fu protettore dell'Ordine, il dì lui anniversario il dì 13 agosto. Ottenne la protettoria di questa religione per morte del cardinale Antonio Sanseverino, a petizione del padre generale della medesima in grata riconoscenza de' benefizj fatti a quella chiesa e con larghe limo-

sine, e con l'avervi eretta la cappella della Pietà gentilizia di sua famiglia. Lasciò nel suo testamento al medesimo convento di San Marcello il proprio palazzo in mancanza della sua stirpe, alla quale ne proibì l'alienazione espressamente (Ciaccon[io], tom[o] 3, col[onna] 667).

Avendo il pontefice Paolo III per esperienza conosciuta per poco sana l'aria di Roma nel mese di settembre, in tutto il tempo del suo pontificato, [c. 94v] sebbene aggravato dagli anni, procurò sempre di sfuggirne i cattivi influssi, col partirsene da Roma, e col trasferirsi in qualche luogo del suo Stato. Avendo adunque anche in quest'anno determinato di passare da Viterbo a Perugia nel detto mese di settembre, avuta di ciò notizia, il cardinale Parisani chiamato comunemente il cardinale di Rimino, dopo aver fatte quelle provisioni che sembrarono a lui necessarie, volle che dalla città fossero eletti gli ambasciatori per incontrare il papa prima che entrasse nella Provincia. A quest'ufficio furono destinati Filippo Baldeschi, Sforza di Leonello degli Oddi e Raniero Ranieri, i quali si portarono ad incontrarlo in Orvieto. Arrivò il pontefice in Perugia il dì 7 settembre, ed alloggiò nella fortezza fatta costruire in tanto breve tempo da lui, ove dimorò fino ai 21 dello stesso mese. Per udire poi benignamente tutti i bisogni della città, oltre ad aver fatto venir seco il vescovo di Casale, che era di tutte le cose pienamente informato, convocati nella sala maggiore di detta fortezza quanti dottori e cittadini [c. 95r] vollero andarvi, dopo aver data ai medesimi una grata udienza, ed esortati i medesimi a vivere onestamente, e senza alcuna passione fra loro, si espresse che avendo sentiti i bisogni della città dal legato, dal cardinal del Monte protettore della medesima, e dal vescovo di Casale, co' quali aveva ordinato che si esponessero i bisogni della città, si era determinato se non in tutto, almeno in parte, di consolarli, e che in attestato di questa buona sua disposizione toglieva ad essi la ribellione e li restituiva nel pristino loro stato, assolvendoli dalle pene, e censure nelle quali fossero incorsi per le cose passate. Confermò di poi gli statuti della città, e liberò il contado da tutte le opere delle quali rimaneva debitore perfino alla venuta del legato, le quali ascendevano ad un numero molto considerabile; e dichiarò che il legato avesse facoltà di sgravare lo stesso contado dalla quantità di sale imposta a ciascuna famiglia. Per le occorrenze poi della città eresse un nuovo reggimento composto di [c. 95v] quaranta cittadini per ciascun anno, affinché di tre in tre mesi se n'extraessero dieci con quella stessa provisione, e emolumento che avevano avuto per l'addietro i priori, senza però le spese in palazzo, e a questi volle che si desse il titolo di Conservatori dell'ecclesiastica obbedienza, ed assegnò per luogo della loro residenza il Collegio della Mercanzia. Ordinò poi che dal legato si facessero i cinque Capitani delle porte, o sia del contado con provisione di scudi dieci il mese come si era costumato in addietro, e che si facessero ogni sei mesi

nominando sempre a quell'ufficio gentiluomini, o cittadini perugini; dopo di ch  liber  in perpetuo i cittadini dalla grav zza de' fuochi con molta sodisfazione [sic], e piacere del popolo. Di tutte queste grazie concesse a nome del pubblico ne fu ringraziato con dotta ed elegante orazione recitata da Ludovico Sensi dottore canonico della cattedrale, il quale poco prima aveva ottenuto dallo stesso pontefice l'impiego di primo segretario della citt  con [c. 96r] provisione di 100 fiorini, e di 10 corbe di grano annuatamente, la quale orazione poi fu mandata alle stampe. Part  il papa da Perugia il di 21 settembre, e per la diritta via se ne ritorn  in Roma, laonde il cardinal di Rimino legato avendo fatte le borse de' Conservatori dell'ecclesiastica obbedienza per un anno, ne estrasse la prima nel di 26 dello stesso mese di settembre per gli ultimi tre mesi di quell'anno, capo dei quali fu Orfeo di Guido Montemellini, e volle che tutte le volte che si avessero a congregare questi conservatori dovesse sempre intervenire uno dei suoi uditori. Congregatisi adunque la prima volta nel di 20 ottobre si tratt  in quel congresso, che avendo ordinato il Papa che per la fabbrica della fortezza dalla citt , e dal contado si dovessero pagare annuatamente 9000 scudi, quali poi per intercessione del medesimo legato furono ridotti alla met , e per esigerli si fosse imposto un sussidio sopra la libra di ciascun possidente, fu anche risoluto [c. 96v] che dovessero soggiacere ad una tale grav zza que' forestieri che possedevano beni stabili nel territorio. Questi medesimi conservatori providero all'arte della lana, eleggendovi sopra alcuni deputati, i quali avessero a trovare mezzi perch  la citt  non fosse gravata ne' prezzi de' panni, e che i mercanti non restassero gravati con introduzioni de' panni forastieri, e vi fecero sopra diverse leggi, e capitoli, quali furono confermati dal legato. Ottennero poi dal medesimo legato la permissione di rimettere l'ufficio dell'abbondanza, giacch  non essendovi chi attendesse alle cose dell'annona, si pativa nella citt  di tutte le cose necessarie all'umano sostentamento. Nell'ultimo del loro ufficio questi medesimi conservatori spedirono per ambasciadore al papa Anton Maria Baglioni per supplicarlo a volere spedire bolla, o breve sopra le grazie accordate alla citt , e specialmente sopra la magistratura loro, e quella de' camerlenghi, ma non si sa il risultato di questa commissione [c. 97r] (Pellini, par[te] III, an[no] 1542). Sul principio dell'anno 1543 furono estratti i nuovi conservatori dei quali fu capo Girolamo d'Ulis e Baglioni, ed avendo notizia che per la lite che verteva fra la citt  e gli eredi del cardinal Silvio Passerini di Cortona, era necessario lo spedire in Roma un cittadino di abilit  che assistesse alla medesima causa, vi deputarono Sisto Cesarei uomo molto pratico di quella corte, e informatissimo delle cose della patria; e poco dopo fu eletto Filippo Baldeschi per ambasciadore al papa, ma non si legge per qual motivo, sebbene possa credersi che fosse destinato per andare incontro al papa che nel mese di febbraio se ne part  da Roma per andare a Bologna (Pellini, par[te] III, an[no] 1543). Alle calende di aprile furono estratti i nuovi conservatori, capo dei quali fu Cesare di Giovannello Bontempi. In tempo di questi conservatori fu pubblicata in Perugia la bolla segna-

ta da Paolo III fin dal di 16 febbrajo del detto anno, con la quale concesse la tenuta di Montemalbe gi  [c. 97v] goduta dalla citt , per anni novanta a tutti quelli ai quali erano state demolite le case per la fabbrica della fortezza, ed in compenso dei danni sofferti per questo motivo (Reg[istrum] VI Brev[ium] fol[io] 60 verso). Avendo in questo tempo il collegio de' calzolari fatta istanza al cardinale legato per la conferma della rubrica della matricola di detto collegio colla quale si comanda che veruno di quell'arte possa vendere le scarpe in giorni festivi, e che debba obbedire agli ordini del camerlengo, ne ottenne grazia segnata sotto il di 18 aprile (Reg[istrum] VI Brev[ium] fol[io] 65 verso). Nel mese di maggio usc  finalmente la bolla di Paolo III colla quale dopo avere assoluta la citt  dalle censure, e rimessa la medesima nella di lui grazia, le concesse ancora diverse cose, delle quali era stata privata fino a quel tempo, la quale sebbene alquanto diffusa, merita tuttavia per le diverse espressioni in essa contenute, ad esser qui registrata nella sua totale estensione ed   concepita in questi precisi termini: [c. 98r]

«Paulus Episcopus servus servorum Dei ad perpetuam rei memoria sedes apostolica pia mater cuius pietatis, [...]. [c. 108r] Datum Romae apud Sanctum Petrum anno Incarnationis Dominis Millesimo quingentesimo quadragesimo tertio octavo kalendas maii pontificatus nostri anno decimo. [...] Cancellar[ia] decemvir[orum] d[ecretus] n[umerus] 110, Registrum VI Brevium, folio 70 verso, et seguenti.

Al principio di luglio essendo stati estratti i nuovi conservatori, dei quali fu capo Armanno della Staffa [c. 108v] venuto in Perugia l'arcivescovo di Bari come commissario del Papa, ed essendo tassata la citt  per settemila scudi annui, i medesimi conservatori coll'approvazione del legato, e dello stesso commissario per supplire a questa nuova imposizione, aumentarono il prezzo del sale di tre quattrini per libra, ed un quattrino per libra sopra la carne, e sopra il pesce che si vendeva nella citt , e nel contado, avendo con tal mezzo incontrata l'universale approvazione del popolo. In tempo poi del medesimo magistrato de' conservatori avendo il collegio de' fornari fatta istanza al legato per la conferma del privilegio derivante dalla matricola di detto collegio, di potere esigere la doana [sic] da tutti quelli che esercitavano quel mestiere, ne ottenne favorevole descritto segnato sotto il di 30 luglio (Reg[istrum] VI Brev[ium] fol[io] 68 verso; Pellini par[te] III, an[no] 1543). Nel medesimo giorno proveniente da Bologna arriv  in questa citt  il pontefice Paolo III, dove essendosi trattenuto fino agli 8 d'agosto senza aver fatta cosa che meriti speciale menzione, fermatosi una sera nel castello di Panicale per la via [c. 109r] d'Orvieto, e di Viterbo se ne ritorn  in Roma (Pellini, par[te] III, an[no] 1543). Nel mese di ottobre essendo stato estratto per capo de' conservatori Alfano Alfani, ed essendo egli in et  assai decrepita, ottenne dal cardinale legato la permissione di poter surrogare in quell'offitio Giovan Battista Alfani di lui figlio, il quale coll'intelligenza e consenso del legato, de' suoi colleghi e del tesoriere Bernardo Macchiavelli, per dare un qualche sollievo agli aggravati cit-

tadini, ordin  che si togliesse il quattrino imposto sopra ogni libra di pesce, cosa che incontr  il gradimento universale del popolo (Pellini l[ocus] cit[atus]). Entrarono sul principio dell'anno 1544 in ufficio i nuovi conservatori, capo dei quali fu Orazio della Corgna, e fecero dare il giuramento a tutti gli artefici della seta, e della lana, di attendere con diligenza, e cautela all'esercizio delle medesime, acciocch  la citt  non avesse a risentire alcun danno per la loro trascuratezza in dette arti. Si dettero poi questi medesimi conservatori tutto il moto per provvedere le abitazioni per gli scolari forestieri che venivano in questa universit  per apprendere [c. 109v] le scienze, giacch  in quel tempo si scarseggiava molto di tali abitazioni per le molte case diroccate per la fabbrica della fortezza, e per il collegio della Sapienza Nuova demolito per la stessa ragione, avendone di ci  appoggiata con ogni premura l'incombenza ad Anton Maria Baglioni, e a Paolo di Fiore Boncambj, prevedendo che da una simile mancanza di abitazioni poteva nascere la minore frequenza di detti scolari, ed un notevole pregiudizio alla citt  (Pellini, par[te] III, an[no] 1544). Per il secondo trimestre succedettero i nuovi conservatori, capo dei quali fu Sforza degli Oddi, col quale fuori dell'usato si trovano colleghi Paolo di Fiore Boncambi, e Persiano di Filippo Ansidei amendue aggregati al collegio della mercanzia, caso non pi  seguito negli anni addietro, giacch  mai si erano veduti occupare la suprema magistratura pi  di due soggetti di quel collegio. In tempo di questi medesimi conservatori si ottennero dalla citt  due brevi da Paolo III, col primo dei quali segnato li 18 aprile approv  in tutto e per tutto la legge fatta dalla citt  sopra il *ius congruo*, ma avendo fatto conoscere [c. 110r] l'esperienza che molti se ne abusavano e che suscitava delle liti fra cittadini, fu posto in disuso. Coll'altro breve poi concesse alla citt  l'ufficio de' maestri di strada con molta facolt , e giurisdizione, e col *ius congruo*, avendo ai medesimi assegnato nel breve suddetto e tribunale, e notaij separati (Pellini par[te] III, an[no] 1544; Reg[istrum] VI Brev[ium] fol[io] 69 verso). Siccome in questo medesimo tempo verteva lite tra la citt  nostra e quella d'Assisi, e per parte degli asisani si erano usate diverse ostilit  contro alcuni cittadini perugini, tagliando ai medesimi il grano prima che fosse arrivato alla perfetta sua maturit , stimarono necessario i conservatori di spedire per ambasciadore al papa Anton Maria Baglioni, per supplicarlo a voler reprimere l'alterezza degli asisani, e non permettere ulteriori danni di questa citt , e de' suoi cittadini; n  mancarono di spedire Orazio della Corgna in Assisi per esortare que' magistrati a voler vivere pacificamente co' loro confinanti e vicini (Pellini, par[te] III, an[no] 1544). Capo dei conservatori per il terzo trimestre del presente anno fu Anton Maria Baglioni, in tempo di cui essendo sul principio di settembre venuto in Perugia [c. 110v] secondo il solito il pontefice Paolo III per la sesta volta con pochi cardinali, vi dimor  perfino ai 27 dello stesso mese, e poscia per la via di Viterbo fece ritorno in Roma. In tempo di questa sua permanenza seguirono in Perugia le nozze di una figliuola di Enea Baldeschi con Viviano degli Azzi da Todi, alle quali intervennero cinque cardinali con molti prelati, ed

altri gentiluomini perugini e todini, quali dallo stesso Enea furono trattati con la maggiore splendidezza (Pellini, par[te] III anno 1544).

In questo anno 1545 noi conservatori del primo trimestre, de' quali fu capo Ludovico di Rinaldo Montemellini, con l'autorit  del cardinal di Rimino legato, stabilirono che il capitano del popolo, che non pi  dalla citt , ma dai ministri papali si deputava, dovesse stare al sindacato. Aggiunsero poi alcuni capitoli a quelli gi  fatti per la ruota perugina, e molto si affaticarono per mantenere vive in questa citt  le due arti della lana, e della seta, provvedendo a qualunque disordine che avesse potuto cagionare la [c. 111r] decadenza (Pellini, par[te] III an[no] 1545).

Non ha mancato chi ha asserito che il cardinal di Rimino legato di questa citt  terminasse il di lui ufficio fin dall'anno scaduto 1544, ma per pruova incontrastabile che ci  non sussiste, si annette il breve di Paolo III e la lettera del cardinal Farnese dalle quali manifestamente apparisce ch'egli dimor  in questa città fino all'ultimo del corrente trimestre:

«Paulus Papa III. Dilecte fili noster salutem Dei si ab initio pontificatus nostri proposuimus idque sicut scis constanter postea servavimus, ut quo plures Sanctae Romanae Ecclesiae cardinales de legationibus provinciarum nostrarum participarent legationes ipse biennio finirentur, tamen soli circumspectioni tue libenter, quia merito, ob administratam ab ea egregie Provinciam arcemque Perusiae constructam tertium annum adiecimus quo transacto ad propositum, et consuetudinem nostram revertentes, hodie in consistorio nostro secreto, ut est moris, Dilectum filium [c. 111v] nostrum Tiberium Sanctae Agatae diaconum cardinalem noviter a nobis creatum, legatum istarum civitatis, et provinciae de estarorum venerabilium fratrum nostrorum Sanctae Romanae Ecclesiae cardinalium consilio deputavimus, quem prope diem tibi successorem mittemus. Quamodem sicut ceteros cardinales absentes vocavimus, ita etiam circumspectionem tuam ad nos vocantes, hortamur te ut ex provincia laudabiliter administrata, ad nos quam citius poteris, cum tuo alioqui commodo, redeas, venturus quidem nobis gratissimus, ut tua opera, consilio, prudentia, his praesertim difficilissimis temporibus in aliis uti possimus. Datum Romae apud Sanctum Petrum sub annulo piscatoris die XXIII martii MDXLV. Pontificatus nostri anno undecimo (Reg[istrum] VI Brev[ium] fol[io] 75).

Le lettere poi del cardinal Farnese sono le seguenti:

[c. 112r] «Reverendissimo signore mio osservandissimo, quanto n[ost]ra s[antit ] rest  soddisfatto delle azioni di vostra Signoria reverendissima in cotesta legazione le pu  essere segno evidente lo avere lasciato trapassare in essa il tempo ordinario e statuito per il decreto fatto gi  da sua santit , e osservato finora con tutti gli altri e certamente che nel caso di vostra signoria reverendissima sua beatitudine godeva di continuare la alterazione del decreto suo, se da molti cardinali non le fosse stato pi  d'una volta ricordato l'osservazione di esso, in modo che   stata forzata questa mattina di dare a vostra Signoria reverendissima per successore il cardinale Crispo; e lei intanto si potr  mettere in ordine di venire a

sua santità, dalla quale sarà vista gratissimamente è servita da tutti noi con ogni affettione, che di tutto messer Bernardo suo le scriverà più a lungo, e a lui mi rimetto baciando umilmente la mano a vostra signoria reverendissima. Da Roma alli 23 di Marzo MDXLX [*recte* MDXLV]

Humilissimo servitore il cardinal Farnese». (Reg[istrum] VI Brev[ium] fol[io] 75 verso)

[c. 112v] «Reverendissimo signore mio observandissimo, Hiersera scrissi a vostra signoria reverendissima la deputazione fatta da nostro signore del nuovo legato, et la satisfattione che nostro signore ha sempre avuta delle sue attioni, come harà potuto vedere per il breve che se le mandò. Hora perché la Provincia e le faccende non patischino restando senza capo, s[ua] s[antità] mi ha commesso che per sua parte faccia intendere a vostra signoria reverendissima, che la non parta dalla legazione fino alla venuta di monsignor reverendissimo Crispo, e che in questo mentre eserciti le facultà sue solite come legato non altrimenti che facesse prima, et volendo sua santità che sia valido, et rato tutto quello che sarà fatto da lei fino all’arrivo del legato nuovo in Provincia, e nel resto dovendo supplire messer Bernardo suo, informato appieno di bocca di nostro signore non mi estenderò in altro et a vostra Signoria reverendissima resto basando humilmente la mano. Da Roma alli XXV di marzo MDXLV.

Humilissimo servitore il cardinal Farnese» (Reg[istrum] VI, Brev[ium] fol[io] 76)».

[c. 113r] Successe in questo secondo trimestre per capo de’ conservatori Panfilo Signorelli, in tempo del quale essendo stato destinato il nuovo legato di questa città, e Provincia, il cardinale di Rimino se ne partì da questa città per ritornarsene a Roma, non avendo abitato mai in tempo della sua permanenza nel Palazzo de’ Priori, il quale era stato da Paolo III destinato per abitazione de’ legati, e de’ governatori, e ciò a motivo della poco adatta disposizione del medesimo, giacché quantunque il medesimo fosse d’una grandezza più che mediocre, non essendovi però appartamento unito, e congiunto, ma tutte le camere di esso separate per le opportunità de’ priori, e della loro famiglia, veniva a rendersi in conseguenza inutile, e non abitabile da un cardinale, sebbene il medesimo cardinale fin dal principio del suo governo ne avesse ordinata una diversa disposizione per renderlo capace ad abitarsi, tuttavia questa non fu potuta eseguire con tanta sollecitudine ch’egli potesse vederla ridotta a fine. Dagli altri [c. 113v] suoi successori però fu a tal segno ridotta, che in oggi il solo appartamento destinato per i legati e governatori può senza impaccio alloggiare due cardinali nel medesimo tempo (Pellini, par[te] III, anno 1545).

Nel congedare questo testo, intendo porgere un ringraziamento a Giuseppe Crimi, Laura Donati, Antonio Geremicca, Mariateresa Palazzo, Antonella Parisi, Cosimo Raffaele Pittella, Paolo Renzi, Lothar Sickel e Laura Teza.

1. Penso, fatte le opportune distinzioni, a quelle di Paolo Cortesi (1510), di Francesco Priscianese (1543), di Girolamo Garimberti (1567), di Girolamo Manfredi (1584) e di Girolamo Piatti (1602). Sul tema, si vedano modernamente Brandt, D’Amico 1980; Firpo 1988, pp. 92-93; Fragnito 2002; Chambers 2019; Hollingsworth 2019; Waddy 2019, *passim*.
2. Fragnito 2002, p. 50.
3. Firpo 1988, pp. 92-96; Fragnito 2002, p. 50.
4. Quaranta (2014, p. 375) fa invece erroneamente riferimento a Giovanni Ciocchi del Monte, che fu nipote di Antonio e che, a differenza dello zio, non fu mai vescovo di Rimini, come vorrebbe la studiosa (sul punto, anche Fontana 2025).
5. Quaranta 2014, p. 375; Fontana 2025.
6. Sulla creazione di Ascanio, Chacón 1601, II, pp. 1121-1123; Quaranta 2014, p. 375; Fontana 2026.
7. Si veda qui il contributo di Lothar Sickel e le *Fonti documentarie* in questo volume alla data 26 ottobre 1541.
8. Ascanio resse la diocesi di Rimini dal 1529 sino alla morte (Quaranta 2014).
9. Sul cambiamento dei costumi portato nel cardinalato dalla chiusura del Concilio Tridentino, si veda in breve Firpo 1988, pp. 124-127; Visceglia 2019, p. 251.
10. Visceglia 2023, pp. 103-104.
11. Si rimanda a quanto osservato da Fontana 2025, p. 241.
12. In breve, Quaranta 2014.
13. Colucci 1790, p. LXXXVII: «Dall’antica, e rispettabile famiglia Parisani di Tolentino nacque il nostro Ascanio sul cadere del secolo XIV [*recte*: XV]». Quanto all’opinione degli studi moderni, si veda Quaranta 2014, p. 375.
14. Santini 1789, p. 229.
15. Ivi, p. 237; sulla famiglia Parisani, si riparta dal medaglione confezionato nel tardo Settecento da Carlo Santini (ivi, pp. 229-238) e lo si integri con gli interventi moderni di Edmondo Casadidio (1995; Casadidio 1996).
16. Colucci 1790, p. LXXXVII.
17. Penso in particolare al profilo dedicato a Parisani da Carlo Santini (1789, pp. 233-234), costruito attraverso un compendio dettagliato delle fonti più antiche, come Panvinio, Platina e Ughelli.
18. Colucci 1790, p. LXXXVII.
19. Per una riflessione di insieme sul punto: Visceglia 2019.
20. Sebbene centrate sul cardinalato sei e settecentesco, si vedano le considerazioni portate da Donato 2019.
21. Per la dovizia di notizie sulla vita di Ascanio, il contenuto dell’epigrafe è trascritto da Santini (1789, p. 233) e da Colucci (1790, p. LXXXVIII).

22. Panvinio 1557, pp. 404-405; Chacón 1601, pp. 1122-1123; 1677, col. 667; Ughelli 1717-1720, II, col. 438; Cardella 1792-1797, III, pp. 223-224.
23. Santini 1789, pp. 233-234; Colucci 1790, pp. LXXXVII-LXXXVIII.
24. Cardella 1792-1797, III, p. 223: «Ascanio Parisani, di antica e chiara famiglia di Tolentino, mostrò sin dalla stessa puerizia tal maturità di costumi, prudenza e grandezza di animo, che fino da quei principi parve nato fatto a grandi e sublimi imprese». 25. Chacón 1677, col. 667.
26. Belforti 1787-1794, c. 93r: «Nacque in Tolentino, e dopo aver dati non equivoci saggi della sua abilità nel maneggio di qualunque affare, e della sua prudenza, giustizia e liberalità, fu da Clemente VII creato vescovo di Cajazzo nel Regno di Napoli, e quindi trasferito alla Chiesa vescovile di Rimino per rinunzia fattane dal cardinale Antonio del Monte». Su Belforti, cfr. *infra* e Petrucci 1970.
27. Devo la conoscenza di questa notizia a Lothar Sickel, che me l’ha segnalata dopo averla dedotta da un rogito intestato al tolentino (ASR, Notai dell’Auditor Camerae, vol. 7156, c. 184r). Come ho poi avuto modo di verificare con il supporto di Antonella Parisi, che ringrazio ancora una volta, si tratta di un *instrumentum ad solvendum*, ossia di un atto con cui Ascanio si assumeva l’onere di estinguere un debito.
28. Messina 1990, p. 128.
29. Brunelli 2000, pp. 112, 114.
30. Messina 1990.
31. Ivi, pp. 128-129.
32. Sulle diverse mansioni espletate dai segretari dei cardinali all’inizio del ’500, si vedano in breve Fragnito 2002, pp. 57-58; Hollingsworth 2019, p. 272.
33. Per qualche coordinata in più sul conto di Priscianese, con un utile inquadramento del suo operato nell’alveo della trattatistica cinquecentesca sul cardinalato: Chambers 2019, pp. 460-461.
34. Priscianese 1543, ed. 1883, p. 68.
35. Alla figura del «segretario e del sottosegretario» Priscianese (ivi, pp. 68-69) dedica il capo XXVIII del suo trattato.
36. Oltre ai casi celeberrimi di quei cardinali marchigiani che sarebbero asceti al soglio di Pietro come Marcello Cervini (Marcello II), Felice Peretti (Sisto V) e Ippolito Aldobrandini (Clemente VIII), penso tra gli altri ai cardinali Girolamo Rusticucci e Antonio Maria Gallo, promotori di diverse iniziative nei luoghi di origine (per una riflessione sui legami di Ascanio con la terra di origine, si veda in questo volume il contributo di Maddalena Scimemi).
37. Cardella 1792-1797, III, p. 223; Quaranta 2014, p. 375; Fontana 2026.
38. Sull’abitazione di Ciocchi del Monte, cfr. Pietrangeli 1958, pp. 33-34.
39. Ringrazio anche qui Lothar Sickel per aver condiviso questa inedita testimonianza

documentaria (ASR, Notai dell’Auditor Camerae, vol. 410, cc. 168r-169r). A lui, a Giuseppe Crimi e ad Antonio Geremicca sono poi grato per i suggerimenti sulla possibile identità di Bernardo Lenzi, che nel documento succitato viene esplicitamente detto fiorentino e fratello di Antonio, presente in sua vece alla stipula («presente pro ipso domino Antonio Lenzi eius fratre germano et pro eodem de rato promittente»; ivi, c. 168r). Relativamente al sonetto varchiano («Bernardo, hor che’l buon frate vostro [...] Di sì nuova virtute il ciel l’alluma»): Varchi 1555 (p. 237 e l’elenco, s.n.p., con *I nomi di coloro a chi sono indiritti, o’ mandati, o’ per cui fatti i sonetti del presente libro per ordine d’alfabeto*) e Varchi ed. 2024, p. 274, n. 472, pp. 495-496, n. 274. Di Lorenzo Lenzi è noto poi un ritratto giovanile (olio su tavola; cm 90 × 71) eseguito da Bronzino e conservato a Milano nelle raccolte della Pinacoteca del Castello Sforzesco (inv. 547).
40. ASR, Notai dell’Auditor Camerae, vol. 410, c. 168r. Difficile, almeno per il momento, pronunciarsi con esattezza sulle località associate ai due benefici citati nel documento. Sickel – che ringrazio per gli scambi – pensa con cautela che la commenda di Santa Maria in Monte Santo possa forse identificarsi con l’omonima località in Abruzzo; quanto al titolo relativo al priorato di Sant’Egidio, mi limiterei per ora soltanto a escludere il priorato di Sant’Egidio in Fontanella, nella Bergamasca, che risulta istituito nel 1080 e che nel 1473 Sisto IV unì alla basilica di San Marco a Venezia (Tagliabue, Chiodi 1960, pp. 72-73).
41. ASR, Notai dell’Auditor Camerae, vol. 410, c. 168r.
42. Sulle specifiche funzioni in capo ai *proto-notarii* e agli *scriptores* si vedano rispettivamente Moroni 1840-1861, LVI, pp. 3-29 e LXI, pp. 306-314.
43. Si veda Fontana 2026, p. 282.
44. Per un inquadramento di insieme della figura e dell’attività erudita di Moroni, si veda il profilo di Monsagrati 2012.
45. Moroni 1840-1861, LVI, pp. 3-29 (con particolare attenzione alle varie eccezioni e deroghe).
46. Emblematica, in questo senso, la biografia di Quaranta 2014.
47. Si vedano in questo volume le *Fonti documentarie* alla data del 9 giugno 1531.
48. Chacón 1677, col. 667; Moroni 1840-1861, XLI, p. 254 e, modernamente, Sickel 2006, p. 21 e Fontana 2026.
49. *Ibidem*; sui compiti connessi all’ufficio del datario, cfr. più estesamente Moroni 1840-1861, XIX, pp. 125-129; su quelli relativi a quello del maggiordomo, ivi, XLI, *speciatim* pp. 239-247.
50. Così Ughelli (1717-1720, VI, col. 453) sulla misconosciuta reggenza caiatina di Parisani: «Ascanius Parisanus, Tolentinas, creatus est Cajacianus episcopus post Vianesium (die 2 Januarii 1528). Hanc ecclesiam libere dimisit

ad favorem Antonii Mariae de Monte archiepiscopi sipontini die 3a maii 1529 translatus antea ad ariminensem ecclesiam excessione eiusdem archiepiscopi, qui cajacensis sacerdotii paulo post dimisit administrationem die 28 junii eiusdem anni. Ascanius vero sub Paulo III evasit S[anciam] R[omanam] E[cclesiam] presbyter cardinalis de quo vide tomum 2 in catalogo ariminensium praesulum». Quaranta (2014, p. 375) fa invece riferimento al 3 gennaio 1528 come data della nomina e al 24 maggio dell'anno seguente come giorno del trasferimento alla diocesi di Rimini.

51. Al momento mancano indagini specifiche al riguardo, sebbene conti rilevare da subito come nessuno degli elementi noti indichi – direttamente o indirettamente – una qualche tipo di iniziativa del tolentinate per la chiesa caiatina.

52. Sulla reggenza riminese: Ughelli 1717-1720, II, col. 438; Cappelletti 1844, p. 420; Tonini 1888, pp. 352-355; Quaranta 2014, p. 375; Fontana 2026, p. 282 nota 38.

53. Quaranta 2014, p. 375.

54. Si veda quanto osservato in Fontana 2026, *speciatim* pp. 282-284.

55. Cfr. *ibidem*.

56. Massarelli 1901, pp. 195-196. Sul brano, ripreso in anni recenti sia da Vercruysse (2000, p. 66) che da Visceglia (2023, p. 102), si vedano da ultimo le riflessioni espresse in Fontana 2026, pp. 279-282. Per qualche considerazione in più su Massarelli, cfr. invece Giordano 2008.

57. Sulla tendenziosità di questa versione, si riparta da Visceglia 2023, pp. 102-105, e si veda poi più diffusamente Fontana 2026, pp. 279-282.

58. *Pasquinate romane* 1983, I, p. 558, n. 515.

59. Chacón 1677, col. 667; Santini 1789, p. 233; Colucci 1790, p. LXXXVII; Cardella 1792-1797, III, pp. 223-224.

60. Sulla testimonianza di Sernini: Pastor

1913a, trad. it. 1931, pp. 803-804; Vercruysse 2000, p. 66 nota 7 e Fontana 2026, p. 285.

61. Panfilii 1575, p. 72: «Est hinc Ascanius Parisianus / Qui illustrem reddit, sequ[endo] suo[que] modo / Nobilitat patriam reverendus episcopus ipse / Charus, pontifici, primoribusque; suis / Clara domus comitum multos excelluit annos»; nella nota a margine: «Ascanius Parisanus Arimini, primo Episcopo tandem et cardinalis a Paulo Tertio pontifice ob solam virtutem merito creatus». Concepiti nell'ottica di esaltare le glorie marchigiane e segnalati nel XVIII secolo da Santini – che ne riporta anche uno stralcio (1789, p. 234) –, i componimenti di Panfilii vennero pubblicati nel 1573 su iniziativa di Giano Matteo, o Gian Matteo, Durastante (sul quale si riparta dalle *Memorie* settecentesche intestategli da Tondini 1790).

62. *Tractatus illustrium* 1584, p. 83v. Sui giudizi indirizzati ad Ascanio all'interno di quel volume, cfr. inoltre Fontana 2026.

63. Per qualche coordinata ulteriore sull'ufficio del tesorierato, si veda Moroni 1840-1861, LXXIV, pp. 251-378 e, modernamente, Gianini 2005; per un inquadramento dell'incarico nella carriera di Ascanio, cfr. Fontana 2026, pp. 283-284.

64. Per un elenco dettagliato dei benefici ottenuti da Parisani durante il pontificato farneiano: Quaranta 2014, p. 376.

65. Sulla permanenza in Umbria, oltre a Belforti 1787-1794 (su cui cfr. *infra* e qui l'Appendice documentaria), si vedano Pellini 1664 (cc. 663-721); Bonazzi 1879, II, pp. 207-209; *Hierarchia catholica* 1923, pp. 27, 118; Chiacchella 1987, *passim*; Weber 1994, pp. 325-326, 827; Teza 2014, p. 152 e 2026; sulla decorazione in San Marcello, cfr. almeno von Henneberg 1965.

66. Belforti 1787-1794; si veda qui la trascrizione nell'appendice documentaria. Conteggiando anche la pagina che la introduce e che contiene un timbro a secco della Biblioteca

Augusta e lo stemma di Parisani (fig. 4) coronato da un galero con tre ordini di nappe (eseguito a penna e campito di azzurro, giallo e rosso), la vita stilata da Belforti si compone in tutto di 42 carte segnate da due numerazioni diverse, una più antica a penna (cc. 179-213) e una più moderna a lapis (cc. 92r-113v). A eccezione di c. 92v, interamente bianca, ogni pagina è introdotta dalle annate di riferimento (1542-1545) posizionate in alto, alternativamente nel margine laterale sinistro o destro. Giustificato, steso in buona grafia e complessivamente ordinato, il testo attende ancora una ricognizione completa e, a quanto mi consta, vanta al presente soltanto una segnalazione fugace (Weber 1994, p. 325).

67. Belforti 1787-1794.

68. Oltre a riportare una data errata rispetto alla creazione cardinalizia di Parisani (fissata fallacemente al 12 dicembre 1539 anziché al 19), Belforti riferisce di un fantomatico conferimento, risalente al 1542, della «chiesa vescovile di Murano, nel dominio Veneto». Si tratta in realtà di un fraintendimento di un brano tramandato da Chacón (1677, col. 667), che faceva invece riferimento all'amministrazione apostolica della diocesi di Muro Lucano, in Basilicata («Anno 1542 Perusiae, et Umbriae legatione, ac Muranensi sacerdotio in Lucanis adauctus»).

69. Pellini 1664, ed. 1970, pp. 662-719.

70. Chacón 1677, col. 667.

71. Belforti 1787-1894, c. 94r: «Lasciò nel suo testamento al medesimo convento di San Marcello il proprio palazzo in mancanza della sua stirpe, alla quale ne proibì l'alienazione espressamente»; così invece Chacón 1677, col. 667: «Quin, et palatium suum ne a suis consanguineis alienari posset, quorum serie extincta, ut ad coenobium Sancti Marcelli devolveretur testamento legavit».

LA DECORAZIONE PITTORICA DAI PARISANI AGLI ALDOBRANDINI

RAFFAELLINO DEL COLLE E LE BOTTEGHE PITTORICHE FARNESIANE

Patrizia Tosini

Il palazzo del cardinale Ascanio Parisani in piazza Rondanini a Roma è una delle residenze più integre, per lo meno sotto il profilo decorativo, e tra le meno indagate del pieno Cinquecento romano. Tra le cause della scarsa conoscenza dell'edificio e dei suoi dipinti c'è il fatto di essere rimasta nel corso dei secoli una proprietà privata, che nel tempo ha avuto molti diversi proprietari e affittuari, fino all'arrivo nel 2000 della CRUI, la Conferenza dei Rettori delle Università Italiane, che ne ha occupato il piano nobile. Inoltre, le decorazioni disseminate nel salone principale e negli ambienti minori, eseguite tutte, come si vedrà, al tempo di Paolo III (1534-1549), sono state rese pienamente fruibili soltanto a seguito di diverse campagne conservative effettuate nel corso degli anni Novanta del Novecento.¹

La bibliografia sul tema è pertanto molto circoscritta: il primo a interessarsi degli affreschi del salone è stato Raymond Keaveney nel 1978, in un articolo che ne attribuiva il vasto e articolato ciclo pittorico a Raffaellino del Colle (1490-1566).² Importanti precisazioni sulla residenza e sui suoi abitanti sono poi venute dalle approfondite ricerche d'archivio di Lothar Sickel, che ha proposto anche una credibile interpretazione iconografica delle scene affrescate.³

L'articolo di Keaveney, all'epoca, non faceva alcun riferimento al vero proprietario del palazzo, Ascanio Parisani, che sappiamo oggi aver acquistato il primo nucleo dell'edificio, in parte già esistente, nel 1531, e aver poi proseguito fino al 1541, dunque due anni dopo la sua nomina a cardinale.⁴ Basandosi sulla informazione della *Pianta di Roma* di Leonardo Bufalini del 1551, lo studioso britannico assegnava invece la titolarità della residenza al cardinale Tiberio Crispo – figlio di Silvia Ruffini, conclamata amante del cardinale Alessandro Farnese, futuro Paolo III – ritenendo il ciclo commissionato da quest'ultimo ed eseguito negli anni 1550-1555, al ritorno dalla legazione perugina del porporato.⁵ Inoltre, Keaveney proponeva di identificare le scene sulle pareti con episodi della vita di Paolo III connessi alla battaglia di Tunisi e altri momenti del suo pontificato, cosa però piuttosto implausibile, se realizzati al tempo di un pontefice come Giulio III (1550-1555), costantemente in guerra con la famiglia Farnese. Uno dei primi quesiti da sciogliere dunque è quale sia il vero committente degli affreschi e, di conseguenza, la loro possibile cronologia.

Un decisivo passo avanti è stato fatto da Lothar Sickel nel 2006, il quale ha precisato come la proprietà originaria del palazzo fosse invece del cardinale Parisani, che ne è documentato titolare, come si è detto, almeno dal 1531.⁶ Inoltre, Sickel ha giustamente indicato per gli affreschi del salone un *ante quem* al 1549, ultimo anno del pontificato di Paolo III, in virtù del grande stemma farnesiano che campeggia sulla parete finestrata (tav. 17), che non avrebbe avuto ragione di esistere sotto il papa successivo, Giulio III Ciochi del Monte. Il medesimo stemma compare peraltro anche sul pianerottolo di accesso al piano nobile (tav. 13), in un soffitto decorato a grottesche di cui rimangono solo frammenti e su cui si tornerà più avanti. Per il ciclo pittorico del salone, Sickel ha proposto, in maniera convincente, una nuova lettura iconografica che farebbe riferimento alla Prima crociata indetta da Urbano II nel 1095 durante il Concilio di Clermont, prefigurazione della Lega Santa convocata da Paolo III nel 1538.⁷ Le tre scene che rivestono per intero le pareti del salone sarebbero dunque l'*Indizione della Prima crociata*, con Pietro l'Eremita sullo sfondo che dal pulpito sprona all'impresa bellica e Urbano II che consegna il simbolo crociato (tavv. 14, 18); l'*Assedio e conquista di Gerusalemme da parte dei crociati capitanati da Goffredo di Buglione* (tavv. 15, 19); *Goffredo di Buglione rifiuta la corona del regno di Gerusalemme* (tavv. 16, 24), che gli viene conferita da un vescovo le cui fattezze, dall'affilato naso aquilino e le guance scavate, sono chiaramente quelle di Paolo III,





Fig. 1. Raffaellino del Colle (e collaboratori), *Goffredo di Buglione rifiuta la corona del regno di Gerusalemme*, 1547 circa. Roma, palazzo Parisani Rondanini, salone della Crociata.

nel palazzo come transitorio inquilino, che ne avrebbe commissionato i lavori negli anni in cui Parisani era impegnato a Perugia come legato, ovvero tra il 1542-1545. Tale ipotesi va però riconsiderata sulla base di alcune osservazioni preliminari. È infatti assai più logico pensare che sia stato Parisani, legittimo proprietario di un edificio che, a partire dal 1541, stava cercando di trasformare nella propria stabile ed elegante residenza romana, a far eseguire la decorazione del salone, vero fulcro tematico e simbolico del palazzo.¹⁰ Non risultano, inoltre, a quanto ne sappiamo, rapporti diretti di committenza tra Raffaellino del Colle e Crispo – quest’ultimo molto più legato, come è noto, alle botteghe pittoriche di Luzio Romano e Perino del Vaga attive per lui a Castel Sant’Angelo nei primi anni Quaranta –, ma viceversa sono ben noti i molti vincoli tra il pittore di Sansepolcro e il cardinale di Rimini.

Raffaellino, infatti, dopo la sua educazione sui ponteggi della sala di Costantino nella bottega di Giulio Romano – maestro di cui ereditò, alla sua partenza per Mantova, cartoni, disegni e strumenti di lavoro, nonché le opere incompiute –, e contestualmente alla documentata collaborazione a diverse imprese di Giorgio Vasari,¹¹ era stato un

nella navata di una chiesa che, a giudicare dall’abside con la raffigurazione (fig. 1) della *Traditio Legis*, è la basilica di San Pietro, anche se storicamente l’episodio si svolse all’interno del Santo Sepolcro di Gerusalemme.⁸ Secondo Sickel, l’impianto iconografico, corredato da allegorie delle Virtù pontificie – qui identificate da Enrico Parlato nella *Fede*, la *Fortezza*, la *Religione*, la *Chiesa*, la *Teologia* e il *Premio* (tavv. 14-16, 22-23, 25) – si potrebbe imputare a Paolo Giovio, vero e proprio intellettuale di riferimento della corte farnesiana, nei cui scritti vengono più volte evocate le figure di Goffredo di Buglione e Pietro l’Eremita come campioni della fede.

La questione della cronologia e dell’autografia degli affreschi, dopo l’intervento di Keaveney, è stata invece trattata solo di sfuggita, ed è proprio da qui che si vuole ripartire.⁹

Sickel ha proposto di fissare l’esecuzione del ciclo al 1544, momento della residenza di Crispo

vero protagonista della pittura del ducato roveresco, da cui Parisani, originario di Tolentino, proveniva: il toscano aveva lavorato, tra le altre cose, alla villa Imperiale di Pesaro per Francesco Maria I della Rovere al seguito di Genga all’inizio del quarto decennio del Cinquecento,¹² nel palazzo Ducale della medesima città, nell’oratorio del Corpus Domini di Urbania (1531 circa), nella chiesa di San Pietro a Gubbio (1539-1540), per la pala in San Francesco a Cagli (1541), e per l’altare Graziani per i Serviti di Sant’Angelo in Vado (1543), per limitarci alle opere eseguite prima di spostarsi in Umbria.¹³ Parisani a sua volta ebbe strette e continuative relazioni con il ducato di Urbino – di cui era suddito – in particolare con Guidobaldo II, a cui, tra l’altro, nel 1541 scriveva in prima persona per informarlo che Michelangelo non avrebbe potuto completare la tomba di Giulio II, preso com’era dai lavori nella cappella Paolina.¹⁴

Al principio degli anni Quaranta Raffaellino si sposta a lavorare a Perugia, dove Vasari lo ricorda attivo nell’importante cantiere dell’appartamento del castellano nella rocca Paolina, purtroppo andato distrutto, ma documentato agli anni 1543-1544, proprio quando Parisani è presente in città in qualità di legato pontificio e segue in prima persona la decorazione dell’alloggio papale.¹⁵ Nel 1545 il pittore, con il nipote Giovanni Paolo del Colle che ritroveremo attivo nella cappella della famiglia Parisani nella chiesa romana di San Marcello al Corso (fig. 2), si trasferirà a Napoli al seguito di Giorgio Vasari per gli affreschi del refettorio di Monteoliveto (1545);¹⁶ l’aretino riporterà poi zio e nipote con sé a Roma per affiancarlo, nel 1546, in un’altra cruciale commissione farnesiana, la sala dei Cento Giorni al palazzo della Cancelleria.¹⁷ Nel salone Parisani l’intreccio di citazioni testuali dalla sala di Costantino (figg. 3-4) e da quella dei Cento Giorni (si veda fig. 1 nel contributo di Enrico Parlato), gli accurati dettagli botanici dei festoni (tavv. 26-28), la monumentalità massiccia e un po’ *old fashion* delle figure e dell’impianto compositivo rimandano indubbiamente al mondo della bottega di Raffaello e Giulio Romano dove Raffaellino aveva mosso i suoi primi passi, e da cui trasse in più occasioni i materiali avuti in eredità, riportandoci quindi credibilmente quantomeno a una sua regia nella direzione dei lavori. La contestuale presenza di Giovanni Paolo del Colle nella cappella fondata da Parisani a San Marcello, e proseguita nel 1550, subito dopo la morte del cardinale, non fa che rafforzare l’ipotesi di una piena responsabilità di Raffaellino e aiuti anche per il salone del palazzo al Pantheon.¹⁸

A questo punto occorre però rilevare come, in maniera davvero singolare – a parte la proposta di Keaveney negli anni Settanta e un fugace cenno in negativo di Droghini nel 2001 –, la ricca bibliografia sull’artista di Sansepolcro abbia totalmente ignorato gli affreschi del palazzo, concentrandosi essenzialmente sui suoi lavori umbri e marchigiani.¹⁹

Mi pare invece che i confronti stilistici tra gli affreschi Parisani (figg. 5-6, 9) e le opere certe del biturgense, in particolare quelle eseguite nel quarto e quinto decennio, come l’oratorio del Corpus Domini di Urbania (1531; fig. 7), la pala di Cagli (1541; fig. 8), la *Madonna del Velo* di Urbania, l’ancona di Santa Maria dei Servi a



Fig. 2. Giovanni Paolo del Colle, volta della cappella Parisani, 1550 circa. Roma, San Marcello al Corso.

Sant'Angelo in Vado (1543; fig. 10), sino alla più tarda *Madonna delle Grazie*, parlino chiaro sulla responsabilità della bottega di Raffaellino, attiva su cartoni e disegni del maestro, in cui doveva figurare certamente il nipote Giovanni Paolo, come già proposto da Giovanna Saporì.²⁰

Rimane da capire il momento in cui questa decorazione sia stata realizzata, tenendo fermi il 1541 come *post quem*, anno dell'ampliamento del palazzo da parte di Parisani, e come *ante quem* il 1549, anno della morte del cardinale, nonché della conclusione del pontificato di Paolo III. Stante la responsabilità di Parisani come committente e di Raffaellino come direttore del cantiere pittorico, si aprono allora due possibilità: gli anni prima della legazione di Parisani in Umbria, ovvero il 1541-1542, oppure quelli dopo il suo ritorno, tra il 1545 e il 1549. Dovendo però incassare questa decorazione nella carriera dell'artista di Sansepolcro, il ciclo si inserisce più agevolmente nell'anno 1547, ovvero dopo il soggiorno di Raffaellino a Perugia – dove potrebbe averlo intercettato e apprezzato già nel 1543 il cardinale Parisani –, dopo la permanenza napoletana a fianco di Vasari (1545), e altresì dopo i lavori condotti con l'aretino a Roma nel palazzo della Cancelleria nel 1546, ma prima della sua partenza per Firenze nel maggio 1548, chiamato da Bronzino ad aiutarlo per i cartoni degli arazzi medicei.²¹ La datazione al 1547 troverebbe peraltro una ulteriore riprova nelle puntuali citazioni iconografiche del salone Parisani dagli affreschi vasariani di Monteoliveto del 1545, come notato da Enrico Parlato nel saggio in questo volume.

La decorazione del palazzo non si limita al salone della Crociata, ma coinvolge altri sei ambienti con fregi pittorici che ornano le pareti sotto i ricchi palchi lignei originali, riportati alla luce solo dopo i recenti restauri e pertanto del tutto, o quasi, sconosciuti agli studi.²² Anche in questo caso dovremo porci il problema della loro committenza, cronologia e autografia, affrontando però una materia sostanzialmente inedita e molto complicata per la completa assenza di documentazione a riguardo.



Fig. 3. Giulio Romano (su disegno di Raffaello), *Battaglia di Ponte Milvio* (particolare), 1520-1524. Città del Vaticano, palazzo Apostolico, sala di Costantino.



Fig. 4. Raffaellino del Colle (e collaboratori), *Assedio e conquista di Gerusalemme* (particolare), 1547 circa. Roma, palazzo Parisani Rondanini, salone della Crociata.



Fig. 5. Raffaellino del Colle (e collaboratori), *Allegoria della Fede*, 1547 circa. Roma, palazzo Parisani Rondanini, salone della Crociata.



Fig. 6. Raffaellino del Colle (e collaboratori), *Allegoria della Fortezza*, 1547 circa. Roma, palazzo Parisani Rondanini, salone della Crociata.



Fig. 7. Raffaellino del Colle, *Sacra Famiglia con sant'Anna e san Giovannino*, 1531. Urbania, Oratorio del Corpus Domini.



Fig. 8. Raffaellino del Colle, *Madonna in trono e santi*, 1541. Cagli, San Francesco.



Fig. 9. Raffaellino del Colle (e collaboratori), *Allegoria della Chiesa*, 1547 circa. Roma, palazzo Parisani Rondanini, salone della Crociata.



Fig. 10. Raffaellino del Colle, *Madonna in trono e santi* (altare Graziani), 1543. Sant'Angelo in Vado, Santa Maria dei Servi.

Senza entrare nell'aspetto iconografico dei cicli affrescati, per cui si rimanda al testo di Enrico Parlato in questo volume, che ne ha individuato il tema conduttore negli albori della storia di Roma e le fonti in Virgilio, Tito Livio e Svetonio, si può però notare come le due sale incentrate sulle vicende di Enea costituiscano un chiaro omaggio alla *gens* dei Farnese che, com'è noto, amava rievocare nel loro immaginario familiare le origini dell'Urbe narrate nell'*Eneide*.²³ Sul versante della committenza, i cicli pittorici degli ambienti minori potrebbero dunque essere stati promossi sia da Crispo, sia da Parisani, visti gli intimi legami con i Farnese di entrambi. Partendo però da un'analisi dello stile degli affreschi, è piuttosto evidente come, in tutti i casi, il repertorio ornamentale che li contraddistingue sia molto distante da quello della bottega di Raffaellino del Colle e riveli invece una grande coerenza con altre decorazioni del tempo di Paolo III condotte nel biennio 1544-1545, *in primis* quelle di Castel Sant'Angelo – proprio nel momento in cui Tiberio Crispo ne era il castellano –²⁴ del palazzo dei Conservatori in Campidoglio e del palazzo di Eurialo Rivaldi, tesoriere di Paolo III (1547-1549 circa). Con quest'ultimo edificio, ad esempio, palazzo Parisani condivide la tipologia e lo schema dei bellissimi soffitti sangalleschi conservati (fig. 11; tavv. 29, 40, 50, 59, 61-62, 65), sia pure ridipinti nel XIX secolo.²⁵

In un'unica sala (tavv. 29-39), quella in cui le vicende sono tratte dall'VIII libro del poema virgiliano, gli affreschi si snodano tra eleganti cornici in stucco con tabelle a *strap-work* ospitanti lo stemma del cardinale Alfonso Gesualdo che però acquistò il palazzo solo nel 1591, e che sono dunque frutto di una sostituzione posteriore, come è chiaramente intuibile dallo stile delle pitture, del tutto coerente con la tarda età farnesiana. Si tratta di una delle decorazioni meglio conservate e in cui i dipinti mostrano l'eleganza e la sicurezza di un artista non secondario, che forse potrebbe identificarsi con un esordiente Marcello Venusti (fig. 12) presente nell'*équipe* di Perino del Vaga a Castel Sant'Angelo negli anni Quaranta.²⁶

Nella stanza tratta dai libri I e V dell'*Eneide* (tavv. 40-49) – in cui il fregio è in stato lacunoso –, sono ancora percepibili, nelle figure allungate dai volti spiritati e nella conduzione compendiaria, affinità con il pittore della sala dell'Adrianeo di Castel Sant'Angelo, forse lo stesso Luzio Romano (fig. 13).²⁷

La sala con le *Storie di Furio Camillo* (tavv. 50-58) si caratterizza per le ricche cornici ovali a racchiudere gli episodi e per le monumentali figure femminili sedute dipinte a monocromo bronzeo, che ricordano

per certi versi il sistema di intervallare le scene narrative nelle sale delle Divinità e degli Imperatori nel già ricordato palazzo Silvestri (1547-1549).²⁸

Della stanza col soffitto cassettonato dipinto di blu (fig. 14; tavv. 59-60), dedicata alle storie di Cesare sulla base delle *Vite dei Cesari* di Svetonio, possiamo leggere solo dei lacerti scoperti in fase di restauro, ma sufficienti a instaurare confronti probanti con la farnesiana sala delle Oche in Campidoglio (fig. 15), di cui ripete il sistema di cornici e le scelte cromatiche neopompeiane.²⁹

Ugualmente una forte somiglianza lega le grottesche del pianerottolo di palazzo Parisani (tavv. 11-12) a quelle della Cagliostro (fig. 16) e della sala della Biblioteca a Castel Sant'Angelo progettate da Luzio Romano, nonché della sala delle Aquile nel palazzo dei Conservatori al Campidoglio (fig. 17) – che alcuni vorrebbero opera di Cristoforo Gherardi per i richiami testuali agli affreschi vasariani di San Michele in Bosco a Bologna – di cui ripetono la leggiadria decorativa, caratterizzata da sottili grafismi dalle delicate cromie proiettati su fondo bianco, i racemi floreali in forma stilizzata, e alcuni precisi motivi ornamentali, come i *pinakes* con paesaggi all'antica e i cigni che sorreggono festoni nel becco, repertorio decorativo che ricorre anche nella più tarda (1559-1562) loggia del Torrizzo del palazzo di Tiberio Crispo a Bolsena, sempre opera della bottega di Luzio.³⁰ I disegni pubblicati da Simonetta Prosperi Valenti nei suoi contributi dedicati alla grafica di Luzio Luzi presentano le medesime soluzioni utilizzate nel pianerottolo di palazzo Parisani, che si conferma dunque come una ulteriore testimonianza della prolifica produzione di questo artista.³¹

Seguendo questo filo, e anche sulla base del tema iconografico che ripercorre le vicende della storia di Roma, del tutto distinto dal soggetto del salone della Crociata, pare dunque più credibile che in questi ambienti abbiano lavorato gli artisti fedelissimi di Crispo, in particolare il gruppo di Luzio Romano e compagni che operò nell'appartamento farnesiano di Castel Sant'Angelo nel biennio 1544-1545. Anche se non abbiamo dati certi a disposizione, è pertanto molto



Fig. 11. Antonio da Sangallo il Giovane, soffitto ligneo, 1546-1549. Roma, palazzo Silvestri Rivaldi.



Fig. 12. Marcello Venusti, *Martirio di san Giovanni Evangelista*, 1542-1545. Roma, Santo Spirito in Sassia, cappella Landi.



Fig. 13. Luzzo Romano (e collaboratori), *Omaggio ad Artemide Efesia*, 1544-1545. Roma, Castel Sant'Angelo, sala dell'Adrianeo.

Fig. 14. Bottega di Luzzo Romano, *Cesare riceve la testa di Pompeo e Allegoria della Carità*, 1541-1544 circa. Roma, palazzo Parisani Rondanini, sala di Cesare.

Fig. 15. Bottega di Luzzo Romano, *Combattimento di gladiatori*, 1544. Roma, palazzo dei Conservatori, sala delle Oche.

plausibile che tale campagna pittorica vada fatta risalire al 1541-1544, quando Crispo abitava temporaneamente in qualità di ospite nel palazzo Parisani, essendo al contempo castellano della mole adrianea (1542-1545). Potrebbero dunque spettare a lui, creato dei Farnese e definito da Vasari «persona che si diletta delle nostre arti»,³² sia i suggerimenti sui temi da illustrare, sia le botteghe artistiche da assoldare, a vantaggio del proprietario del palazzo, il cardinale Ascanio, all'epoca di stanza a Perugia, che gli aveva dato riparo sotto il tetto della propria residenza al Pantheon.³³



Fig. 16. Luzzo Romano (e collaboratori), *Grottesche*, 1544-1545. Roma, Castel Sant'Angelo, Cagliostro.

Fig. 17. Bottega di Luzzo Romano (Cristoforo Gherardi?), *Fuga di Clelia*, 1544. Roma, palazzo dei Conservatori, sala delle Aquile.

Ringrazio per la stesura di questo saggio Guido Di Capua, Mauro Vincenzo Fontana, Antonio Geremicca, Mattia Giancarli, Enrico Parlato, Gianni Pittiglio, Lothar Sickel, Giulia Spoltore e Chiara Violini.

- 1.Cfr. Guido Di Capua s.d.; Sickel 2006, p. 27, nota 11.
- 2.Keaveney 1978. Su Raffaellino del Colle, si vedano, in sintesi, Saporì 1974-1976; Gian-notti 1994-1995; Droghini 2001; Nesi 2016; Droghini 2019.
- 3.Sulla storia del palazzo e dei suoi inquilini si veda Sickel 2006 e gli interventi dello stesso autore in questo volume. Sull’iconografia del salone si vedano Sickel 2006 e qui il contributo di Enrico Parlato. Sempre nel 2006, Maria Barbara Guerrieri Borsoi ha identificato nell’archivio Aldobrandini di Frascati documenti relativi agli ultimi anni del Cinquecento, momento connesso con la committenza di Giovan Francesco Aldobrandini degli affreschi della cappella, opera di Pietro Veri. Si veda Guerrieri Borsoi 2007 e il saggio della stessa autrice in questo volume, con appendice documentaria.
- 4.Sulla figura e la biografia di Parisani, si veda il saggio di Mauro Vincenzo Fontana in questo volume. Sugli acquisti dei vari nuclei del palazzo da parte di Parisani vedi Sickel 2006 e qui le *Fonti documentarie*.
- 5.Keaveney 1978, p. 129. L’autore si basava per stabilire la cronologia del salone esclusivamente sulla presenza negli affreschi di un presunto ritratto di Giulio III. Crispo probabilmente fu spinto ad abitare temporaneamente nel palazzo di Parisani poiché la propria residenza era in stato rovinoso e per «racconciarla» ricevette nel 1544 anche 1100 scudi da Paolo III: cfr. Dorez 1932, pp. 298, 308, 319 e qui le *Fonti documentarie*.
- 6.Sickel 2006.
- 7.*Ibidem*. Sulla Lega Santa vedi Pastor 1913a, ed. 1931, rist. 1959, III, pp. 144-195.
- 8.Per una più approfondita disamina iconografica del ciclo si rimanda al testo di Enrico Parlato in questo volume.
- 9.Sickel (2006) ha affrontato solo rapidamente la questione attributiva, cogliendo giustamente strette affinità compositive e iconografiche della decorazione Parisani con la sala dei Cento Giorni, dove Raffaellino del Colle aveva collaborato nella squadra di Giorgio Vasari nel 1546. Inoltre, lo studioso (ivi, p. 19) ha rilevato che l’*Allegoria della Religione* con i medesimi attributi è presente sia negli affreschi vasariani di Monteoliveto, che in quelli della Cancelleria, il che mi pare costituisca una ulteriore conferma della responsabilità di Raffaellino nel salone, collaboratore di Vasari in entrambi i cantieri. Di recente Giovanna Saporì (2017, pp. 15-16; Saporì 2020, p. 109), ha dedicato attenzione agli affreschi del salone, avanzando una responsabilità di Giovanni Paolo del Colle, sia pur con una datazione verso il 1550.
- 10.L’importanza del palazzo romano per Parisani è confermata dal suo testamento del

- 1547 (Sickel 2006, p. 31, nota 75; si vedano qui le *Fonti documentarie*), in cui il cardinale stabiliva l’assoluto divieto di vendita per i suoi eredi delle residenze di Roma e di Tolentino, fabbriche da lui evidentemente considerate fondamentali per il prestigio familiare. Già dopo la morte del cardinale, nel 1549, gli eredi furono però costretti ad affittare il palazzo di Roma, concentrando i loro interessi sulle proprietà marchigiane. Per tutti i successivi passaggi di proprietà del palazzo Parisani si rimanda a Sickel 2006, in particolare pp. 23-26, le *Fonti documentarie* dello stesso in questo volume e l’Appendice documentaria online.
- 11.Sul testamento di Giulio Romano si rimanda a *Giulio Romano* 1992, I, pp. 58-60. Sull’attività di Raffaellino al seguito di Giulio Romano si veda, da ultima: Agosti 2019. Sul cantiere della sala di Costantino e la presenza di Raffaellino si rimanda a: Hartt 1981; Franklin 2013; Rotundo 2023. Ma si veda anche Nesi 2016. Sulla collaborazione di Raffaellino alla bottega di Giorgio Vasari sin dal 1535: Härb 2015, pp. 125-127; Giancarli 2025.
- 12.Sulla cronologia del cantiere della villa Imperiale e il ruolo di Raffaellino: Nesi 2004; Nesi 2006.
- 13.Sull’attività di Raffaellino nelle Marche si vedano: Franklin 1990; Droghini 2001; Droghini 2019; Giancarli 2021.
- 14.Gaye 1839-1840, II, pp. 290-291.
- 15.Per la legazione umbra di Parisani e la costruzione della rocca Paolina si vedano: Chiacchella 1987; Mancini 1987; Teza 2014 e 2026; Donati 2026. Come giustamente già osservato da Laura Teza (2014, p. 237), Vasari (1568, ed. 1878-1885, VI, pp. 226-227), nel citare nella *Vita* di Gherardi l’attività di Raffaellino alla rocca Paolina, riferisce che il cantiere era stato promosso da Tiberio Crispo al tempo della sua legazione (1545-1548), ma si tratta di una svista vasariana, poiché la decorazione dovette invece svolgersi tra il 1543 e il 1544, all’epoca del triennio di permanenza di Parisani come legato umbro. In particolare, Chiacchella 1987, p. 58, pubblica una lettera di Parisani dell’11 luglio 1544 in cui egli informa il cardinale Alessandro Farnese che «i lavori sono a buon punto e le stanze papali sono fornite [finite], ornate e comode». Anche secondo Mancini (1987, pp. 15-16; Mancini 1992), la decorazione farnesiana risalirebbe alla primavera-autunno del 1543, stante la testimonianza ottocentesca di Siepi (1822, II, pp. 634-635) secondo cui nella cappella dedicata ai santi Pietro e Paolo nell’appartamento del castellano si leggeva la data 1543, anno iscritto anche nel cortile della rocca. Vasari ricorda, tra gli artisti attivi nella rocca Paolina, la presenza di Raffaellino in compagnia di Cristoforo Gherardi, Lattanzio Pagani, Tommaso Bernabei detto il Papacello, e Dono Doni, forse tutti assoldati dallo stesso Vasari (Teza 2014, pp. 235-236; Donati 2026, pp. 247-250). La pala della chiesa dei Servi a Sant’Angelo in Vado, firmata e datata

- 1543 (M. Droghini, in *Da Raffaello* 2019, p. 76, n. 10), sarebbe pertanto l’ultima opera eseguita da Raffaellino nelle Marche, prima di passare in Umbria.
- 16.Su Vasari a Monteoliveto si vedano Leone de Castris 1981 e *Zezza* 2013. Raffaellino raggiunse il cantiere napoletano nel gennaio 1545 in compagnia di Stefano Veltroni (Leone de Castris 1981, p. 62; Giancarli 2025, pp. 193-194).
- 17.Ivi, p. 194.
- 18.Sulla cappella: Henneberg 1965. Su Giovanni Paolo del Colle: Witcombe 1987; Nesi 2022. Il cantiere pittorico della cappella in San Marcello dovette essere iniziato in parallelo agli affreschi del palazzo dal pittore fiammingo Lorenzo da Rotterdam; alla morte di Parisani, nel 1549, fu la sorella a sottoscrivere il contratto con Giovanni Paolo nel novembre 1550 (Henneberg 1965, p. 258), per finire i lavori, che dovevano essere rimasti brevemente interrotti. Sulle parti da assegnare a Giovanni Paolo del Colle si vedano le condivisibili proposte di Nesi (2022), il quale ha ricostruito un profilo artistico del pittore biturgense con l’aggiunta di alcune nuove ipotesi attributive. Nel 1549 Giovanni Paolo rientrava a Roma, per affrescare il palazzo di San Callisto per il cardinale Miguel da Silva, decorazione andata perduta (ivi, p. 4).
- 19.Droghini (2001, p. 150) è l’unico che abbia registrato la proposta di Keaveney, pur non accettandola, e avanzando l’idea, non condivisibile, anche in termini cronologici, di un’esecuzione del salone Parisani in «ambito zuccaresco». Nell’ultima mostra sul pittore biturgense il saggio di Rotundo (2023) dedicato al periodo romano si ferma agli anni passati all’ombra di Giulio Romano.
- 20.Saporì 2017, pp. 15-16; Saporì 2020, p. 109. Keaveney (1978, p. 133) aveva inoltre ipotizzato una presenza di Giovanni De’ Vecchi come aiuto di Raffaellino del Colle, cosa però da escludersi per motivi cronologici, vista la nascita di De’ Vecchi solo verso il 1543. La parete che presenta una maggiore qualità e affinità con la mano di Raffaellino è quella con l’*Assedio di Gerusalemme*, tra le allegorie della *Fede* e della *Fortezza*.
- 21.Sull’andata a Firenze di Raffaellino si veda la lettera di Bronzino a Cosimo I de’ Medici del 30 aprile 1548: Carmen C. Bambach, *Appendix 2*, in *The Drawings of Bronzino* 2010, pp. 289-291. Nella lettera Bronzino scrive a Cosimo che Raffaellino, incontrato a Roma, gli aveva riferito di avere «qualche altro partito tra le mani» e che non voleva prendere altri impegni, aspettando la chiamata da Firenze. Cosimo nel maggio 1548 acconsente alla chiamata di Raffaellino per aiutare Bronzino ai cartoni per le *Storie di Giuseppe*. La sua permanenza nella città medicea si dovette protrarre dal maggio 1548 all’ottobre 1551 (C.C. Bambach, in *The Drawings of Bronzino* 2010, pp. 176-179, n. 42).
- 22.Una menzione di questi affreschi è in De Jong 1987, pp. 337-341.
- 23.Enea, figlio di Venere e Anchise, è il

protagonista in qualità di capostipite della gens farnesiana, degli affreschi del salotto di palazzo Farnese, e in seguito entrambi sono celebrati nella galleria dei Carracci nella scena con il motto «Genus unde latinum». Sul rapporto dei cicli farnesiani con l’*Eneide*: Kliemann 1993, p. 52.

24. Crispo fu castellano di Castel Sant’Angelo tra giugno 1542 e aprile 1545: Keaveney 1978, p. 129; Gaudioso 1981, I, pp. 31-37.

25. Su questi soffitti si veda in particolare Cremona 2019, che li data al 1546-1549. Per il palazzo: *Palazzo Silvestri-Rivaldi* 2009; *Villa Silvestri Rivaldi* 2024.

26. L’intervento di Luzio Romano o Luzio da Todi è documentato nel 1544-1545 nella sala della Biblioteca di Castel Sant’Angelo e nella Cagliostro: *Gli affreschi di Paolo III* 1981, II, pp. 19-21, 37-38; Prosperi Valenti 2001, pp. 44-56; Balzarotti 2024; Cervelli 2024. Per quanto riguarda il contributo di Venusti al cantiere perinesco di Castel Sant’Angelo: Geremicca 2016; Parrilla 2019, pp. 21-23. Assonanze delle figure del fregio di questa sala mi paiono percepibili negli affreschi della cappella Landi in Santo Spirito in Sassia, assegnati da Vasari a Venusti nell’orbita di Perino (cfr. Vasari 1568, ed. 1878-1885, VII,

p. 574; Geremicca 2016, p. 27). Per la cappella e la sua cronologia al 1542-1545 si rimanda a Saporì 2020, p. 80; Spoltore 2022, che ringrazia per l’aiuto prestato. Sul ruolo di Alfonso Gesualdo a palazzo Parisani si rimanda al saggio di Mauro Vincenzo Fontana in questo volume.

27. Anche per questa sala esistono pagamenti a Luzio Romano nel 1544-1545: *Gli affreschi di Paolo III* 1981, II, pp. 56-60; Mari 2024.

28. Sugli affreschi di queste sale si rimanda a Daniele 2024; Catalano, Giovannone 2024.

29. Attribuita da Guarino 2008, pp. 72-73, a Luzio Romano e bottega.

30. Sul riferimento della sala delle Aquile a Gherardi si vedano: *Gli affreschi di Paolo III* 1981, II, pp. 102-103; Guarino 2008, pp. 64-79. Per i numerosi disegni di Luzio destinati alla Cagliostro e alla sala della Biblioteca in Castel Sant’Angelo vedi Prosperi Valenti 2001. Per il palazzo di Tiberio Crispo a Bolsena e la presenza di Luzio vedi De Romanis 1995.

31. Sulla grafica di Luzio si vedano in particolare Prosperi Valenti 2001 e 2007. In particolare, il disegno del codice Resta pubblicato in Prosperi Valenti 2007, p. 62, n. 10, destinato forse a un ambiente di Castel Sant’Angelo richiama da presso le soluzioni decorative

del pianerottolo di palazzo Parisani.

32. La definizione è in Vasari 1568 (*Vita di Perino del Vaga*), ed. 1878-1885, rist. 1906, V, p. 628.

33. Come già notato da Alessandra De Romanis (1995, p. 6), Crispo ebbe un ruolo molto attivo nella selezione degli artisti attivi a Castel Sant’Angelo. Sickel 2006, p. 22, ha ipotizzato una committenza di Tiberio Crispo per il pianerottolo a causa della presenza dello stemma affrescato di Paolo III con due teste di unicorno, che in effetti fanno parte dell’arme del castellano, anche se l’animale mitologico è diffusissimo come attributo farnesiano, a partire proprio dalla persona del papa (cfr. A. Ghidoli Tomei, in *Gli affreschi di Paolo III* 1981, I, pp. 44-45). Si veda anche il saggio di Enrico Parlato in questo volume. È comunque plausibile che il pianerottolo sia stato tra i primi ambienti a essere decorato, per il suo legame stringente con la fase più antica delle decorazioni di Castel Sant’Angelo, commissionate da Crispo a Luzio Luzi. Non si può peraltro del tutto escludere che gli affreschi delle sale minori siano stati invece condotti qualche anno più tardi, nel 1547, in parallelo al salone principale, ma da una bottega indipendente da quella di Raffaellino del Colle.

LA PRIMA CROCIATA E LA STORIA DELL'ANTICA ROMA ALL'OMBRA DEL GIGLIO FARNESIANO

Enrico Parlato

L'araldica costituisce un ineludibile riferimento per contestualizzare da un punto di vista storico e cronologico la decorazione pittorica del piano nobile di palazzo Parisani. Due grandi e ben visibili stemmi di Paolo III (tavv. 13, 17) evidenziano il patronato farnesiano sulla dimora che, durante il quinto decennio del Cinquecento, fu proprietà del cardinale Ascanio Parisani (circa 1500-1549) e temporanea residenza di Tiberio Crispo (1497-1566), anch'egli cardinale e, soprattutto, fratello uterino dei figli di quel pontefice.¹ Tuttavia, nell'edificio non sono state rinvenute le insegne di nessuno dei due, elemento che avrebbe permesso di circoscriverne in maniera certa gli interventi da loro eventualmente promossi.² Gli stemmi papali indicano invece in modo inequivocabile la servitù di chi vi abitava e costituiscono, almeno per questi spazi, un solido termine *ante quem*, legato all'*exitus* di Parisani e, soprattutto, di Paolo III, il primo deceduto il 3 aprile 1549, il secondo il 10 novembre dello stesso anno. Le due insegne araldiche si trovano in due ambienti del piano nobile, la prima nel pianerottolo, la seconda nel salone della Crociata; entrambe mostrano le armi di papa Farnese – sei gigli azzurri su campo d'oro – cimate dalla tiara con le chiavi decussate.³

Il salone della Crociata o «salotto» (tavv. 14-28) – così lo definisce Ottaviano Mascarino nelle piante del palazzo da lui disegnate (tavv. 3-4) – era, ed è ancora oggi, l'ambiente più importante, con funzioni di rappresentanza, indicate dalle ampie dimensioni e dalla posizione in prossimità dell'entrata, dove la decorazione pittorica che ne riveste interamente le pareti è del tutto coerente con tale scopo e con il tradizionale assetto degli appartamenti nobiliari cinquecenteschi, con il passaggio da vasti ambienti a destinazione pubblica – prossimi all'ingresso – a quelli di dimensioni minori riservati al proprietario e alla sua cerchia, dislocati invece in zone più appartate.⁴ Nel salone, l'arma del pontefice si trova al centro della parete meridionale, la prima a essere visibile a chi vi accede e a chi vi accedeva già dal tardo Cinquecento, epoca a cui risale la citata pianta di Ottaviano Mascarino la quale attesta un'immutata planimetria dell'ambiente. Questo lato della sala è interamente decorato con finte architetture, scelta probabilmente determinata dalla presenza delle porte che ne scandiscono lo spazio, insufficiente per inserirvi scene di carattere narrativo, e che ricorda una soluzione del tutto simile a quella adottata nella parete settentrionale della sala dei Cento Giorni del palazzo della Cancelleria (fig. 1).⁵ A palazzo Parisani l'architettura dipinta inquadra infatti le tre aperture maggiori sovrastate da piccole finestre, simulando così una fittizia doppia altezza, caratteristica propria di ambienti con funzioni analoghe nei palazzi Farnese di Gradoli e di Roma. Tale attenzione all'illusionismo architettonico si ritrova anche nelle rappresentazioni storiche affrescate sui due lati brevi, soluzioni scenotecniche memori, ancora una volta, della decorazione vasariana della Cancelleria. La parete meridionale si articola in un ordine maggiore tuscanico, scandito da paraste leggermente rastremate, e uno minore che, definito da illusionistiche modanature, risulta sostenuto nella sezione inferiore, alla medesima quota della trabeazione delle porte, da cariatidi bronzee, le cui tracce di incisione indiretta ben visibili nell'intonaco attestano il ricorso a cartoni, usati anche in controparte. La parete è così caratterizzata dal contrasto tra la cromia grigiastra del fondale e il risalto delle paraste che evocano i marmi colorati, i toni caldi delle cariatidi sono ripresi anche dallo scudo dell'arma pontificia su cui si stagliano gli incarnati al naturale degli erotini disposti a coppie sui timpani.

Al centro della campata mediana, incastonato nel timpano semicircolare, è dipinto lo stemma di Paolo III, sormontato dalla tiara e dalle chiavi decussate, una d'oro, l'altra d'argento mentre nei due laterali in posizione ana-



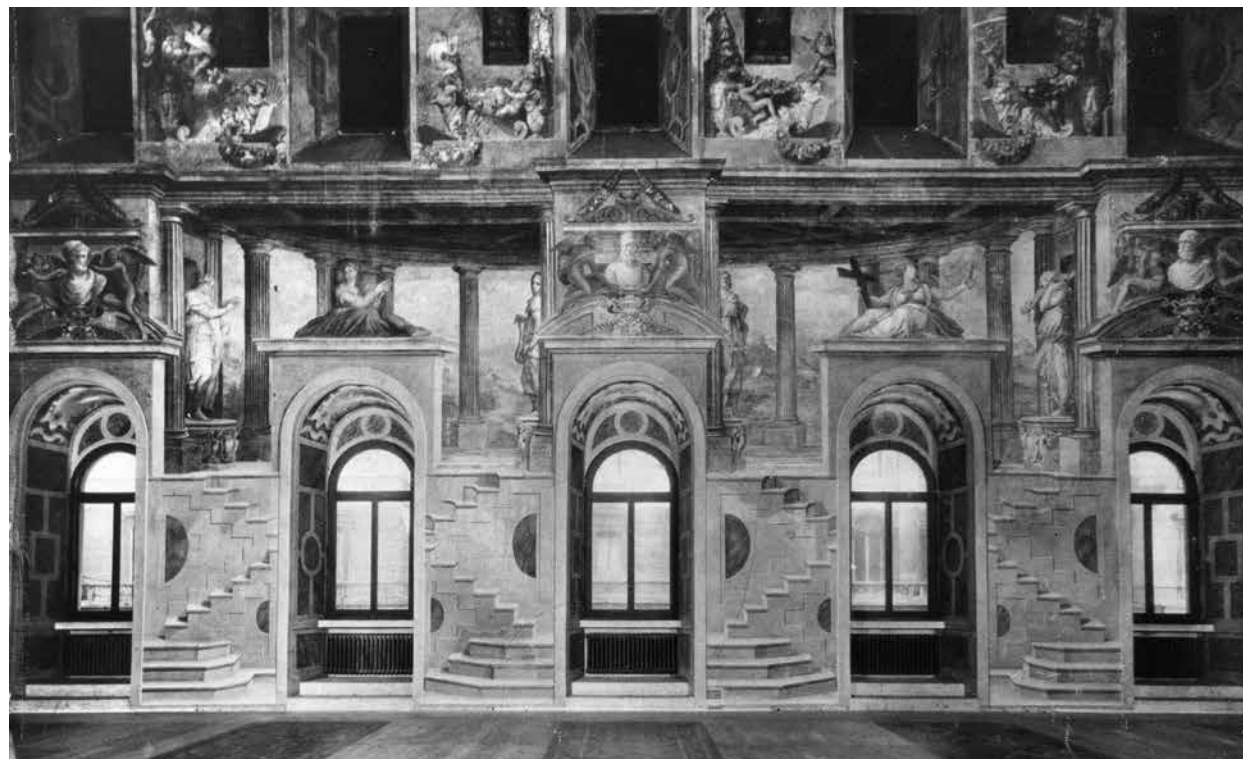


Fig. 1. Giorgio Vasari (e collaboratori), sala dei Cento Giorni (parete meridionale), 1546. Roma, palazzo della Cancelleria (da Schiavo 1964, p. 80, tav. XIII).



Fig. 2. Raffaellino del Colle (e collaboratori), *Allegoria dell'Abbondanza*, 1547 circa. Roma, palazzo Parisani Rondanini, salone della Crociata.

loga compaiono vaste lacune. Nei frammenti superstiti, in particolare quello di destra, è riconoscibile il lacerto di un cantaro bronzeo ricolmo di frutta, elemento da collegare alle cornucopie alla base delle finestre dell'ordine superiore, e l'*Allegoria dell'Abbondanza* (fig. 2) dipinta nella strombatura di quella che si apre sopra lo stemma farnesiano.⁶ Tali riferimenti potrebbero celebrare gli effetti del buon governo di Paolo III e forse alludere anche alla carica di tesoriere generale ricoperta da Parisani. La sua severa politica fiscale diede la stura a feroci pasquinate – «Poi darem un capestro / atorno al col al cardinal poltrone / d'Arimini, gaglioffo bardascione, / e pescator ladrone / arca de' vizi che causò il gran male / a consigliarti ad inalciar il sale» –,⁷ di cui questa autocelebrazione potrebbe costituire l'implicita risposta.

A partire dallo studio di Keaveney, è stato più volte osservato come la decorazione pittorica del salone nel suo insieme si ispiri alla sala di Costantino in Vaticano, di cui costituisce in dimensioni più modeste la semplificata parafrasi e da cui sono tratte svariate citazioni.⁸ L'alternarsi di una scena di battaglia in una ambientazione paesistica, con altre due inserite in una intelaiatura prospettico-architettonica, disposte sui lati brevi, costituisce un trasparente riferimento al salone vaticano.⁹ Tale modello è altresì ripreso nell'impianto decorativo: anche se impostato diversamente, in entrambe le sale ricorre il fregio continuo nella parte sommitale degli affreschi, qui costituito da girali a imitazione del bronzo, scandito da erotini a monocromo a suggerirne invece la natura

Fig. 3. Raffaellino del Colle (e collaboratori), *Festone di frutta e fiori* (particolare dell'*Indizione della Prima crociata*), 1547 circa. Roma, palazzo Parisani Rondanini, salone della Crociata.

Fig. 4. Raffaellino del Colle (e collaboratori), *Festone di frutta e fiori* (particolare dell'*Assedio di Gerusalemme*), 1547 circa. Roma, palazzo Parisani Rondanini, salone della Crociata.

Fig. 5. Bottega di Raffaello, *Festoni di frutta e fiori* (particolare), 1517-1518. Roma, villa Farnesina, loggia di Psiche.

statuaria. Questi ultimi reggono ghirlande o cartelle disposte sopra le tre storie, dove tuttavia non si individuano tracce di iscrizioni. I finti arazzi sui quali sono campiti gli episodi narrativi evocano un'altra soluzione scenica inaugurata nella sala di Costantino, assente qui la mobilità tessile del prototipo, vi sono invece state aggiunte finte bordure con una sontuosa panoplia di frutta e animali, esotici e nostrani (tavv. 26-28; fig. 3). La fonte è di nuovo la bottega di Raffaello e, in particolare, le invenzioni di Giovanni da Udine, che di tale genere aveva fatto sfoggio nella loggia di Psiche alla Farnesina e poi nelle logge vaticane. Non potrà qui sfuggire un dettaglio erotico che costituisce una citazione palmare dalla villa di Agostino Chigi (figg. 4-5). Anche le sei allegorie negli angoli di tre pareti della sala, a loro volta, si ispirano alle *Virtù* assise ai piedi dei pontefici sotto i baldacchini nel salone vaticano. A palazzo Parisani, invece, compaiono figure isolate all'interno di nicchie, riprendendo l'invenzione degli angioletti, inquieti e maliziosamente raffaelleschi, che ne sollevano le cortine.

Nel salotto le iconografie inconsuete che vi sono rappresentate hanno costituito un ostacolo alla loro corretta interpretazione. Raymond Keaveney ha tentato per primo di venirne a capo partendo dagli aggan- ci farnesiani palesati dall'araldica: lo studioso individuava il committente del salone in Tiberio Crispo e supponeva che quanto vi è rappresentato fosse cronologicamente vicino al momento dell'esecuzione degli affreschi.¹⁰ Cominciando dalla parete ovest, lo studioso notava che il volto del prelado dalle vesti pontificali e dal naso aguzzo poteva essere un ritratto di Paolo III (fig. 6) – come in effetti è –, e di conseguenza riteneva che vi fosse raffigurata l'incoronazione di un suo familiare, forse il figlio Pier Luigi o il nipote Ottavio.¹¹ La grande scena di battaglia sulla parete nord veniva collegata all'impresa di Tunisi (1535), sulla base della presenza molto evidente delle contrapposte insegne cristiane e mussulmane, anche se non vi è alcun riferimento alle caratteristiche di una città che si affaccia sul mare, né ai protagonisti di quella battaglia.¹² Infine nella parete orientale, l'erronea identificazione del pontefice barbuto in Giulio III, induceva lo studioso a





Fig. 6. Raffaellino del Colle (e collaboratori), *Goffredo di Buglione rifiuta la corona del regno di Gerusalemme* (particolare), 1547 circa. Roma, palazzo Parisani Rondanini, salone della Crociata.



Fig. 7. Raffaellino del Colle (e collaboratori), *Indizione della Prima crociata* (particolare), 1547 circa. Roma, palazzo Parisani Rondanini, salone delle Crociate.

fare di quel papa il protagonista della scena, intento ad assegnare il simbolo crociato a un personaggio di casa Farnese.¹³ Keaveney identificava infine le cinque allegorie allora visibili nella sala.¹⁴

Lothar Sickel ha in seguito sottoposto a una radicale e argomentata revisione l'ipotesi di Keaveney, riformulandola in maniera del tutto diversa:¹⁵ il racconto prende avvio dalla parete est e, muovendo in senso antiorario, termina su quella opposta, presentando così i tre avvenimenti storici tra loro connessi e scanditi all'interno di una coerente sequenza temporale. Si inizia con l'*Indizione della Prima crociata e predica di Pietro l'Eremita* (1095; tav. 14, 18), suddivisa in due episodi, la *Predica di Pietro l'Eremita e Urbano II che impone il simbolo della crociata*, scena affiancata, rispettivamente a sinistra e a destra, dalle allegorie della *Religione* e della *Chiesa* (tav. 18). A ben vedere questa scena fonde in un unico episodio i diversi momenti che da un punto di vista storico diedero avvio a quell'impresa.¹⁶ Si prosegue su quella nord con l'*Assedio e conquista di Gerusalemme* (1099; tav. 19),¹⁷ ai cui lati sono disposte la *Fortezza* (a destra; tav. 23) e la *Fede* (a sinistra; tav. 22); il racconto termina sulla parete ovest con *Goffredo di Buglione rifiuta la corona del regno di Gerusalemme*, ai cui lati compaiono le allegorie del *Premio* (a destra; tav. 16) e della *Teologia* (a sinistra; tav. 25).¹⁸ A proposito di quest'ultimo episodio, va sottolineato che il gesto di repulsa di Goffredo di Buglione e i paramenti vescovili indossati dall'ecclesiastico danno pieno fondamento all'interpretazione proposta da Sickel. Le fonti storiche e letterarie vanno individuate – sempre secondo Sickel – nei testi di Bartolomeo Platina, Flavio Biondo e Benedetto Accolti, forse affidandosi alla consulenza di uno storico quale Paolo Giovio, che – è ben noto – svolse un ruolo chiave nella progettazione della sala dei Cento Giorni alla Cancelleria.¹⁹

Limitandosi qui a considerare i soli elementi figurativi, varrà la pena osservare che la storia della Prima crociata è condensata in tre episodi che ne ricordano la convocazione, attraverso l'azione congiunta di un ispirato predicatore, Pietro l'Eremita, e di un pontefice, Urbano II,²⁰ il momento risolutivo, la conquista di Gerusalemme a opera dell'esercito cristiano, e quello finale, incentrato sull'umiltà del trionfatore; Goffredo di Buglione, infatti, non accetta di essere il re di una città santa, episodio, credo, allusivo alla superiorità del potere ecclesiastico su quello civile, riferimento del tutto prevedibile a Roma e in casa di un cardinale.

Anche a una osservazione non troppo approfondita, emergono negli affreschi rimandi iconografici a chiarire il senso di quanto vi è raffigurato, fatto che presuppone una regia nella scelta dei temi da affrescare e nei loro accostamenti. Come di nuovo segnala Sickel, nel primo episodio sul pulpito dal quale predica Pietro l'Eremita è dipinta a monocromo la *Vocazione di san Pietro* (fig. 7), rafforzando e conferendo così un significato universale all'intera vicenda; sulla parete opposta, come osserva Patrizia Tosini, la *Traditio Legis* (si veda qui la fig. 1 nel saggio di Patrizia Tosini) dipinta nel fondale architettonico introduce in maniera analoga, un'allusione petriana e romana nell'evocazione del Santo Sepolcro, dove è ambientato l'episodio di cui è protagonista Goffredo di Buglione.²¹ Evidente poi la connessione tematica e logica tra le scene e le allegorie affiancate: *Religione* e

Chiesa stanno a contorno dell'*Indizione della Prima crociata e predica di Pietro l'Eremita*, legandosi appunto alla predicazione di Pietro l'Eremita e all'azione di Urbano II; la *Fede*, raffigurata nell'atto di battezzare un fanciullo nero e quindi declinata come conversione, e la *Fortezza* sono connesse alla conquista di Gerusalemme, quali incarnazioni della forza e della capacità di convertire; infine *Premio* e *Teologia* corredano l'evento finale, dove è rappresentata l'umiltà del vincitore che rinuncia alla corona per ragioni di carattere religioso e teologico.

Da un punto di vista iconografico le sei allegorie sono di grande interesse, in quanto la loro datazione precede le codificazioni tardo-cinquecentesche di Cesare Ripa e si colloca in un momento magmatico e di formazione di tale linguaggio.²² Come già anticipato, i riferimenti formali vanno cercati, ancora una volta, nella sala di Costantino in Vaticano, dove quattordici personificazioni affiancano le immagini dei pontefici. Altro importante modello è costituito dalla sala dei Cento Giorni alla Cancelleria, realizzata in tempi molto prossimi (1546) e in un contesto strettamente farnesiano. Qui, con uno straordinario dispiego dottrinale, le allegorie nell'ordine inferiore sono inserite all'interno di nicchie simili a quelle di palazzo Parisani, insieme ad altre dipinte a monocromo e alle virtù teologali disposte nell'ordine superiore degli affreschi vasariani. I due cicli appena citati costituiscono quindi degli espliciti modelli, anche se non se ne riscontrano riprese palmari.²³

Partendo dalla prima scena, l'*Indizione della Prima crociata e predica di Pietro l'Eremita*, la *Chiesa* (tav. 18), con un edificio sacro e la mano destra poggiata sul petto, ha un precedente nella sala di Costantino, dove l'allegoria è caratterizzata dal medesimo modellino architettonico, peraltro attribuito molto comune. La *Religione*, dalla tunica bianca e dal seno scoperto, sulla quale volteggia la colomba dello Spirito Santo, sorregge nelle mani le due chiavi d'oro e d'argento, con una serratura, un ramo di rose fiorito e verdeggianti e un altro spinoso; in basso, ai suoi piedi, si vedono un libro e la palma del martirio. Si tratta di una delle raffigurazioni simboliche più complesse della sala e trova un riscontro nel più tardo testo del Ripa (1593) che descrive la *Religione* con la tunica bianca e la colomba, aggiungendo: «nella destra [tiene] le chiavi della potestà ecclesiastica per aprire e serrare il cielo». ²⁴ La medesima immagine ricorre sia nella sala di Costantino sia in quella dei Cento Giorni e nel refettorio affrescato da Vasari a Monteoliveto a Napoli; nelle due opere vasariane in particolare (fig. 8) si ritrovano non solo gli attributi più comuni, quali la colomba, le chiavi e il libro, ma anche il motivo del ramo di rose accompagnato da quello spinoso: «due rami», scrive Anton Francesco Doni, «uno di rose e l'altro di spine, credo che significhino il libero arbitrio», anche se non va forse esclusa la possibile allusione al confronto topico tra il verdeggianti Vangelo e l'inaridita Legge mosaica.²⁵ Un dato iconografico che tra l'altro mette in luce la dipendenza di questo ciclo da quello vasariano (1545), la cui data di esecuzione dovrebbe quindi costituire il termine *post quem*.²⁶

Ai lati dell'*Assedio e conquista di Gerusalemme* sono dipinte la *Fortezza* e la *Fede*. La prima (tav. 23), una donna catafratta e armata di tutto punto, regge la clava e calpesta il leone accucciato ai suoi piedi e trova anch'essa un precedente nella sala di Costantino e, sia pure in forma del tutto diversa, in quella dei Cento Giorni.²⁷ La *Fede* (tav. 22), dalla tunica bianca con un mantello rosso che le copre le gambe, tiene la croce – suo consueto attributo – nella mano sinistra, mentre con la destra versa l'acqua battesimale su un fanciullo nero, inginocchiato ai suoi piedi: l'introduzione dell'atto del battesimo per rappresentare questa virtù teologale richiama, ancora una volta, una variante che in seguito sarà adottata da Vasari nella cappella Ciocchi del Monte a San Pietro in Montorio (1550).²⁸ La connotazione razziale del battezzando si riferisce evidentemente alla conversione dei «mori» che popolavano il Medio Oriente, in maniera del tutto coerente con la scena affiancata, ma si connette anche alla politica di Paolo III che incoraggiava l'apostolato sia tra gli ebrei e i musulmani, sia tra le popolazioni conosciute a seguito delle grandi scoperte geografiche.²⁹

L'ultima scena, di cui è protagonista Goffredo di Buglione, è corredata dalle allegorie del *Premio* e della *Teologia*. La prima (tav. 16) solleva ed esibisce tre corone d'oro, da riferirsi a distinti gradi principeschi, e due serti vegetali, uno di alloro, l'altro di rovere, rispettivamente allusivi alla virtù e alla forza; siede su una panoplia d'armi, altro elemento trionfale, e poggia il piede sinistro sopra la sfera, a ribadire il dominio sul mondo.³⁰ In questo caso i già citati precedenti pittorici non soccorrono, ma va almeno ricordato che Ripa pur descrivendo in maniera diversa l'allegoria, ricorda il dettaglio delle corone e delle ghirlande, elemento che fa ritenere che tale raffigurazione non costituisca un *hapax*.

La *Teologia* (tav. 25), fortemente lacunosa e in parte ridipinta, è risultata leggibile solo dopo i restauri del 2000, ragione per cui non era stata presa in considerazione da Keaveney. Indossa una veste bianca, colore che la associa alla *Religione* e alla *Fede*, e tiene le braccia aperte nella posizione dell'orante. Il volto è circondato di luce e la macchia di fuoco che la sovrasta si riferisce, come nella *Pentecoste*, alla discesa dello Spirito Santo.



Fig. 8. Giorgio Vasari (e aiuti), *Religione*, 1546. Roma, palazzo della Cancelleria, sala dei Cento Giorni.



Fig. 9. Raffaellino del Colle (e collaboratori), *Allegoria della Teologia* (particolare), 1547 circa. Roma, palazzo Parisani Rondanini, salone della Crociata.

regge il confronto con le effigi di quel papa e cozza con la datazione degli affreschi.³⁴ L'identificazione del personaggio – la cui fisionomia non è neppure quella di Paolo III –³⁵ rimane problematica, e forse dobbiamo rassegnarci a ritenerlo un'anonima figura a impersonare le fattezze di Urbano II.³⁶

Di certo un ritratto è l'uomo barbuto e dal naso aquilino che fa capolino da una colonna sulla destra della scena, intercettando gli sguardi degli spettatori, insieme al suo vicino avvolto in un mantello rosso e dal volto rubizzo dipinto quasi di profilo (fig. 12) e intento a sollevare il piviale del papa, così come l'altra figura a sinistra del pontefice dalla veste rossa col risvolto bianco, personaggi questi ultimi tra cui, per la posizione e gli abiti

Con lo sguardo contempla quella che pare essere una sfera luminosa, sorretta da un triangolo rosso avvolto da un'aureola (fig. 9), probabile simbolo trinitario. Quest'ultimo sembra l'unico aspetto che la avvicina a quanto scrive Ripa, che ne propone però un'iconografia diversa e decisamente più complessa.³¹ Anche se tale identificazione mantiene margini di incertezza, la proposta di Sickel sembra comunque convincente.

L'individuazione da parte di Keaveney di due effigi pontificie mette in evidenza un altro aspetto peculiare degli affreschi: i numerosi personaggi che li affollano si caratterizzano per la presenza di un nucleo cospicuo di volti dalla marcata individuazione fisionomica, che potrebbero essere dei ritratti. Altri invece sono caratterizzati dalla ideale venustà antiquaria e raffaellesca: lineamenti maschili e femminili, di giovani e vecchi ispirati dalla vasta produzione della bottega dell'Urbinate. Un caso molto evidente compare nell'*Indizione della Prima crociata e predica di Pietro l'Eremita*, dove la fisionomia giovanile del primo personaggio a sinistra è ripetuta nel settimo (sempre da sinistra), cui è cresciuta una adolescenziale *barbula*, e di nuovo in quello alle spalle del cavaliere che sta ricevendo la croce dal pontefice (figg. 10-11).

I volti per noi muti e anonimi che costellano gli affreschi un tempo dovevano viceversa costituire eloquenti riferimenti al presente, secondo l'uso invalso nel Cinquecento di introdurre personaggi contemporanei in gesta del passato, questione che si innesta con l'opera di Paolo Giovio, con il suo museo e la disseminazione di tale modello storiografico.³² Anche in questo caso il riferimento più calzante è costituito di nuovo dalla sala dei Cento Giorni, dove Vasari ricorda con compiacimento la presenza di numerosi ritratti al naturale.³³ È verosimile che nel salone della Crociata compaiano le sembianze del committente, Ascanio Parisani e di personalità della sua cerchia, purtroppo al momento non individuabili. Se nella scena di battaglia prevalgono espressioni tipizzate e anche un po' ripetitive, i ritratti, o quelli che paiono tali, si addensano invece nella scena iniziale e in quella conclusiva. Nella prima tale capacità espressiva aveva indotto Keaveney – si è detto – a riconoscere nel volto del pontefice il ritratto di Giulio III, ipotesi che però non



Fig. 10. Raffaellino del Colle (e collaboratori), *Indizione della Prima crociata* (particolare), 1547 circa. Roma, palazzo Parisani Rondanini, salone della Crociata.



Fig. 11. Raffaellino del Colle (e collaboratori), *Indizione della Prima crociata* (particolare), 1547 circa. Roma, palazzo Parisani Rondanini, salone della Crociata.



Fig. 12. Raffaellino del Colle (e collaboratori), *Indizione della Prima crociata* (particolare), 1547 circa. Roma, palazzo Parisani Rondanini, salone della Crociata.

ecclesiastici, potrebbe forse celarsi l'effigie del committente.³⁷ Un ritratto anch'esso anonimo sembra essere l'individuo dai capelli grigi che guarda il papa, disposto a sinistra del prelado con la tunica rossa. Nella medesima categoria rientrano i due guerrieri barbuti – uno biondo dagli occhi azzurri, l'altro castano –, che inginocchiati si apprestano a ricevere la croce da Urbano II e che, stando alla tradizione storica, potrebbero essere Eustachio e Baldovino, fratelli di Goffredo di Buglione.³⁸ Quest'ultimo, dovrebbe essere il cavaliere al quale il pontefice sta apponendo il simbolo crociato, il cui volto, probabilmente un ritratto, è purtroppo sfigurato da una maldestra ridipintura.³⁹ Forse in questo gruppo si potrebbe inserire l'uomo dalla barba e dai capelli canuti appoggiato a una colonna sulla sinistra della composizione, e lo stesso Pietro Eremita. Sul lato opposto della sala, le sembianze del vescovo che regge la corona del regno di Gerusalemme (fig. 6) affiancato dai diaconi che sostengono il piviale sono state riconosciute nel volto affilato di Paolo III, da confrontarsi con il noto ritratto eseguito da Iacopino del Conte.

Il significato dei dipinti del salone della Crociata nel loro insieme costituisce l'aspetto forse di maggiore interesse. Lothar Sickel ha individuato una serie di autori che potrebbero costituire una fonte utile alla messa a punto dell'iconografia del ciclo, avvalendosi, probabilmente della consulenza di Paolo Giovio.⁴⁰ Tra i possibili riferi-

menti, come si diceva, lo studioso segnala in particolare Flavio Biondo e Benedetto Accolti, cui se ne potrebbero aggiungere altri e probabilmente anche cronache manoscritte.⁴¹ Dal punto di vista strettamente figurativo, la rappresentazione della Prima crociata costituisce un *hapax* nel panorama della pittura romana del Quattro e del Cinquecento, anche se l'illustrazione libraria poteva offrire degli spunti; si conoscono raffigurazioni di singoli episodi di guerra contro i Turchi, ma, a mia conoscenza, non delle crociate in senso stretto prima degli affreschi di palazzo Parisani.⁴² Tuttavia il tema, inteso come contrasto all'espansionismo turco nel Mediterraneo, costituiva un *Leitmotiv* della politica di molti pontificati della prima età moderna. Durante il papato di Paolo III, tale urgenza si manifesta anche attraverso gli scritti di uno storico organico al mondo farnesiano, quale era Paolo Giovio, e il maggiore impegno con qualche esito si deve alle forze imperiali.⁴³ In particolare l'impresa di Tunisi costituì il risultato, sia pure effimero, di maggiore rilevanza e forse il più celebrato, anche e soprattutto a Roma con la ben nota entrata trionfale di Carlo V.⁴⁴ L'argomento è molto ampio e investe ambiti disciplinari quali la storia politica, militare e religiosa, tuttavia, nel caso in esame, trasportare il tema della crociata in un passato remoto ed eroico nel quale la Chiesa e il pontefice giocavano un ruolo centrale, sembra un modo per riproporre una vagheggiata primazia pontificia, ovviamente farnesiana, stante il contesto in cui tali affreschi furono realizzati.

I FREGI DI STORIA ROMANA

Oltre al salone della Crociata, la decorazione cinquecentesca del piano nobile è costituita anche da cinque sale ornate con fregi dipinti, solo in parte recuperati durante l'ultimo restauro, ragione per cui in passato solo due sono stati oggetto di studio.⁴⁵ Alcuni sono integri o comunque leggibili nel loro insieme, altri molto frammentari.⁴⁶ Pur essendo cronologicamente vicini al ciclo del salotto, sono il frutto di una cultura figurativa diversa, come scrive Patrizia Tosini, connessa ai cantieri farnesiani di Castel Sant'Angelo promossi dal castellano Tiberio Crispo, che – come si è visto – abitò questo edificio.⁴⁷ Tale legame non è solo formale e stilistico, ma riguarda altresì i temi che vi sono illustrati. A palazzo Parisani sono rappresentati episodi di storia romana e dell'*Eneide* tra loro connessi, poiché, come si illustrerà di seguito, trattano le vicende di Roma dalle sue antiche origini, legate appunto al mito troiano e alle remote cause dell'antagonismo con Cartagine, fino alla fase repubblicana, di cui danno conto le narrazioni di Livio e Sallustio.

Attenendosi alla sequenza narrativa, il racconto prende avvio nella sala di Enea e Didone con episodi tratti dai libri I e V dell'*Eneide*, dipinti sotto il cassettonato cinquecentesco.⁴⁸ Il fregio è ampiamente lacunoso e se ne conservano solo nove scene isolate; a differenza degli altri, era in origine continuo, senza spartizione tra i vari brani, dal momento che non sono rimaste tracce di cornici o di altri elementi destinati a isolarli. Inoltre le ampie perdite della decorazione complicano e talvolta rendono incerta l'identificazione di quanto si è preservato.⁴⁹ Il racconto, che si sviluppa in senso orario, sembra prendere avvio dalla parete corta prospiciente la corte interna con *Didone accoglie Enea e Acate a Cartagine* (En. I, vv. 615-630; tav. 41), seguito dal *Banchetto di Enea e Didone* (En. I, vv. 695-700; tav. 42). Nel primo episodio, la figura femminile coronata, seguita da un'ancella che le sorregge il mantello, è identificabile nella regina, mentre il giovane biondo con clamide e lorica in Enea, seguito dal fido Acate. Il senso di quanto raffigurato è chiarito dal gesto di Didone che con la destra stringe il braccio di Enea e con la sinistra indica la città visibile nella parte destra del dipinto, da riconoscersi in Cartagine, dove evidentemente lo invita a entrare. Nella seconda scena, nei due personaggi seduti a tavola si possono identificare ancora Enea e Didone, quest'ultima con un diadema tra i capelli, e nel fanciullo nudo, si riconosce Amore travestito da Ascanio. I due gruppi di tre uomini e tre donne sulla destra sono forse dei semplici astanti, inseriti per evocare il gran numero di persone che – stando al poema – partecipava al banchetto. La parte centrale, con la mensa, trova riscontro nella medesima scena (fig. 13) dipinta nel luglio 1550 da Luzio Luzi nella stanza di Enea a palazzo Spada Capodiferro, il cui fregio costituisce un riflesso dei dipinti di palazzo Parisani.⁵⁰ A proposito del primo episodio, invece, è obbligatorio il confronto con il medesimo soggetto dipinto da Luzio Romano a palazzo Massimo di Pirro (fig. 14), trattandosi di un contesto figurativo molto vicino, culturalmente e cronologicamente, a quello qui indagato. La scena, ambientata in un interno, è strettamente aderente al testo virgiliano, come si evince dalla nuvola che prima nascondeva Enea e Acate e poi, dissolvendosi, li rende prodigiosamente visibili alla regina e alla sua corte, documentando così una varietà di soluzioni e fonti iconografiche nell'affrontare le tematiche virgiliane.⁵¹

Le storie che seguono, disposte sulla parete lunga, sono quelle di più incerta interpretazione, difficoltà forse connessa alla costruzione narrativa del poema che confligge con l'ordine narrativo lineare, aderente alla crono-

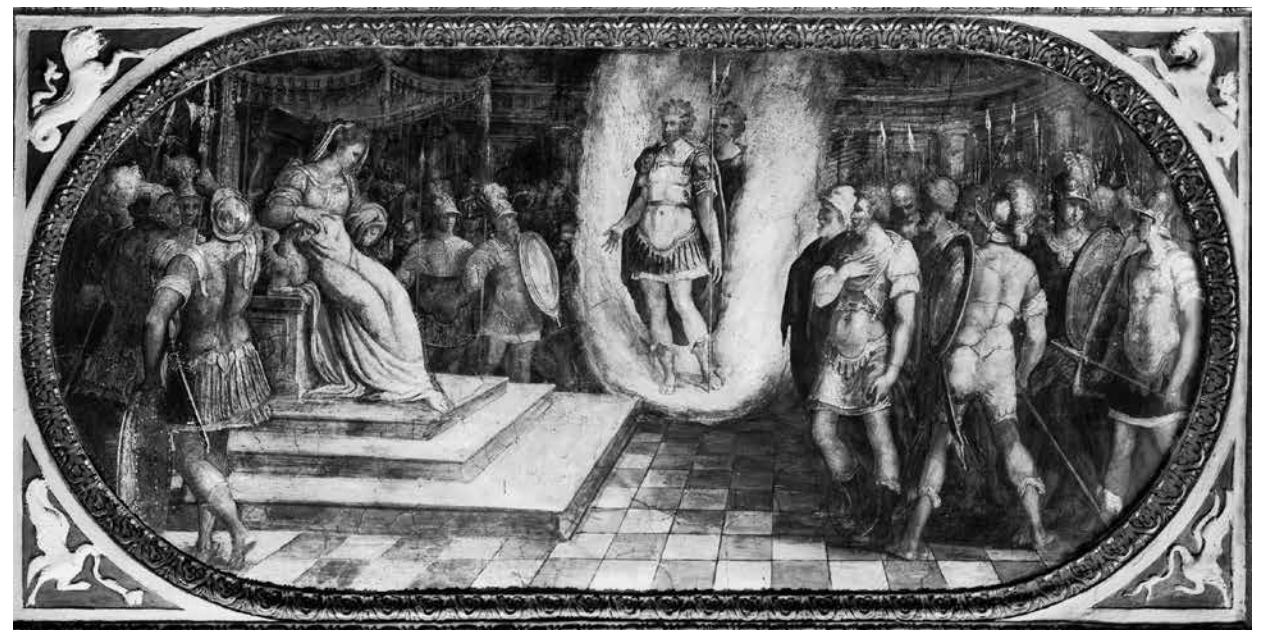


Fig. 13. Luzio Romano, *Banchetto di Enea e Didone*, 1550. Roma, palazzo Spada Capodiferro, sala di Enea.

Fig. 14. Luzio Romano, *Enea e Acate appaiono prodigiosamente a Didone*, 1537. Roma, palazzo Massimo di Pirro.

logia dei fatti. È noto che, dopo l'arrivo dei Troiani a Cartagine, in un lungo *flashback*, nei libri II e III dell'*Eneide* si rievocano la distruzione di Troia e le peregrinazioni degli esuli.⁵² Nel fregio, sempre procedendo in senso orario, la prima scena è divisa in due (tav. 43): a sinistra in un antro compaiono una figura giacente e un'altra armata e stante che invita la prima ad alzarsi e a entrare in azione; a destra, invece, tra nubi nere si intravede il cielo rosseggiante e una cinta muraria, con possibili riferimenti a Ilio e al suo incendio: il cielo, infatti, è attraversato da una scia luminosa arancione, mentre in basso figurette in movimento si proteggono da quanto cade dall'alto, anche se non è chiaro se si tratti di pioggia o di oggetti combusti. L'episodio sulla sinistra, stante l'età giovanile dei due personaggi, potrebbe rappresentare il fantasma di Ettore che invita Enea a fuggire (En. II, vv. 270-297), per quanto non vi sia traccia dei numerosi dettagli di cui dà conto il poema. Mentre sulla destra, il particolare del raggio di luce che attraversa la scena e conclude la propria traiettoria in un boschetto mi pare un plausibile riferimento al prodigio che convinse Anchise a seguire il figlio e abbandonare Troia: il tuono e, soprattutto, il solco luminoso che termina nella foresta dell'Ida a indicare ai fuggiaschi il percorso da seguire per mettersi in salvo

(*En.* II, vv. 692-698). Il frammento pittorico successivo (tav. 44) rappresenta una flotta, composta da due imbarcazioni maggiori dalle vele spiegate, e tre in primo piano che navigano a remi. Alla luce di tale dettaglio, anziché pensare alla partenza della flotta da Troia, sembra più probabile che, con un salto in avanti, al libro V dell'*Eneide*, siano qui rappresentati i giochi che si svolsero a Erice per celebrare l'anniversario della morte di Anchise e, in particolare, la regata (*En.* V, vv. 114-267) – anche se, va ricordato, vi presero parte quattro imbarcazioni e non tre, come si vede nel dipinto. Se questa interpretazione è corretta, anche la scena seguente (tav. 45) potrebbe riferirsi alle gare che conclusero i giochi funebri, che prevedevano corse a cavallo e a piedi. Il particolare dell'uomo dalla veste gialla, riverso a terra sopra un altro di cui si vede una gamba, sembra un puntuale richiamo alla gara di corsa nella quale Niso e poi Salio caddero a terra in prossimità del traguardo, lasciando campo libero a Eurialo che così vinse la gara (*En.* V, vv. 286-361).

La prima scena sulla parete corta nel lato interno della sala (tav. 46), dove sulla sinistra una figuretta femminile appicca fuoco alle navi, mentre sulla destra si vedono le Nereidi che si appoggiano su scafi in miniatura, potrebbe identificarsi con *Le Troiane incendiano la flotta* (*En.* V, vv. 623-663), episodio che da un punto di vista narrativo si lega a quelli che lo precedono e lo seguono. Tuttavia, se la figura femminile che dà fuoco alla flotta è coerente con il testo virgiliano, il particolare delle Nereidi, che sembra indicare la metamorfosi delle navi in ninfe, potrebbe essere tratto da un passo del libro IX, dove però le imbarcazioni anziché bruciare, sciolti gli ormeggi, si inabissano (*En.* IX, vv. 116-172). Nella medesima parete segue la rappresentazione di una figura armata maschile (tav. 47) – certamente Enea – che dialoga con una femminile velata, alludendo forse a *Enea e la sibilla Cumana* (*En.* VI, vv. 45-76) in ragione del prospetto di un edificio sacro dall'ampia porta dipinto sullo sfondo.

Gli ultimi due episodi – ma ve ne erano altri andati perduti – sono campiti sulla parete lunga della sala. Il primo (tav. 48) raffigura senza dubbio la *Discesa di Enea agli inferi guidato dalla sibilla Cumana* (*En.* VI, vv. 235-416). A sinistra il particolare, sia pure frammentario, permette di riconoscere in maniera inequivocabile l'inizio del viaggio, come attestano gli oscuri vapori che avvolgono la profetessa. Al centro della composizione si staglia Enea con un ramo in mano (riferimento al ramo d'oro, anche se qui è verde) preceduto dalla sibilla in colloquio con Caronte, il quale a gambe divaricate sembra volerne impedire il passaggio; infine, le figurette a monocromo che si accalcano sullo sfondo si riferiscono ai defunti che si affollano in attesa di essere traghettati. Nella seconda scena superstite (tav. 49) vediamo due gruppi di cavalieri che si affrontano in armi con un cervo saettato in primo piano. L'immagine potrebbe riferirsi alle battaglie che nell'oltretomba Anchise predice a Enea, oppure ai numerosi episodi bellici che i Troiani dovettero affrontare una volta sbarcati nel Lazio.

Il tema virgiliano prosegue nella sala attigua, munita di un elegante soffitto cassettonato cinquecentesco.⁵³ Il fregio nel quale sono inserite le storie è forse il più curato, anche per la presenza di stucchi. Tra gli otto episodi virgiliani, due per parete, troviamo due allegorie di *Roma* e della *Chiesa*, dipinte a monocromo (ma in origine erano quattro, e le mancanti risultano occultate dagli stemmi Gesualdo), opera – ricorda Tosini – di una mano di notevole levatura.

Il racconto inizia e termina sulla parete prospiciente il cortile. Il primo episodio è collocato dopo lo stemma Gesualdo e rappresenta il *Sogno di Enea sulla sponda del Tevere* (*En.* VIII, vv. 26-67; tav. 32), dove, separati dal fiume, si contrappongono la figura dell'eroe dormiente e la divinità fluviale, che la lupa e i gemelli rendono di immediata riconoscibilità; il racconto è qui molto semplificato, tralasciando l'ambientazione notturna nonché i riferimenti alle profezie del Tevere.

Procedendo in senso orario, nella parete adiacente sono raffigurati l'*Incontro tra Enea ed Evandro* (tav. 33) e la *Partenza di Enea e dei suoi per congiungersi all'esercito etrusco* (tav. 34), intervallati dall'*Allegoria della Chiesa* (tav. 30) dipinta a monocromo bronzeo. La prima raffigurazione registra i momenti salienti del racconto virgiliano (*En.* VIII, vv. 110-174): lo sbarco di Enea sulla sponda del Tevere mentre Evandro è intento a compiere un sacrificio, e l'alleanza che i due siglano contro Turno e i Latini. Procedendo da sinistra verso destra, la prua della nave ricorda lo sbarco dell'eroe, la *coniunctio dextrarum* e l'accoglienza fiduciosa da parte del re; l'ara il sacrificio, interrotto e poi ripreso, per celebrare la vittoria contro Caco. La montagna sullo sfondo, dove è ben visibile un'ampia spelonca, rappresenta l'Aventino, rifugio del gigante sconfitto da Ercole, mentre l'altare dove si celebra il sacrificio allude all'Ara Massima di quest'ultimo che sorgeva ai piedi del monte. Nella scena successiva (tav. 34) un drappello di cavalieri esce dalla porta di una città. Il dipinto – si è detto – illustra il passo del poema (*En.* VIII, vv. 585-591) nel quale Enea con suoi, insieme a Pallante figlio di Evandro (qui non riconoscibile), si reca a Tarquinia per congiungersi con l'esercito di Tarconte.

Sulla parete prospiciente il lato interno dell'edificio sono illustrati il quarto e il quinto episodio dell'*Eneide*, tra i quali era dipinta un'allegoria (ora occultata dallo stemma Gesualdo). Il più noto dal punto di vista figurativo, e dunque immediatamente riconoscibile, è *Venere e Amore nella fucina di Vulcano* (*En.* VIII, 439-453; tav. 35) e in questo caso il lungo racconto virgiliano si presenta in una sintesi – Vulcano e i Ciclopi nel loro antro con Venere e Amore sulla soglia – che sembra discendere da fonti figurative, anziché attinte direttamente dal poema. In particolare, alcune assonanze si ritrovano in un'incisione di Cornelis Bos datata 1546 (fig. 15) nella figura di tergo che sta per battere il martello sull'incudine, immagine che a sua volta discende da un dipinto eseguito a Roma da Maarten van Heemskerck (1536), anche se l'affresco è del tutto immune dalla risentita plasticità che caratterizza invece il maestro olandese.⁵⁴ Attenendosi alla fonte virgiliana, a questo episodio fa seguito *Venere appare a Enea e gli dona le armi* (*En.* VIII, vv. 608-618; tav. 36). Qui la dea, coperta solo da una clamide rossa, mostra al figlio le armi forgiate da Vulcano, tra cui risaltano l'elmo, tenuto da Enea nella destra, la lorica, la spada e lo scudo, disposti invece ai piedi dell'albero. L'Arco di Costantino dietro al quale si erge la mole del Colosseo sono edifici che caratterizzano il paesaggio e costituiscono un voluto anacronismo per dimostrare il destino di Enea e dei suoi discendenti e la futura grandezza di Roma. I due monumenti – in particolare l'anfiteatro Flavio – sono descritti con particolare minuzia, e anziché proporne ricostruzioni ideali, sono rappresentati come apparivano nel Cinquecento, registrandone il loro stato di rudere. Tale attenzione descrittiva nasce senza dubbio dalle osservazioni e dalle esplorazioni compiute dai maestri fiamminghi presenti nell'Urbe a partire dai primi decenni del Cinquecento.⁵⁵

A questo momento idillico, segue sulla parete successiva l'*Assedio di Turno all'accampamento troiano* (*En.* IX, vv. 467-690; tav. 37),⁵⁶ affresco che privilegia il momento più aspro della battaglia, la violenza degli attaccanti e la capacità di risposta dei difensori, esperti in tali operazioni – ricorda Virgilio – per i lunghi anni di assedio a Troia. Forse la figura a sinistra della composizione che lancia un masso dagli spalti richiama Ilioneo e quello poco più in basso a sinistra, che punta una lunga fiaccola contro le mura, Lucezio. Mentre la divinità circonfusa di luce che sovrasta la città assediata evoca la presenza di Apollo (*En.* IX, vv. 638-663) che intimò ad Ascanio di allontanarsi dalla mischia. Qui, dopo l'allegoria di *Roma* (tav. 31) – coerente con i temi rappresentati nella sala – è dipinto il *Concilio degli dei* (tav. 38), dove, come narrato da Virgilio (*En.* X, vv. 1-117), si affrontano Venere, Giunone e Giove – qui al centro della composizione, circondato di luce – che chiude la disputa ricordando l'immutabilità del Fato.⁵⁷

L'ultimo episodio, dipinto come il primo sulla parete prospiciente il cortile, rappresenta i momenti conclusivi della lotta contro Turno e i Latini, anche se non è facile individuarne il puntuale nesso con il poema epico. La scena è divisa in due parti (tav. 39): a sinistra, in primo piano posti su un terreno elevato due generali (il secondo e il quarto da sinistra) si passano il bastone di comando (fig. 16). Si potrebbe trattare dunque dell'incontro tra Tarconte ed Enea, quando quest'ultimo si mette alla testa dei due eserciti alleati (*En.* X, vv. 148-156).⁵⁸ Più elusiva la parte destra, dominata da una montagna sullo sfondo, forse i colli Albani, mentre, al contrario, il mausoleo di Adriano è riconoscibilissimo. Ai suoi piedi si vede un'armata, pronta a dare battaglia, come indicano i cavalieri che lanciano segnali con le trombe, forse da riferirsi al momento in cui le schiere troiane ed etrusche attestate sulla riva del Tevere (da qui la presenza di Castel Sant'Angelo) si apprestano ad attaccare i nemici, i Latini e i Volsci (*En.* XI, vv. 447-450). La presenza della mole adrianea denota la medesima attenzione alla rappresentazione di Roma, già individuata in questo stesso fregio in *Venere che dona le armi a Enea*. A differenza dei monumenti dipinti in quella scena, qui la rocca è in parte oggetto di una restituzione ideale: non è visibile la base quadrata, l'imponente cilindro è chiuso da un cornicione (di fantasia) perfettamente conservato e rivestito da un bugnato isodomo di cui davano conto le ricostruzioni antiquarie del tempo; la medievale torre quadrangolare che ne domina la struttura è libera dalle addizioni realizzate a partire dal pontificato di Alessandro VI fino a quello di Paolo III. Anche se sopravvivono solo due allegorie su quattro, la contrapposizione tra *Roma* e la *Chiesa*, disposte una di fronte all'altra all'interno di un ciclo che evoca le antiche origini dell'Urbe, credo possa essere ragionevolmente interpretata come affermazione della provvidenziale continuità della Chiesa romana con le vicende della Roma antica.

In un ambiente a pianta rettangolare dalle ridotte dimensioni, sotto il soffitto cassettonato corre il fregio con le *Storie di Furio Camillo* distribuite in sei episodi, due sui lati lunghi, uno su quelli brevi.⁵⁹ La narrazione è scandita agli angoli da cartelle con campiture rosse con al centro un ovato dorato, mentre sui lati brevi due figure a monocromo bronzeo (tav. 50) dalle ombre portate a esaltarne il rilievo concludono il fregio incorniciando l'ovato centrale con il racconto storico. Queste ultime sono intente a porre una corona d'alloro su un'ara sopra la quale è poggiato un elmo, e sono probabilmente da interpretare come delle *Vittorie*. Nei lati lunghi, invece, sono dipinte – sempre a monocromo bronzeo – due diverse personificazioni della *Pace*: una si appresta a incendiare una



Fig. 15. Cornelis Bos (da Maarten van Heemskerck), *Venere nella fucina di Vulcano*, 1546. Londra, British Museum, inv. V, 10.97.

d'armi, attribuiti questi ultimi a supporto della soluzione iconografica qui proposta.⁶¹ Sulla parete opposta *Pittura e Scultura* (tav. 57) sono individuabili attraverso i loro più comuni attributi.

Tornando alle raffigurazioni storiche, l'episodio più facilmente individuabile è la *Punizione del maestro di Falerii* (tav. 54), dipinto sul lato breve verso l'interno, celebre vicenda tramandata da Tito Livio (*Ab Urbe Condita*, V, 27).⁶² L'uomo nudo dalle mani legate tallonato da fanciulli che lo flagellano ne permette un'inequivocabile identificazione, mentre il gruppo di armati sulla sinistra allude a Furio Camillo nel suo accampamento, il quale, respinta l'offerta del pedagogo traditore, lo rimanda insieme ai suoi allievi a Falerii assediata, dove la magnanimità del condottiero avrebbe convinto i Falisci ad arrendersi e accettare il dominio romano.

Partendo da questa traccia, il racconto affrescato va dunque ricondotto alla storia di Furio Camillo e si può ricostruirne la sequenza narrativa. La vicenda inizia con l'*Assedio di Veio* (tav. 51), seguito dal *Trionfo di Furio Camillo*, entrambi sulla parete maggiore (tav. 53); sul lato breve prospiciente la facciata, la storia prosegue con la *Punizione del maestro di Falerii* (tav. 54). Sull'altro lato lungo sono dipinti *Furio Camillo libera Roma dai Galli* (tav. 56), seguito dalla *Punizione del milite*, colpevole di non aver vigilato l'accesso al Campidoglio (tav. 55), e sul lato breve l'ultimo episodio, *Marco Manlio sventa l'irruzione dei Galli*.⁶³

A proposito del *Trionfo di Furio Camillo*, i cavalli bianchi, particolare di cui dà conto la tradizione storiografica, sono un dettaglio iconografico presente anche nel ciclo di Salviati a Palazzo Vecchio.

Oltre alla *Punizione del maestro di Falerii*, l'episodio riconoscibile con maggiore chiarezza è *Furio Camillo libera Roma dai Galli*. Il gesto di Brenno – la fonte è sempre Tito Livio – che pone la spada sulla bilancia, entrambe ben visibili, pronunciando la celebre frase «vae victis» e, sulla sinistra, il provvidenziale arrivo del generale romano che pone fine al ricatto dei Galli, ne sciolgono in maniera inequivocabile l'iconografia. La *Punizione del milite* e *Marco Manlio sventa l'irruzione dei Galli* necessitano di qualche ulteriore precisazione.⁶⁴ La prima scena è ambientata su un rilievo delimitato da pareti a strapiombo, mentre nella parte più alta, all'interno di una cinta murata, si vedono edifici sacri, dettagli coerenti con l'identificazione nel Campidoglio; che si tratti poi di un'esecuzione comminata dai Romani lo provano le tre figure che reggono i fasci alle spalle del condannato, il quale sta per essere scaraventato dal sommo della rupe Tarpea. Le figure in basso a destra forse si riferiscono a quanto scrive Livio (*Ab Urbe Condita*, V, 47), il quale ricorda che le proteste dei commilitoni portarono all'individuazione di un solo responsabile, il soldato condannato a precipitare dalla rupe. Il secondo episodio si caratterizza per la presenza di un milite che esce dalla tenda in cui dormiva – questo il senso della tunica bianca che

panoplia d'armi, secondo un'iconografia utilizzata qualche anno prima sia da Salviati sia da Vasari;⁶⁰ l'altra, invece, regge nella destra un ramo d'ulivo ed è intenta a compiere un sacrificio, come indicano la patera e l'altare su cui arde la fiamma. Al centro, tra le due scene, su una parete sono dipinte le allegorie della *Fama* e della *Vittoria* (tav. 52), entrambe sedute su un globo, ora appena visibile. La prima si caratterizza come *Buona Fama*, visto che suona una tromba aurea; la seconda, di cui è andato perduto il volto, è una figura loricata stante su un trofeo



Fig. 16. Bottega di Luzzo Romano, *Tarconte dà il bastone del comando a Enea (?)*, 1541-1547 circa. Roma, palazzo Parisani Rondanini, sala di Enea nel Lazio.

indossa – e che, armato della sola spada, si getta nella mischia, ragione per la quale si può pensare alla storia di Marco Manlio di cui dà sempre conto Livio (*Ab Urbe Condita*, V, 47), il quale, svegliato dallo starnazzare delle oche, combattendo pose fine all'irruzione dei Galli sul Campidoglio. I precedenti iconografici di queste immagini potrebbero ricercarsi nel celeberrimo ciclo di Salviati a palazzo Vecchio (1543-1545), dove le dimensioni monumentali non consentono però confronti formali, e in quello di Luzzo Romano nella sala della Biblioteca a Castel Sant'Angelo (1545), dove il solo episodio comune ai due cicli, l'*Assedio di Veio*, è tuttavia rappresentato in maniera diversa.

Ancorché molto frammentaria – il restauro ne ha messo in luce solo una piccola porzione –, una rappresentazione sempre di carattere storico è riconoscibile nella sala di Cesare. Qui, nell'unica scena al momento visibile (tav. 60), un personaggio loricato seduto su un trono riceve una testa mozzata; l'obelisco che si intravede tra le architetture dello sfondo ambienta la scena in Egitto e rende plausibile l'identificazione con un episodio delle storie di Cesare e precisamente quando gli viene consegnata la testa di Pompeo che lì si era rifugiato;

vi è dunque ragione di credere che l'intero fregio fosse dedicato alle gesta di quel condottiero. Accanto a questo unico frammento narrativo, all'interno di ovati dalle campiture rosso pompeiano sono dipinte a monocromo le personificazioni della *Pace* e della *Carità*.

In conclusione, l'iconografia dei fregi di palazzo Parisani, ancorché desunta da fonti letterarie diverse, principalmente Virgilio e Tito Livio, ha senza dubbio come filo conduttore la storia dell'antica Roma. L'innesto tra la mitologia troiana e lo sbarco di Enea nel Lazio, attestato dallo stesso Livio, è altresì ripreso dalle sillogi degli annali liviani, a partire da Lucio Floro, di cui è ben documentata la fortuna editoriale quattro e cinquecentesca. Si riscontra così un'attenzione all'*historia* romana del tutto in sintonia con l'immaginario politico e familiare del pontificato farnesiano, aspetto che senz'altro offre una chiave unitaria per la lettura degli affreschi.

1. Su Ascanio Parisani si vedano Quaranta 2014 e il contributo di Mauro Vincenzo Fontana in questo volume; su Tiberio Crispo: Bertoni 1984; De Romanis 2007.

2. Nella sala di Enea nel Lazio sono presenti anche due stemmi del cardinale Alfonso Gesualdo, proprietario del palazzo sullo scorcio del Cinquecento: Tomei 1939, p. 222, n. 59. Su Gesualdo e i suoi interventi si veda il saggio di Mauro Vincenzo Fontana in questo volume. Per le vicende del palazzo si vedano Sickel 2006 e i saggi del medesimo studioso e di Maddalena Scimemi in questo volume.

3. Sickel 2006, p. 22 e n. 69, ritiene che le protomi di unicorno visibili dietro lo scudo sul pianerottolo si possano riferire a Tiberio Crispo. Nello stemma del prelato compare l'animale fantastico che immerge il corno nell'acqua come nell'emblema farnesiano «venena pello», mentre, a quanto mi consta, le protomi, così come sono qui presentate, non ricorrono né nell'araldica di Crispo, né in quella di personaggi del casato, sapendo che l'unicorno è notoriamente un elemento caratterizzante dell'emblematica farnesiana. Si veda anche il saggio di Patrizia Tosini in questo volume.

4. Attualmente è visibile il solaio, ma l'ambiente in origine era dotato, come gli altri, di un soffitto cassettonato che nascondeva la parte superiore delle pareti saldandosi con il fregio dipinto. Il salone e la dislocazione non del tutto razionale dei suoi ambienti sono ricordati nella ben nota descrizione tardo cinquecentesca dei palazzi di Roma, quando l'edificio era di proprietà del cardinale Gesualdo: Tomei 1939, p. 222, n. 59.

5. A questo proposito, sembra illuminante quanto scrive Vasari (1568, ed. 1878-1885, VII, p. 678) a proposito della sala dei Cento

Giorni: «nell'altra, per essere impedita dalle finestre, non si poté far istorie, e però vi si fece un ribattimento simile alla facciata in testa».

6. Nella finestra centrale è dipinta in alto l'*Abbondanza*, mentre a sinistra compare una figura maschile e a destra una femminile che regge una palma; in quella di destra in alto è raffigurata una divinità fluviale, come indica l'urna da cui sgorga l'acqua e il timone retto con la mano destra; a sinistra una figura maschile stante che si appoggia a quello che sembra essere un arco; a destra una donna sostiene sulle spalle due attributi da riconoscersi forse in una cornucopia e in un fascio, da riferirsi alla *Concordia*. Nella finestra sinistra rimane solo un frammento di una figura che indossa un elmo.

7. *Pasquinate romane* 1983, p. 558, n. 515, vv. 33-38 (*Pasquin a Paolo Terzo Sonetto*).

8. Keaveney 1978, p. 131; Sickel 2006; Pierguidi 2016, p. 52.

9. L'illusionismo architettonico evidente nelle due scene disposte nei lati brevi è stato accostato alla decorazione della sala di Costantino realizzata all'inizio del pontificato di Clemente VII: Sickel 2006, p. 12.

10. Keaveney 1978, pp. 126-130; De Jong 1987, pp. 334-337, n. 15; Kliemann 1993, p. 51, n. 41; entrambi si attengono alla lettura iconografica proposta da Keaveney, il quale riteneva Crispo il proprietario del palazzo sulla base di un'indicazione presente nella pianta di Roma del Bufalini (1551), nozione ripresa nella successiva bibliografia.

11. Keaveney 1978, p. 126; Sickel 2006, p. 6.

12. Keaveney 1978, pp. 126-127 (*Conquista di Tunisi*). Seguito da Canova 2002, p. 16, fig. 26; 2004, p. 97, fig. 59.

13. Ivi, p. 128.

14. Quando Keaveney svolse le sue ricerche, la figura femminile a sinistra della scena, poi identificata nella *Teologia*, era illeggibile. Lo studioso individuava a destra della prima scena una singola personificazione a rappresentare congiuntamente *Fama* e *Gloria*, ai lati della battaglia il *Battesimo* e la *Fortezza*, e ad affiancare l'ultima, la *Religione* e la *Chiesa*.

15. Sickel 2006, pp. 5-20.

16. Si tratta del Concilio di Piacenza (marzo 1095) e di quello di Clermont-Ferrand (18-28 novembre 1095), cui seguì in tempi successivi l'adesione dei grandi feudatari a quel progetto, tra cui Goffredo di Buglione. Lo stesso Pietro l'Eremita non partecipò al Concilio di Clermont-Ferrand e la sua predicazione non fu coordinata con quella di Urbano II: Runciman 1951, ed. 1964, pp. 104-105, 112-115.

17. La scena è una parafrasi della *Battaglia di ponte Milvio* nella sala di Costantino in Vaticano, tema a sua volta ripreso in formato ridotto nella decorazione della sala delle Divinità a palazzo Rivaldi a Roma: *Villa Silvestri Rivaldi* 2024, tavv. 43-44.

18. Il 22 luglio 1099 Goffredo di Buglione fu nominato *Advocatus Sancti Sepulchri*: Runciman 1951, ed. 1964, p. 292. L'episodio è ricordato in Biondo 1531, p. 226; Accolti 1532, c. 57r-v.

19. Per il ruolo di Paolo Giovio nella stesura delle iconografie della sala dei Cento Giorni si veda Agosti 2008, pp. 127-139.

20. Da un punto di vista strettamente storico, la predicazione di Pietro l'Eremita si tradusse nella cosiddetta crociata dei Poveri, dall'esito catastrofico.

21. Sickel 2006, p. 8.

22. Maffei 2009; Fenech Kroke 2011.

23. A Castel Sant'Angelo nella sala Paolina (1545-1547), compaiono le allegorie della

Fede e della *Religione*, immagini che si differenziano sia dal punto di vista iconografico sia da quello formale da quelle del salone della Crociata.

24. Ripa 1603, ed. 1970, p. 432.

25. Vasari 1568, ed. 1878-1885, VII, p. 680. Doni 1564, ed. 2004, pp. 308-310, cit. da Fenech Kroke 2011, p. 426. Per Vasari a Monteoliveto (ora Sant'Anna dei Lombardi): Leone de Castris 1981, pp. 69, 78, fig. 35.

26. Il rapporto tra questa allegoria e quelle dipinte da Vasari alla Cancelleria e a Napoli è stato evidenziato da Sickel 2006, p. 19. Su una cronologia attorno al 1547 qui proposta si veda il saggio di Patrizia Tosini in questo volume.

27. Fenech Kroke 2011, p. 408.

28. La *Fede* intenta a battezzare è altresì ricordata da Vasari (1568, ed. 1938, p. 25). Si veda anche Fenech Kroke 2011, p. 405.

29. Ispirandosi all'azione di sant'Ignazio di Loyola, a partire dal 1542 Paolo III aveva preso iniziative per la conversione di ebrei e musulmani, fondando, tra l'altro, la casa dei Catecumeni. L'aspetto universale dell'apostolato promosso dal pontefice è stato evidenziato in una sezione della mostra tenutasi a Parma nel 2022 (*I Farnese* 2022, pp. 310-321).

30. Fenech Kroke 2011, p. 423, enumera due varianti vasariane di questa allegoria, che tuttavia non coincidono con quella qui discussa.

31. Ripa 1603, ed. 1970, p. 484. Visti i precedenti, sorprende che non vi sia alcun riferimento alla celebre immagine raffaellasca dipinta nella volta della stanza della Segnatura.

32. Haskell 1993, pp. 44-51, 67-69; Kliemann 1993, pp. 39-43; Agosti 2008, pp. 38-40.

33. Vasari 1568, ed. 1878-1885, VII, p. 679.

34. Keaveney 1978, p. 128. Tale identificazione potrebbe essere motivata dalla notizia (rivelatasi infondata) che Parisani, prima di entrare nella cerchia farnesiana, fosse al servizio di Giulio III quando era vescovo di Rimini. Come segnala Mauro Vincenzo Fontana, che ringrazio, Parisani era stato invece segretario del cardinale Antonio Ciocchi del Monte, vescovo di Rimini e zio del futuro pontefice.

35. Il volto del pontefice ricorda quello di Giulio II, effigiato da Raffaello nella stanza della Segnatura, tenendo presente che Parisani nel 1541 seguì la trattativa per svincolare Michelangelo dagli impegni presi con i Della Rovere per l'esecuzione del monumento di quel pontefice: Gaye 1839-1840, II, pp. 290-291, 307-309; Sickel 2006, p. 6, e il saggio di Patrizia Tosini in questo volume.

36. Per l'iconografia di Urbano II: Sickel 2006, p. 8, n. 13.

37. Nessuno di questi volti può essere avvicinato alle fattezze di un ritratto ottocentesco di Ascanio Parisani conservato a Tolentino, segnalatomi da Mauro Vincenzo Fontana, che ringrazio.

38. La partecipazione alla crociata dei fratelli di Goffredo di Buglione è attestata in Biondo

1531, p. 209; nonché nel *Chronicon* di Jean du Tillet, la cui edizione a stampa risale al 1539. Emili 1539, in appendice (*De regibus Francorum Chronicon*), anno 1095 (s.n.p.).

39. Sickel 2006, p. 8.

40. Ivi, pp. 14-16, 19 e n. 35.

41. Biondo 1531, pp. 207-228; Accolti 1532; Monaco 1533.

42. *Oliviero Carafa conquista Satalia*, nella corsia sinistra dell'ospedale di Santo Spirito in Sassia, *La flotta crociata nel porto di Ancona*, nella libreria Piccolomini del duomo di Siena.

43. Giovio 1532. Il testo, significativamente dedicato a Carlo V, mettendo così in evidenza la convergenza politica tra papato e impero, fu ristampato più volte.

44. Firpo, Biferali 2009, pp. 100-107; Rebecchini 2020, pp. 25-32, 144-145, 225 segnala come il tema della lotta contro i Turchi fosse ripreso anche nell'ingresso trionfale di Paolo III a Roma nel 1538.

45. Si tratta del fregio con *Storie di Enea* nella sala di Enea e Didone, e quello con *Storie di Furio Camillo* nella sala omonima: De Jong 1987, pp. 337-341.

46. Nella sala del Soffitto giallo sono emersi due frammenti dipinti, parte di un fregio nascosto dallo scialbo: nel primo compare un telamone, nel secondo un generale mentre dà degli ordini. Per motivi evidenti al momento non è possibile individuare il soggetto del fregio.

47. Altri significativi riferimenti si rintracciano nella decorazione pittorica del palazzo di Eurialo Rivaldi e del palazzo dei Conservatori. Sulla decorazione pittorica di palazzo Rivaldi si vedano: Cremona 2024; Daniele 2024; Pittiglio 2024.

48. Geymonat 1989; sull'iconografia primo-cinquecentesca dell'*Eneide*: *Dosso Dossi* 2023 (per Dosso a Ferrara, con bibliografia precedente); a Roma nella prima metà del Cinquecento il tema virgiliano fu praticato con una certa assiduità da Luzio Luzi: in palazzo Massimo di Pirro (1537), Castel Sant'Angelo (1543-1545?), palazzo Capodiferro Spada (1550 circa). Sul fronte del libro illustrato, le xilografie presenti nell'edizione di Zoppino (Venezia, 1546) dei primi sei libri del poema non hanno rispondenza con i dipinti di palazzo Parisani.

49. Di sicuro è scomparsa almeno una scena, ma forse gli episodi mancanti potrebbero essere cinque.

50. Neppi 1975, pp. 61, 85, figg. 28-33; Bas-san 1992, pp. 26-27; Prosperi 2001, pp. 58-59; Urciuoli 2017, pp. 97-99. Il fregio della sala di Enea a palazzo Spada è stato completato il 24 luglio 1550 e per l'iconografia, e in alcuni casi per la resa formale, evoca quello dipinto a palazzo Parisani. Vi sono rappresentati: la *Presa di Troia*, *Enea e Didone alla fondazione di Cartagine*, il *Banchetto di Enea e Didone*, gli *Amori di Enea e Didone*, la *Gara con l'arco*, la *Gara equestre*, le *Troiane incendiano le navi*, *Enea agli inferi*.

51. Prosperi 2001, pp. 15-16, fig. 6; Farinella 2007, p. 314 e n. 63, fig. 175.

52. Vincenzo Farinella (2023, pp. 46-47) segnala che l'ordine cronologico dei primi sei libri del poema virgiliano era stato adottato da Cristoforo Landino nelle *Disputationes camaldulenses* (1480).

53. L'iconografia virgiliana del fregio è stata studiata da Jan de Jong (1987, pp. 337-341, figg. 100-105) che ne ha individuato i temi rappresentati, a eccezione dell'ultima scena e delle due allegorie.

54. Maarten van Heemskerck, *Venere e Amore nella fucina di Vulcano*, Praga, Národní galerie, inv. DO 4290, firmato e datato 1536.

55. Su tale fenomeno si rimanda a *Fiamminghi a Roma* 1995 e a *Fiamminghi a Roma* 1999.

56. Identificato da De Jong con l'*Assedio di Laurentum* (En. XII, vv. 574-592). De Jong 1987, p. 338.

57. Nella scena sono dipinte le dodici divinità olimpiche, partendo da sinistra nel registro superiore si riconoscono: Marte, Nettuno, Minerva, Saturno, Diana, Giove, Mercurio, seguito da una figura loricata da riconoscersi in Vulcano, Ercole e Apollo, giovane nudo identificato dall'arco; in quello inferiore Venere e Amore cui si contrappone Giunone.

58. De Jong vi riconosce dubitativamente il *Patto tra Enea, Latino e Turno*: De Jong 1987, p. 338.

59. Su questo fregio: ivi, pp. 338-339.

60. Salviati nella sala dell'Udienza a palazzo Vecchio a Firenze (1544) e Vasari nel refettorio di Monteoliveto a Napoli (1545) e nella sala dei Cento Giorni alla Cancelleria (1546). Per le iconografie vasariane si veda Fenech Kroke 2011, p. 420. Come è noto, il motivo iconografico è desunto da un passo dei Salmi (Ps. 45, 10): «auferens bella usque ad finem terræ. Arcum conteret, et confringet arma, et scuta comburet igni».

61. Per questa iconografia in Vasari: Fenech Kroke 2011, pp. 403-404.

62. Per le raffigurazioni dipinte della storia romana si rimanda agli studi di Roberto Guerrini (1985a; 1985b; 2003; 2013).

63. Si segnala che questo episodio, nel testo liviano precede la *Punizione del milite*.

64. Queste due scene sono state interpretate da De Jong come l'*Esecuzione di Marco Manlio e Furio Camillo malato corre in soccorso di Lucio Furio e del suo esercito*: De Jong 1987, p. 339.

GLI ANNI DI ALFONSO GESUALDO (1591-1597)

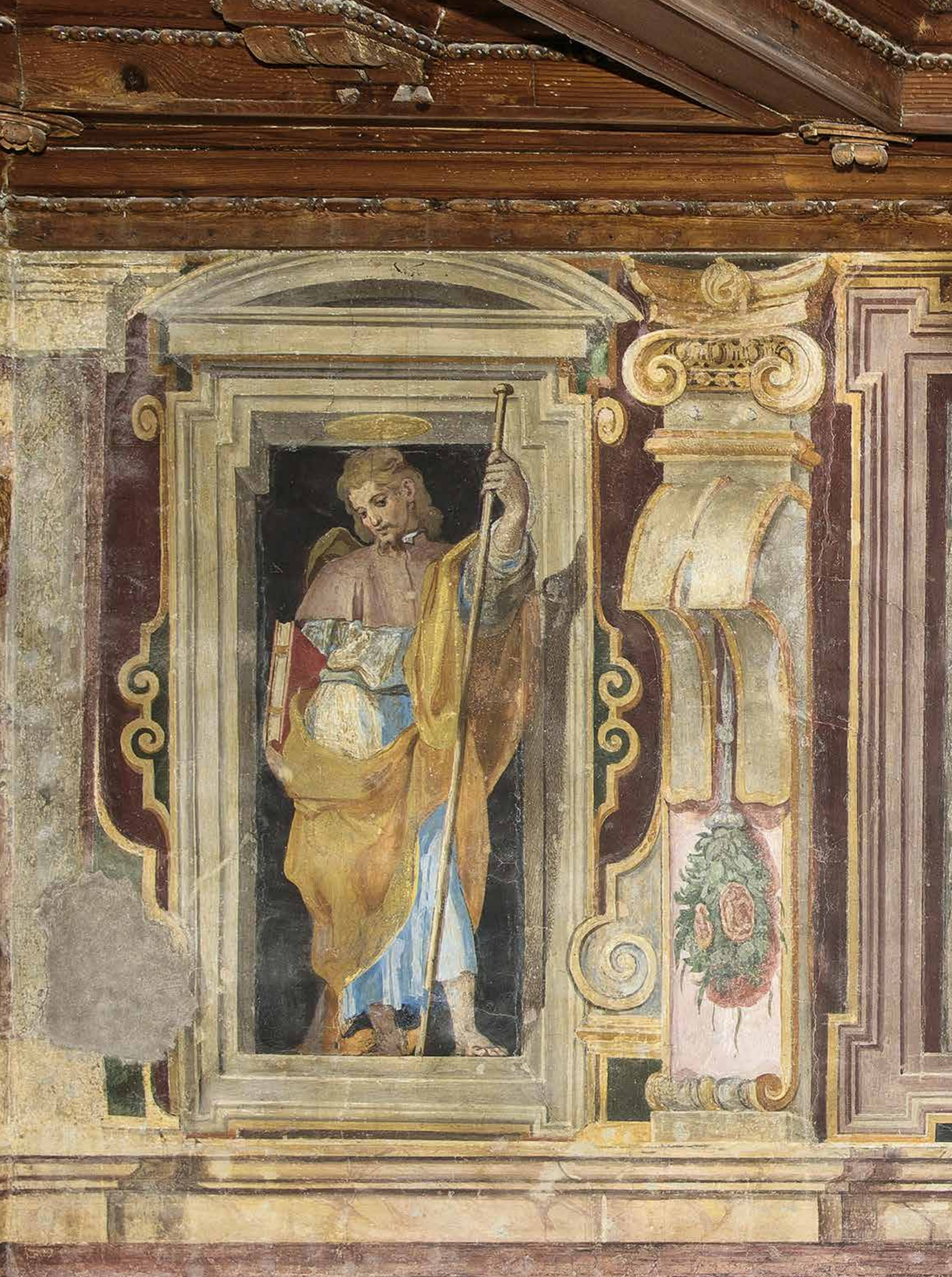
GLI INTERVENTI NELLA SALA DI ENEA NEL LAZIO
E IL FREGIO NELLA CAPPELLA

Mauro Vincenzo Fontana

Sul finire del Cinquecento, i Parisani uscirono definitivamente di scena e, complici le logiche speculative intrinseche al mercato immobiliare romano dell'epoca, per il palazzo si aprì una stagione di avvicendamenti. Nel febbraio del 1581, a quasi cinquant'anni esatti dal primo acquisto del cardinale Ascanio, il vincolo ereditario che questi aveva prudentemente voluto sulla propria abitazione fu infatti sciolto. Non si trattò però di una manovra semplice sul piano giuridico, tanto che se ne dovette interessare addirittura Gregorio XIII in persona. Grazie a un breve pontificio risolutivo e senz'altro assai atteso, gli eredi del porporato marchigiano riuscirono finalmente a liberarsi dalla morsa del fidecommesso, così da dedicarsi alla ricerca dell'offerta migliore per la vendita. Naufragata una prima, presunta trattativa col celebre banchiere comasco Bernardo Olgiati, a chiudere effettivamente l'affare fu Bernardino Biscia, un facoltoso avvocato concistoriale che nel novembre del 1583 si accordò per 16.000 scudi con due rappresentanti della famiglia, Alessandro e Cesare.¹

Fu però soltanto una parentesi, e tra le più brevi nella storia della residenza. Già nell'aprile del 1586, e con un significativo rincaro,² il palazzo venne infatti rivenduto al cardinale Filippo Boncompagni, nipote di Gregorio XIII, titolare della chiesa di San Sisto e dal 1581 anche arciprete di Santa Maria Maggiore.³ Nel giugno seguente, tuttavia, il porporato bolognese morì prematuramente e, con ogni probabilità, non dovette fare a tempo nemmeno a chiudere tutte le operazioni presupposte da un trasferimento definitivo. Aperte quindi le pratiche della successione, l'edificio fu messo di nuovo sul mercato e, nell'agosto del 1590, passò ancora una volta di mano. A rilevarlo da Girolamo Boncompagni, fratello del defunto Filippo, fu Fulvia Conti, danarosa moglie di Mario Sforza di Santa Fiora.⁴ E fu proprio alla nobildonna romana che, dopo appena otto mesi, sarebbe subentrato il protagonista di queste pagine. Il 21 maggio del 1591 – ce ne mette a parte un avviso – la proprietà venne infatti acquisita per 19.000 scudi da monsignor Alfonso Gesualdo,⁵ che così andò a infittire la schiera dei cardinali che, come Tiberio Crispo, Pedro de Deza e il già citato Boncompagni, abitarono il palazzo dopo Ascanio Parisani.⁶

Nato nel 1540 nel feudo familiare di Calitri, in Irpinia, Gesualdo apparteneva a un potente e ricchissimo casato dell'aristocrazia terriera meridionale, che dall'epoca angioina aveva cominciato a presidiare con crescente profitto un'ampia area di confine tra la Campania sud-orientale e la Basilicata nord-occidentale e che nella prima età moderna, al netto dei bruschi avvicendamenti che alterarono gli assetti istituzionali della Penisola, si era conquistato una discreta considerazione negli equilibri politici, economici e sociali del Mezzogiorno.⁷ Figlio terzogenito di Luigi, quinto conte di Conza e primo principe di Venosa, e di Isabella Ferella dei conti di Muro, Alfonso entrò nel Sacro Collegio piuttosto giovane, sullo sfondo di una Chiesa che si avviava faticosamente verso la stagione conclusiva del Concilio di Trento. Non senza trarre beneficio dalle strategie diplomatiche imbastite dalla famiglia con Pio IV Medici e col suo *entourage*, egli ottenne la porpora col titolo diaconale di Santa Cecilia in Trastevere ad appena ventuno anni, l'1 marzo del 1561.⁸ Omaggiato con un ritratto tanto lusinghiero quanto stereotipato dai prosopografi sei-settecenteschi – che da Bartolomeo Chioccarello in avanti non mancarono mai di sottolinearne il lignaggio dell'ascendenza, la proverbiale liberalità, l'impareggiata modestia e l'esemplare integrità –,⁹ Gesualdo fu intimo e assiduo di Carlo Borromeo, cui fu legato a doppio filo da un rapporto ultradecennale e alimentato, oltre



che dalle tante ragioni della parentela acquisita, da una condivisione schietta, appassionata e rigorosa dei precetti conciliari.¹⁰ Insignito precocemente pure della dignità episcopale, e quindi pastore di Conza, di Albano, di Frascati, di Porto-Santa Rufina e di Ostia-Velletri,¹¹ occupò nell'ultimo tratto della sua esistenza anche la cattedra di Napoli. Destinatovi da Clemente VIII nel febbraio del 1596, nella capitale del Vicereame coordinò un articolato progetto di riforma amministrativa e morale delle istituzioni locali. E qui, poco più che sessantenne, sarebbe scomparso il 14 febbraio del 1603.¹² Notoriamente filospagnolo, Gesualdo fu una figura di equilibrio e di interlocuzione nei rapporti diplomatici tra il papato e la casa reale d'Asburgo, ricoprendo negli anni diversi incarichi di governo e di rappresentanza per conto della Santa Sede. Legato nella Marca dal maggio del 1585,¹³ vice protettore del Regno di Ungheria e quindi protettore del Regno di Portogallo e del Vicereame di Napoli,¹⁴ Alfonso fu insomma una delle figure più influenti e autorevoli della Chiesa posttridentina, sebbene ai nostri giorni goda di una popolarità tutto sommato circoscritta e, certamente, non paragonabile a quella di tante personalità che gli furono prossime, come Gabriele Paleotti, Alessandro de' Medici e Cesare Baronio.

Quando comprò il palazzo al Pozzo delle Cornacchie, nel maggio del 1591, Gesualdo aveva scavallato da poco i cinquant'anni, dirigeva come prefetto la neoistituita Congregazione dei riti ed era appena diventato decano del Sacro Collegio, subentrando nel ruolo al cardinale Giovanni Antonio Serbelloni, scomparso il 18 marzo precedente.¹⁵ A quella data, la sua posizione e la sua immagine apparivano dunque ormai consolidatissime sia negli ambienti della Curia romana che nei più larghi circuiti dell'alta società capitolina, in specie grazie ai traguardi conseguiti in epoca sistina e ad alcune munifiche operazioni di *patronage*.¹⁶ Penso in particolare al generoso finanziamento della fabbrica di Sant'Andrea della Valle,¹⁷ una manovra destinata nell'immediato ad accrescerne ancora la visibilità e il prestigio pubblico ma pure, in prospettiva, a rafforzarne ulteriormente il profilo in previsione del primo conclave utile.

Acquistato sempre nella primavera del 1591 l'edificio «abitato» allora dal cardinale Scipione Gonzaga in piazza Nicosia – una transazione di cui si diede prontamente notizia in un avviso del 21 aprile –, Gesualdo si trasferì nella residenza che fu di Ascanio Parisani dopo aver dimorato a lungo, in affitto, nel palazzo di Virginio Orsini a Montegiordano.¹⁸ Per il porporato campano, però, si trattò solo di una sistemazione temporanea. La sua permanenza si protrasse infatti per poco più di cinque anni, e cioè sino a quando, nel febbraio del 1596, l'assegnazione alla diocesi napoletana non lo mise di fronte agli obblighi della *residentia*, costringendolo nei mesi a seguire a lasciare l'Urbe per trasferirsi nella città vesuviana. Il palazzo cambiò quindi di nuovo proprietario e, a chiusura di una trattativa durata qualche mese, nel gennaio del 1597 venne finalmente formalizzata la sua vendita a Giovan Francesco Aldobrandini, nipote di Clemente VIII.¹⁹

Palesato sin dal momento dell'acquisto il «disegno» di sgomberare l'area attorno all'edificio e di riqualificarne contestualmente gli interni,²⁰ Gesualdo si fece effettivamente promotore di alcune operazioni che però, almeno per quanto oggi noto, si dovettero limitare soltanto all'assetto decorativo degli ambienti, non interessandone la struttura e, quindi, lasciando sostanzialmente invariati i prospetti e le volumetrie preesistenti.²¹ La questione, tuttavia, è ancora pendente e certo di non semplice soluzione. Rispetto alla *facies* tardo-cinquecentesca del palazzo, gli studi scontano infatti la mancanza di sponde documentarie esplicite e affidabili e, soprattutto, la difficoltà di muoversi in un contesto pluristratificato e ripetutamente trasfigurato nel corso dei secoli, nel quale le reiterate rifunionalizzazioni delle sale hanno spesso travisato gli apparati decorativi più antichi con vistose manomissioni e, in qualche circostanza, pure con improvvise oblitterazioni.

A ogni modo, ragionando sulla base delle persistenze, la critica è propensa ad associare a Gesualdo la regia perlomeno di due interventi distinti e dal tenore assai diverso.²² Il primo, di impegno e dimensioni assai contenuti, lo si ritrova nella sala di Enea nel Lazio, dove Alfonso si limitò a mettere mano al fregio preesistente con poche modifiche, e cioè senza intaccare la raffinata intelaiatura a rilievo dei partimenti in stucco, risparmiando le otto scene narrative e, verosimilmente, preservando pure le due figure allegoriche a monocromo.²³ Forse col proposito di oscurare un più antico riferimento araldico, egli riutilizzò due dei quattro *cartouches* centrali facendovi dipingere i propri stemmi di famiglia, ciascuno sormontato da una coppia di puttini che reggono alternativamente un galero rosso a tre ordini di nappe e l'apice di una croce astile – allusivi rispettivamente al magistero cardinalizio e alla dignità vescovile –, e una corona dorata e ingemmata a otto fioroni gigliati che, proprio come quelle rappresentate nei quattro scomparti cantonali, vuole rievocare la titolarità del principato di Venosa. A giudicare dallo stile, è sempre al tempo di Alfonso che vanno ricondotte le grottesche su fondo rosso che fasciano le quattro specchiature distribuite tra i due lati lunghi. Intrise da un patente sentore sistino che appare del tutto estraneo alle otto storie affrescate, esse sono viceversa paragonabili agli ovali con le insegne del

prelato, cui si apparentano per la tipologia delle testoline, segnate in entrambi i casi da una scrittura compendiarica e filamentosa e da una spiccata *verve* umoresca che, mi pare, denotino una piena intelligenza del formulario espressivo adottato negli anni Novanta da Cesare e Vincenzo Conti.²⁴

Venendo al secondo intervento imputato dagli studi a Gesualdo, esso consisterebbe nello sciupatissimo fregio conservato in una delle sale più piccole del piano nobile, un ambiente che oggi è reso oltremodo angusto da un'ingombrante cabina di servizio ma che in origine dovette ospitare la più antica cappella palatina (tav. 64).²⁵ Sinora mai riprodotti in fotografia e noti agli studi soltanto grazie a una fugace segnalazione di Lothar Sickel,²⁶ questi affreschi pongono ancora diversi interrogativi sul piano interpretativo, sia per l'assenza di tracce documentarie utili a illuminare le circostanze della loro realizzazione, sia per via di uno stato di conservazione estesamente compromesso, oltre che da reiterate ridipinture e manomissioni, dalla perdita completa di numerose porzioni della stesura originale. A tutt'oggi, non è stata neppure aperta la discussione relativa alla loro paternità, così come non si è mai tentato di portare qualche argomento concreto a favore del presunto legame con il cardinale campano, che a ben vedere non ha ancora trovato riscontri né di tipo materiale né di carattere archivistico.

In attesa, dunque, di poter contare su qualche attestazione documentaria in più, e nell'auspicio che un nuovo intervento conservativo restituisca una migliore leggibilità alle pitture²⁷ – penalizzate al presente pure da una situazione logistica che non ne consente una visione d'insieme –, approfitterò di questa finestra per alcune considerazioni preliminari, sviluppando la traccia di lavoro già impostata dalla storiografia.

Cominciamo pertanto dall'iconografia, che è l'unico aspetto su cui ci si è pronunciati sinora. Pur senza specifiche di sorta, la critica vi ha infatti già riconosciuto un ciclo dedicato alla *Passione di Cristo*.²⁸ Distribuito sulle quattro pareti dell'ambiente attraverso un'elegante partitura di quadrature prospettiche, il fregio intreccia in realtà due distinte linee di racconto, secondo un modulo narrativo-compositivo che a Roma trovò ampia diffusione tra l'epoca sistina e quella clementina (fig. 1). La prima, la principale, è accolta nei riquadri maggiori e associa una *Madonna del Silenzio* (fig. 2) – cavata in modo palmare dalla celebre invenzione michelangiolesca (fig. 3)²⁹ e qui evidentemente allusiva alla *Lamentatio Mariae* – a cinque episodi della *Passio Christi*, non tutti integri e leggibili allo stesso modo. Partendo dalla scena che inaugura la sequenza sulla parete di fronte all'ingresso attuale, ritroviamo un rovinatissimo *Cristo nell'orto del Getsemani*, e quindi, secondo un andamento orario, una *Flagellazione* (tav. 67), un'*Incoronazione di spine* (tav. 68), una *Salita al Calvario* (tav. 70) e una *Crocifissione* (tav. 69). La seconda traccia narrativa è costituita invece da dieci santi a figura intera, intercalati

alle storie principali all'interno di edicole leggermente rincassate che, soltanto nelle due pareti corte, sono sormontate da timpani ad arco ribassato. Lo stato di conservazione non consente, però, di individuare tutti i personaggi effigiati, che in qualche caso sono ormai privi di attributi specifici. Principiando dalla prima figura alla sinistra della *Madonna del Silenzio*, e procedendo in senso orario, si riconoscono un *San Clemente* (identificabile per la palma, il triregno, il piviale e quel che resta dell'ancora con cui venne martirizzato; tavv. 65-66), un'adolescente *Santa martire*, un probabile *San Giuseppe* (anziano, calvo, panneggiato all'antica e con un bastone nella mano sinistra), un ormai evanescente santo barbuto che indossa forse un saio col cingolo in vita e cappuccio (Francesco d'Assisi?), un *Santo Stefano* (tav. 67), un *San Giacomo Maggiore* (tav. 68), un

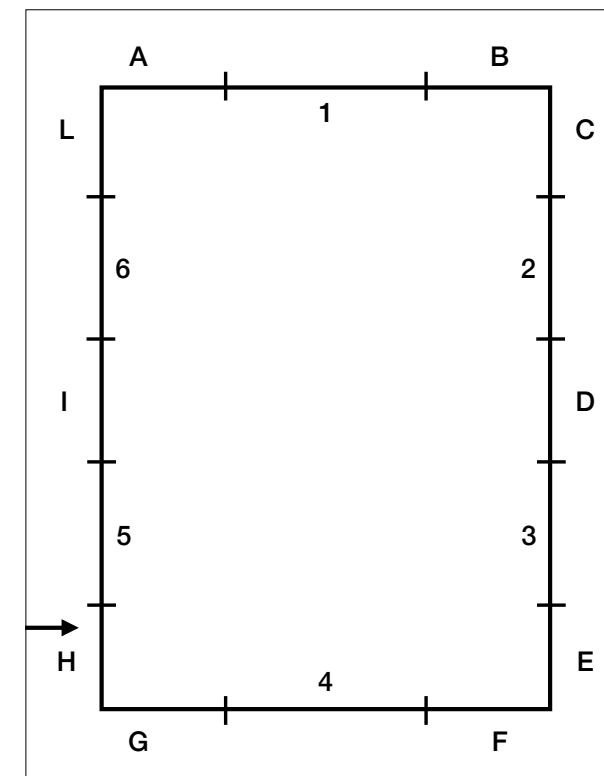


Fig. 1. Schema degli affreschi: A: *San Clemente papa*; B: *Santa martire*; C: *San Giuseppe* (?); D: *San Francesco d'Assisi* (?); E: *Santo Stefano*; F: *San Giacomo Maggiore*; G: *San Giovanni Evangelista*; H: *Sant'Andrea*; I: *San Pietro* (?); L: *San Paolo*. 1: *Madonna del Silenzio*; 2: *Cristo nell'orto del Getsemani*; 3: *Flagellazione*; 4: *Incoronazione di spine*; 5: *Salita al Calvario*; 6: *Crocifissione*. La freccia indica il varco di accesso attuale.



Fig. 2. Andrea Lilio (ambito), *Madonna del Silenzio*, 1591-1596. Roma, palazzo Parisani Rondanini, cappella Gesualdo.



Fig. 3. Giulio Bonasone (da Michelangelo), *Madonna del Silenzio*, 1561-1570. Londra, British Museum, inv. 1866,0714.70.

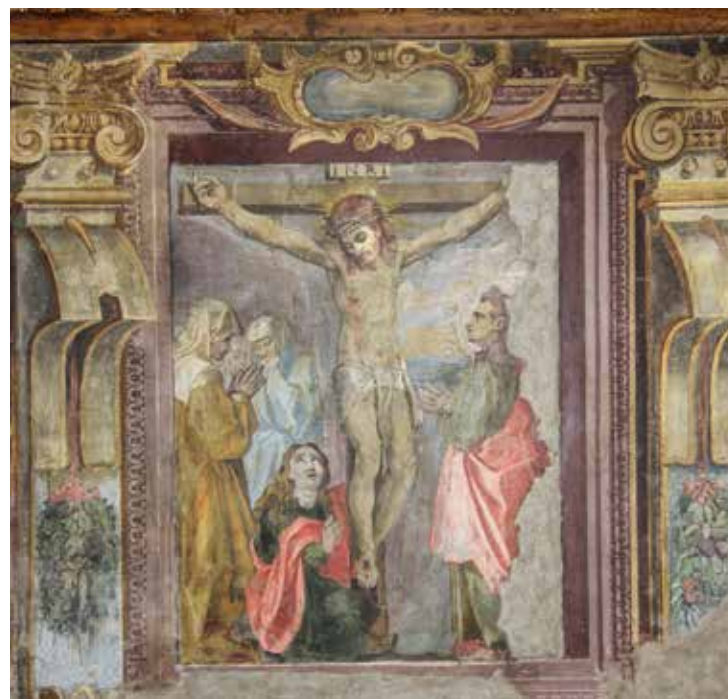


Fig. 4. Andrea Lilio (ambito), *Crocifissione*, 1591-1596. Roma, palazzo Parisani Rondanini, cappella Gesualdo.



Fig. 5. Andrea Lilio (ambito), *San Paolo*, 1591-1596. Roma, palazzo Parisani Rondanini, cappella Gesualdo.

San Giovanni Evangelista, un *Sant'Andrea* (tav. 70), un altro logoro *Santo apostolo* in atto benedicente (Pietro?) e infine un *San Paolo* (fig. 5; tav. 69). E non è da escludere che in origine fosse prevista pure un'ulteriore scena a tema cristologico, forse una *Resurrezione*, o un' *Ultima cena*, collocata in posizione d'onore sull'altare e concepita per dialogare con gli affreschi soprastanti, così come avviene, per esempio, nel poco più tardo sacello di palazzo Mattei.³⁰ Sebbene non sia rimasta alcuna traccia di una mensa per la celebrazione della messa, la cappella doveva infatti ospitarne una, a meno di non pensare a uno spazio che ne fosse del tutto privo e quindi deputato esclusivamente all'adorazione eucaristica o alla liturgia delle ore.



Fig. 6. Cherubino e Giovanni Alberti, *Storie di Pompeo Magno*, 1589-1592. Roma, palazzo Ruggieri.

Passando alla questione stilistica, conviene esprimersi subito sulla qualità complessiva delle pitture che, facendo la tara dei guasti, lasciano affiorare una certa disinvoltura sul piano dell'invenzione generale, cui si abbina, perlomeno nei brani più integri, una discreta originalità nella messa in scena degli affetti e una destrezza tutt'altro che ordinaria sotto il profilo propriamente tecnico-esecutivo. A condurre in porto l'impresa dovettero essere però due botteghe distinte: una intervenuta per la realizzazione delle quadrature illusionistiche e l'altra autrice, invece, delle sei storie narrative e dei dieci santi inseriti nelle finte edicole. Oltre alle differenze di tipo formale e nel *ductus* – che comunque oggi paiono appiattite dalla perdita diffusa dei valori originali –, a suggerirlo sono diversi altri elementi, a cominciare dall'elevato tasso di specializzazione implicito nei virtuosismi prospettici delle architetture in scorcio. Nei fini trapassi chiaroscurali della regia luministica, nello studiatissimo gioco di alternanze e proporzioni tra pieni e vuoti, così come nella tipologia delle paraste, delle riseghe, delle modanature, delle cornici, delle tabelle, dei capitelli, dei riccioli e dei festoni, esse rivelano infatti una ampia consapevolezza delle trovate e del repertorio di Cherubino e Giovanni Alberti. E tra i vari confronti che si potrebbero evocare sfogliando la rosa dei cantieri capitolini dei due fratelli toscani, penso in particolare a quello con le pitture (fig. 6) lasciate nella residenza di Pompeo Ruggieri, dove essi furono impegnati tra il 1589 e il 1592 adottando soluzioni tipologiche e compositive davvero assai prossime a quelle di palazzo Parisani.³¹

Che il fregio sia stato ultimato da due mani differenti, in due fasi diverse sebbene l'una concatenata all'altra, lo si deriva anche da un riscontro di tipo materiale sulle superfici dipinte. Lungo il perimetro di tutti i riquadri che ospitano le scene figurate, gli intonaci risultano infatti segnati da vistose attaccature di raccordo tra le giornate. È questa una traccia che documenta un'interruzione calcolata dei lavori in corrispondenza dei partimenti architettonici e quindi la loro ripresa differita per l'esecuzione delle storie. L'artificio illusionistico escogitato per la serie dei santi a figura intera – posizionati ad arte sulle soglie delle edicole così che qualche lembo delle loro vesti e dei loro nimbi possano debordare fittiziamente sulle quadrature – è ottenuto con numerose finiture a secco, visibilmente soprammesse alle finte mostre marmoree che incorniciano i personaggi.

Passando quindi alla paternità delle scene, si deve constatare come al momento rimanga difficile pronunciarsi su una personalità precisa. Di certo, questa non andrà cercata nell'orbita degli Alberti, a differenza di colui o di coloro che hanno messo mano alle architetture dipinte. La predilezione per un lume più sbattimentato, l'impiego di una linea di contorno più nervosa e spezzata, la tendenza a sovraccaricare gli affetti sino a una trasfigurazione grottesca di certi visi (tra tutti, quelli dei carnefici nell'*Incoronazione di spine* e nella *Salita al Calvario*), nonché il ricorso ad abbreviature anatomiche tanto ardite da tradursi talora in sgrammaticate disarticolazioni, delineano infatti i tratti di una fisionomia decisamente più eterodossa e semmai sensibile ai modi dell'anconetano Andrea Lilio, che si stabilì a Roma sulla metà degli anni Ottanta e che, dopo aver recitato un ruolo da protagonista nei cantieri sistini, vi rimase almeno sino al 1593.³² Particolarmente eloquenti paiono i confronti con le pitture a fresco che, a ridosso del 1590, il marchigiano lasciò nella cappella dell'Annunciazione alla Vallicella.³³ Per soprassedere sulle tante affinità che, al netto delle aberrazioni prospettiche dettate da un sottinsù assai più spinto, si avvistano poi nei tre *Dottori della Chiesa* realizzati da Lilio in Sant'Agostino all'inizio dell'ultimo decennio.³⁴

Tornando alla luce di queste riflessioni alla possibile responsabilità di Gesualdo nella commissione del ciclo, mi pare che la prima conferma in tal senso venga proprio dal dato di stile, che appare effettivamente compatibile con l'arco temporale tracciato dalla permanenza nel palazzo del porporato meridionale. E sempre ad Alfonso

ci riportano pure una considerazione di contesto e un paio di valutazioni di natura iconografica.

Rispetto ai tempi previsti dal cantiere – che certo fu di proporzioni contenute, ma che pure dovette contemplare perlomeno due maestranze e due fasi diverse –, non è superfluo sottolineare come il soggiorno nell'edificio del prelato non sia stato solo il primo a superare la soglia di un lustro dopo l'era Parisani, ma sia stato anche l'unico a poter garantire una certa continuità ai lavori assieme a quello di Bernardino Biscia (novembre 1583 – aprile 1586). Come si ricordava poco più sopra, gli intermezzi di Filippo Boncompagni e di Fulvia Conti furono davvero assai brevi, troppo per immaginarli sufficienti a contenere l'intera realizzazione dell'impresa.

Quanto al programma iconografico, esso, si diceva, combina i temi della *Passio* con un'assortita schiera di santi che contempla tre martiri, credibilmente cinque apostoli e, almeno apparentemente, le figure di Giuseppe e Francesco d'Assisi. Benché oggi mi sfuggano tutti i sottotesti connessi a una selezione che di certo dovette rispondere a specifiche esigenze di culto e di rappresentanza, credo che qualche indizio sulla possibile regia di Gesualdo possa celarsi perlomeno nella presenza di Andrea e Clemente. Per motivi diversi, entrambi questi santi ebbero infatti un posto di riguardo nel personale *pantheon* cultuale del cardinale. Ad Andrea, in particolare, il prelato era legato da un rapporto strettissimo, che affondava verosimilmente le radici negli scenari della prima giovinezza e che l'avrebbe accompagnato per il resto della vita, palesandosi pubblicamente con segni inequivocabili, a Roma e a Napoli. Innanzitutto, con la grandiosa edificazione di Sant'Andrea della Valle cui si accennava in avvio, che Alfonso sostenne con veemenza e risorse ingenti, dedicandovisi a partire dal 1589.³⁵ Poi, nella cattedrale partenopea, con l'erezione del proprio monumento funebre (fig. 7), dominato dall'imponente simulacro marmoreo del santo che, a testimonianza di una *devotio* imperitura, ancora oggi veglia come nume tutelare sul corpo e sull'effigie del porporato.³⁶

Il culto e la figura di Clemente, invece, intersecarono vistosamente la biografia di Gesualdo in due momenti distinti, segnando altrettanti passaggi chiave all'interno del suo *cursus* ecclesiastico. Una prima volta tra il 1580 e il 1583, quando il prelato fu chiamato a reggere come cardinale titolare l'omonima basilica romana,³⁷ repositorio delle sacre spoglie del santo e notoriamente polo indiscusso della devozione clementina. Dal marzo del 1591, Alfonso sedette poi sulla cattedra di Velletri, che resse sino alla morte unitamente a quella di Ostia. E qui, tra il 1593 e il 1595, egli avrebbe sostenuto una dispendiosa *renovatio* del presbiterio, oggi ormai perduta ma concepita in origine proprio per rinfoculare l'antica venerazione tributata a Clemente, *praecipuus patronus* del duomo, della città e dell'intera diocesi.³⁸

Da ultimo, mi chiedo se l'inserimento nel ciclo di questo santo non volesse configurare pure un tempestivo omaggio a Clemente VIII Aldobrandini, che venne intronizzato sul principio del 1592, e dunque appena pochi mesi dopo l'insediamento di Gesualdo nel palazzo. Considerati i messaggi indirizzati al pontefice proprio dal ciclo promosso dal porporato nella cattedrale veliterna, il sospetto è perlomeno legittimo. In previsione della *Visitatio* che il papa avrebbe condotto alla cattedrale nel febbraio del 1596, Alfonso fece infatti tratteggiare nell'effigie del patrono le fattezze dell'Aldobrandini, approfittando così di una eccezionale coincidenza onomastica per ribadire a quest'ultimo la propria incorruttibile lealtà.³⁹



Fig. 7. Michelangelo Naccherino e Tommaso Montani, *Monumento funebre del cardinale Alfonso Gesualdo*, 1603. Napoli, cattedrale dell'Assunta.

1. Relativamente al breve, si vedano in questo volume le *Fonti documentarie* alla data del 27 febbraio 1581; per la trattativa di vendita alle date 13 dicembre 1582 e 15 novembre 1583.
2. Il palazzo venne rivenduto a 21.500 scudi (cfr. le *Fonti documentarie*, 18 aprile 1586).
3. Per un profilo biografico del prelato emiliano, si veda Coldagelli 1969.
4. Si vedano le *Fonti documentarie*, 1 e 21 agosto 1590.
5. Avviso del 21 maggio 1591: «Il cardinal Gesualdo ha comprato per m/19 [19.000] scudi d'oro il palazzo, che fu del Cardinale Sansisto al pozzo delle cornacchie, con disegno di levar via certe casette attorno, et abbellirlo»; BAV, Urb. lat. 1059 (II), c. 29r (cfr. qui le *Fonti documentarie* in data 21 maggio 1591).
6. Sulla presenza nel palazzo di Tiberio Crispo e di Pedro de Deza (che vi abitò solo come affittuario), si vedano le *Fonti documentarie*, 27 febbraio 1581.
7. Associata sino a tempi relativamente recenti a Napoli (Feci 2000, p. 488), anche per via di una tradizionale quanto generica indicazione delle fonti antiche (tra esse, Chacón 1677, col. 936; Cardella 1792-1797, V, p. 44), la nascita di Alfonso ha trovato solo da poco una sponda documentaria che l'ha fissata nella piccola località campana (Ricciardi 2003, p. 152, nota 9). Per qualche coordinata in più sull'estrazione della famiglia di provenienza, si vedano: Chacón 1677, coll. 936-937; Cardella 1792-1797, V, pp. 45-48, e poi, modernamente, Feci 2000; Ricciardi 2003, pp. 149-151; Cuoppolo 2013, pp. 147-161; Fontana 2019, pp. 124-125, 144 note 73-78, 357-370.
8. Chacón 1677, col. 936; Cardella 1792-1797, V, p. 45; Feci 2000, pp. 488-489; Fontana 2019, p. 125.
9. Chioccarello 1643, p. 353; Chacón 1677, col. 936; Cardella 1792-1797, V, p. 45. Sul punto, si veda anche il giudizio di un contemporaneo contenuto in *Informatione della corte di Roma 1599 in circa* (BAV, Vat. lat. 10337, cc. 10r-10v; Feci 2000, p. 489).
10. Alfonso divenne cognato di Carlo nel 1562, a seguito del matrimonio tra Fabrizio Gesualdo, fratello del primo, e Geronima Borromeo, sorella del secondo (Feci 2000, p. 489).
11. *Ibidem*.
12. Sulla reggenza partenopea si vedano Fontana 2019, *speciatim* pp. 147-158 (con bibliografia), 2020a e 2022.
13. Segnata da un ricorso ampio e sistematico al supporto dei vicari, la legazione marchigiana di Alfonso attende ancora

una ricognizione approfondita. Sull'argomento, si vedano Paci 1971, p. 432; Weber 1994, pp. 286-287; Feci 2000, p. 489; per uno sguardo più ampio sugli assetti politico-istituzionali collegati alla legazione marchigiana al tempo di Sisto V: Napolioni 1991.

14. Feci 2000, pp. 489-490; Fontana 2019, p. 125.
15. Ivi, p. 489.
16. Sulla stagione sistina di Gesualdo, cfr. in breve ivi, pp. 489-490.
17. Relativamente al ruolo di Gesualdo nell'edificazione di Sant'Andrea della Valle, si veda Hibbard 1961.
18. Avviso del 21 aprile 1591: «Gesualdo compra il palazzo al presente abitato dal cardinale Scipione [Gonzaga], et retrocede la locatione di quello di Monte Giordano [c. 230v] fattali per molti anni dal duca di Bracciano [Virginio Orsini], il quale mena buono al cardinale tutti i bonificamenti, et lindezze fattevi da sua signoria illustrissima» (BAV, Vat. lat. 1959, I, cc. 230r-230v). Sul palazzo, acquisito nell'Ottocento dai conti Taverna: Pecchiai 1963; Frascarelli, Testa 2004; Grassi 2010.
19. La trattativa, condotta da Gesualdo per mezzo del procuratore Alessandro Cardelli, era già avviata nel luglio del 1596, così come si ricava da un avviso apparso il 17 del mese: «17 luglio 1596. Volendo il s[ignor] Giovan Francesco Aldobrandino andare ad abitare senz'altro questa settimana nel palazzo del card[ina]le Giesualdo, si diede però fine hieri a sgombrare le robbe di s[ua] s[ignoria] ill[ustriss]i ma le quali non sono state portate, come si accennò con le passate, nel palazzo di Gonzaga in piazza Nicosia, ma in quello del morto mons[igno]re Canobio a S[an]ta Maria in Via, et ciò per causa che il s[igno]re Ercole Gonzaga venuto qua p[er] dare fine ad una sua lite ha voluto il d[ett]o palazzo. Quanto poi al prezzo del d[ett]o palazzo di Giesualdo, tuttavia sta indipendente avendo s[ua] s[ignoria] ill[ustriss]i ma ordinato che una buona parte di questo danaro sia impiegata nella fabrica della chiesa di S[an]to Andrea in piazza di Siena, tirata tuttavia innanzi dalli teatini avendo sin hora il d[ett]o card[ina]le speso 40 mila scudi p[er] questa fabrica, la quale in vero sarà non men bella del Giesù» (BAV, Urb. lat. 1064 (II), c. 440r; segnalato ma non trascritto in Sickel 2006, p. 27, nota 9). Sulla vicenda, si vedano più estesamente le *Fonti documentarie* in appendice a questo volume.
20. La notizia è nota attraverso una voce fatta circolare attraverso il già citato Avviso del 21 maggio del 1591 (cfr. la trascrizione alla

nota 7). Sull'affidabilità altalenante di questo canale di informazione, e quindi sulle cautele con cui approcciare le notizie che vi venivano diffuse: Infelise 1998; Petitjean 2010; Molino 2016.

21. Lo si deduce, in maniera indiretta, dalla descrizione dell'edificio contenuta nel celebre *Elenco dei palazzi romani* del 1596 (Sickel 2006, pp. 3-4).
22. Ivi, p. 5 (che però gli associa anche altre pitture).
23. Su queste pitture si veda il contributo di Patrizia Tosini in questo volume.
24. Penso, più in particolare, al fregio con lo stemma di Sisto V che viene riferito loro nel salone Sistino della Biblioteca Vaticana (lo si veda illustrato in Zuccari 1993, pp. 72-73).
25. A una cappella dipinta si fa riferimento all'interno della *Descrizione dei palazzi di Roma* del 1601, databile al settembre del 1596 (cfr. Sickel 2006, p. 3 e qui le *Fonti documentarie*, 11 e 21 settembre 1596).
26. Sickel 2006, p. 5.
27. In una data imprecisata, ma comunque nel secondo dopoguerra, le pitture sono state sottoposte a un intervento di restauro e consolidamento.
28. Sickel 2006, p. 5.
29. Il dipinto, più nello specifico, dovette essere dedotto da una replica in controparte (e dunque nello stesso verso dell'invenzione michelangiolesca) della fortunata incisione di Giulio Bonasone.
30. Sull'argomento, si veda da ultimo Fontana 2020b, pp. 188-193.
31. Ringrazio Patrizia Tosini per gli scambi sull'argomento (sulla cronologia delle pitture di palazzo Ruggieri cfr. da ultimo *Palazzo Ruggieri* 2026).
32. Sulla permanenza romana di Lilio, cfr. da ultimo M.V. Fontana, in Baglione 1642, ed. 2023, I, pp. 410-414, con bibliografia; per una panoramica allargata a tutta la carriera del pittore, si rimanda invece a Pulini 2003 e a Prete 2005.
33. In merito al ciclo, cfr. Pulini 2003, pp. 151-152, nn. 45-51.
34. In relazione all'intervento di Lilio nella cappella di San Nicola da Tolentino in Sant'Agostino, ivi, pp. 151, nn. 42-44.
35. Hibbard 1961, p. 292.
36. Sulla tomba di Gesualdo a Napoli, vedi Kuhlemann 1999, pp. 189-191.
37. Feci 2000, p. 489.
38. Sull'episcopato veliterno di Gesualdo, e i suoi interventi, vedi Fontana 2019, pp. 129-141.
39. Ivi, pp. 140-141.

LA CAPPELLA ALDOBRANDINI AFFRESCATA DA PIETRO VERI

Maria Barbara Guerrieri Borsoi

Il pontificato di Clemente VIII fu caratterizzato da fenomeni di nepotismo molto rilevanti, in favore di vari membri della famiglia. Furono creati cardinali i nipoti Cinzio Passeri e Pietro Aldobrandini, che di fatto fu il maggior beneficiario del pontefice, ma molti favori e rendite furono elargiti anche a un lontano parente, di un altro ramo della casata, Giovan Francesco (1545-1601) che sposò Olimpia (1566-1637), sorella di Pietro.¹

Giovan Francesco si dedicò alla carriera militare ottenendo diversi importanti incarichi in rapida successione e arrivando a essere Generale della Chiesa. Dette prova del suo valore nella guerra in Ungheria contro i Turchi, conseguendo anche significativi successi, e trovò la morte a causa di una malattia contratta sui campi di battaglia. Il pontefice ne promosse in molti modi l'esaltazione, che si riverberava positivamente sull'intera famiglia, e furono create in suo onore svariate opere celebrative.²

Nei primi anni del matrimonio Giovan Francesco e Olimpia vissero nel palazzo che era stato del pontefice quando era cardinale, ubicato nella zona di Montegiordano, ma abbastanza presto si pose la necessità di trovare un edificio più grande e prestigioso che li ospitasse con la famiglia in rapida crescita, visto l'arrivo di numerosi figli. La scelta cadde su uno stabile non celebre per valori architettonici, ma già abitato da personalità illustri, centralissimo, per essere a pochi passi dalla piazza del Pantheon, e suscettibile di ingrandimenti. Il denaro per l'acquisizione fu messo a disposizione dal pontefice e l'atto di acquisto fu effettivamente stipulato il 14 gennaio 1597.³ Immediatamente il generale Aldobrandini fece intraprendere lavori di trasformazione, ma qui interessa l'arricchimento decorativo che comportò l'allestimento di una piccola cappella.⁴ Il sacello si trovava a ridosso dei locali abitati da Olimpia ed era destinato alla sua devozione personale.⁵ Questa donna fu considerata già dai contemporanei estremamente capace: «Era di nobil Virtù e d'un giudizio particolare che la rendeva superiore all'età e più ancora al sesso: degna di essere uomo e di fare nel pontificato le prime parti forse ella più che il fratello». Gli studi moderni hanno evidenziato i suoi importanti rapporti con il mondo artistico poiché possedette una cospicua quadreria di quasi un centinaio di opere, tra le quali importanti quadri di Caravaggio, e spesso ordinò personalmente dipinti ad artisti di grande rilievo come Ottavio Leoni, Carlo Saraceni, Agostino Ciampelli e Giovanni Lanfranco.⁶

Attualmente non c'è modo di stabilire se fu lei a scegliere il pittore e i soggetti affrescati nella sua cappella, come si vedrà, tra il 1597 e il 1599, o il marito, ancor vivo in quegli anni, ma la cui presenza a Roma era discontinua e per il quale non abbiamo testimonianze che si interessasse d'arte. Sono state due stime del lavoro compiuto a restituire il nome del pittore, difficile da individuare altrimenti, viste le particolari caratteristiche degli affreschi – in buona parte derivazioni da altri dipinti – e il loro stato di conservazione non ottimale. Ne fu autore Pietro Veri, artista privo di biografie, ma il cui operato è in via di ricostruzione grazie a vari studi degli ultimi due decenni, basati essenzialmente su testimonianze documentarie. Prima di analizzare le pitture realizzate in questo ambiente del palazzo, è opportuno valutare quali prove avesse dato di sé l'artista fino a quel momento.

Abbiamo almeno tre informazioni sicure relative alle sue origini: era fiorentino e figlio di Francesco e di Silvia, balia di Virginio Orsini.⁷ Ciò nonostante non è facile ricostruire la sua formazione e i suoi primi passi nel mondo artistico. Virginio Orsini nacque a Firenze nel 1572, ma questo non comporta che anche Pietro fosse venuto alla luce in quell'anno. Di recente è stato evidenziato che Alessandro Allori ebbe un garzone, Piero di Francesco Veri, che nel 1583 aveva copiato un suo dipinto. Se il collaboratore di Allori coincide con il pittore legato agli Orsini, la sua nascita dovrebbe essere avvenuta nei primi anni Sessanta e al suo arrivo a Roma egli doveva aver già pienamente compiuto la sua formazione.⁸

Nel 1586 Veri è invece definito «pittore presso il giardino» (identificato con villa Medici a Roma) e dipinge la *Cagna Biscia* per Ferdinando I.⁹ Nel 1589, in qualità di pittore di Virginio Orsini compare come contabi-





Fig. 1. Pietro Veri, *San Francesco adora il Crocifisso*, ultimo decennio del XVI secolo. Roma, San Giovanni dei Fiorentini.

le delle spese da lui sostenute per uno dei festeggiamenti realizzati a Firenze in occasione del matrimonio di Cristina di Lorena con il granduca Ferdinando. Secondo la tarda testimonianza di Francesco Maria Niccolò Gabburri, avrebbe anche collaborato alla realizzazione del volume dedicato a queste nozze disegnando una delle incisioni.¹⁰ Sembrerebbe, quindi, che gli anni Ottanta per Veri siano trascorsi nella città toscana, forse con soggiorni intermittenti a Roma.

Nel 1591 «Pietro Veri Pittore in casa del S.r Don Verg. Orsino» vantava un cospicuo credito per una compagnia d'ufficio nei confronti degli eredi di Cola Pagnotta, un possidente di Bracciano scomparso tra la fine del 1589 e l'inizio dell'anno seguente.¹¹ Il dato indica che l'artista avesse una certa disponibilità di denaro e fosse già da qualche tempo in contatto con il mondo romano.

L'anno successivo Veri vive nel palazzo Orsini a Montegiordano in modo sconveniente: «tien ridotto di vitij et di peccati, nelle sue stanze, et vi concorrono uomini et ragazzi, che fanno come un fornicario di giorno, et di notte per queste scale».¹² Ciò nonostante, egli lavorava per i suoi protettori, realizzando anche ritratti, solo uno dei molti generi pittorici in cui si cimentò.¹³ Come egli stesso elencò in un documento del 1605-1606, aveva dipinto figure, paesaggi, grottesche, strutture architettoniche in prospettiva; era dunque un pittore decisamente eclettico e certamente utilizzava dei collaboratori.¹⁴ Si consideri anche che Veri sapeva scrivere in modo accettabile e possedeva addirittura duecentosessanta volumi, un numero eccezionale per un personaggio di questo tipo, per di più relativi a materie molto diverse e anche di recente pubblicazione.¹⁵

Gli anni Novanta furono un momento di crescita professionale: nel 1596 Veri era camerlengo nell'Accademia di San Luca a Roma, quindi ben inserito nell'associazione professionale.¹⁶

Probabilmente in questo decennio riuscì a eseguire anche un dipinto pubblico, il *San Francesco adora il Crocifisso* (fig. 1) nella cappella Scarlatti in San Giovanni dei Fiorentini che rivela la vicinanza stilistica alla pittura riformata toscana. Nel 1596 Veri si assicurò l'importante commessa della decorazione della cappella dei Santi Pietro e Paolo nella basilica Lateranense di Massimo Massimo, lavoro che prevedeva dipinti a olio e affreschi, nonché la doratura degli stucchi. Tale prestigiosa realizzazione fu però lasciata incompiuta, per comune accordo delle parti, senza che sia stato chiarito il motivo della rescissione del contratto.¹⁷

Cade in questo momento di fine secolo la realizzazione della cappella dipinta all'interno del palazzo Aldobrandini al Pozzo delle Cornacchie. Non sappiamo come i committenti abbiano conosciuto Veri o i suoi lavori: certamente il pittore per alcuni anni abitò accanto a loro e il maggiordomo Giannozzo Cepparelli, molto presente e attivo negli affari della famiglia papale, era anch'egli fiorentino.¹⁸

La piccola cappella (tav. 71) era certamente già compiuta nel 1599, quando fu periziata dai pittori Giacomo Stella e Jacomo Berti per la parte ad affresco, e da Pietro Contini per i dipinti su fondo oro che costituiscono un aspetto originale e significativo del sacello.¹⁹

La decorazione si è conservata in modo parziale, ma le perizie aiutano a ricostruirla interamente. Lungo le pareti erano disposti quattordici *Misteri del Rosario*, di cui ne sono sopravvissuti solo cinque, soggetti certamente

adatti per la meditazione religiosa di una nobildonna devota e normalmente correlati a un'immagine celebrativa della Madonna (tavv. 74-75). Infatti, sopra il piccolo altare, come ricordato nelle stime già citate, si trovava un quadro a olio con l'*Incoronazione della Vergine*, anch'esso di Veri, ma perduto.

Nella volta fu invece realizzata una *Trinità con Cristo morto tra angeli* (tav. 72), soggetto molto austero, che forse potrebbe essere stato suggerito da Olimpia per ricordare l'arciconfraternita intitolata alla Trinità dei Pellegrini, da lei frequentata.²⁰

Il dato più stupefacente, e non certo lusinghiero, è che alcuni di questi dipinti furono certamente copiati da altri maestri. Proprio la scena sulla volta, che appare di qualità migliore anche perché meglio conservata, è una stretta derivazione dal quadro realizzato da Ludovico Cigoli per la chiesa di Santa Croce a Firenze, datato 1593 (fig. 2). È probabile che Veri avesse incontrato Cigoli da giovane, poiché anch'egli frequentò la bottega di Allori, e certamente i contatti tra loro si intensificarono a Roma nel primo decennio del nuovo secolo, come si vedrà in seguito. È comunque significativo che Veri non abbia scelto come riferimento da imitare un dipinto romano, sebbene ve ne fossero di significativi, da quello di Durante Alberti nella chiesa di San Tommaso di Canterbury (1583), all'affresco di Federico Zuccaro sopra l'arcone d'ingresso alla cappella Pucci Cauco in Trinità dei Monti.

La figura di Dio Padre appare ancora seduta, come nel *Thronum Gratiae*, schema iconografico dal quale deriva, ma Cristo è deposto dalla croce, consentendo una composizione meno rigidamente simmetrica e che evoca anche il tema della Pietà.

Le piccole scene superstiti, di formato allungato e con cornici mistilinee, si serrano lungo una sola parete. L'*Annunciazione* (fig. 3) è chiaramente ricavata dalla parte superiore della cosiddetta pala di Sarzana di Andrea del Sarto, la *Visitazione* (tav. 74) si ispira per le due figure principali all'analogo dipinto di Barocci nella chiesa Nuova (1583-1586), mentre la *Natività* (fig. 4) è una versione semplificata di quella dipinta dal Cavalier d'Arpino nella cappella Aldobrandini in Santa Maria in Via nel 1594-1596, quest'ultimo affresco commissionato proprio dal fratello di Olimpia. Alcune di queste citazioni, in particolare l'ultima, sono così plateali da non poter essere sfuggite al committente, ma non nocquero comunque alla reputazione dell'artefice.

La *Presentazione al tempio* e *Gesù tra i dottori* (tav. 74), scene per le quali non si è individuato l'eventuale prototipo, sono più deboli (ma anche assai mal conservate) e palesano ancora un legame con la tradizione tardomanierista nel taglio compositivo e nelle pose di alcune figure.

La piccola volta fu particolarmente curata, ornata con delicati stucchi dorati che comprendono lo stemma Aldobrandini (tav. 76), quattro angioletti con gli strumenti della Passione e girali di acanto. Era inoltre impreziosita, in senso letterale, da due piccoli dipinti realizzati su foglia d'oro con *San Francesco riceve le stimmate* (tav. 73) e la *Madonna con Gesù Bambino, san Giovannino, santa Caterina e san Domenico* (fig. 5), nonché le teste dei principi degli apostoli, di cui si è conservata solo quella di *San Paolo*.²¹

Come è noto, la recita del Rosario si era diffusa grazie ai domenicani e proprio nella chiesa di quest'ordine a Roma aveva sede l'importante confraternita del Rosario.²² Alla Minerva gli Aldobrandini ebbero la loro cappella più importante, dedicata proprio a santa Caterina, acquisita da Ippolito Aldobrandini (poi Clemente VIII) nel 1587, ma che costui, divenuto papa, avrebbe cominciato a trasformare nel mausoleo della casata solo più tardi.²³ Si colgono, dunque, nella decorazione complessiva della cappella, scelte che rimandano al *milieu* religioso e artistico della famiglia.



Fig. 2. Ludovico Cigoli, detto il Cigoli, *Trinità con Cristo morto tra angeli*, 1593. Firenze, Santa Croce.



Fig. 3. Pietro Veri, *Annunciazione*, 1599 circa. Roma, palazzo Parisani Rondanini, cappella Aldobrandini.

Fig. 4. Pietro Veri, *Natività*, 1599 circa. Roma, palazzo Parisani Rondanini, cappella Aldobrandini.

La decorazione di questa cappella servì a Veri per stabilire un duraturo rapporto di lavoro con gli Aldobrandini. Infatti, egli fu utilizzato come pittore all'interno del casale di Torrenova, come attesta la perizia rilasciata da Giovanni Battista Ricci da Novara nel luglio 1603 e dovette trattarsi di interventi piuttosto rilevanti, vista la cifra pagata per la valutazione.²⁴

Giovan Francesco Aldobrandini aveva acquisito il vasto latifondo, già dei Cenci, comprendente anche un casale, il 28 dicembre 1600 per la cifra elevatissima di 91.000 scudi, pur minima rispetto al reale valore.²⁵ Il generale fece subito avviare lavori di ristrutturazione, come testimoniano i patti con il muratore Angelo Della Bella del 24 gennaio 1601. Il casale assunse un aspetto nobile, documentato anche da un interessante disegno dell'inizio del XVIII secolo,²⁶ fu riccamente arredato e non stupisce che vi siano stati fatti realizzare interventi decorativi, anche se l'edificio è oggi frazionato e non è stato possibile vedere i dipinti antichi vagamente segnalati al suo interno.²⁷

Olimpia fece poi proseguire gli interventi a Torrenova e nella sua contabilità vi sono tre pagamenti in favore di Pietro Veri, definito «pittore», al quale nel 1605 si restituivano denari da lui anticipati sin dall'anno precedente per lavori di sistemazione del giardino, quindi potremmo dire utilizzandolo anche in qualità di architetto.²⁸

In effetti, nei primi anni del nuovo secolo Veri fu lungamente al servizio di Virginio Orsini come soprintendente alla ristrutturazione di vari importanti locali del palazzo di Montegiordano, così come del castello di Bracciano, dirigendo un gruppo di pittori e stuccatori.²⁹ Operò in affiancamento a Ludovico Cigoli ideatore di ampie parti della decorazione, ma probabilmente anche con una certa autonomia. Più volte fu anche chiamato «architetto»



Fig. 5. Pietro Veri, *Madonna con Gesù Bambino, san Giovannino, santa Caterina e san Domenico*, 1599 circa. Roma, palazzo Parisani Rondanini, cappella Aldobrandini.



Fig. 6. Pietro Veri, *Studio per soffitti dipinti*, 1610. Firenze, Archivio di Stato, MP 1343, c. 212r.

dell’Orsini, ma come sia avvenuto il passaggio a questa attività, pur dando al termine il valore più elastico possibile, è ancora da chiarire, sebbene appaia significativo il gran numero di libri posseduti da Veri utili per tale professione.³⁰ Non dovette trattarsi di un caso del tutto anomalo, visto che, ad esempio, Veri ebbe al suo servizio Cherubino Politi, poi «giovane» di Onorio Longhi.³¹

Allo stesso modo, nel 1610 Veri intervenne nei lavori di sistemazione di palazzo Firenze, dove il ruolo propriamente progettuale fu assolto, di nuovo, da Cigoli. Una serie di disegni per cornici e soffitti (fig. 6) palesa l’attitudine fortemente decorativa della pittura di Veri. A palazzo Firenze intanto sovrintendeva a problemi connessi all’acqua, all’uso degli ambienti di servizio, esprimeva pareri sui costi da sostenere, dimostrandosi anche un buon tecnico.³²

Infine, il rapporto con gli Aldobrandini comportò anche che egli fu chiamato a lavorare nella chiesa di San Clemente, sorta accanto al casale di Torrenova per volontà di Clemente VIII.

Artisti dell’Accademia di San Luca stimarono i lavori eseguiti da Veri a Torrenova: nel 1604 si parla esplicitamente di dorature periziate da Annibale Corradini per Veri e da Pietro Contini per la Camera, ma l’anno successivo gli stimatori furono Giovanni De’ Vecchi e Francesco Zucha (Zucchi), cosicché è istintivo pensare che pittori di questo livello valutassero opere figurative.³³

Già Lothar Sickel aveva proposto con prudenza l’attribuzione a Veri di uno degli *Evangelisti* dipinti all’interno della chiesa, chiusa da decenni, ipotesi certamente da prendere in considerazione quando sarà possibile accedervi e vederne la decorazione di cui è stato intrapreso il restauro, vagliando altresì l’eventuale partecipazione di Giacomo Stella, come ricordato da Baglione.

APPENDICE DOCUMENTARIA

Frascati, Archivio Storico Aldobrandini, *Fabbricati*, b. 7, fasc. 15 [fascicolo con foglio esterno iscritto «Conto di m. Pietro Antonio Falconieri e Cesare [Bossi] muratori ...», c.n.n.]:

- «Li 22 9bre 1599 in Roma
Stima delle pitture fatte nella Cappella del’Ill.ma et E.ma S.ra Olimpia Aldobrandina fatta fare a Pietro Veri pittore a tutte sue spese, e stimate da me Jacomo Stella bresiano, secondo la mia coscienza, e primo
In un quadro della Volta di detta Cappella cioè in mezzo lungo p. 7 e largo p. 3 ½ havvi dipinto la S.ma Trinita s. 10 uno ovato in d.a volta dipintovi S. Paolo s. 2
un tondo sopra al architrave della finestra d.a [...] è dipinto S. Pietro s 2
un quadro in detta di p. 2 ½ dipintovi sopra entro sopra al’oro la gloriosa Vergine s.to Domenico, e S.ta Caterina di Siena N.ro S.re e S. Giovanni s. 1,50
un altro simile dentrovi san Francesco quando riceve le stimate s. 1,50
li 15 misteri del S.mo Rosario, di palmi 5 l’uno
1. di 14 a fresco, e prima la S.ma Annunciata s. 5
2. la Visitazione di S.ta Elisabetta s. 5
3. la Natività S.ma di N.ro S.re s. 6
4. la presentazione di n.ro S.re al tempio s. 6
5. N.ro S.re nel tempio a disputare s. 6
6. N.ro Sig.re nel’orto s. 5
7. N.ro S.re alla colonna s. 5
8. N.ro S.re coronato di spine s. 6
9. N.ro S.re porta la croce s. 6
10. N.ro S.re sopra alla S.ma Croce s. 4

11. Resurrezzione di N.ro S.re s. 5
12. Assunzione di N.ro S.re s. 6
13. Il Spirito S.to sopra a Maria Vergine, et App.li s. 6
14. La suntione della M.a S.ma s. 6
Somma a tergo 99
15. la Coronazione della Gloriosa Vergine in tela di olio in quadro di p.mi 5 e 4 fatta ad azzurro ultra marino fine s. 20

Li ornamenti intorno alle 14 storiette finti di stuccho con campetti di biadetto fini tutti s. 21

[totale]135

Io Jacomo Stella bresiano pittor io ho fatta la presente stima sopra detta secondo la mia consienza questo di 26 ott.ro 1599».

[Su altro foglio rispetto al precedente]:

«Io Pietro Contini avendo visto e rivisto loro [l’oro] amor-dente posto inella capela in casa del eccellentissimo S.re Giovan Francesco Aldobrandini delli stucchi ce ne [leggi: ne è] di oro 2 mila e 7 cento e cinquanta peze di oro quale monta s. 22 dove a radopiarlo loro con la fatura secondo lordinario monta s. 44

E più avendo visto minutamente loro posto atorno alli quadri misteri del santisimo rosario ci è di oro cinque cento e cinquanta pezi quale monta a s. 4 b. 20 e per averlo spol-varato e profilato e ombrato inella fatura ariva alla somma s.12,60

In tutto il conto soma schudi 56,60».

[a questa cifra si sommano 135 scudi per gli affreschi e 4 per il falegname, per la cornice del quadro d’altare, ottenendo un totale complessivo di 195 scudi].

1.Per una puntuale presentazione di questi personaggi si veda Salvagni 2017.
2.In suo onore furono erette una statua nel palazzo dei Conservatori in Campidoglio e una targa marmorea in Santa Maria in Ara-coeli. Le sue imprese militari furono scolpite in un rilievo del monumento funebre del pontefice in Santa Maria Maggiore ed esaltate negli affreschi di Flaminio Allegri in palazzo della famiglia in piazza Colonna, allora abitato dal cardinale Giovanni Battista Deti.
3.Per le vicende architettoniche si rimanda ai saggi di Lothar Sickel e Maddalena Scimemi in questo volume.
4.Guerrieri Borsoi 2007, pp. 91-98. Le stime di cui si parla in seguito sono conservate a Frascati, ASA, *Fabbricati*, b. 7, fasc. 15.
5.Le stime citate in seguito, una delle quali trascritta anche nell'Appendice documentaria di questo contributo, affermano che si trattava della cappella di Olimpia.
6.In particolare, su questi argomenti si vedano i saggi di Testa 2002; 2004; 2009.
7.Lo studio fondamentale sul pittore è di Sickel 2003 (qui i dati relativi ai genitori); molti documenti inerenti ai rapporti con gli Orsini sono stati resi noti da Giulia Daniele (2015; 2017a; 2017b). Il cognome è talora proposto anche nella forma Vieri.
8.Goldenberg Stoppato 2017, p. 322 con bibliografia. Sempre nel 1583 Veri era «festaiolo» dell'Accademia dei pittori di Firenze e nel 1585 pagava la tassa di iscrizione al sodalizio, ruolo che rifiutò nel 1591.
9.Butters 1991, pp. 391-392.
10.Nastasi 2011, p. 183 con riferimento al volume *Della descrizione del regale apparato fatto nella nobile città di Firenze per la venuta e per le nozze della serenissima madama Cristina di Lorena* [...], Firenze, Antonio Pado-vani, 1589.
11.ASR, Ospedale della Trinità dei Pellegrini, b. 355, c.n.n.: «A di 12 di 7bre 1591 m. Pietro Veri Pittore in casa dl S.r Don Verg. Orsino scudi ducento simili a comp[agni].a s. 200 / e frutti maturati e non pagati s. 24». Ringrazio don Sandro Corradini per avermi segnalato questo documento. Molte notizie su Pagnotta e la sua famiglia si trovano nello stesso fondo, b. 279.
12.Sickel 2003, p. 199. Mancano gli *Stati delle anime* di questi anni della parrocchia di Santa Cecilia a Montegiordano. Nel 1598 circa si sposò con la fiorentina Dionora Albertinelli, dalla quale ebbe alcuni figli: *Ricerca di "Ghiongrat"* 2012, pp. 486-487.
13.Nel 1592 stava realizzando un'effigie di Felice Peretti (Sickel 2003, p. 199) e altri ritratti sono ricordati in documenti pubblicati da Amendola 2013, pp. 58, 65.
14.Daniele 2017a, pp. 129-131; il documento già pubblicato come relativo alla decorazione del palazzetto dei Piceni, è stato ripresentato da Daniele 2015, p. 46 ed è relativo alla decorazione del palazzo di Montegiordano.
15.Sickel 2003, pp. 202-208.

16.Salvagni 2012, p. 384.
17.Nicolai 2008, pp. 26-27.
18.Su Cepparelli si rimanda a Guerrieri Borsoi 2020, tema che sto ulteriormente approfondendo.
19.L'intero lavoro fu retribuito 195 scudi: 135 per i dipinti (come stimato da Giacomo Stella), 56 per l'oro e 4 per la cornice del quadro d'altare. Jacopo Berni aveva stimato i dipinti 173 scudi. Su Berni si veda Nicolai 2008, pp. 95-96.
20.Nel 1600 vi si recò due volte per servire le pellegrine: Pupillo 2001, p. 57. Nello stemma dell'associazione però c'è la variante di Gesù ancora sulla croce.
21.I soggetti sono citati nelle stime; si veda in questo contributo l'Appendice documentaria.
22.Sulla cappella del Rosario alla Minerva e le vicende del sodalizio si veda Tosini 2010 (con bibliografia precedente).
23.Per tutte le vicende della cappella si veda Salvagni 2017, pp. 81-120.
24.Il pagamento per la perizia fu segnalato da Sickel (2003, p. 196 nota 24) ed è conservato in ANSL, Archivio Storico, Giustificazioni 1, cc. 143, 145, 271. L'importo pagato il 16 luglio 1603 da Veri fu di ben 16,20 scudi.
25.Tomassetti 1975-1980, III, 1976, pp. 485-492, in part. p. 490.
26.ASR, Notai Tribunale Auditor Camerae, vol. 2793, cc. 571-580. Si tratta di lavori di ripristino, non di ingrandimento, e non figura il nome dell'architetto, ma furono seguiti da Giannozzo Cepparelli. Pianta e alzato del casale sono conservati a Frascati, ASA, *Inventari*, b. 3, vol. «2.a perizia dell'Ecc. ma casa Aldobrandini», prima di c. 223. I disegni sono del 1721 circa. Devo un particolare ringraziamento ad Antonella Fabriani Rojas per avermi aiutato a trovare questo documento.
27.Si veda da ultimo Pomponio 2024, p. 29. L'autrice li riferisce a Giacomo Stella forse perché Baglione (1642, ed. 2023, I, p. 679, commento di Valeria Di Giuseppe Di Paolo) afferma «E nel casale di Torre Nuova de' signori Aldobrandini parimente vi sono belle opere del suo». Certomà 2001, p. 50, parla di soffitti dipinti con emblemi Aldobrandini nell'ala nord e pregevoli stucchi nelle volte di quella a sud.
28.Tornerò più ampiamente su questo argomento in altra occasione. ASA, *Libro maestro A di Olimpia Aldobrandini 1601-1605* (Registro 24), c. 88; anche Atti di famiglia 36, fasc. 32, c.n.n. Un cenno a questo intervento si trova in un testo di Laura Venuto, senza riferimento ai documenti, in https://giardinettis.altervista.org/wordpress/?page_id=2871&doing_wp_cron=1744476006.5390870571136474609375.
29.Come segnalato da Daniele 2015, p. 51, nota 16, operò anche in vari altri possedimenti degli Orsini. Non concordo con la studiosa nel riferire a Veri i dipinti della chiesa di Santa Maria del Riposo a Bracciano, oggi meglio studiabile grazie al volume di Santocchi 2024.

30.Ad esempio nel 1606, in relazione a restauri per il campanile della chiesa di Santo Stefano a Bracciano: <https://augustosantocchi.wordpress.com/2014/04/15/nel-duomo-di-bracciano-le-reliquie-di-san-filippo-neri/>.
31.Conosciamo Politi solo come architetto: Guerrieri Borsoi 2012.
32.Aurigemma 2007, *ad indicem*.
33.Trascrizione in Sickel 2003, p. 201.

IL PALAZZO NEL XX SECOLO

IL SALONE DI PALAZZO PARISANI NEL NOVECENTO

DA «LE TRE VENEZIE» ALLA GALLERIA RONDANINI

Lothar Sickel

È una fortuna che il palazzo Parisani Rondanini si sia ancora oggi conservato, poiché in realtà, per un breve periodo, si pensò di demolirlo completamente. Era l'estate del 1926, quando si progettò di istituire nel vicino palazzo Giustiniani un istituto internazionale per l'unificazione del diritto privato sotto la presidenza del giurista Vittorio Scialoja (1856-1933). Non molto tempo prima, nel gennaio 1926, il palazzo Giustiniani era passato allo Stato italiano e la parte anteriore, affacciata su piazza di San Luigi dei Francesi, era stata annessa al Senato.¹ Anche per le parti posteriori dell'edificio rivolte verso il Pantheon, meno maestose, si cercò un utilizzo appropriato e si giunse così alla proposta di ospitarvi l'istituto giuridico. Data la sua importanza, la sede doveva presentarsi in maniera adeguata ed essere dotata di «un ingresso decoroso e di carattere monumentale». Nella stretta via Giustiniani, un portale di questo tipo – che avrebbe dovuto trovarsi al civico 7 –, non avrebbe avuto però grande risalto: si pensò quindi di demolire gli edifici antistanti, in modo che la piazza Rondanini, così ampliata, diventasse il piazzale antistante l'istituto. Fortunatamente il progetto (con il quale in realtà si sarebbe attuato un disegno precedente, già contenuto nel piano regolatore del 1909) non fu realizzato, anche perché nel dicembre 1926, la sede dell'istituto fu infine stabilita a villa Aldobrandini a Magnanapoli.² Il palazzo Parisani Rondanini con le sue preziose decorazioni fu così salvato, e nei decenni successivi continuò a essere adibito non solo a uso residenziale, ma anche quale sede di enti culturali.

Questa storia è oggi caduta nell'oblio, perché le suddette istituzioni vi furono ospitate solo per periodi relativamente brevi e da tempo non esistono più. Vale comunque la pena di descriverne le vicende in modo più dettagliato. È interessante notare che gli affreschi nelle stanze del primo piano ebbero solo pochissima attenzione lungo il XX secolo. Ciononostante, sono stati accessibili al pubblico per tutto il Novecento, ma non si sapeva più nulla del loro significato, come quello delle pitture nella grande sala al piano nobile che sembravano così strane che nel 1923 lo storico dell'arte Augusto Grossi Gondi (1863-1939) si rivolse al pubblico, chiedendo se qualcuno potesse fornirgli informazioni sui temi raffigurati.³

Quando lo studioso pubblicò il suo appello, i locali, stando alla sua affermazione, ospitavano ancora un «Istituto femminile». Per l'anno 1923 ciò è dubbio, ma è pur vero che già nel 1879, e almeno fino al 1899, al primo piano di palazzo Parisani trovava sede l'Istituto femminile Santa Caterina, noto anche come Scuola Pontificia femminile, diretto da Teresa Gnoli (1833-1886), sorella maggiore dello storico Domenico Gnoli (1838-1915) e, dal 1863, moglie dello psichiatra Giovanni Gualandi.⁴ Se l'Istituto femminile vi era ancora documentato nel 1923, come scrive Grossi Gondi, altre parti dell'immobile furono sicuramente utilizzate da un altro ente ecclesiastico, l'Istituto Pontificio Orientale. Nel 1921, nel salone si tenne una serie di conferenze; all'epoca gli affreschi monumentali erano ancora considerati opera dei fratelli Zuccari, motivo per cui l'ambiente era chiamato «Sala degli Zuccari». Il relatore era Andrea Sheptytsky (1865-1944), arcivescovo di Leopoli, all'epoca la massima autorità ecclesiastica dell'Ucraina che aspirava all'indipendenza.⁵ Ciò lo mise in conflitto con il governo polacco, che ne limitò la libertà di movimento e solo nel dicembre 1920 egli ottenne il permesso di recarsi a Roma, dove nel gennaio 1921 fu ricevuto da papa Benedetto XV.⁶ Le conferenze tenute da Sheptytsky ebbero quindi sicuramente un forte accento politico-ecclesiastico, e sarebbe opportuno interrogarsi sul significato della scelta del luogo, ovvero se gli affreschi cinquecenteschi rivestissero un particolare valore per lui e il suo pubblico.



SOTTO IL SEGNO DEL FASCISMO: «LE TRE VENEZIE» A PALAZZO PARISANI

Quando i progetti di demolizione dell'edificio nell'estate 1926 furono scongiurati, il piano nobile di palazzo Parisani divenne sede dell'associazione de «Le Tre Venezie». Si trattava di una riorganizzazione dell'Associazione Nazionale Pro Dalmazia italiana, fondata a Roma alla fine del 1914, di cui era presidente Giovanni Antonio Colonna di Cesarò (1878-1940).⁷ Il suo principale promotore fu tuttavia Alessandro Dudan (1883-1957), nobile e storico originario della Dalmazia, le cui pubblicazioni dedicate alla sua terra natale hanno ancora oggi un certo valore documentario.⁸ L'orientamento politico di Dudan era fortemente reazionario: egli non riuscì ad accettare la cessione della Dalmazia al regno di Serbia, disposta nel 1918 in seguito alla Prima guerra mondiale, a eccezione della città di Zara, facendo di tutto per annullarla e cercando di dimostrare l'appartenenza storica della sua patria all'Italia. Già nel 1919, Dudan era stato uno dei «fondatori del fascio di Roma» e in seguito partecipò alla Marcia su Roma godendo dunque di buoni contatti e di una certa reputazione durante il Ventennio.⁹

L'associazione de «Le Tre Venezie» era l'espressione istituzionale di quel progetto politico. Di conseguenza, Dudan aprì i locali del suo istituto anche a eventi organizzati da altre istituzioni nell'ambito del programma culturale fascista. Tra questi vi era il forum delle Stanze del Libro, fondato e ideato, intorno al 1920, dal giornalista Ugo Orlandi, da Eloisa-Itala Capaguzzi e da Anna Cardarelli Farelli.¹⁰ Qualche anno dopo, nel 1926, Mussolini riprese il progetto e fondò il Comitato per la Diffusione del Libro tra le masse, presieduto da Enrico Corradini (1865-1931), Arnaldo Mussolini (1885-1931) e Margherita Sarfatti (1880-1961).¹¹ Eventi regolari erano la Festa del Libro e le mostre dell'associazione. Il livello intellettuale e artistico delle manifestazioni non era però molto elevato, motivo per cui gli eventi furono spesso oggetto di critiche e persino di scherno.¹² L'obiettivo era, in senso lato, l'istruzione popolare, con particolare attenzione al ruolo della donna nel fascismo italiano. Questo accento si riflette anche nel programma degli eventi che si svolsero a palazzo Parisani Rondanini.¹³

Ancora fedele al programma patriottico-nazionalista de «Le Tre Venezie» fu invece una lettura di poesie che Antonio Cippico (1877-1935), originario di Zara, poté tenere il 28 dicembre 1926 nel salone del circolo.¹⁴ L'anno successivo, il 12 dicembre 1927, Giacomo Marcocchia (1876-1929), originario come Dudan di Spalato, presiedette la cerimonia per il centenario della morte di Ugo Foscolo.¹⁵ Come scrisse un cronista, le conferenze furono introdotte con «patriottiche parole» da Dudan nel suo ruolo di presidente, e dal suo vice, il barone Leonino da Zara (1888-1958), famoso pilota e scrittore, nonché caro amico di Giuseppe Bottai (1895-1959).

Non sorprende quindi che proprio quest'ultimo, nel gennaio del 1929, salì personalmente sul podio nella grande sala del palazzo Parisani per tenere un discorso. Consapevole del suo ruolo di membro del Gran Consiglio del Fascismo, Bottai fece immortalare la sua apparizione dai fotografi (figg. 1-2). Gli scatti guardano verso la parete sud della sala, le cui finestre si affacciano su via Giustiniani. In una di esse si intravede, sullo sfondo, la parte inferiore sinistra della scena con *Goffredo di Buglione rifiuta la corona del regno di Gerusalemme*. È interessante notare che dove oggi è possibile uscire attraverso una porta sul terrazzo verso via Giustiniani, era all'epoca installato un camino la cui cappa era decorata con un dipinto raffigurante il leone di san Marco, simbolo



Fig. 1. Giuseppe Bottai nel salone di palazzo Parisani Rondanini durante una conferenza organizzata da «Le Tre Venezie», gennaio 1929. Roma, Archivio Luce Cinecittà.



Fig. 2. Il pubblico assiste alla conferenza di Giuseppe Bottai nel salone di palazzo Parisani Rondanini; in prima fila a sinistra, Alessandro Dudan, 1929. Roma, Archivio Luce Cinecittà.

de «Le Tre Venezie», apparentemente una copia della famosa tela di Vittore Carpaccio nel palazzo Ducale di Venezia.¹⁶ Su una sedia in prima fila siede Alessandro Dudan, facilmente riconoscibile per i suoi capelli radi, con un'aria che sembra piuttosto annoiata, ma la maggior parte del pubblico è composta da donne.¹⁷

Nel 1928, la veneziana Adriana Fradeletto, figlia del letterato Antonio (1858-1930), tenne una conferenza dal titolo *Pio X nei ricordi di una veneziana*.¹⁸ Nello stesso anno Camille Mallarmé (1886-1961) lesse brani dal suo racconto *Un drame de salons au XVIII siècle*, pubblicato in traduzione italiana nel novembre 1928.¹⁹ Nonostante il tema fosse tratto dal primo Illuminismo francese, la presentazione faceva ancora una volta riferimento esplicito alla politica contemporanea, poiché Camille, discendente del poeta Stéphane Mallarmé (1842-1898), era la moglie di Paolo Orano (1875-1945), ammiratore di Mussolini.²⁰

Solo apparentemente apolitici furono quindi eventi come la presentazione dei due volumi *Optimus Princeps: saggio sulla storia e sui tempi dell'imperatore Traiano* dell'archeologo Roberto Paribeni (1876-1956), o le varie mostre d'arte tenutesi in quegli anni negli stessi locali.²¹ Di grande rilevanza storico-artistica fu la personale del pittore Riccardo Francalancia (1886-1965), originario di Assisi, inaugurata nell'aprile 1928, poco dopo la presentazione del libro. Fu organizzata dal controverso medico Angelo Signorelli (1876-1952), che redasse anche il testo del catalogo. Come indica il titolo illustrato dalla natura morta *Tre beccacce* (fig. 3), anche questa esposizione faceva parte del programma delle Stanze del Libro, ma fu presentata nel «Salone delle Tre Venezie».²²

La pittura di Francalancia, per la sua sobrietà stilistica, è stimata ancora oggi, ma come già accennato, ciò non si può dire per tutti gli artisti le cui opere furono esposte in mostre individuali o collettive nelle sale de «Le Tre Venezie». Le opere di Carlo d'Aloisio da Vasto (1892-1971) furono esposte nel maggio 1929 e il discorso inaugurale fu tenuto ancora una volta da Giuseppe Bottai,²³ ma la mostra è degna di nota soprattutto perché l'11 maggio fu onorata dalla visita di Vittorio Emanuele III. Una fotografia (fig. 4) documenta l'uscita del re da palazzo Parisani davanti al portale d'ingresso, salutato da Alessandro Dudan in controcampo, assieme all'artista e altre personalità di spicco.

All'epoca l'edificio era quindi al centro di un grande interesse pubblico, per cui può sorprendere che la ricerca storico-artistica non abbia già allora prestato attenzione alla ricca decorazione ad affresco al suo interno. Fu invece segnalata fuggacemente la personale, allestita subito dopo quella di D'Aloisio dal 30 maggio al 15 giugno 1929, della pittrice Fiorenza Perticucci de' Giudici, che era anche poetessa²⁴ e che nel novembre 1932 dedicò una copia del suo libricino *Senza maschera, senza visiera: canti elbani* (Firenze 1928) non a caso ad Achille Starace (1889-1945), allora segretario nazionale del Partito fascista.²⁵

Più importante fu la mostra successiva, tenutasi dal 23 giugno al 31 luglio 1929, di ventidue acquerelli con *Visioni dantesche* di Aristide Foà (1876-1965), che all'epoca lavorava come bibliotecario a Parma e non era quindi un artista professionista, ma aveva già completato la serie delle sue illustrazioni sulla *Divina Commedia* nel 1921 e nel 1922 furono esposte alla *Fiorentina Primavera*. Dopo essersi distinto anche come critico musicale con lo pseudonimo di «Sigfrido», Foà insegnò dal 1929 al 1938 alla Scuola comunale di liuteria, affiliata al Conservatorio di musica di Parma.²⁶ In occasione della mostra a Roma fu pubblicato un opuscolo informativo a cura dell'Associazione Nazionale Insegnanti Fascisti.²⁷ Tuttavia, l'adesione al Fascismo dell'artista terminò bruscamente alla fine

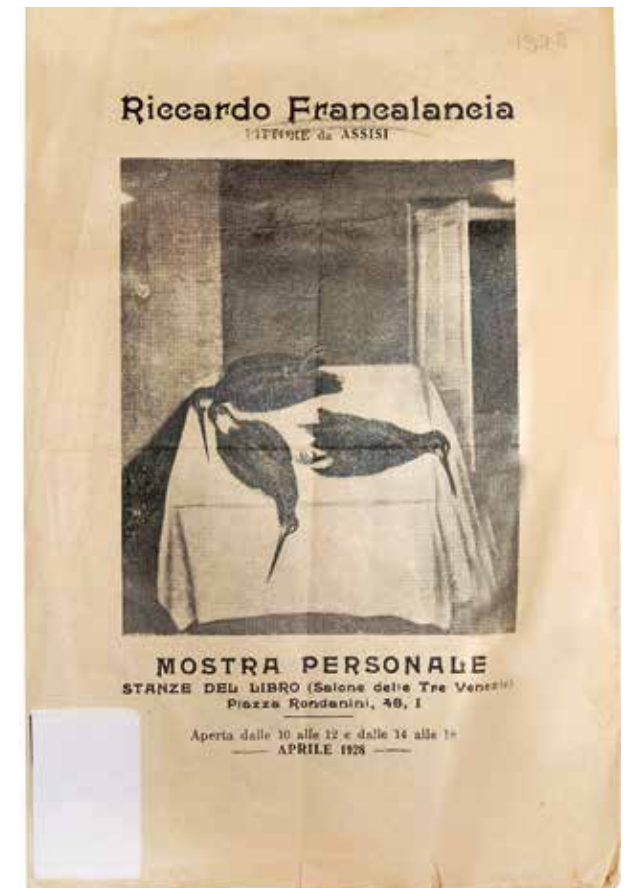


Fig. 3. Copertina del catalogo della personale di Riccardo Francalancia, 1928. Roma, Archivio della Scuola Romana, Sovrintendenza Capitolina.



Fig. 4. Vittorio Emanuele III in uscita da palazzo Parisani Rondanini dopo la visita alla mostra di Carlo d'Aloisio da Vasto, maggio 1929. Guidonia Montecelio, Archivio Carlo d'Aloisio da Vasto.

Fig. 5. Interno del salone di palazzo Parisani Rondanini durante il «Ballo della Pagoda», febbraio 1932 (da «Lidel» 1932).

venne utilizzato come sala da ballo nel 1930 e poi nel 1932, quando si svolse il «Ballo della Pagoda» documentato da uno scatto giornalistico (fig. 5)³³ in cui si scorge l'allestimento di un tempio effimero con una maschera di Buddha sul frontone, davanti al quale è disposta una fila di ospiti elegantemente vestiti.

Dal punto di vista storico-culturale, è senza dubbio di maggior interesse la mostra di artisti latino-americani che si tenne a partire dal 10 aprile 1930 «nelle ampie e magnifiche sale dell'Associazione dei Veneti, Piazza Rondanini». Come riportato nella cronaca, l'allora governatore di Roma, Francesco Boncompagni Ludovisi (1886-1955) fece decorare sontuosamente la scalinata e l'ingresso. All'inaugurazione era presente il ministro dell'Educazione Nazionale Giuliano Balbino (1879-1958), e nel suo discorso d'apertura Emilio Brodero spiegò l'idea alla base dell'evento: uno «spirito latino» avrebbe legato gli artisti espositori a Roma «per fede o per razza».³⁴

Tra gli artisti più interessanti presenti alla rassegna, per quanto si può vedere, ci fu il giovane venezuelano Pedro Centeno Vallenilla (1904-1988), di cui vennero esposti tre dipinti, intitolati: *Ícaro* (fig. 6), *San Sebastián*, *El arcángel Miguel*.³⁵ Dopo aver studiato all'Accademia di Belle Arti a Caracas, Centeno era probabilmente arrivato a Roma nel settembre 1923 e sembra che avesse già partecipato alla prima mostra degli «artisti e pensionati lati-

del 1938 con l'introduzione delle leggi razziali in Italia, quando Foà, di origini ebraiche, fu imprigionato in un campo di concentramento, dal quale riuscì poi fortunatamente a fuggire in Svizzera.²⁸

Alla fine del 1929 seguì una serie di conferenze curate dalla sezione romana F.I.L.D.I.S. (Federazione Italiana Laureate e Diplomate Istituti Superiori), un'organizzazione femminista, secondo la concezione dell'epoca. All'inaugurazione, il 12 dicembre 1929, Dudan pronunciò un discorso nel quale, secondo un articolo di stampa, «illustrò l'opera di italianità sempre affermata in Dalmazia da artisti, letterati e martiri».²⁹ A questo programma si aggiunse probabilmente anche una conferenza tenuta il 17 marzo 1931 da Enrica Barzilai Gentili (1859-1936), originaria di Trieste, che parlò delle «nostre grandi attrici scomparse», ovvero Adelaide Ristori, Giacinta Pezzana, Adelaide Tesserò, Virginia Marini, Eleonora Duse e Tina di Lorenzo.³⁰

Tale programma culturale «educativo» era intervallato anche da eventi mondani. Il 10 novembre 1929 il salone de «Le Tre Venezie» ospitò il banchetto annuale dell'Associazione degli Alunni di Tata Giovanni.³¹ Il cibo e le bevande furono forniti dal ristorante *La Rosetta*, situato al piano terra del palazzo in direzione del Pantheon. In quell'occasione fu conferito il «collare d'onore» al poeta Gualterio Sbardelli (1884-1949).³² Inoltre, quello stesso ambiente

no-americani», occasione in cui una delle sue opere venne poi acquistata dal Sindacato Fascista Artisti e Professionisti.³⁶

Dagli anni successivi al 1932 sono disponibili solo poche notizie sull'utilizzo dei locali al piano nobile di palazzo Parisani. Nel 1936 vi ebbe sede il Circolo Adriatico, fondato nell'ottobre 1932, forse come riorganizzazione de «Le Tre Venezie», poiché Alessandro Dudan, nel frattempo divenuto senatore, continuava a ricoprirne la carica di vicepresidente.³⁷ Due anni dopo, però, non se ne ha più traccia. Al più tardi dal gennaio 1942, il salone fu utilizzato dall'Istituto di Istruzione «Giuseppe Toniolo». Anche in questo caso, è documentata una serie di conferenze, che vi si svolsero in parte in collaborazione con l'associazione «Te Roma Sequor», fondata nel 1925.³⁸ Tra queste spicca quella su *Il pensiero e l'anima di Giuseppe Toniolo*, tenuta da Camillo Corsanegro (1891-1963), non solo allievo di Toniolo, ma anche antifascista convinto.³⁹ Dopo il trasferimento de «Le Tre Venezie», nel palazzo si insediò uno spirito diverso, anche se le attività dell'istituto negli anni fino alla fine della guerra andrebbero studiate più approfonditamente. È comunque noto che il famoso archeologo cristiano Pasquale Testini (1924-1989) lavorò come giovane docente all'Istituto Toniolo in piazza Rondanini ancora nel 1946.⁴⁰

ARTE CONTEMPORANEA IN UN EDIFICIO STORICO: LA GALLERIA RONDANINI

Per i due decenni successivi all'ultimo conflitto mondiale non si hanno notizie precise sull'utilizzo dell'edificio, se non per quanto riguarda i contratti di locazione di privati, tra cui figurava anche l'attività di un'officina di riparazione auto al piano terra, su piazza Rondanini (fig. 7). Poco dopo il 1970 gli ampi locali al primo piano trovarono un nuovo affittuario: Mario Apolloni e sua moglie Mies van Tooren, i quali avevano sviluppato il coraggioso progetto di allestire una galleria d'arte moderna e contemporanea in quel palazzo storico, situato in posizione centrale ma poco invitante dall'esterno. In base alla sua ubicazione, il nome della galleria fu inizialmente «Rondanini: galleria d'arte contemporanea», e poco dopo semplicemente Galleria Rondanini.⁴¹ Però, lo stato in cui le sale si trovavano al tempo non era esattamente dei migliori: come mostrano le foto scattate durante i lavori di ristrutturazione, gli affreschi e lo stesso salone erano in pessime condizioni (fig. 8). Soprattutto sulla parete con le finestre su via Giustiniani erano visibili gravi danni e lacune degli affreschi cinquecenteschi, che furono riparati in modo provvisorio.

Tuttavia, la coppia non aveva scelto quel palazzo ritenendo che le decorazioni storiche avrebbero potuto offrire una cornice attraente per le esposizioni previste. Al contrario, nel primo numero della rivista pubblicata dalla galleria «R. Rondanini. Periodico d'arte», del dicembre 1972 (fig. 9), Apolloni non solo presentò il programma della nuova sede espositiva, ma chiarì anche cosa pensasse dei dipinti antichi lì presenti:

Il salone principale è sicuramente appartenuto a un Paolo III Farnese con il quale non siamo mai riusciti a concordare sul programma delle mostre. Così abbiamo nascosto dietro seicento metri di tendaggi (apribili però con il classicissimo tiro della corda) la sua mostra permanente di duecento metri quadri di affreschi e il suo enorme stemma di famiglia sovrastato dalle insegne del potere papale e abbiamo chiesto ad artisti e pubblico di venire ad animare le nostre mostre di arte contemporanea.

Andò proprio così. Se si vuole ricostruire la storia dei locali negli anni dal 1970 al 1999, bisogna tenere presente che gli affreschi rinascimentali del salone rimasero nascosti per la maggior parte del tempo da grandi tende scure: esi-

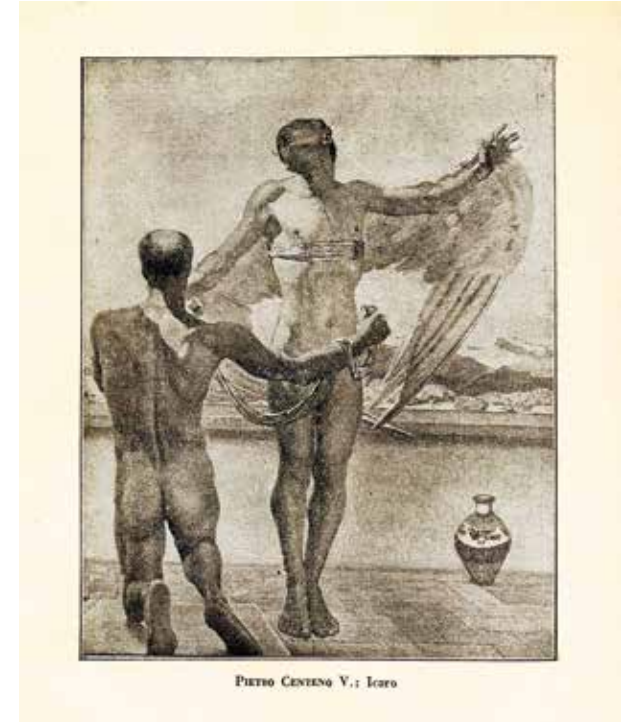


Fig. 6. Pedro Centeno Vallenilla, *Ícaro*, 1929 circa. Ubicazione ignota (da Bacci 1930).



Fig. 7. Piazza Rondanini con il palazzo Parisani Rondanini, fine anni Sessanta del Novecento. Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca.



Fig. 8. Vista del salone di palazzo Parisani Rondanini durante i lavori di restauro, 1971 circa. Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca.

vamente poco spettacolare e apparentemente provvisorio, con una rassegna dedicata al poeta e pittore Rafael Alberti. Come per molte nuove iniziative, ci volle un po' di tempo prima che Apolloni riuscisse ad affermarsi e avere una propria scuderia di artisti di cui poteva anche commercializzare le opere. All'inizio sembra esserci stata una collaborazione con lo Studio Marconi di Milano, la cui mostra *Spazio attivo / Struttura*, curata da Guido Ballo, con opere anche di Mauro Staccioli, fu inaugurata a Roma il 3 dicembre 1975.⁴⁴ Il calendario delle mostre pubblicato in appendice per gli anni dal 1972 al 1987 illustra, nella misura in cui è stato possibile ricostruirlo, la grande varietà del programma. Nomi illustri come Giuseppe Uncini, Lorenzo Guerrini (fig. 11) o Renato Guttuso si affiancano ad artisti meno celebri, come Anna Veruda.⁴⁵

A partire dal 1977, la galleria si è concentrata maggiormente sulla fotografia, con mostre di fotografi anche molto conosciuti, come Roberto Schezen e Mimmo Jodice e, in modo inaspettato, anche Tomás Milián, noto soprattutto come attore.⁴⁶ Di grande valore documentario sono alcune fotografie scattate da Jean-Luc Deru-

stono solo pochissime fotografie dell'interno della galleria in cui si possono vedere i dipinti che fanno capolino dietro i tendaggi eccezionalmente aperti.⁴²

La pubblicazione del dicembre 1972 contiene anche una pianta della galleria (fig. 10), che si estendeva da una sala di ricevimento, che conduceva al salone, e poi, attraverso un lungo corridoio, fino alle stanze situate sulla destra in via Giustiniani e, più indietro, sulla sinistra in via della Rosetta. Gli ambienti più piccoli, contrassegnati da lettere, lungo via Giustiniani fungevano da uffici e magazzini, mentre quelli più grandi da spazi espositivi. La suddivisione in segmenti consentiva la presentazione simultanea di diversi artisti: nel salone, con una superficie di circa centoventi metri quadrati e un'altezza enorme, potevano essere esposte anche sculture e composizioni di grandi dimensioni, mentre nella sala allungata sul retro, profonda venti metri, erano allestiti principalmente dipinti, opere di grafica e fotografie. La pianta evidenzia anche come le stanze occupate dalla galleria non avessero alcun collegamento con piazza Rondanini, gli ambienti prospicienti la piazza erano affittati ad altri inquilini.⁴³

La galleria fu inaugurata nel dicembre 1972, in modo relati-



Fig. 9. Copertina del primo numero di «R. Rondanini. Periodico d'arte», dicembre 1972. Roma, Bibliotheca Hertziana – Istituto Max Planck per la Storia dell'arte.

Fig. 10. Pianta della Galleria Rondanini riprodotta in «R. Rondanini. Periodico d'arte», I, dicembre 1972. Roma, Bibliotheca Hertziana – Istituto Max Planck per la Storia dell'arte.

Fig. 11. Il salone della Galleria Rondanini durante la mostra di Lorenzo Guerrini, 1977. Al centro è esposta la scultura *Il Sogno di Pietra* (da Santini 1989).

all'interno della galleria in occasione della mostra nel maggio/giugno 1979. Una di esse documenta la sala allungata in via della Rosetta che, completamente oscurata e illuminata solo artificialmente, non lascia intuire nulla dell'ambiente antico (fig. 12). Lo stesso vale per il salone, dove all'epoca, in seguito all'importante mostra fotografica *Da Niépce e Daguerre ai nostri giorni*, furono esposte le grandi sculture in legno di Florin Codre (fig. 13).⁴⁷ Dalle foto nessuno potrebbe immaginare che dietro la tappezzeria si nascondessero i monumentali affreschi del XVI secolo. Nel 1977, su suggerimento di Federico Zeri, essi furono finalmente oggetto di un'analisi più approfondita da parte di Raymond Keaveney, che nel maggio 1978 li pubblicò per la prima volta in un saggio corredato da fotografie.⁴⁸

Il fatto è tanto più curioso in quanto Apolloni, proprietario della galleria, era già da tempo in stretto contatto con un altro noto storico dell'arte, Maurizio Fagiolo dell'Arco (1939-2002), che curò infatti la mostra di Tullio Pericoli nel novembre 1976, momento a cui si può far risalire, al più tardi, l'inizio della loro sinergia.⁴⁹ Si trattava evidentemente di una continuazione della loro precedente collaborazione con lo Studio Marconi di Milano, con cui lo studioso aveva già avuto a che fare dalla metà degli anni Sessanta. Almeno dal gennaio 1978, Maurizio Fagiolo disponeva di un proprio studio adiacente alla Galleria Rondanini e dove poco dopo si installò per alcuni anni Maurizio Marini (1942-2011), altro noto storico dell'arte e conoscitore.

Come già negli anni Venti, nel palazzo Parisani era risorto un piccolo centro culturale, naturalmente con idee culturali-politiche completamente diverse, dove non si esponevano solo opere d'arte. A partire dal novembre 1979, una delle stanze sul retro, probabilmente la 4, fu utilizzata anche come sala da concerto e affittata al Gruppo di Ricerca e Sperimentazione Musicale, fondato nel 1972, che si esibiva con formazioni sempre diverse.⁵⁰ Questa fu la prima serie di eventi musicali nella Galleria Rondanini, seguita da almeno altre tre: una seconda di quat-

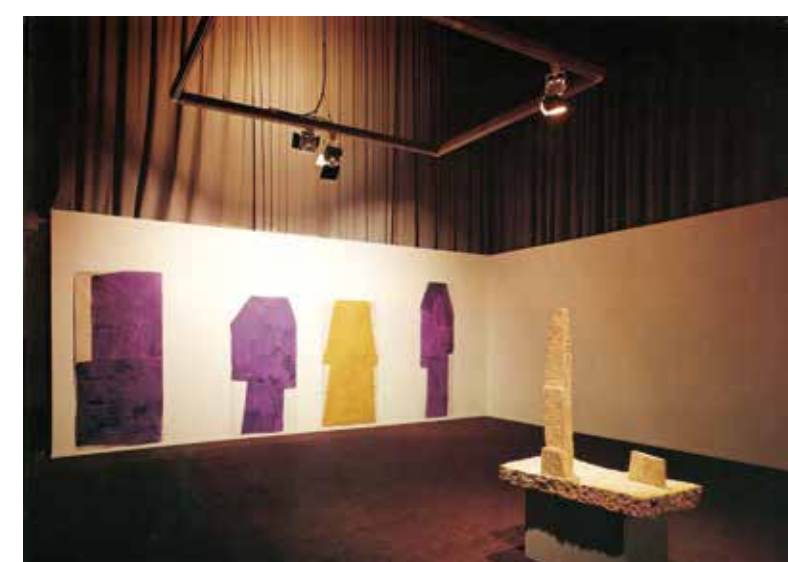
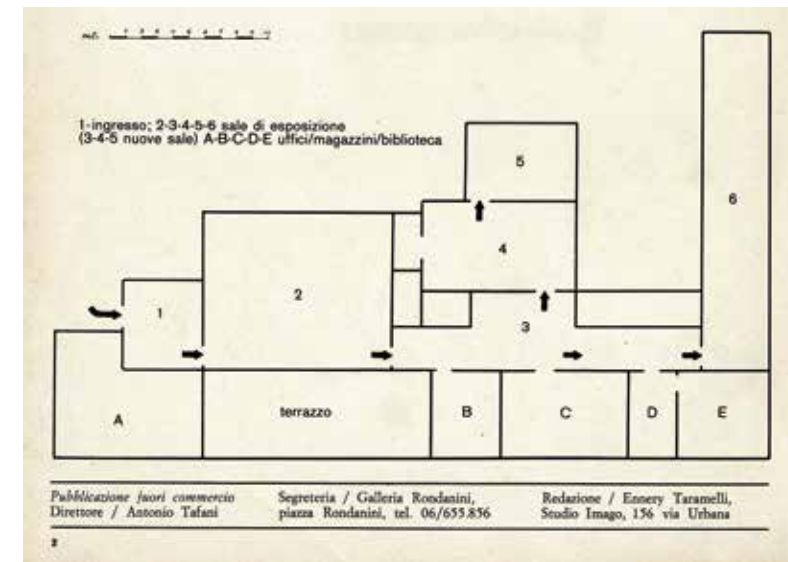




Fig. 12. La sala della Galleria Rondanini verso via della Rosetta durante la mostra di fotografie di Jean-Luc Deru, maggio 1979.



Fig. 13. Il salone della Galleria Rondanini durante la mostra di Florin Codre, giugno 1979 (da Codre 1981).

Ciononostante, il suo ritorno in Italia fu un grande evento mediatico e la mostra alla Galleria Rondanini fu un momento collettivo di grande risonanza. Scientificamente più importante fu invece quella curata da Fagiolo dell'Arco e Marini nel 1983 delle opere grafiche e plastiche di Bartolomeo Pinelli (1781-1835). Contrariamente al solito, non durò uno, ma due mesi, dal 9 marzo al 7 maggio 1983, e il catalogo pubblicato all'epoca è ancora oggi l'opera di riferimento su Pinelli.⁵⁴

Il volume venne pubblicato sia dalle Edizioni Rondanini che dal Centro Iniziative Culturali Pantheon, una denominazione, quest'ultima, che per quanto è dato sapere fu utilizzata dalla fine del 1977, quando a dicembre fu allestita una mostra di fotografie di Mario Cresci. È indice di una crescente promozione, e si potrebbe anche dire di una progressiva "adozione" della galleria da parte della politica dell'epoca, il fatto che la presidenza del Centro fosse, al momento della rassegna intitolata *Barbarano romano: indagine e conoscenza di un paese* (1978), nelle mani del giornalista e senatore del PSI Giovanni Pieraccini (1918-2017).⁵⁵ In occasione della mostra fotografica *Documenti d'identità territoriale* con opere di Roberto Schezen (1950-2002) nel giugno 1978, fu dato alle stampe l'ultimo numero della rivista della galleria «R. Rondanini. Periodico d'arte» (numero R10/11).⁵⁶

Dieci anni dopo, dal 1988 al 1992, gli eventi nella galleria, ancora nominalmente esistente, furono sotto l'egida del programma *Arte e cultura* della Regione Lazio, il che evidentemente comportava alcuni vantaggi, come la pubblicazione di cataloghi più ampi.⁵⁷ Mario Apolloni e Mies van Tooren apparvero solo sporadicamente in questi sedici volumi, ma è grazie alla loro iniziativa che palazzo Parisani tornò a essere un luogo di attività culturali

tro concerti fu tenuta nel gennaio-febbraio 1980, una terza nel dicembre 1980 e una quarta nel maggio 1981.⁵¹ In totale si sono svolte diverse decine di concerti con centinaia di visitatori che hanno attraversato quegli ambienti.⁵²

Non è facile scegliere tra le tante mostre che furono tenute nella galleria: due di esse, tuttavia, spiccano in modo particolare, per motivi diversi. La prima è l'esposizione fotografica del poeta russo Evgeny Evtushenko (1933-2017), tenutasi nel settembre 1981, non tanto per la qualità artistica dei suoi scatti, quanto soprattutto per la notorietà della sua persona.⁵³ Erano però ormai lontani i tempi in cui Evtushenko, acclamata star del mondo dietro la "cortina di ferro", entusiasmava le folle in Europa occidentale e negli Stati Uniti a metà degli anni Sessanta.

e la Galleria Rondanini rimase aperta per ben venticinque anni. Il successivo proseguimento come Galleria Diagonale, sotto la direzione di Massimo Riposati (1946-2013), costituì invece una breve parentesi, dal 1996 al 1998. Nell'ottobre 1998 fu presentata l'ultima mostra dal titolo *Cave panem*, ancora una volta con la partecipazione di Giuseppe Uncini (1929-2008), le cui opere erano già state esposte più volte a palazzo Parisani.⁵⁸ Dopo la chiusura definitiva della galleria, le tende davanti agli affreschi si aprirono nuovamente (fig. 14), ma in cambio il "velo dell'oblio" cadeva sulla storia di un luogo espositivo romano non proprio marginale per l'arte contemporanea. Il 14 luglio 1999 il Comitato di Presidenza della CRUI deliberò che il piano nobile di palazzo Parisani Rondanini, a seguito del progetto di restauro elaborato dall'ing. Guido Di Capua, sarebbe diventato la nuova sede della Fondazione CRUI.



Fig. 14. La parete ovest del salone della Crociata con i tendaggi prima degli interventi di restauro (ante 1999).

RASSEGNA DELLE MOSTRE ORGANIZZATE ALLA GALLERIA RONDANINI, 1972-1987

1972

Rafael Alberti: *la parola e il segno. Antologia di opere lirico-grafiche* (12 dicembre 1972 – 5 gennaio 1973).

1973

Giacomo Porzano: *costruzioni su un mondo quotidiano. Dipinti, disegni, incisioni* (6 marzo – 6 aprile 1973); Gaetano Pompa: *visioni di un viaggiatore d'altri tempi nel mondo d'oggi* (8-30 maggio 1973).

1974

Valentino Vago: *opere dal 1959-1974* (1975?); Shu Takashi: *Six Shapes in Space* (1974); Fritz Baumgartner (9-26 ottobre 1974).

1975

Spazio attivo / *Struttura* con opere di Mauro Staccioli (dal 3 dicembre 1975).

1976

Luigi Veronesi (febbraio 1976); Emilio Tadini. *Museo dell'uo-*

mo (marzo 1976); Guido Crepax: da "Valentina" a "O" (marzo 1976); Collettiva '76, con opere di Bice Lazzari (29 marzo – 22 aprile 1976); Alexander Calder: dai "mobiles" ai "critters" (dal 12 aprile 1976); Giuseppe Uncini. *Le ombre. Disegni e progetti* (dal 12 aprile 1976); Estate '76, collettiva di documentazione, con opere di Claudio Verna (giugno-settembre 1976); Lucio Del Pezzo. *Decalogo* (dal 20 ottobre 1976); Luigi Ghirri: *fotografia dell'assenza* (dal 20 ottobre 1976); Tullio Pericoli. *La linea dell'orizzonte / il segno politico* (16 novembre – 7 dicembre 1976).

1977

Guido Strazza. *La trama quadrangolare* (20 aprile – 10 maggio 1977); Jorge Carruana Bances: *12 Slides da Cuba* (dal 7 giugno 1977); Lorenzo Guerrini. *Le scabre, meditate, assolute pietre* (fino al 16 dicembre 1977); *Fotografia, mostra di gruppo con Franco Vaccar* (1977); fotografie di Mario Cresci (dicembre 1977 – gennaio 1978).

1978

Bice Lazzari: *segno come essenza: 50 anni di pittura* (25 gen-

naio – 9 marzo 1978); mostra di gruppo *Presenze romane* (1978); *Gino Marotta. La Rosa della Sibilla* (1978); *Bruno Di Bello* (aprile 1978); *Hector Saunier* (12-30 aprile 1978); *Anna Veruda* (maggio 1978); mostra fotografica: *Barbarano romano: indagine e conoscenza di un paese* (1978); mostra fotografica: *Documenti d'identità territoriale* (21 giugno – 30 settembre 1978); *Roberto Schezen: ritratto di un paese operaio – Crespi d'Adda* (giugno 1978).

1979

Gino Marotta: naturale/virtuale (8 marzo – 7 aprile 1979); mostra fotografica: *Da Niépce e Daguerre ai nostri giorni*, in collaborazione con l'ambasciata francese (aprile-maggio 1979); *Fotografie di Jean-Luc Deru* (29 maggio – 23 giugno 1979); *Florin Codre. Psicologia materiale, filosofia spaziale* (5-30 giugno 1979); mostra di gruppo: *Adami, Belli, Boetti, Codre, Cotani, Del Pezzo, Di Bello, Kurhajec, Lazzari, Marotta, Pardi, Rotella, Schifano, Strazza, Takahashi, Turco, Verna, Veronesi* (1979); *Salvatore Emblema* (dicembre 1979).

1980

Claudio Verna: opere recenti, insieme con Dennis Stock: *Fotografia USA '60* (febbraio 1980); *Oscar Piatella: dalla superficie allo spazio* (19 marzo – 19 aprile 1980); *Giuseppe Uncini. La dimora delle cose* (7 maggio – 7 giugno 1980); *Dieci artisti: Lucio Del Pezzo, Bruno Di Bello, Gino Marotta, Oscar Piatella, Giuseppe Uncini, Florin Codre, Lorenzo Guerrini, Bice Lazzari, Shu Takahaschi, Claudio Verna* (giugno – settembre 1980); *Luigi Ghirri* (novembre 1980).

1981

Renato Guttuso. Le Allegorie e altre opere recenti (febbraio – marzo 1981); *Gino Marotta “L’Albero della Vita”* (1981); *Mimmo Jodice. Vedute di Napoli* (1981); *Evgeny Evtushenko: l'occhio del poeta* (20 settembre – 17 ottobre 1981).

1982

Piero Bolla (febbraio – marzo 1982); mostra di gruppo: *Claudio Bissattini, Luigi Campanelli, Giancarlo Limoni, Oscar Turco* (16 marzo – 17 aprile 1982); *Gino Marotta. L'Orizzonte*

artificiale: dipinti e sculture recenti (maggio 1982); *Tomas Milian: Muri, fotografie* (ottobre 1982); mostra fotografica: *I castelli romani: ricerca fotografica*, con opere di Joan Fontcuberta, Luigi Ghirri, Franco Fontana, Édouard Boubat, Vincenzo Castella, Neal Slavin (novembre-dicembre 1982).

1983

Bartolomeo Pinelli e il suo tempo, 1781-1835 (9 marzo – 7 maggio 1983); *Ettore de Conciliis. De rerum natura, dipinti 1982-1983*, a cura di Maurizio Marini (16 dicembre – 12 febbraio 1984).

1984

Mostra di gruppo: *L'immagine e il suo doppio*, con opere dei pittori tedeschi Willi Sitte e Werner Tübke, e catalogo a cura di Floriano De Santi (15 marzo – 4 maggio 1984); fotografie di Franco Fontana: *E42. Il Palazzo della Civiltà* (ottobre 1984; catalogo con testi di Paolo Portoghesi e Guglielmo Bilancioni, a cura di Mario Apolloni); disegni di Riccardo Tommasi Ferroni (dicembre 1984 – 26 gennaio 1985).

1985

Niki Berlinguer: arazzi (febbraio 1985); *Giorgio Scalco. Malincolia degli affetti* (23 marzo – 4 maggio 1985); *Ernesto Treccani* (giugno-luglio 1985).

1986

Immagini di Industria in Italia: il periodo giovanile 1860-1918, organizzata dall'Unione industriali (25 febbraio – 16 marzo 1986); fotografie di Pino Settanni, con catalogo di Bruno Corà (9 aprile – 3 maggio 1986); *Ettore de Conciliis* (1986); *Henry Bermudez* (1986).

1987

Fotografie della collezione di Franco Fontana: “dare avere”, in cooperazione con l'Associazione Culturale Massimiliano Kolbe (25 febbraio – 11 aprile 1987); *Oscar Piatella: materia come realtà, materia come sogno* (13 maggio – 27 giugno 1987); Stefano Fontebasso De Martino: *Memini volat irreparabile tempus* (1987).

1.Borsi 1989, pp. 94-97.

2.Per il progetto previsto nel piano regolatore del 1909 si rimanda all'Appendice documentaria online, sotto la data del 10 febbraio 1909.

3.Grossi Gondi 1923.

4.In un articolo pubblicato in occasione dell'inaugurazione si legge: «si terrà sommo conto della educazione religiosa e morale delle alunne»: «Il corriere» 1879. Per Teresa Gnoli: Di Castro 2001. *Guida Monaci* 1899, p. 629. Dopo la morte di Teresa Gnoli, l'istituto è stato diretto da Angela Casaro. A partire dal 1900, tuttavia, l'Istituto Santa Caterina si trovava in realtà in piazza della Pilotta 6A; è possibile che in piazza Rondanini sia rimasta attiva per qualche tempo una succursale.

5.Il tema della conferenza era «La mission du monasticisme pour la cause de l'union des Eglises». Un articolo su questo ciclo di conferenze è pubblicato su: *La Civiltà cattolica*, 72, 10-24 febbraio 1921, p. 461 [Cronaca contemporanea], nonché in Sfair 1921 [rapporto del 13 luglio 1921]. L'Istituto Pontificio Orientale fu fondato nell'ottobre 1917 da Benedetto XV e annesso all'Istituto Biblico, già fondato nel 1909 da Pio X.

6.McVay 2009, p. 39. Nel giugno 1921 Sheptytsky era di nuovo in Polonia. Sulla situazione di conflitto politico negli anni intorno al 1920, ma senza indicazioni precise sul soggiorno a Roma di Sheptytsky: Babiak 2023, pp. 55, 101-114, 130 e 172.

7.Sul ruolo di segretario generale di Tommaso Sillani (1888-1961) si veda Quercioli 2018.

8.Dudan 1921-1922.

9.Su Dudan si vedano: Vittoria 1992; Ceteo Cipriani 2004, pp. 7-31, e soprattutto da Mieth 2005. Però, gli studi non trattano delle attività del Dudan come dirigente dell'associazione de «Le Tre Venezie».

10.Di Eloisa-Itala Capaguzzi si sa poco. È autrice di diverse pubblicazioni: *Immaginazione* (1921), *Femminilità* (1921), *Proteggiamo gli emigranti* (1923). Anna Cardarelli Farelli aderì nel 1928 all'Associazione Nazionale Insegnanti Fascisti. Nel 1933 fu direttrice nelle scuole elementari e nel 1940 ispettrice scolastica del Governatorato di Roma. Nel 1922 viene ridefinita l'organizzazione delle Stanze del Libro: accanto a Ugo Orlandi, lo scrittore Roberto Bracco (1861-1943) ricopre la carica di presidente onorario. Lucio d'Ambra (1880-1939) diventa presidente effettivo ed Ercole Rivalta (1875-1965) vicepresidente; cfr. «La donna» 1922.

11.Dopo Lucio d'Ambra, ricoprirono la carica di presidente anche Giuseppe Bottai e, dal 1931, il suo vice Dino Alfieri (1886-1966), cui seguì, nel 1938, Filippo Tommaso Marinetti.

12.Le annuali Feste del Libro erano considerate «inutili e ridicole»: Barone, Petrucci 1976, pp. 99-100. Nel 1939 Marinetti, in qualità di presidente delle Stanze del Libro, fece

addirittura premiare una pubblicazione su se stesso.

13.Spesso furono proprio le donne a tenere conferenze o a presentare i propri lavori, oppure i loro presunti interessi a essere discussi in quella sede.

14.Cippico recitò alcuni brani tratti dalla sua opera *La notte dei re: dramma in versi*, pubblicata a Milano nel 1927, ma che secondo quanto riferito era stata scritta già nel 1913; cfr. «Eloquenza 1926». Cippico era dal 1925 fondatore e direttore dell'Archivio storico della Dalmazia: Cella 1981.

15.L'evento è stato descritto in un articolo («Eloquenza 1927»). Poco prima della conferenza Giacomo Marcocchia pubblicò un saggio dal titolo *Lineamenti della Storia di Spalato* (Marcocchia 1927).

16.Per il dipinto di Carpaccio: P. Humfrey, in *Vittore Carpaccio* 2022, pp. 304-305, n. 89.

17.A quanto pare, la conferenza, il cui tema è ignoto, era rivolta specificatamente a donne e faceva quindi parte di quella serie di eventi che, come già detto, erano rivolti principalmente a esse o le vedevano come protagoniste. A sinistra di Dudan si intravede Giacomo Di Giacomo, all'epoca segretario generale della Federazione Nazionale Sindacati Fascisti Intellettuali.

18.«L'eloquenza 1928».

19.Mallarmé 1928. Il testo tratta di Julie de Lespinasse (1732-1776), figlia illegittima di un nobile, che inizialmente visse in un convento e in seguito divenne dama di compagnia della marchesa du Deffand, affetta da cecità. Dopo aver rotto con quest'ultima, Julie, considerata la musa degli enciclopedisti, aprì un proprio salotto. La conferenza trattava quindi il destino di una donna e probabilmente si svolse nell'ambito delle conferenze della F.I.L.D.I.S. (Federazione Italiana Laureate e Diplomate Istituti Superiori). Su questa organizzazione, fondata inizialmente in modo informale nel 1920 da Isabella Grassi (†1936): Taricone 1992.

20.Su Camille Mallarmé e Paolo Orano a Roma, si veda Salvadori 2019, pp. 42-43 (però senza riferimento alla conferenza del 1928). Nell'anno della conferenza, il 1928, Camille pubblicò il suo bestseller *Mussolini. Da vicino* e nel 1937 il testo antisemita *Gli ebrei in Italia*.

21.Alla presentazione del libro era presente Raffaele Pettazoni (1883-1959); Gandini 2000, p. 89. Ugo Antonielli (†1935) era direttore del Museo Preistorico ed Etnografico «Luigi Pigorini» dal 1923, mentre Paribeni era direttore generale delle Antichità e Belle Arti dal 1928: Galimberti 2023.

22.Nella mostra sono stati presentati trentatré dipinti di Francalancia fra paesaggi e nature morte; Rivosecchi 1986, pp. 83-85; Bonani 2005, p. 95. Circa sessant'anni dopo, alcune opere di Francalancia furono nuovamente esposte negli stessi locali, nel giugno e luglio 1990, nell'ambito della mostra *Roma anni Venti* 1990, pp. 169-170.

23.Carlo d'Aloisio da Vasto era arrivato a

Roma nel 1914 e nel 1927 aveva sposato la scultrice Elisabetta Mayo (1894-1972), allieva di Vincenzo Gemito. Nella mostra del 1929 erano esposti cinquantatré dipinti e undici xilografie di sua produzione, oltre a dodici sculture della moglie. Dal 1930 al 1933 la coppia pubblicò la rivista mensile «Il vero Giotto» e «L'Almanacco degli artisti».

24.Si vedano «L'Italia» 1929 e «Roma» 1929, p. 288.

25.La copia del libro si trova nella biblioteca dell'Istituto di Storia moderna e contemporanea di Roma (misc. b.247/b). Come è noto, Starace fu ucciso dai partigiani il 29 aprile 1945.

26.Foà era un ammiratore di Richard Wagner e nel 1923 pubblicò alcuni saggi su *Parsifal*, nel 1924 un commento all'opera *Walchiria* e nel 1927 a *Siegfried*.

27.*Aristide Foà: 1. mostra nazionale delle opere del maestro*, Roma, 23 giugno – 31 luglio 1929. *Mostra delle visioni dantesche*, Roma 1929. Per un resoconto contemporaneo della mostra: Capozzi 1928-1929; Rigillo 1932. Gli acquerelli di Foà sono stati esposti ripetutamente anche in tempi recenti: *Aristide Foà* 2017; Bardazzi 2021, pp. 112-114.

28.Lasagni 1999, I, pp. 768-769. Un suo parente stretto doveva essere l'omonimo avvocato Aristide Foà (1905-1994), attivo dal 1940 nel Comitato d'Azione Antifascista di Parma, costretto anch'egli a fuggire in Svizzera nel 1943: ivi, I, p. 769.

29.«La Donna italiana» 1929. Sulla F.I.L.D.I.S. si veda *infra*, nota 19.

30.Maddaloni 1931, p. 254.

31.Secondo l'annuncio, il contributo spese per gli invitati era stato di 25 lire: «Tata Giovanni. Bollettino mensile dell'Associazione fra gli ex alunni di Tata Giovanni», I, 4-6, ottobre, 1929, p. 3.

32.Sbardelli stesso racconta della cerimonia di consegna dell'onorificenza «nell'immenso ed aristocratico Salone delle Tre Venezie» in una lettera indirizzata a sua cugina Irma Illuminati Della Lena: Della Lena 2022, p. 48 (probabilmente per errore è indicata come data della lettera il 10 novembre 1930).

33.Foto da «Lidel: lettura, illustrazioni, disegni, eleganze, lavoro», XIV, 1932, 2, p. 3. Il ballo del 1930, accompagnato da cinque musicisti, è menzionato nel «Bollettino della società italiana degli autori ed editori», V, 1930, 5-6, p. 674.

34.Bacci 1930, che riproduce i lavori di Ines Acevedo, Aldobrando Casabona, Milù Canobbio e Ceballos Lescano.

35.Esteva-Grillet 2011, p. 73 (senza illustrazioni).

36.Bessone Aurelj 1931, pp. 303-304, con illustrazione del dipinto *Amleto*.

37.*Guida Monaci* 1936, p. 256. Presidente era il principe Alberto Giovanelli.

38.Le conferenze del 1942 sono annunciate in: «Ardea. Bollettino mensile dell'Associazione romana di educazione artistica», XXII, 1941, 12, p. 1: Pio Pizzicaria (1872-1949) il 28 gennaio; ivi, XXIII, 1942, 1, p. 1: Camillo

Corsanegro (1891-1963) il 1° febbraio; ivi, XXIII, 1942, 2, p. 1: Ernesto Marinucci il 15 febbraio; *ibidem* e ivi, XXIII, 1942, 3, p. 1: evento in occasione del 150° anniversario della nascita di Gioachino Rossini con conferenza di Ulderico Rolandi (1874-1951) «seguito un concerto vocale di brani tratti dalle opere del Grande [...] nella grande, cinquecentesca aula dell’Istituto di Istruzione G. Toniolo».

39.Nel 1942-1943 Corsanegro partecipò a incontri clandestini della Democrazia Cristiana: Ignesti 1988.

40.Saxer 1992, p. 60.

41.Le informazioni relative alla Galleria Rondanini sono da considerarsi provvisorie, in quanto non è stato possibile ottenere ulteriori dettagli sui proprietari e sull’attività dell’azienda. L’autore ringrazia Jean-Luc Deru, Raymond Keaveney e Maurizio Di Puolo per le informazioni fornite.

42.Un raro esempio è una foto del salone durante la mostra di Giuseppe Uncini nel maggio 1980: Corà 2008, p. 294.

43.Questa divisione in due appartamenti separati esisteva già cento anni prima, nel marzo 1871, quando entrambe le ali erano locate al commerciante di mobili Pietro Cattaneo; solo dal 1999 sono state nuovamente riunite nella sede della Fondazione CRUI.

44.Reprint del libretto *Studio Marconi*, 1, 9 ottobre 1975, in *Studio Marconi* 2023, pp. 42-53. In mostra vi erano opere Gianni Colombo (*Strutturazione pulsante*, 1959-1971) e Giuseppe Uncini (*Ombre di due parallelepipedi* (M 16), 1974). Il libretto potrebbe essere stato utilizzato anche per la mostra di Roma.

45.*Anna Veruda* 1989, pp. 92-93, nn. 179-187 (Ennio Pouchard), e fig. 182 a p. 77. Al centro della mostra di Guerrini c’era *Il sogno di Pietra*, oggi Università di Parma, Centro di Studi e Archivio della Comunicazione; Santini 1989, p. 375, n. 173, esposto ancora una volta a Roma, *Disegnare nello spazio* 2004, figg. 26, 26a, p. 77, n. 13. Sulle pareti divisorie circostanti erano esposte delle *gouache*; è possibile identificare: *Grande gouache viola*, 1977 (Santini 1989, p. 270, fig. 242), *Grande gouache viola*, 1977 (ivi, p. 285, fig. 260), *Studio per la scultura pietra I*, 1974 (ivi, p. 292, fig. 266); la *Scultura pietra I* faceva parte del *Gruppo della grande fessura*, 1976.

46.Le foto sono pubblicate in Milián 1982.

47.Alcune foto della mostra romana sono pubblicate in *Codre* 1981, in particolare fig. 6.

48.Keaveney 1978, pp. 125-133.

49.Le opere furono esposte in due sale: in una le vignette politiche, nell’altra, secondo quanto annunciato su «L’Espresso», sedici disegni di Pericoli, riuniti sotto un’unica idea, ovvero la linea dell’orizzonte. Molti dei disegni esposti sono stati pubblicati prima in Pericoli 1976.

50.Oltre ai membri fondatori, il violinista Massimo Coen (1933-2017) e Paola Bernardi (1930-1999) al clavicembalo, alla prima serata musicale hanno partecipato Mario Buffa

(violino) e Luigi Lanzillotti (violoncello), mentre il 19 dicembre 1979 il flautista Angelo Persichilli (1939-2017). Un altro membro fondatore era Antonello Neri (1942-2023), mentre il musicologo Carlo Marinelli (1926-2022) ricopriva il ruolo di coordinatore. L’obiettivo principale del gruppo, esistito fino al 1987, fu inizialmente quello di diffondere la musica nelle scuole dei quartieri di Roma. Nel 1979 ne faceva parte anche Michele Sicolo (viola), che però non partecipò ai concerti nella Galleria Rondanini, così come Bruno Re (viola) dal 1980.

51.Furono eseguiti principalmente brani di musica barocca. Solo nell’ultima serie il repertorio fu ampliato con musiche del Novecento, con la partecipazione della soprano Ille Strazza e del liutista Andrea Damiani.

52.L’autore ringrazia il maestro Mario Buffa e Andrea Damiani per le gentili informazioni fornite.

53.Sono state esposte le foto tratte dalla pubblicazione Yevtushenko 1981. La mostra è stata organizzata da Wladimiro Settimelli (1934-2017), egli stesso fotografo e autore di diversi libri sulla storia della fotografia. Figlio di un antifascista, Settimelli era membro del PCI e collaboratore di lunga data del quotidiano «L’Unità». Sia il PCI che il quotidiano sostennero ufficialmente la mostra di Yvtushenko.

54.*Bartolomeo Pinelli* 1983.

55.La presidenza era tuttavia solo una delle tante attività culturali di Pieraccini. Nella letteratura se ne trova solo un breve accenno nel contesto di una lettera dell’8 agosto 1983, in cui Maria Pia Fanfani lo ringrazia per averle inviato il catalogo della mostra su Pinelli; anche il libro su Barbarano le era piaciuto (Pieraccini 2016, pp. 299-300).

56.La mostra è stata intitolata anche *Ritratto di un paese operaio – Crespi d’Adda*. Le foto sono state pubblicate anche in Schezen 1978. In totale vennero pubblicati solo otto numeri della rivista, poiché due erano doppi.

57.Fino al 1990 ci furono soprattutto mostre di fotografie e poi, fino al 1992, di opere pittoriche: *Nino Garajo. Pittore di Bagheria / Ferdinando Scianna. Fotografie della Sicilia*, 1988 (Arte e cultura 1); *Milano anni Trenta: il primo astrattismo italiano*, 1989 (Arte e cultura 2); *Giacomo Caneva e la scuola fotografica romana (1847-1855)*, 1989 (Arte e cultura 3); *Gli Alinari fotografici: strumenti di lavoro*, 1989 (Arte e cultura 4); *150 anni di fotografia in Italia: un itinerario*, a cura di Italo Zannier (Arte e cultura 5); *Arte a Roma 1980-1989. Nuove situazioni ed emergenze*, a cura di Ludovico Pratesi, 1989 (Arte e cultura 6); *I giovani nell’Università di Roma*, 1990 (Arte e cultura 7); *Pittori moscoviti contemporanei*, 1990 (Arte e cultura 8); *Roma anni Venti: pittura, scultura, arti applicate*, a cura di Valerio Rivosecchi (Arte e cultura 9); *Percorsi ininterrotti dell’arte*, 1990-1991, a cura di Fabrizio D’Amico (Arte e cultura 10); *Enrico Baj. Dal*

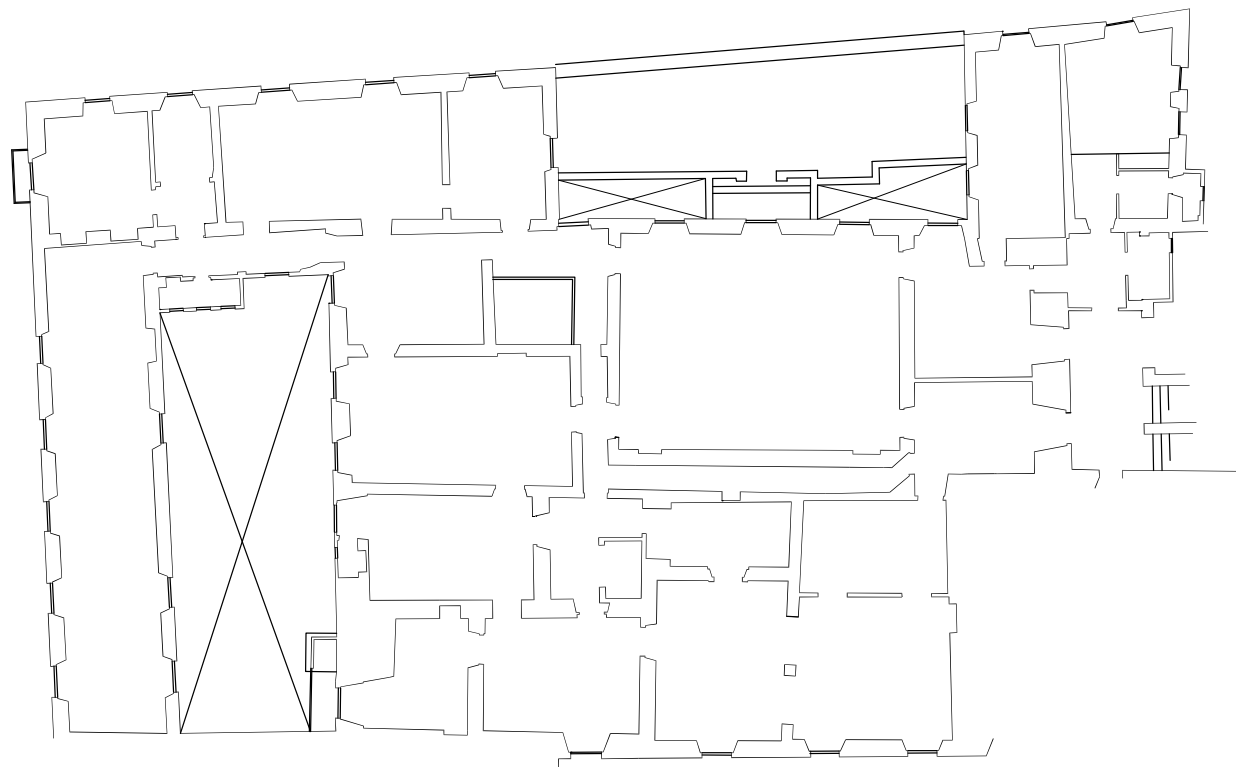
paradiso perduto al giardino delle delizie, 1991 (Arte e cultura 11); *Enrico Accatino. La circolarità dello spirito, opere 1954-1991*, 1991 (Arte e cultura 12); *Emilio Tadini. I trittici e altri dipinti 1968-91*, 1991 (Arte e cultura 13); *Gino Marotta. Il teatro del Pellegrino, dipinti 1976-1991*, a cura di Fabrizio D’Amico, 1992 (Arte e cultura 14); *Sentieri dell’arte: Lazio*, 1992 (Arte e cultura 16). Vanno inoltre segnalate altre mostre, tenutesi nella galleria fuori dal programma della Regione Lazio: *Gian Luigi Mattia* (febbraio 1988); fotografie di Enzo Ragazzini: *Prima del motore* (1988); *Gaetano Pompa* (15 febbraio – 11 marzo 1989); *Luciano Guarnieri e la Cina: olii, acquarelli, disegni*, a cura di Maurizio Fagiolo dell’Arco (20 ottobre – 25 novembre 1989); *Enrico Benaglia. Fabula picta / Fabula dicta* (15 marzo – 21 aprile 1990); *Nino Bertolotti: opere 1919-1939*, a cura di Valerio Rivosecchi (7 giugno – 15 luglio 1990); *Nedda Guidi: le terre e gli artifici*, a cura di Fabrizio D’Amico e Flaminio Gualdoni, fotografie di Mario Apolloni (26 ottobre – 1 dicembre 1990); *L’America vista dell’Europa* (gennaio 1992).

58.Corà 2008; per il ciclo *La dimora delle cose*, pp. 295-297, nn. 79-001, 81-020; a p. 296 si vede una foto (79-003) nella Galleria Rondanini con le tende chiuse, a p. 294 uno scatto con le tende chiuse.

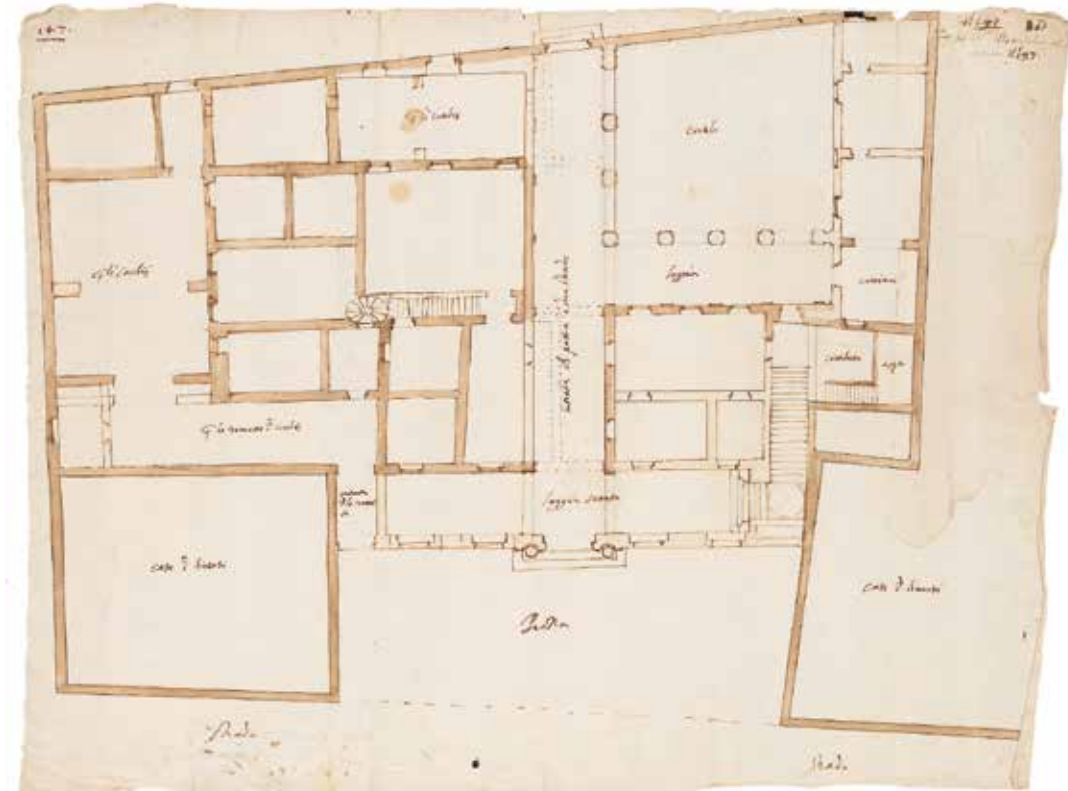
ATLANTE



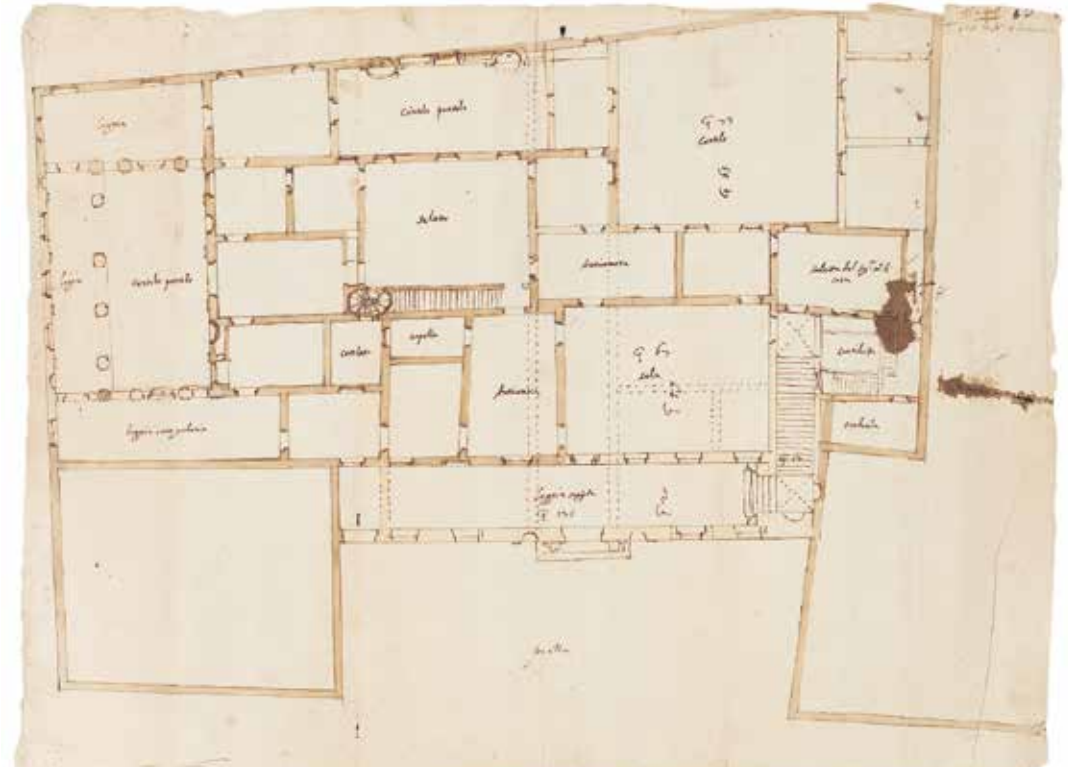
Tav. 1. Palazzo Parisani Rondanini, prospetto su piazza Rondanini.



Tav. 2. Pianta del piano nobile di palazzo Parisani Rondanini (rilievo: ing. Guido Di Capua).



Tav. 3. Ottaviano Mascarino, planimetria del pianterreno del palazzo, 1586 circa. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 2381r.



Tav. 4. Ottaviano Mascarino, planimetria del piano nobile del palazzo, 1586 circa. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 2382r.

SALA AL PIANTERRENO



Tav. 5. Decorazione della volta, secondo decennio del XVI secolo.

Tav. 6. Particolare con stemma reale Tudor, secondo decennio del XVI secolo.



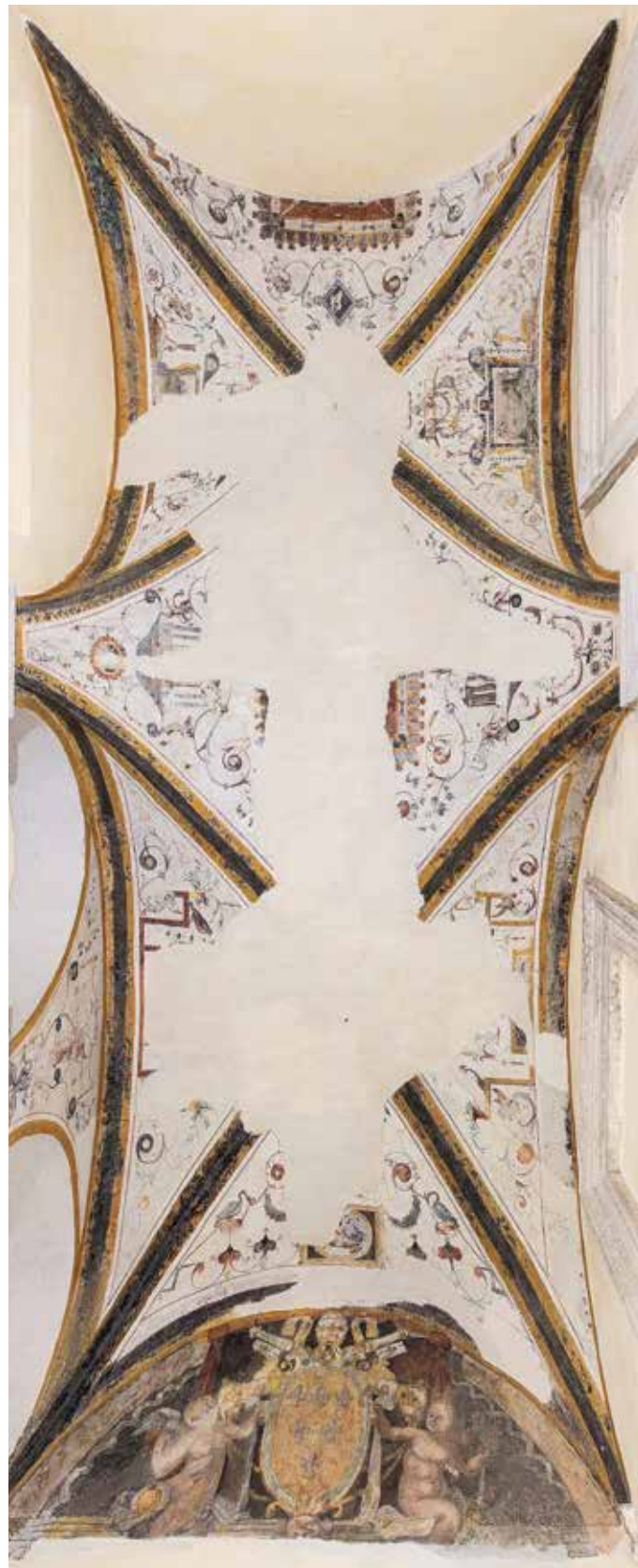
Tavv. 7-8. Particolari delle grottesche, secondo decennio del XVI secolo.

Tav. 9. Tondo con scoiattolo, secondo decennio del XVI secolo.

Tav. 10. Pennacchio con arpie e creatura fantastica all'interno di un tondo, secondo decennio del XVI secolo.



PIANEROTTOLO DEL PIANO NOBILE



Tav. 11. Decorazione della volta, 1541-1547 circa.

Tav. 12. Decorazione a grottesche, 1541-1547 circa.

Tav. 13. Lunetta con stemma di Paolo III, 1541-1547 circa.



SALONE DELLA CROCIATA



Tav. 14. Raffaellino del Colle (e collaboratori), *Allegoria della Religione; Indizione della Prima crociata e predica di Pietro l'Eremita; Allegoria della Chiesa*, 1547 circa, parete est.

Tav. 15. Raffaellino del Colle (e collaboratori), *Allegoria della Fede; Assedio e conquista di Gerusalemme; Allegoria della Fortezza*, 1547 circa, parete nord.



Tav. 16. Raffaellino del Colle (e collaboratori), *Allegoria della Teologia; Goffredo di Buglione rifiuta la corona del regno di Gerusalemme; Allegoria del Premio*, 1547 circa, parete ovest.

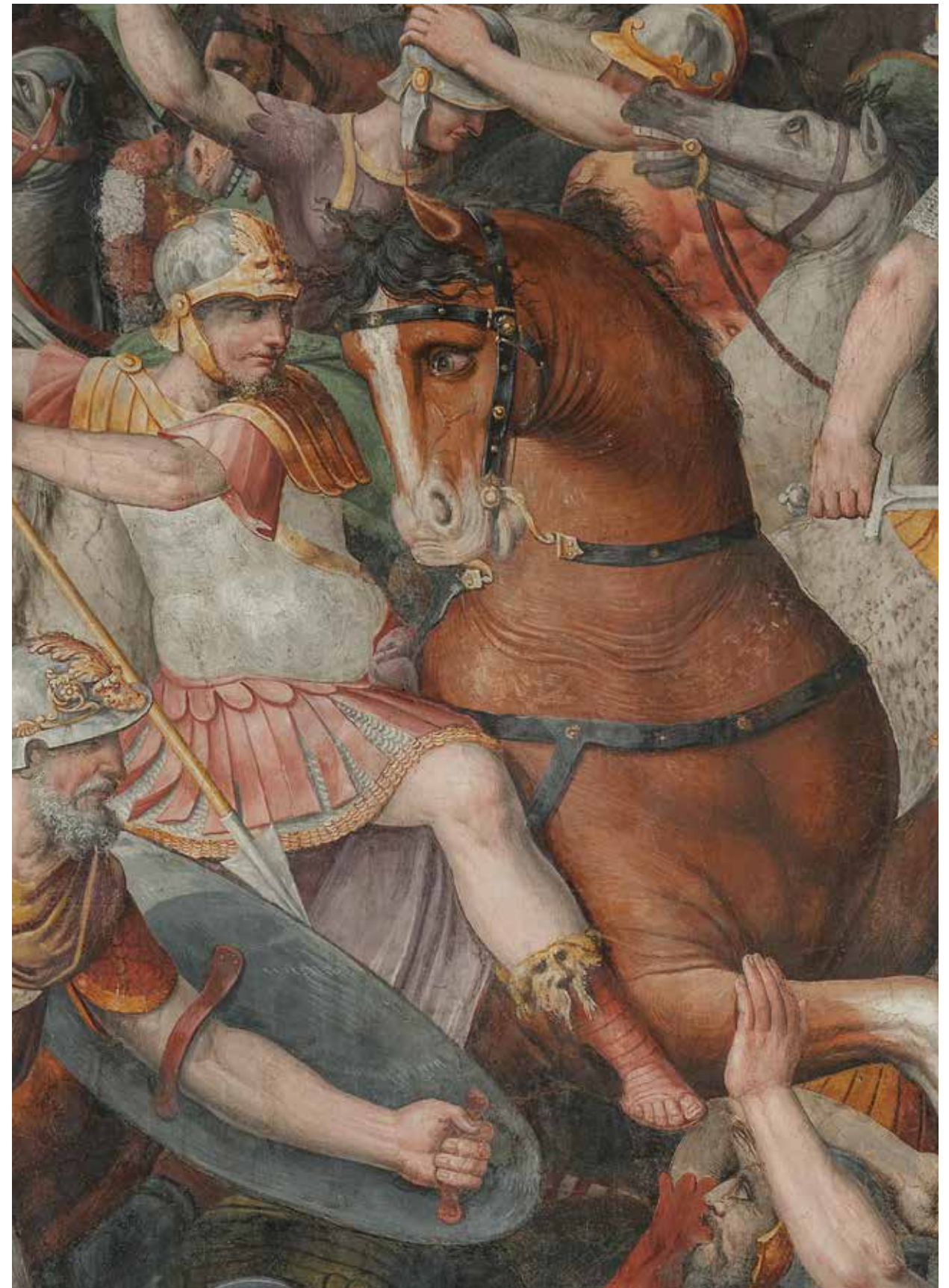
Tav. 17. Raffaellino del Colle (e collaboratori), *decorazione con finte architetture e stemma di Paolo III*, 1547 circa, parete sud.







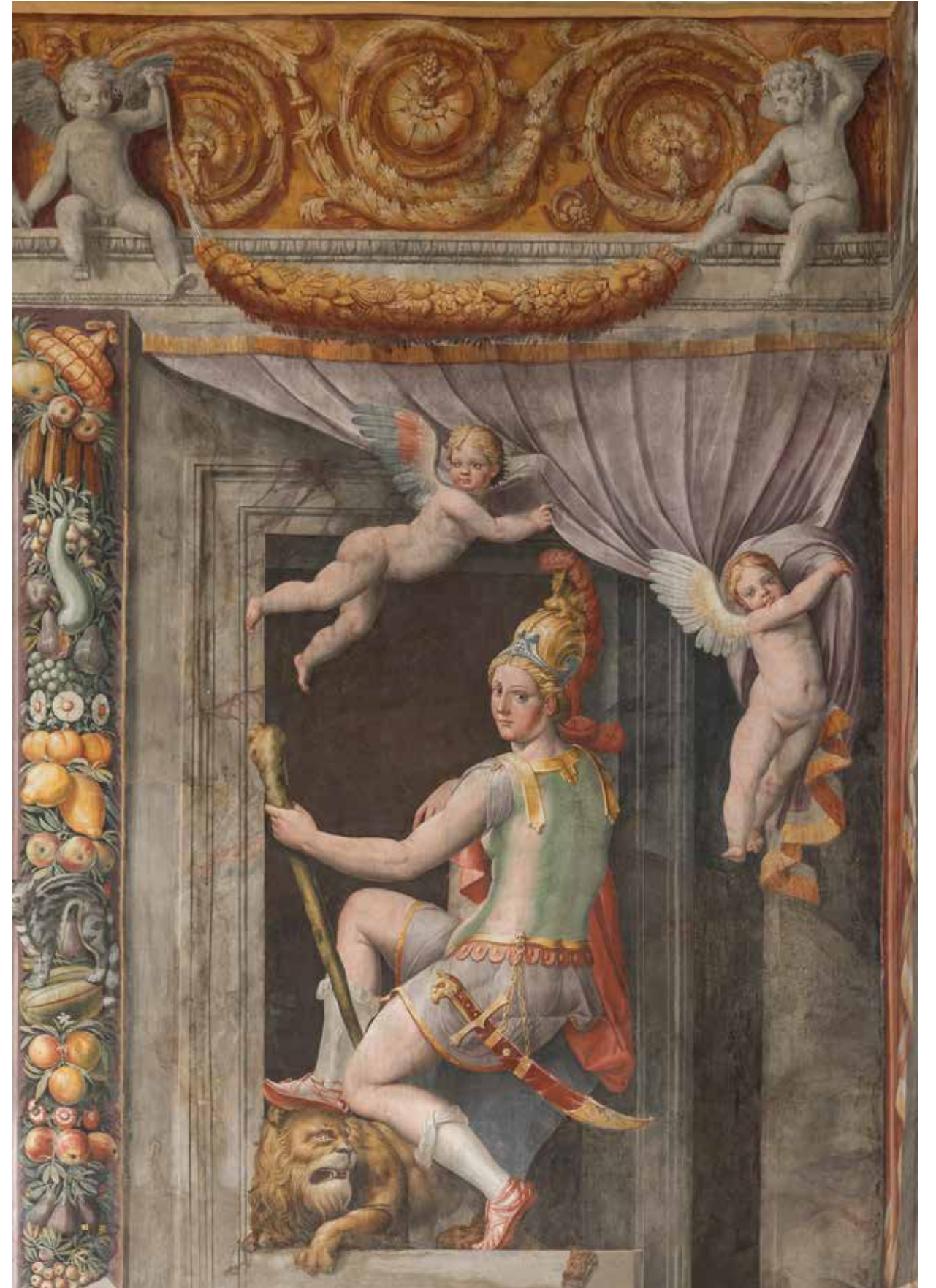
Alle pp. 128-129: **Tav. 18.** Raffaellino del Colle (e collaboratori), *Allegoria della Religione; Indizione della Prima crociata e predica di Pietro l'Eremita; Allegoria della Chiesa*, 1547 circa. Alle pp. 130-131: **Tav. 19.** Raffaellino del Colle (e collaboratori), *Assedio e conquista di Gerusalemme*, 1547 circa.



Tavv. 20-21. Raffaellino del Colle (e collaboratori), *Assedio e conquista di Gerusalemme* (particolari), 1547 circa.

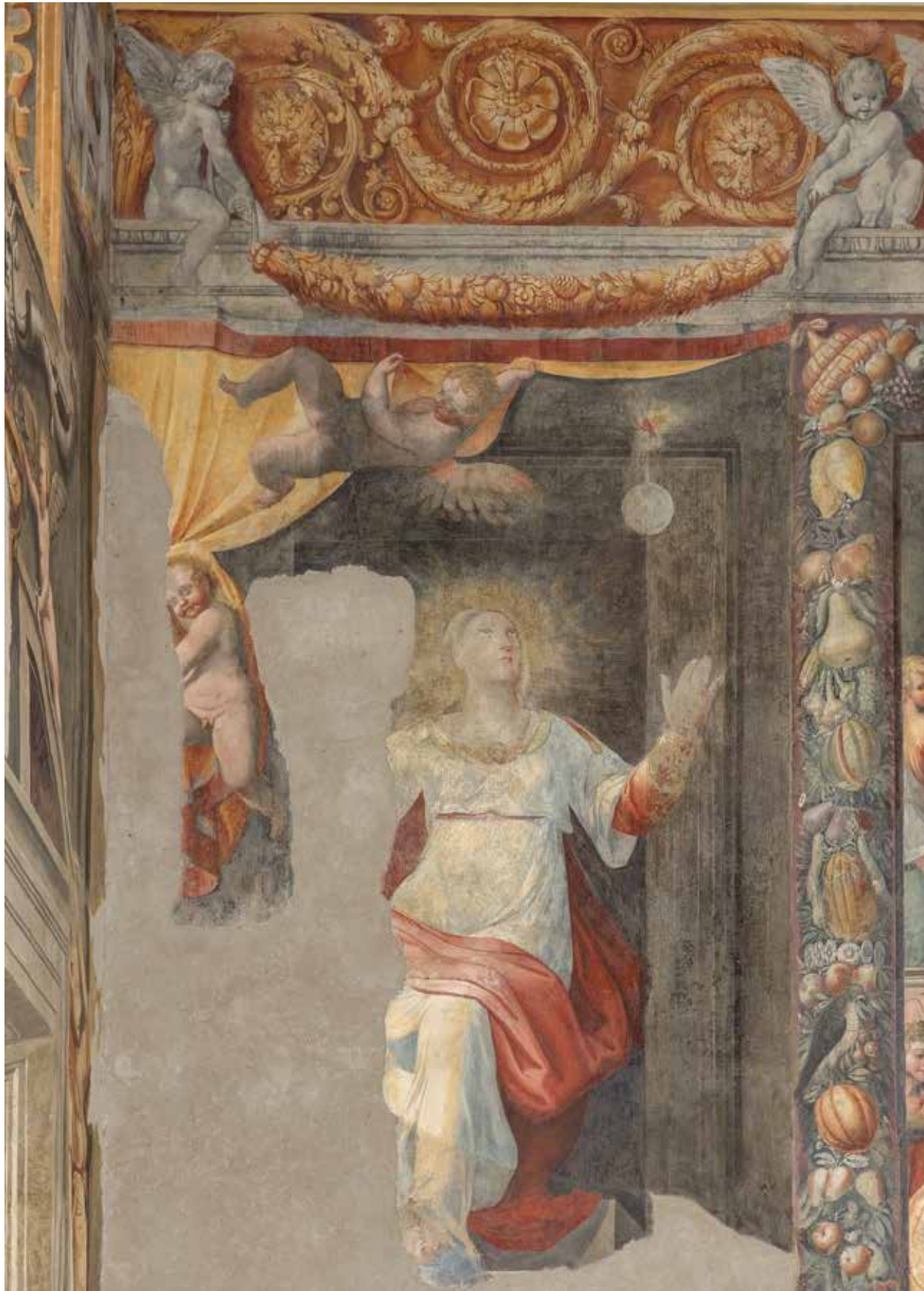


Tav. 22. Raffaellino del Colle (e collaboratori), *Allegoria della Fede*, 1547 circa.



Tav. 23. Raffaellino del Colle (e collaboratori), *Allegoria della Fortezza*, 1547 circa.





Alle pp. 136-137: **Tav. 24.** Raffaellino del Colle (e collaboratori), *Goffredo di Buglione rifiuta la corona del regno di Gerusalemme*, 1547 circa.
Tav. 25. Raffaellino del Colle (e collaboratori), *Allegoria della Teologia*, 1547 circa.



Tavv. 26-28. Raffaellino del Colle (e collaboratori), particolari delle bordure dei finti arazzi, 1547 circa.

SALA DI ENEA NEL LAZIO



Tav. 29. Soffitto cassettonato e fregio dipinto, 1541-1547 circa.

Tav. 30. Bottega di Luzio Romano, *Allegoria della Chiesa*, 1541-1547 circa.

Tav. 31. Bottega di Luzio Romano, *Allegoria di Roma*, 1541-1547 circa.

Tav. 32. Bottega di Luzio Romano, *Sogno di Enea sulla sponda del Tevere*, 1541-1547 circa.

Tav. 33. Bottega di Luzio Romano, *Incontro tra Enea ed Evandro*, 1541-1547 circa.

Tav. 34. Bottega di Luzio Romano, *Partenza di Enea e dei suoi per congiungersi all'esercito etrusco*, 1541-1547 circa.





Tav. 35. Bottega di Luzio Romano, *Venere e Amore nella fucina di Vulcano*, 1541-1547 circa.

Tav. 36. Bottega di Luzio Romano, *Venere appare a Enea e gli dona le armi*, 1541-1547 circa.



Tav. 37. Bottega di Luzio Romano, *Assedio di Turno all'accampamento troiano*, 1541-1547 circa.

Tav. 38. Bottega di Luzio Romano, *Concilio degli dei*, 1541-1547 circa.

Tav. 39. Bottega di Luzio Romano, *Tarconte dà il bastone del comando a Enea (?)*, 1541-1547 circa.

SALA DI ENEA E DIDONE



Tav. 40. Soffitto cassettonato e fregio dipinto, 1541-1547 circa.

Tav. 41. Bottega di Luzio Romano, *Didone accoglie Enea e Acate a Cartagine*, 1541-1547 circa.Tav. 42. Bottega di Luzio Romano, *Banchetto di Enea e Didone*, 1541-1547 circa.Tav. 43. Bottega di Luzio Romano, *Il fantasma di Ettore invita Enea alla fuga e Fuga da Troia*, 1541-1547 circa.



Tav. 44. Bottega di Luzio Romano, *Giochi navali a Erice*, 1541-1547 circa.

Tav. 45. Bottega di Luzio Romano, *Enea presiede i giochi in onore di Anchise*, 1541-1547 circa.

Tav. 46. Bottega di Luzio Romano, *Le Troiane incendiano la flotta*, 1541-1547 circa.



Tav. 47. Bottega di Luzio Romano, *Enea e la sibilla Cumana*, 1541-1547 circa.

Tav. 48. Bottega di Luzio Romano, *Discesa di Enea agli inferi guidato dalla sibilla Cumana*, 1541-1547 circa.

Tav. 49. Bottega di Luzio Romano, *Scena di battaglia (Predizione di Anchise?)*, 1541-1547 circa.

SALA DI FURIO CAMILLO



Tav. 50. Soffitto cassettonato e fregio dipinto, 1541-1547 circa.

Tav. 51. Bottega di Luzio Romano, *Allegoria della Pace; Assedio di Veio*, 1541-1547 circa.Tav. 52. Bottega di Luzio Romano, *Allegorie della Fama e della Vittoria*, 1541-1547 circa.



Tav. 53. Bottega di Luzio Romano, *Trionfo di Furio Camillo; Allegoria della Pace*, 1541-1547 circa.

Tav. 54. Bottega di Luzio Romano, *Allegoria della Vittoria; Punizione del maestro di Falerii*, 1541-1547 circa.

Tav. 55. Bottega di Luzio Romano, *Punizione del milite; Allegoria della Pace*, 1541-1547 circa.



Tav. 56. Bottega di Luzio Romano, *Allegoria della Pace; Furio Camillo libera Roma dai Galli*, 1541-1547 circa.

Tav. 57. Bottega di Luzio Romano, *Allegorie della Pittura e della Scultura*, 1541-1547 circa.



Tav. 58. Bottega di Luzzio Romano, *Marco Manlio sventa l'irruzione dei Galli*, 1541-1547 circa.

SALA DI CESARE



Tav. 59. Soffitto cassettonato e fregio dipinto, 1541-1547 circa.

Tav. 60. Bottega di Luzzio Romano, *Allegoria della Carità; Cesare riceve la testa di Pompeo*, 1541-1547 circa.

SALA DEL SOFFITTO ROSSO



Tav. 61. Soffitto cassettonato, 1541-1547 circa.

SALA DEL SOFFITTO GIALLO



Tav. 62. Soffitto cassettonato, 1541-1547 circa.

Tav. 63. Bottega di Luzzo Romano, frammento di fregio con scena di storia romana, 1541-1547 circa.

CAPPELLA GESUALDO



Tav. 64. Soffitto cassettonato, 1585-1590 circa.

Tav. 65. Andrea Lilio (ambito), *San Clemente papa*; *Madonna del Silenzio*, 1591-1596.Tav. 66. Andrea Lilio (ambito), *San Clemente papa*, 1591-1596.



Tav. 67. Andrea Lilio (ambito), *Santo*; *Flagellazione di Cristo*; *Santo Stefano*, 1591-1596.

Tav. 68. Andrea Lilio (ambito), *San Giacomo Maggiore*; *Incoronazione di spine*, 1591-1596.



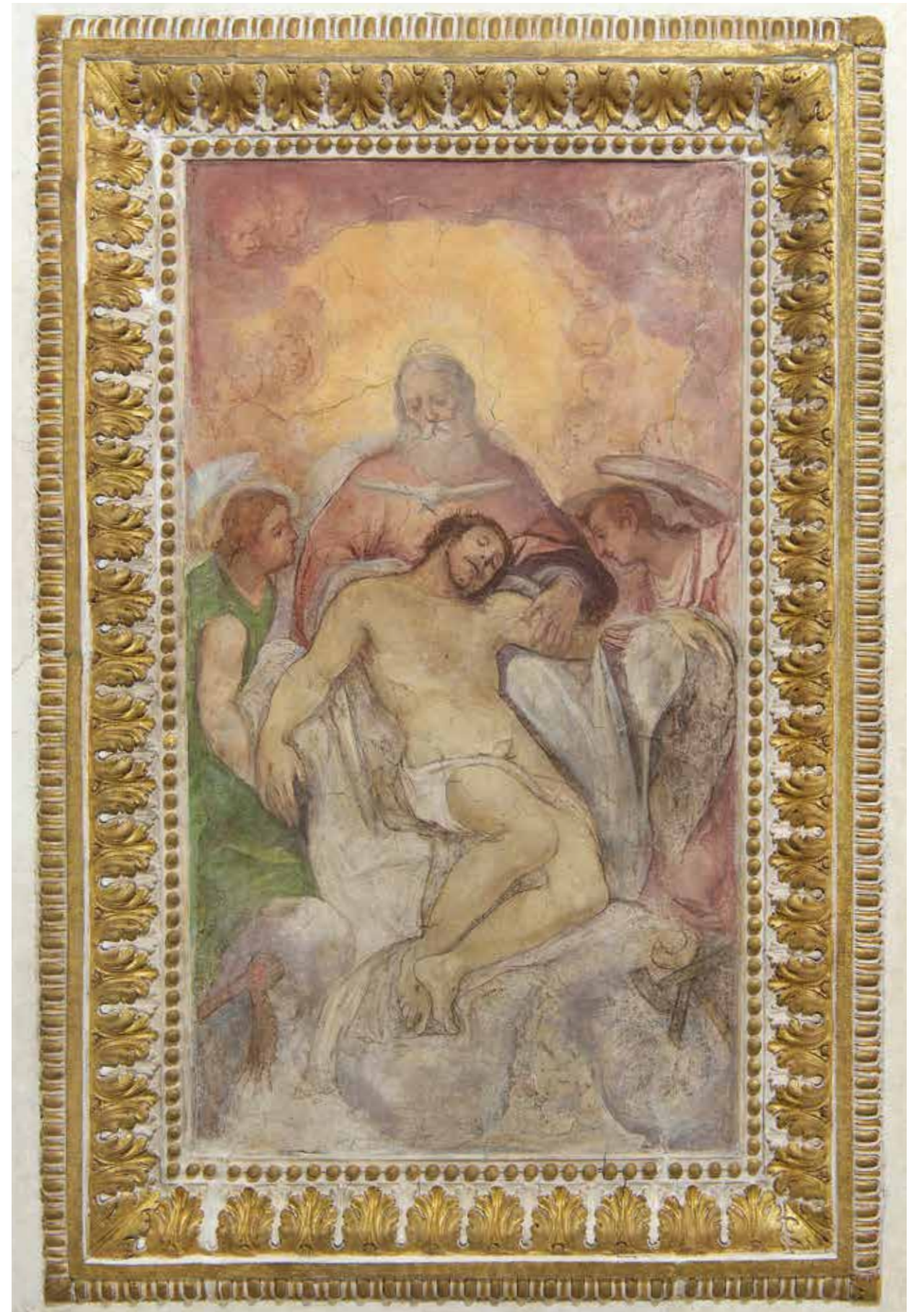
Tav. 69. Andrea Lilio (ambito), *Crocifissione*; *San Paolo*, 1591-1596.

Tav. 70. Andrea Lilio (ambito), *Sant'Andrea*; *Salita al Calvario*, 1591-1596.

CAPPELLA ALDOBRANDINI



Tav. 71. Pietro Veri, decorazione della volta, 1599 circa.

Tav. 72. Pietro Veri, *Trinità con Cristo morto tra angeli*, 1599 circa.



Tav. 73. Pietro Veri, *San Francesco riceve le stimmate* (e particolare degli stucchi con simboli della Passione di Cristo), 1599 circa.

Tav. 74. Pietro Veri, *Misteri del Rosario* (*Annunciazione*; *Visitazione*; *Natività*; *Presentazione al Tempio*; *Cristo tra i Dottori*), 1599 circa.

Tav. 75. Pietro Veri, *Annunciazione*, 1599 circa.





Tav. 76. Stucchi con lo stemma Aldobrandini, 1599 circa.

APPARATI

FONTI DOCUMENTARIE SU PALAZZO PARISANI RONDANINI

Lothar Sickel

Il seguente elenco di documenti è una versione abbreviata della raccolta di materiale archivistico sulla storia del palazzo Parisani e sulla topografia della zona residenziale circostante l'ex «contrada della Cerasa», che dalla fine del XVI secolo era conosciuta come via del Pozzo delle Cornacchie. Proprio per la sua ampiezza, la raccolta integrale di materiale è disponibile solo nell'Appendice documentaria online collegata al libro, il che offre il vantaggio di poter cercare più facilmente i nomi di persone, date o altri fatti. In entrambe le versioni della documentazione l'attenzione si concentra sul periodo di costruzione del palazzo tra XVI e inizio XVII secolo. Gli sviluppi successivi sono stati invece registrati in modo più sporadico, mentre i cambiamenti occorsi nella proprietà durante il XIX secolo hanno, viceversa, ricevuto un'attenzione più approfondita.

1513
Intorno al 1513 la casa grande, da cui in seguito sorgerà palazzo Parisani, appartiene al senese Girolamo di Francesco Spannocchi. Questo fatto è riportato indirettamente in un contratto di acquisto di una casa da parte di Gaspare Garzoni del 24 febbraio 1513; ASR, Collegio Notai Capitolini, vol. 1830, cc. 60-63.

1521, 10 aprile
Testamento del vescovo di Worcester, Silvestro Gigli; BSL, Baroni Ms. 1113, Gigli cc. 503-504 [vecchia numerazione pp. 957-959], in Bittins 1992, p. 244. La disposizione più importante recita: «Di poi lascia eredi universali Gio. Paolo [Gigli] suo fratello e Matteo Gigli suo nipote con obbligo di vendere la casa di detto testatore in Roma e trasferirsi in Lucca».

1521, 18 aprile
Muore il vescovo Silvestro Gigli.

1531, 23 maggio
Matteo Gigli, nipote di Silvestro Gigli, residente a Lucca, conferisce a suo fratello Nicola Gigli la procura per la vendita della casa grande di Roma ad Ascanio Parisani; ASR,

Collegio Notai Capitolini, vol. 519, c. 149 (con variazioni anche in ASR, Collegio Notai Capitolini, vol. 525, cc. 267-269).

1531, 9 giugno
Ascanio Parisani acquista per 3000 scudi d'oro una casa da Matteo Gigli, rappresentato dal fratello Nicola Gigli in qualità di procuratore; ASR, Collegio Notai Capitolini, vol. 519, cc. 151-153/166 (prima versione in ASR, Collegio Notai Capitolini, vol. 525, cc. 269v-272). La casa era ancora affittata fino alla fine di luglio del 1531 dal vescovo di Castellammare, Pedro Flores, per un canone annuo di 140 scudi.

1533, 28 gennaio
Giordano Boccabella promette ad Ascanio Parisani di vendergli una casa adiacente al suo palazzo acquistato nel 1531 da Matteo Gigli; ASR, Collegio Notai Capitolini, vol. 1485 (anno 1533), cc. 13v-14.

1533, 8 febbraio
In base all'accordo del 28 gennaio 1533, Giordano Boccabella vende la sua «casetta» ad Ascanio Parisani per 100 scudi; ASR, Collegio Notai Capitolini, vol. 1485 (anno 1533), cc. 13v-15.

1539, 19 dicembre
Ascanio Parisani viene nominato cardinale.

1541, 26 ottobre
Ascanio Parisani acquista per 400 scudi d'oro una casa che Cornelia de' Alexis, vedova di Porfirio de' Marsili, ha ereditato dal padre Giovanni Battista de' Alexis. Essa confina con le case di Giovanni Battista Carosi e Quirino Garzoni; ASR, Notai dell'Auditore della Camera Apostolica, vol. 1091, cc. 355v-356r (Sickel 2006, p. 30, nota 61). Il 9 aprile 1545 Ascanio Parisani versa a Cornelia de' Alexis un saldo di 100 scudi d'oro; ASR, Notai dell'Auditore della Camera Apostolica, vol. 1092, II, cc. 163v-164.

1542 circa
Nota trascritta su una pianta di Antonio da Sangallo il Giovane (si veda in questo volume la fig. 6 nel saggio di Maddalena Scimemi): «del vescovo di Rimini acanto alla casa di Girolamo Spannochj prima e poj del veschovo de Gigli». È stata vergata da una mano diversa rispetto alle altre note presenti sul foglio; sul margine sinistro è riportata anche l'iscrizione «muro della casa grande» (Giovannoni 1959, I, p. 285).

1544, 17 marzo
Ascanio Parisani, ancora dimorante a Perugia, acquista tramite il suo procuratore Federico Clavario di Sant'Angelo in Vado una casa a Roma dal «magnifico domino» Giordano Boccabella per 2100 scudi; ASR, Collegio Notai Capitolini, vol. 577 (ultima parte), cc. 69-70.

1546, 6 dicembre
Ascanio Parisani deposita varie ricevute di pagamento relative agli anni 1543-1545; ASR, Notai dell'Auditore della Camera Apostolica, vol. 6145, cc. 484-488. L'elenco contiene anche annotazioni relative ai pagamenti dell'affitto alle suore di Santa Maria in Campo Marzio e ai pagamenti per lavori di muratura nel palazzo di Roma tra il novembre 1544 e l'agosto 1545.

1549, 3 aprile
Muore il cardinale Ascanio Parisani a Roma e viene sepolto nella cappella di famiglia in San Marcello al Corso.

1551
Pubblicazione della *Pianta di Roma* di Leonardo Bufalini (Frutaz 1962, I, pp. 168-169, n. 209). Il palazzo Parisani è indicato con l'aggiunta «P. RC Crispus», cioè «palazzo del reverendo cardinale Crispo» (si veda qui, fig. 12 a p. 24). L'ipotesi che il cardinale Tiberio Crispo (1498-1566) abbia potuto utilizzare il palazzo Parisani per un certo periodo si basa sulle donazioni pari a 1100 scudi che questi ricevette da Paolo III nel 1544 per poter restaurare la sua residenza romana (Dorez 1932, pp. 298, 308, 319). Intorno al 1549 egli disponeva comunque di una casa nella parrocchia della chiesa di Sant'Andrea de Orso, nei pressi di piazza Colonna, dove all'epoca viveva anche sua madre Silvia Ruffini (Zapperi 1998, p. 30). Il 10 settembre 1549 Silvia acquistò per 1500 scudi, probabilmente anche a nome del figlio Tiberio, un'altra casa adiacente da Cornelia Boccacci de Orso, vedova di Ludovico Cancellieri; ASR, Collegio Notai Capitolini, vol. 1433, cc. 320v-323.

1559, aprile – maggio
Documenti relativi alla locazione del palazzo al cardinale Giovanni Ricci da Montepulciano (1497-1574) da parte di Camilla Parisani, tutrice dei figli di Giovanni Maria Parisani, forse ancora minorenni, Alessandro e Cesare, eredi del cardinale Ascanio Parisani; ASR, Notai dell'Auditore della Camera Apostolica, vol. 6179, cc. 72-73.

1561, 22 settembre
Accordo tra Giulio Parisani e sua madre Camilla in merito all'eredità del cardinale Parisani. Il palazzo è abitato all'epoca dal cardinale Giovanni Battista Cicala; ASR, Notai dell'Auditore della Camera Apostolica, vol. 6187, cc. 124-126.

1566, 29 luglio
Alessandro e Cesare Parisani vendono un censo di 500 scudi, imposto sul palazzo del fratello Giulio, a Bernardino Baruffi di Caravaggio. Il palazzo è ancora abitato dal cardinale Giovanni Battista Cicala, *alias* Cicada; ASR, Notai dell'Auditore della Camera Apostolica, vol. 6201, cc. 941-943: 941.

1568, 24 maggio
Alessandro e Cesare Parisani vendono un censo di 700 scudi, imposto sul palazzo abitato dal cardinale Cicala, con interessi di 63 scudi d'oro, a Giovan Paolo Quirinotti *alias* Coyrenot; ASR, Notai dell'Auditore della Camera Apostolica, vol. 6207, cc. 282-285.

1570, 8 giugno
Alessandro e Cesare Parisani affittano il palazzo per 800 scudi l'anno all'ambasciatore di Spagna a Roma, Juan de Zuñiga; ASR, Notai dell'Auditore della Camera Apostolica, vol. 6213, cc. 511-512 (Sickel 2006, p. 32, nota 88).

1574, 12 aprile
Muore Giulio Parisani a Rimini.

1574, 19 maggio
Cesare Parisani, con il consenso di Alessandro Parisani e del Consiglio comunale di Tolentino, vende un censo di 6000 scudi sul palazzo di Roma e altri immobili a Tolentino al vescovo Girolamo Theodoli; ASR, Notai dell'Auditore della Camera Apostolica, vol. 6225, cc. 211-225.

1581, 27 febbraio
Breve con cui Gregorio XIII concede ai Parisani l'autorizzazione alla vendita dei beni protetti dal fidecomesso del cardinale Ascanio Parisani; AAV, Segr. Brev., Reg. Brev., vol. 50, cc. 68r-75r. Il valore del palazzo è stimato in 18.000 scudi.

1582, 13 dicembre
Breve relativo alla vendita del palazzo. All'epoca il potenziale acquirente era ancora il banchiere Bernardo Olgiati; due copie in AAV, Segr. Brev., Reg. Brev., vol. 54, cc. 528-531, e AAV, Segr. Brev., Reg. Brev., vol. 55, cc. 525-528.

1583, 23 luglio
Alessandro e Cesare Parisani ottengono un breve papale per la vendita del palazzo, valutato in 18.000 scudi; AAV, Segr. Brev., Reg. Brev., vol. 71, cc. 331r-344r: 332r.

1583, 15 novembre
Laura Zampeschi, moglie di Alessandro Parisani, dichiara il proprio consenso alla vendita del palazzo appartenente

al patrimonio del cardinale Ascanio Parisani; ASR, Notai dell’Auditore della Camera Apostolica, vol. 3663, c. 595.

1583, 15 novembre
Bernardino Biscia acquista il palazzo del cardinale Parisani e le scuderie antistanti da Cesare e Alessandro Parisani per 16.000 scudi; ASR, Notai dell’Auditore della Camera Apostolica, vol. 3663, cc. 596-603 (Sickel 2006, p. 32, nota 96).

1586, 18 aprile
Bernardino Biscia vende l’ex palazzo Parisani per 21.500 scudi al cardinale Filippo Boncompagni, che però muore poco tempo dopo, il 9 giugno 1586; ASR, Notai dell’Auditore della Camera Apostolica, vol. 2456, cc. 328-332 (i fatti sono riportati molto sinteticamente, senza citazione del documento originale, da Schwager 1968, p. 263).

1590, 28 luglio
Sisto V concede in un breve la licenza per la vendita del palazzo di Girolamo Boncompagni a Fulvia Conti, moglie di Mario Sforza; copia in ASR, Notai dell’Auditore della Camera Apostolica, vol. 1539, cc. 596-599.

1590, 1 agosto
Avviso: «Il signor Mario Sforza ha comprato il palazzo che fù del cardinale San Sisto [Filippo Boncompagni] dentro Roma nela parte chiamata il Pozzo delle Cornacchie»; BAV, Urb. lat. 1058, c. 396v. Mario Sforza, conte di Santa Fiora, è marito di Fulvia Conti, l’effettiva acquirente del palazzo secondo il contratto del 21 agosto 1590.

1590, 21 agosto
Fulvia Conti acquista da Girolamo Boncompagni l’ex palazzo Parisani e una stalla sul lato opposto della piazza, confinante con la casa di Marcello Odeschi per 18.000 scudi; ASR, Notai dell’Auditore della Camera Apostolica, vol. 1539, cc. 592-595 e 600 (il fatto è riportato, senza citazione del documento originale, da Schwager 1968, p. 263, sulla base di AAF, t. 37, nn. 2 e 6).

1591, 21 aprile
Avviso secondo cui il cardinale Alfonso Gesualdo acquista palazzo Parisani per 19.000 scudi; BAV, Urb. lat. 1059 (I), cc. 230-231 (indicato da Wasserman 1968, p. 101, nota 7, e Testa 2004, p. 146, nota 27).

1591, 2 maggio
Castora Angeloni, vedova di Conte Conti, autorizza il figlio Cesare Conti a trasferire il diritto di godimento della sua casa di Roma a Lelio Fasolo; ASR, Notai dell’Auditore della Camera Apostolica, vol. 2485, cc. 496 e 509-510.

1591, 21 maggio
Avviso: «Il Cardinal Gesualdo ha comprato per m/19 [19.000] scudi d’oro il palazzo, che fu del Cardinale Sansisto al pozzo delle cornacchie, con disegno di levar via certe casette attorno, et abbellirlo»; BAV, Urb. lat. 1059 (II), cc. 28-29.

1591, 14 giugno
Cesare Conti concede al cardinale Gesualdo il diritto di usufrutto per sei anni sulla casa di sua madre Castora, confinante con quella di Lelio Fasolo. Gesualdo paga 300 scudi, 50 all’anno; ASR, Notai dell’Auditore della Camera Apostolica, vol. 2485, cc. 494 e 511.

1591, 26 giugno
Testamento di Alessandro Parisani, redatto nella sua casa nel rione Pigna o Trevi, in cui nomina erede universale Felice «eius filium legitimum et naturalem»; ASR, Trenta Notai Capitolini, uff. 10, vol. 25, cc. 701 e 720. La tutela è affidata alla moglie Laura Zampeschi. Dopo la morte di Alessandro Parisani, che presumibilmente fu assassinato, c’è un processo contro la vedova per stabilire se il suddetto Felice fosse davvero figlio della coppia (Sickel 2005).

1591, 22 luglio
Alfonso Gesualdo acquista il palazzo Parisani. Il motivo dell’acquisto potrebbe essere stato quello di poter vivere più vicino a Sant’Andrea della Valle in costruzione, di cui era cardinale titolare; ASA, Fabbricati 7, fasc. 6 (Guerrieri Borsoi 2007, p. 96, nota 9).

1591, 6 settembre
Nella seduta del Consiglio di San Giacomo viene discussa la richiesta del cardinale Gesualdo di voler acquistare la casa dell’avvocato Giulio Pheo/Feo «con l’intenzione di avvicinarsi alla casa della chiesa spagnola» (in piazza San Luigi dei Francesi). Il Consiglio anticipa Gesualdo e compra la casa di Feo; Archivio di Santa Maria di Montserrat, vol. 1194, cc. 47v-48r (Vaquero Piñeiro 1989, p. 283).

1592, 7 febbraio
Gesualdo riacquista da Fulvia Conti un censo sul palazzo per oltre 19.000 scudi; ASR, Notai dell’Auditore della Camera Apostolica, vol. 1548, cc. 448-449.

1592, 6 marzo
Gesualdo acquista un censo sulla casa dei Carosi affinché questi possano saldare i debiti contratti con Giovanni Agostino Pinelli. Il contratto viene redatto nell’aula di palazzo Gesualdo; ASR, Notai dell’Auditore della Camera Apostolica, vol. 2490, cc. 69-71 e 76-77.

1592, 6 marzo
Gesualdo acquista due case al Pozzo delle Cornacchie per 3700 scudi dalla proprietà dei Carosi; ASR, Notai dell’Auditore della Camera Apostolica, vol. 2490, cc. 91-97 e 109-113; copia in ASA, Fabricati 7, fasc. 6 (Guerrieri Borsoi 2007, p. 96, nota 9).

1596, 9 marzo
Avviso dove si dice che il «cardinale Gesualdo nel suo partire di qua ha risoluto di lasciare il suo palazzo al cardinale Toledo [...] et un bel giardino che ha a Monte Cavallo al signore Diego [de Campos] cameriere secreto di N. S.re»; BAV, Urb. lat. 1064 (I), c. 145v.

1596, 29 maggio
Avviso: «S’intende che non andara piu inanzi la compra del palazzo ove già habitava il cardinale Savello poiche havendo il cardinale Aldobrandino visto il palazzo alla Rotonda del cardinale Gesualdo et essendoli piaciuto habbia determinato di far compra di questo come piu comodo et perche havera sito da ampliarsi et farvi una nobilissima fabrica»; BAV, Urb. lat. 1064 (I), c. 336r.

1596, 28 giugno
Il cardinale Pietro Aldobrandini scrive da Roma al cardinale Gesualdo a Napoli informandolo dell’intenzione di acquistare il suo palazzo romano; AAV, Fondo Borghese, II 473, c. 24 (Jaitner 1984, p. CXXXIX).

1596, 11 settembre
Avviso: «L’Ecc.mo signore Gio. Francesco Aldobrandino havendo posto benissimo all’ordine il gia palazzo del cardinale Giesualdo alla Rotonda disegna domani l’altro di andarvi ad habitare con tutta la sua famiglia»; BAV, Urb. lat. 1064 (II), cc. 569v-570r (Lefevre 1959, p. 10, da Orbaan 1920, p. 65).

1596, 21 settembre
Avviso: «Il signor Giovan Francesco Aldobrandino è finalmente questa settimana andato ad habitare nel nuovo palazzo comprato dal card. Gesualdo con tutta la sua famiglia»; BAV, Urb. lat., vol. 1064 (II), c. 598v (Lefevre 1959, p. 10, da Orbaan 1920, p. 65).

1596, dopo settembre
«Descrizione delle case» del 1601 circa, ma riferita al palazzo del cardinale Gesualdo, poco dopo l’acquisizione da parte di Giovan Francesco Aldobrandini nel 1596:
«Della casa del card. Gesualdo non se ne parla perchè vi sono più facciate et più canti. Si entra per scala piccola et brutta et si arriva per stanze piccole inanzi che si arrivi alla scala principale, et insomma questo cardinale non ha fatto come il card. Rusticucci che disfece le stanze piccole et le fece grandi, mal li [sic] come si è servito della maggior parte delle stanze come elle stavano. Al primo piano è una sala con palco basso dove sono doi camere non molto grandi che riescono nella sala dipinta che si dirà. Di questa stanza in un ricetta dove sta la cappella dipinta in una sala medesima dipinta che va verso la Rotonda con quattro camere et una galleria. Le camere sono piccole assai. Nella medesima sala dipinta si entra in un salotto che ha a man manca tre camere piccole con la cappella detta, in due di queste camere sta la signora Flaminia [Ferraci], et vi sono sopra due o tre soffitte per i figliuoli; sopra l’altre stanze vi sono altre stanze a tetto per la famiglia non molto buone, nel terreno non vi è cortile ma stanze sotto le dette di sopra, che non sono ad un piano. La scala è piccola e questa casa è nel più bel sito di Roma e nel più comodo. Il sig. Giovan Francesco [Aldobrandini] disegna di farla bella» (Lefevre 1959, p. 10, da Tomei 1939, p. 222). Flaminia Ferraci (†1605) era la moglie di Pietro Aldobrandini e madre di Olimpia e del cardinale Pietro Aldobrandini, nipote del papa.

1597, 14 gennaio
Alessandro Cardelli, in qualità di procuratore del cardinale Gesualdo, vende il palazzo a Giovan Francesco Aldobrandini. Il prezzo di acquisto ammonta complessivamente a 24.000 scudi; ASR, Notai dell’Auditore della Camera Apostolica, vol. 3977, cc. 309-318 (indicato da Lefevre 1959, p. 6, e Garms 1972, p. 43; copia in ASR, Segretari Reverenda Camera Apostolica, vol. 681, cc. 33-45).

1597-1598
La ristrutturazione del palazzo fu eseguita, su incarico di Giovan Francesco Aldobrandini, da Giacomo Della Porta e Muzio Quaranta. Una «Misura di lavori di muro saldati da Giacomo della Porta 20 gennaio – 27 luglio 1598» è riportata in AAV, Archivio Borghese, vol. 6229 (Testa 2004, p. 145, nota 26).

1598, 26 giugno
Giovan Francesco Aldobrandini acquista per 814 scudi la casa di Zenobia Angeloni Fasolo, vedova di Virgilio Fasolo. Zenobia aveva già acconsentito alla vendita della casa nell’ottobre 1596. Suo figlio Lelio Fasolo aveva però dei debiti con il cardinale Ottavio Bandini che ne ritardano la vendita. L’accordo viene concluso nella casa della famiglia Borghese; ASR, Notai dell’Auditore della Camera Apostolica, vol. 3985, cc. 854-857; copia in ASA, Atti di famiglia 36, fasc. 23 (Guerrieri Borsoi 2007, p. 97, nota 11).

1599,15 gennaio
Castora Angeloni Conti dichiara a Camerino il proprio consenso alla vendita della sua casa al Pozzo delle Cornacchie agli Aldobrandini; ASR, Notai dell’Auditore della Camera Apostolica, vol. 3991, cc. 697-698/713-714.

1599, 8 febbraio
Giacomo Della Porta stima la casa di Castora Angeloni; ASR, Notai dell’Auditore della Camera Apostolica, vol. 3991, c. 699.

1599, 8 giugno
Giovan Francesco Aldobrandini acquista per 1057 scudi la casa di Castora Angeloni, vedova di Conte Conti; ASR, Notai dell’Auditore della Camera Apostolica, vol. 3991, cc. 693-696 e 715-718 (copia in ASA, Atti di famiglia 36, fasc. 23; Guerrieri Borsoi 2007, p. 97, nota 11).

1599, 26 ottobre e 22 novembre
Il pittore Giacomo Stella stima i dipinti realizzati da Pietro Veri nella cappella del palazzo 135 scudi; ASA, Fabbliche 7, fasc. 15 (Guerrieri Borsoi 2007, p. 98, doc. 2/A). In una seconda stima Jacopo Berni stima i dipinti di Pietro Veri 173 scudi (Guerrieri Borsoi 2007, p. 92). Sempre nel 1599 il doratore Pietro Contini stima gli stucchi della cappella 56,60 scudi; ASA, Fabbliche 7, fasc. 15 (Guerrieri Borsoi 2007, p. 98, doc. 2/B). Sulle opere di Pietro Veri nel palazzo Parisani si veda il contributo di Guerrieri Borsoi nel presente volume.

1599-1605
Pagamenti per lavori di muratura nel palazzo per un importo complessivo di oltre 2000 scudi, eseguiti da Pietro Bondiolo e Cesare Bossi, su incarico degli Aldobrandini, con riferimento al conteggio finale del 19 dicembre 1605; ASA, Fabbricati 7, fasc. 15 (Guerrieri Borsoi 2007, pp. 90, 97, nota 15).

1601, 17 settembre
Giovan Francesco Aldobrandini muore nell’odierna Croazia durante una campagna militare contro i Turchi.

1603, 14 marzo
Convenzioni tra Gaspare Garzoni e gli Aldobrandini relative alla demolizione di un muro e alla costruzione di nuove camere confinanti con il viridario degli Aldobrandini. Olimpia e gli eredi di Giovan Francesco Aldobrandini sono rappresentati da Alessandro Contuli; le convenzioni vengono stipulate nella sua casa, situata accanto al palazzo Aldobrandini; ASR, Notai dell’Auditore della Camera Apostolica, vol. 2806, cc. 335 e 364 (copia su cc. 336 e 363).

1603, 11 settembre
Breve di Clemente VIII in cui si conferma a Olimpia, vedova di Giovan Francesco Aldobrandini, la donazione del 3 febbraio 1603 di 15.000 scudi destinati all’acquisto di un palazzo; AAV, Segr. Brev., Reg. Brev. 358, cc. 117-122 (Jaitner 1984, p. CXXXIX).

1605, 31 gennaio
Con riferimento a un *motu proprio* del 4 dicembre 1604, Gaspare Garzoni vende la sua casa per 11.500 scudi a Olimpia Aldobrandini.

1609, 31 luglio
Accordo sulla vendita della casa di Zenobia Angeloni Fasolo, già concordata nel giugno 1598, tra il figlio Lelio Fasolo, referendario di entrambe le firme, e Olimpia Aldobrandini a nome degli eredi di Giovan Francesco Aldobrandini. Il prezzo di acquisto finale è di 1300 scudi; ASR, Notai dell’Auditore della Camera Apostolica, vol. 3327, cc. 607/603-606/622-624 (cfr. Lefevre 1959, p. 7; Garms 1972, p. 43; e Guerrieri Borsoi 2007, p. 9, nota 11).

1615
Notizia in «Cose notabili occorse in Roma dall’anno 1576 sino al 1649» (BAV, Fondo Capponiano 63, c. 178): «Si abbruggia parte del palazzo delli Aldobrandini al Pozzo delle Cornacchie con gran danno de’ mobili» (Wasserman 1968, p. 101, nota 7). Già nel 1603 il palazzo era stato colpito da un incendio.

1618, 10 agosto
Olimpia Aldobrandini acquista una casa in piazza del Pozzo delle Cornacchie per 1080 scudi da Marco Carosi, *alias* Carusi, il quale aveva apparentemente ancora una proprietà al Pozzo delle Cornacchie, abitata dai Graziani; ASR, Notai dell’Auditore della Camera Apostolica, vol. 6310, cc. 917-

919/966-967 (Garms 1972, p. 43, indica un prezzo d’acquisto di «1800» scudi).

1620, 3 ottobre
Olimpia Aldobrandini acquista per 1650 scudi una casa confinante con il suo palazzo da Marco Carosi e Ottavio Graziani. Il contratto contiene in allegato i «capitoli» tra i fratelli Carosi e Graziani del 13 ottobre 1596 e inoltre un riferimento alla divisione tra i fratelli Graziani nel 1612. Del prezzo di acquisto, 1250 scudi vanno a Graziani e 400 scudi a Carosi; ASR, Notai dell’Auditore della Camera Apostolica, vol. 6323, cc. 518-520/539-541 (Garms 1972, p. 43, indica «1630» scudi).

1627, 15 settembre
Avviso: «L’Abbate D. Francesco Peretti ha fatto sgombrare le sue robbe dal palazzo de’ signori Aldobrandini al Pozzo delle Cornacchie dov’habitava, et portarle in quello del signor Pier Francesco Colonna Duca già di Zagarola nella piazza de santi Apostoli sollocatogli dalli ministri del cardinale Trescio che già lo comprò in vita» (citato da Rossi 1937).

1638, 25 maggio
Matrimonio tra Olimpia di Giorgio Aldobrandini (1623-1681) e Paolo di Marcantonio Borghese (1624-1646). Grazie a questa unione, il palazzo passa in possesso dei Borghese.

1644, 16 gennaio
Morte del cardinale Alessandro Cesarini (1593-1644), fratello dello studioso Virginio di Giuliano Cesarini (1594-1624). Alessandro aveva abitato temporaneamente nel palazzo (AAV, Archivio Borghese 6171, c.n.n.) e apparentemente vi morì, poiché il suo decesso è registrato nella parrocchia di San Luigi dei Francesi, anche se poi fu sepolto nella cappella di famiglia a Santa Maria in Aracoeli; ASVR, San Luigi dei Francesi, *Morti*, 1601-1657, c. 317v.

1645-1648
Il palazzo è abitato dal cardinale Benedetto Odescalchi (1611-1689), come indicato nel contratto di locazione del 12 aprile 1649.

1649, 12 aprile
Mariano de’ Vecchi, su incarico del cardinale Camillo Borghese (1622-1666), affitta il palazzo presso il Pozzo delle Cornacchie dal 1 maggio 1649 per 850 scudi l’anno al cardinale Paolo Emilio Rondanini (1617-1668) e a sua madre Felice Zacchia Rondanini (1593-1667); ASR, Notai dell’Auditore della Camera Apostolica, vol. 6608, cc. 439/458; ivi, c. 440: procura di Camillo Borghese per il suo esattore Mariano de’ Vecchi del 12 aprile 1649 (Guerrieri Borsoi 2007, p. 91, nota 24).

1662, 30 maggio
«Inventario de’ quadri» di proprietà di Felice Zacchia Rondanini, probabilmente conservato nel palazzo «alle

Cornacchie», dove all’epoca risiedeva il figlio, il cardinale Paolo Emilio Rondanini (1617-1668). L’inventario menziona diverse opere d’arte nelle «stanze o galleria del signore cardinale» (Giometti, Lorizzo 2019, pp. 20, 70 e 226-233, doc. III).

1668, 17 settembre
Muore il cardinale Paolo Emilio Rondanini (1617-1668), figlio di Alessandro Rondanini e Felice Zacchia.

1668, 12 novembre
Divisione tra i fratelli Marcello e Niccolò Rondanini. Il cardinale Paolo Emilio Rondanini non aveva redatto alcun testamento. La residenza non è menzionata direttamente ma ne viene citata la sua ubicazione nel rione Sant’Eustachio; ASR, Notai dell’Auditore della Camera Apostolica, vol. 263, cc. 7-16; varie copie in ASC, Archivio Capranica, vol. 1072, fasc. 4.

1713-1722
Il palazzo è abitato dal marchese Alessandro Rondanini e dalla moglie Ortensia Gabrielli; sporadicamente sono menzionati anche i figli Niccolò, Paolo e Marcello; ASVR, San Luigi dei Francesi, *Stati d’anime*, 1713-1722, cc. 12v, 14, 33v, 51v-52, 72v-73, 91v-92, 110v, 130v, 150v-151, 170, 189.

1723-1726
Nel palazzo vivono Alessandro Rondanini e sua moglie Ortensia Gabrielli con la famiglia, nel 1725 con la seconda moglie Margherita Ambra, notevolmente più giovane; nel 1726 ci vivono solo i figli di Alessandro Rondanini: Niccolò, Paolo e Marcello; ASVR, San Luigi dei Francesi, *Stati d’anime*, 1723-1726, c.n.n.

1748
Il piano nobile di palazzo Rondanini è occupato dalla marchesa Maria Girolama della Torre, vedova del marchese Antonio Ossoli, con il figlio Giuseppe, all’epoca tredicenne; nel 1754 ci vive solo il marchese Giuseppe Ossoli; ASVR, San Luigi dei Francesi, *Stati d’anime*, 1748 e 1754, c.n.n.

1749
Negli *Stati d’anime* l’immobile è chiamato per la prima volta palazzo Borghese; ASVR, San Luigi dei Francesi, *Stati d’anime*, 1749, c.n.n.

1758, 17 giugno
Giuseppe Sabatti, esattore del principe Camillo Borghese, affitta a Giovanni Battista di Francesco Mazzetti «tre stanze grandi con due stanzolini a pian terreno esistenti sotto il palazzo Aldobrandini posto al Pozzo delle Cornacchie», con effetto retroattivo dal 1 giugno per tre anni al prezzo di 40 scudi all’anno; ASR, Notai dell’Auditore della Camera Apostolica, vol. 3722, cc. 612/640. È il documento più antico che collega i Mazzetti, futuri proprietari del palazzo, all’edificio.

1771
L’appartamento principale al piano nobile del palazzo è disabitato: «1.o piano nessuno»; sullo stesso piano, alla porta accanto, abita Chiara Valadier, figlia di Andrea Valadier e sorella di Luigi Valadier (1726-1785), vedova di Francesco Villacroce; ASVR, San Luigi dei Francesi, *Stati d’anime*, 1771, c. 17v.

1773
L’appartamento principale del palazzo è ancora disabitato. Al secondo piano vive l’architetto ventottenne Giuseppe di Mariano Barberi con la sua famiglia; ASVR, San Luigi dei Francesi, *Stati d’anime*, 1773, c. 56.

1777
Il piano nobile del palazzo è abitato dal quarantasettenne Pasquale di Ludovico de Dominicis e da sua moglie Maddalena di Giuseppe Sciamenta, originaria dell’Aquila; ASVR, San Luigi dei Francesi, *Stati d’anime*, 1777, c. 120.

1780
La grande sala del palazzo è il luogo di riunione dell’Accademia degli Aborigeni, fondata il 13 ottobre 1777 dal canonico Francesco Maria Turris (Sperandio 1780, p. 101; cfr. Mariani 1891, pp. 349-350, e Maylender 1926, pp. 6-23, senza riferimento al palazzo Parisani).

1781
Nell’appartamento principale del palazzo continua a risiedere Pasquale di Ludovico de Dominicis; in una bottega al primo piano vive il sessantaseienne Giovanni Battista di Francesco Mazzetti con la moglie Rosa di Francesco Andreani di Sutri e i figli Angelo (24 anni), Giovanna (22), Francesco (20), Pietro (18), Luigi (14), Giacomo (9) e Margherita (5); ASVR, San Luigi dei Francesi, *Stati d’anime*, 1781, c. 282v.

1784, 27 giugno
Diario di Vincenzo Pacetti: «Il signor [Giuseppe] Barberi vol fare un progetto al Principe Borghese di un teatro da farsi in piazza Rondanini nella sua casa, e vol fare un disegno con il piano della spesa, ma il mio sentimento è che non si effettuerà niente» (*Giornali di Vincenzo Pacetti* 2011, p. 39).

1793-1803
Nell’appartamento principale del palazzo vive ancora Pasquale di Ludovico De Dominicis con la famiglia. Nella «bottega facocchio» vivono Rosa Andreani, vedova di Giovanni Mazzetti, e i suoi figli Francesco, Pietro e Angelo. Angelo Mazzetti è sposato con Teresa Cacciavillani. Solo dal 1802 Angelo Mazzetti vive con la famiglia e la madre Rosa accanto all’appartamento di Pasquale De Dominicis; ASVR, San Luigi dei Francesi, *Stati d’anime*, 1793-1803, cc. 12, 27v-28, 63, 89, 106, 124, 146, 167v-168.

1809, 23 dicembre
Il principe Camillo Borghese vende il palazzo in piazza Rondanini ad Angelo di Giovanni Battista Mazzetti (1757-

1833). Al contratto sono allegate tre planimetrie, una del pianterreno (fig. 4 a p. 16), disegnate dall’architetto Giuseppe Camporese (1761-1822); ASR, Notai dell’Auditore della Camera Apostolica, vol. 5324, cc. 506-520/533-546. Oggetto dell’acquisto erano inoltre anche gli immobili situati in via della Rosetta 2-4. I contratti sono riportati anche nella dichiarazione relativa agli allacciamenti idrici del 12 ottobre 1828 in ASC, Famiglie miscellanea (Persiani-Mazzetti), vol. 13, b. 1, fasc. 5.

1820
Nell’appartamento al primo piano a destra vivono Carlo di Antonio Vagnuzzi con la moglie Candida di Carlo Sartori e figli; ASVR, San Luigi dei Francesi, *Stati d’anime*, 1820, pp. 19-22.

1833
Morte del conte Angelo Mazzetti, sepolto nella terza cappella a sinistra in Santa Maria del Suffragio (Lilli 1991, pp. 185-187, figg. 145-148).

1847, luglio – agosto
Sequenza di diverse piante di edifici annessi presso il Pozzo delle Cornacchie, provenienti dal lascito del marchese Camillo Mazzetti; ASR, Trenta Notai Capitolini, uff. 2, vol. 828, seguente a c. 99 (*In presentia mei notarii* 2009, p. 372, n. 2/92).

1855, 18 novembre
Nel palazzo muore Carlo Vagnuzzi, suocero dell’architetto Andrea Busiri Vici (1818-1911), dopo oltre trentacinque anni di permanenza. Lo stesso giorno, il suo «studio» al primo piano del palazzo viene sigillato alla presenza del genero Filippo Pediconi, al fine di mettere al sicuro i documenti relativi agli affari di Vagnuzzi; ASR, Trenta Notai Capitolini, uff. 3, vol. 644, cc. 354-355. Alla rimozione dei sigilli, il 24 novembre 1855, sono presenti Luigi Vagnuzzi, Andrea Busiri e la vedova Candida Sartori; ivi, cc. 386-389.

1856, 22 agosto
Inventario del lascito di Maria Pacifica Mazzetti, moglie di Gabriele Persiani, deceduta il 27 luglio 1856. Abitava al secondo piano del palazzo Rondanini; ASR, Trenta Notai Capitolini, uff. 6, vol. 668, cc. 96-119.

1859, 4 maggio
Richiesta di Barbara Mazzetti per la sopraelevazione e l’ampliamento del palazzo in piazza Rondanini 48-50; ASC, Titolo 62, b. 10, fasc. 473.

1864, 22 dicembre
Gabriele Persiani redige il suo testamento nel palazzo Parisani nominando suoi eredi principali i figli Pietro, Paolo, Gaetano, Angelo, Raffaele e Filippo. Il testamento viene aperto il 21 dicembre 1865 nell’appartamento di Gabriele al secondo piano di palazzo Parisani Rondanini; ASR, Trenta Notai Capitolini, uff. 6, vol. 689, cc. 477-479.

1871, marzo
«Descrizione e stato di numero 2 appartamenti che formano parte del primo piano del casamento, posto sulla piazza Rondanini destinto all’ingresso col n.o 48 di proprietà del patrimonio indiviso Mazzetti – Persiani – Frontoni, come si consegnano al nuovo inquilino sig. cavaliere [Pietro] Cattaneo a forma della locazione firmata il giorno *** del mese di marzo del corrente anno 1871»; ASC, Famiglie miscellanea (Persiani-Mazzetti), vol. 13, b. 1, fasc. 15; quaderno di 80 pagine.

1879-1899
Al primo piano dell’edificio in piazza Rondanini, Teresa Gnoli (1883-1886), sorella di Domenico Gnoli e, dal 1863, moglie dello psichiatra Giovanni Gualandi, apre su richiesta di papa Leone XIII una scuola femminile, l’Istituto Santa Caterina («Il corriere» 1879; su Teresa Gnoli si veda Di Castro 2001). Nel 1899 l’Istituto Santa Caterina è ancora registrato in piazza Rondanini 48 ed è diretto da Angela Casaro (*Guida Monaci* del 1899, p. 29).

1895
Varie perizie dell’immobile in piazza Rondanini 48 di proprietà Persiani; ASC, Famiglie miscellanea (Persiani-Mazzetti), vol. 13, b. 1, fasc. 29, con piante del piano terra e del primo piano del palazzo (figg. 10-13 e 15-17 nella documentazione estesa online).

1896, 20 agosto
Richiesta di Ercole Mori a nome dei fratelli Persiani, che desiderano trasformare una parte del tetto in una terrazza; in allegato un disegno. Autorizzazione concessa a Raffaele Persiani il 20 ottobre 1896 da Gaetano Koch; ASC, Ispettorato edilizio, anno 1896, prot. 3587/1896.

1908, 25 luglio
Richiesta dell’architetto Ercole Mori a nome dei Persiani «per demolire una vecchia copertura a cristallo e ricostruirla con travi di ferro e volticelle nella tipografia in via Giustiniani n.o 18 di proprietà dei signori Persiani e Frontoni»; ASC, Ispettorato edilizio, anno 1908, n. 3108/1908.

1908, 11 novembre
L’architetto Ercole Mori richiede il «permesso per demolire una parte del muro che recinge il cortile di proprietà sig. Persiani Frontoni sulla via Giustiniani per la lunghezza di metri 15 incominciando dal n. 19, ingresso del giardino del ristorante della Rosetta e proseguirlo fino a 15 metri lasciando un altezza di muro di metri 1,60 coronato di lastre di travertino e recinto da una cancellata alta metro due.» Il 23 novembre 1908 Filippo Persiani presenta un’altra richiesta per sostituire il muro con un «recinto di ferro»; ASC, Ispettorato edilizio, anno 1908, n. 4568/1908.

1909, 10 febbraio
Nel Consiglio comunale di Roma viene adottato il nuovo Piano regolatore che prevede una demolizione del palazzo

Parisani Rondanini per consentire un migliore collegamento tra piazza del Pantheon e piazza Navona. Il progetto viene ripreso nell’estate del 1926 senza però essere attuato.

1916, 12 marzo
Filippo Persiani presenta una richiesta di riduzione di un vano di porta in un vano di finestra in una stanza al piano terra del palazzo; ASC, Ripartizione V, lavori pubblici, Ispettorato edilizio, anno 1916, 769/1916.

1925
Ernesto Koch presenta una richiesta di sopraelevazione dell’edificio situato in piazza Rondanini 45, vicino a palazzo Parisani; ASC, Ripartizione V, lavori pubblici, Ispettorato edilizio, anno 1925, 9565/1925 (con disegni).

1926, 25 giugno
Deliberazione n. 4559 «con la quale è stato approvato un progetto di variante al piano regolatore per la sistemazione della piazza Rondanini» (in «Governatorato di Roma, Deliberazioni del Governatore», Roma 1926, secondo trimestre, pp. 947-948). Nel decreto si stabilisce che, con intenzione di concedere all’Istituto internazionale per l’unificazione del diritto privato «una degna residenza», «è stato disposto di destinare a tale scopo l’ala del palazzo Giustiniani verso la piazza del Pantheon cui dovrà darsi un ingresso decoroso e di carattere monumentale da aprirsi sulla via Giustiniani».

Il progetto di erigere per l’Istituto Internazionale di Diritto Privato «un ingresso monumentale che prospetterà su una

nuova piazza formata dal congiungimento all’attuale piazza Rondanini con la via Giustiniani» è menzionato in *Lo sviluppo di Roma* 1927, pp. 22-23.

Il progetto non viene poi realizzato poiché nel dicembre 1926 all’Istituto viene assegnata una sede diversa da quella prevista, ovvero villa Aldobrandini a Magnanapoli.

1944
Poco dopo la liberazione di Roma dall’occupazione tedesca, Giacomo Piperno, nonno materno degli attuali proprietari, la famiglia Di Capua, acquista le porzioni dell’immobile del pianterreno e del primo piano del palazzo.

1958
Nel palazzo hanno sede le «Industrie tessili associate» (INTEAS), fondate nel 1948 (*Guida Monaci* del 1958, coll. 2580 e 3802).

1999, 14 luglio
Il Comitato di Presidenza della CRUI delibera che palazzo Rondanini, al termine dei lavori di ristrutturazione progettati dall’ing. Guido Di Capua, diventerà la nuova sede della Fondazione CRUI.

1999-2000
La famiglia Di Capua provvede a eseguire, a sua cura e spese, importanti opere di manutenzione e ristrutturazione, nonché il restauro delle decorazioni pittoriche, marmoree e lignee, su progetto dell’ing. Guido Di Capua, che riveste anche il ruolo di direttore dei lavori.

BIBLIOGRAFIA

ABBREVIAZIONI

AAV = Archivio Apostolico Vaticano, Città del Vaticano
 ANSL = Accademia Nazionale di San Luca, Roma
 ASA = Archivio Storico Aldobrandini, Frascati
 ASC = Archivio Storico Capitolino, Roma
 ASR = Archivio di Stato, Roma
 ASVR = Archivio Storico del Vicariato, Roma
 BAV = Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano
 BNCR = Biblioteca Nazionale Centrale, Roma
 BSL = Biblioteca Statale, Lucca

Accolti 1532 = Benedetto Accolti, *De bello a Christianis contra barbaros gesto pro Christi sepulchro et Iudaea recuperandis libri quattuor*, Venetiis, per Bernardinum de Vitalibus, 1532.

Adinolfi 1881 = Pasquale Adinolfi, *Roma nell'età di mezzo*, 2 voll., Roma, Fratelli Bocca e C., 1881.

Adorni-Braccesi 1994 = Simonetta Adorni-Braccesi, *“Una città infetta”. La Repubblica di Lucca nella crisi religiosa del Cinquecento*, Firenze, Leo S. Olschki, 1994.

Adorni-Braccesi 2000 = Simonetta Adorni-Braccesi, s.v. Gigli, Matteo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 54, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000, pp. 686-688.

Gli affreschi 2008 = *Gli affreschi del Palazzo dei Conservatori*, a cura di Sergio Guarino, Patrizia Masini, Milano, Electa, 2008.

Gli affreschi di Paolo III 1981 = *Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant’Angelo, progetto ed esecuzione, 1543-1548*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant’Angelo, 1981-1982), 2 voll., Roma, De Luca, 1981.

Aggujaro 2020 = Alina Aggujaro, *Palazzo Castellési in via Alessandrina in Borgo Vaticano*, PhD dissertation, Roma, Sapienza Università di Roma, 2020.

Agosti 2008 = Barbara Agosti, *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze, Leo S. Olschki, 2008.

Agosti 2019 = Barbara Agosti, *Dopo Raffaello*, in *Raffaello e gli amici di Urbino*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 2019-2020), a cura

di Barbara Agosti, Silvia Ginzburg, Firenze, Centro Di, 2019, pp. 240-249.

Ait 2007 = Ivana Ait, *Da banchieri a imprenditori: gli Spannocchi a Roma nel tardo medioevo*, in *L’ultimo secolo della Repubblica di Siena. Politica e istituzioni, economia e società*, a cura di Mario Ascheri, Fabrizio Nevola, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 2007, pp. 297-331.

Ait 2012 = Ivana Ait, *La clientela del banco Spannocchi di Roma da un inedito “conto corrente” (fine XV-inizi XVI secolo)*, in *Uomini, paesaggi, storie: studi di storia medievale per Giovanni Cherubini*, a cura di Duccio Balestracci *et al.*, Siena, Salvietti & Barabuffi, 2012, pp. 15-32.

Amayden 1910 = Teodoro Amayden, *La storia delle famiglie romane*, con note e aggiunte di Carlo Augusto Bertini, 2 voll., Roma, Collegio Araldico, 1910.

Amendola 2013 = Adriano Amendola, *La collezione del Principe Lelio Orsini nel Palazzo di Piazza Navona a Roma*, Roma, Campisano, 2013.

Anna Veruda 1989 = Anna Veruda. *Catalogo generale: scultura, pittura, disegni 1945-1984*, a cura di Ennio Pouchard, Venezia, Marsilio, 1989.

Antonovics 2000 = Atis V. Antonovics, s.v. Gigli, Giovanni, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 54, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000, pp. 674-676.

The Architectural Drawings 2022 = *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and His Circle*, III-A, *Antiquity and Theory*, a cura di Nicholas Adams, Christoph L. Frommel, Georg Schelbert, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2022.

Aristide Foà 2017 = *“Ne la pittura tener lo campo”*: Aristide Foà, visioni dantesche, catalogo della mostra (Ravenna, Antichi chiostri francescani della Fondazione Cassa Ravenna, 2017), a cura di Carlo Sisi, Milano, Biblion, 2017.

Atlante di Roma antica 2012 = *Atlante di Roma antica: biografia e ritratti della città*, a cura di Andrea Carandini, Paolo Carafa, 2 voll., Milano, Electa, 2012.

Aureli 2022 = Giorgia Aureli, *Le finestre terrene del palazzo Medici-Lante a Roma. Geometria e materia nel primo Cinquecento*, «Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura», n.s., 75-76, 2022, pp. 83-96.

Aurigemma 2007 = Maria Giulia Aurigemma, *Palazzo Firenze in Campo*

Marzio, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2007.

Aurigemma, Cavallaro 1999 = Maria Giulia Aurigemma, Anna Cavallaro, *Il Palazzo di Domenico della Rovere in Borgo*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1999.

Babiak 2023 = Augustyn Babiak, *Per amore del suo popolo: la vita eroica del metropolita Andrea Szeptyckyj (1865-1944)*, Trapani, Il pozzo di Giacobbe, 2023.

Bacci 1930 = Luigi Bacci, *Seconda esposizione di artisti e pensionati latino-americani residenti in Italia*, «Colombo. Rivista bimestrale dell’Istituto Cristoforo Colombo», V, 24, 1930, pp. 228-235.

Baglione 1642 = Giovanni Baglione, *Le vite de’ pittori scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a’ tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, nella stamperia d’Andrea Fei, 1642; ed. con il titolo *Le vite de’ pittori, scultori et architetti (Roma 1642)*, a cura di Barbara Agosti, Patrizia Tosini, 2 voll., Roma, Officina Libraria, 2023.

Balzarotti 2024 = Valentina Balzarotti, *Sala della Biblioteca*, in *Castel Sant’Angelo nel Cinquecento* 2024, pp. 179-206.

Baracchini *et al.* 1986 = Clara Baracchini *et al.*, *Pittori a Lucca tra ’400 e ’500*. 1. *Annotazioni in margine*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», s. III, XVI, 1986, 3, pp. 743-824.

Bardazzi 2021 = Emanuele Bardazzi, *Figurazioni immaginifiche, inquiete e floreali: iconografie dantesche nella grafica e nell’illustrazione tra la fine dell’Ottocento e gli anni Venti*, in *La mirabile visione: Dante e la Commedia nell’immaginario simbolista*, catalogo di mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 2021-2022), a cura di Carlo Sisi, Ilaria Ciseri, Firenze, Polistampa, 2021, pp. 89-135.

Barone, Petrucci 1976 = Giulia Barone, Armando Petrucci, *Primo: non leggere. Biblioteche e pubblica lettura in Italia dal 1861 ai nostri giorni*, Milano, Mazzotta, 1976.

Barsali 1960 = Mario Barsali, s.v. Adinolfi, Pasquale, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960, pp. 282-283.

Barsali, Citti, Pacini 1980 = Isa Belli Barsali, Giorgio Citti, Giovanni Pacini, *I palazzi dei Mercanti*, in *I palazzi dei Mercanti nella libera Lucca del ’500: immagine di una città-stato al tempo dei Medici*, catalogo della

mostra (Lucca, Palazzo Pubblico, 1980), a cura di Isa Belli Barsali, Lucca, Pacini Fazzi, 1980, pp. 313-467.

Bartolomeo Pinelli 1983 = Bartolomeo Pinelli *e il suo tempo, 1781-1835*, a cura di Maurizio Fagiolo dell’Arco, Maurizio Marini, Roma, Rondanini, 1983.

Bartolozzi Casti, Zandri 1999 = Gabriele Bartolozzi Casti, Giuliana Zandri, *San Pietro in Vincoli*, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1999.

Bassan 1992 = Enrico Bassan, *La decorazione cinquecentesca della dimora di Girolamo Capodiferro, in Palazzo Spada, arte e storia*, a cura di Roberto Cannatà, Roma, Bonsignori, 1992, pp. 25-30.

Bedon 1989 = Anna Bedon, s.v. *Della Porta, Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 37, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, pp. 160-170.

Bedon 2011 = Anna Bedon, *L’orgoglio e la borsa: i palazzi romani della seconda metà del XVI secolo nelle strategie finanziarie delle famiglie municipali*, in *Studi su Domenico Fontana, 1543-1607*, atti del convegno (Mendrisio, 2007), a cura di Giovanna Curcio, Nicola Navone, Sergio Villari, Mendrisio, Mendrisio Academy Press, 2011, pp. 143-160.

Belforti 1787-1794 = Giuseppe Belforti, *Serie de’ legati, vice-legati e governatori di Perugia*, IX, ms., 1787-1794 (Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, ms. 1832).

Benocci 2013 = Carla Benocci, *Un isolato strategico tra il Pantheon e Torre Argentina: le famiglie Orsini, Leni, Rustici, Origo, Mutini, Cianti, Vestri, Paravicini, Olgiati, Strozzi, Pesci, Holl, Ricci, Mastrozzi, Pizzirani, Spinola e Besso “in competizione” tra il Cinquecento e il Novecento*, Roma, Bentivoglio, 2013.

Bernardini 1744 = Bernardino Bernardini, *Descrizione del nuovo ripartimento de’ rioni di Roma fatto per ordine di N. S. Papa Benedetto XIV*, Roma, per Generoso Salomone presso Sant’Eustachio, 1744.

Bernardini 1810 = Bernardino Bernardini, *Descrizione dei rioni di Roma [...] con aggiunte e schiarimenti necessari: annessavi la pianta dei rioni medesimi*, Roma, presso gli eredi Raggi, 1810.

Bertoni 1984 = Luisa Bertoni, s.v. *Crispi, Tiberio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 30, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, pp. 801-803.

Bessone Aurelj 1931 = Antonietta Maria Bessone Aurelj, *Cronache d’arte*, «La Donna italiana: rivista mensile di lettere, scienze, arti e di movimento sociale femminile», VIII, 1931, 5, pp. 301-305.

Biondo 1531 = Flavio Biondo, *Historiarum ab inclinatione Romanorum Libri XXXI*, Basileae, ex Officina Frobeniana, 1531.

Biondo 1543 = Flavio Biondo, *Roma ristaurata, et Italia illustrata di Biondo da Forlì. Tradotte in buona lingua volgare*

per Lucio Fauno, Venezia, per Michele Tramezzino, 1543.

Birnbaum 1995 = Alexandra Mayes Birnbaum, *Birnbaum’s Europe*, New York, Harper Perennial, 1995.

Bittins 1992 = Ursula Bittins, *Das Domkapitel von Lucca im 15. und 16. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Lang, 1992.

Bogo 2021 = Rosanna Bogo, *I Piccolomini di Modanella e gli Spannocchi di San Domenico: due famiglie per una collezione*, in *La collezione Piccolomini Spannocchi*, a cura di Cristina Gnoni Mavarelli *et al.*, Ospedaletto, Pacini, 2021, pp. 13-24.

Bonamico, Molfetta, Porn 1966 = Sergio Bonamico, Graziella Molfetta, Tommaso Porn, *Studio metodologico propedeutico ad un restauro conservativo nel centro storico*, «Capitolium», XLI, 1966, pp. 5-38.

Bonani 2005 = Paola Bonani, *Riccardo Francalancia pittore di Assisi (1886-1965)*, in *Francalancia*, catalogo della mostra (Brescia, Museo Civico di Santa Giulia, 2005-2006), a cura di Fabrizio D’Amico, Conegliano, Linea d’Ombra, 2005, pp. 86-138.

Bonazzi 1879 = Luigi Bonazzi, *Storia di Perugia dalle origini al 1860*, 2 voll., Perugia, Tipografia Boncompagni e C., 1879.

Borelli 1984 = Ernesto Borelli, *Nel segno di Fra Bartolomeo: pittori del Cinquecento a Lucca*, Lucca, Pacini Fazzi, 1984.

Borsi 1987 = Franco Borsi, *Santa Maria in Campo Marzio*, Roma, Editalia, 1987.

Borsi 1989 = Franco Borsi, *Il Senato a Palazzo Giustiniani*, in Id., *Palazzo Giustiniani*, Roma, Editalia, 1989, pp. 11-104.

Brandt, D’Amico 1980 = Kathleen Weil-Garris Brandt, John F. D’Amico, *The Renaissance Cardinal’s Ideal Palace: A Chapter from Cortesi’s De cardinalatu*, in *Studies in Italian Art and Architecture, 15th through 18th Centuries*, a cura di Henry A. Millon, Roma, American Academy in Rome, 1980, pp. 45-119, 121-123.

Bratchel 1980 = Michael Edwin Bratchel, *Regulation and Group-consciousness in the Later History of London’s Italian Merchant Colonies*, «Journal of European Economic History», 9, 1980, pp. 585-610.

Brunelli 2000 = Giampiero Brunelli, s.v. *Giulio III*, in *Enciclopedia dei papi*, 3, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2000, pp. 111-121.

Bruschi 1969 = Arnaldo Bruschi, *Bramante architetto*, Roma-Bari, Laterza, 1969.

Butters 1991 = Suzanne B. Butters, *Ferdinand et le jardin du Pincio*, in *Villa Médicis* 1991, pp. 351-410.

Caneva, Carpaneto 2010 = Giulia Caneva, Giuseppe Maria Carpaneto, *Raffaello e l’immagine della natura: la raffigurazione del mondo naturale nelle decorazioni delle Logge vaticane*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2010.

Canova 2002 = Lorenzo Canova, *Il cardinale Tiberio Crispo, papa Paolo III e la Sala della Biblioteca di Castel Sant’Angelo*, in *I Cardinali di Santa Romana Chiesa: collezionisti e mecenati*, I, atti delle giornate di studi (Roma, 2001-2002), a cura di Marco Gallo, Roma, Shakespeare & Company, 2002, pp. 25-39.

Canova 2004 = Lorenzo Canova, *Il lanciere e gli elefanti. La lotta contro i turchi nelle committenze artistiche di papa Paolo III Farnese*, in *Sul carro di Tespi* 2004, pp. 89-104.

Capozzi 1928-1929 = Antonino Capozzi, *Visioni dantesche di Aristide Foà*, «L’Italia che lavora. Rassegna mensile illustrata», I, 1928-1929, pp. 299-300.

Cappelletti 1844 = Giuseppe Cappelletti, *Le chiese d’Italia, dalla loro origine sino ai giorni nostri*, II, Venezia, Giuseppe Antonelli, 1844.

Cardella 1792-1797 = Lorenzo Cardella, *Memorie storiche de’ cardinali della Santa Romana Chiesa*, 10 voll., Roma, Stamperia Pagliarini, 1793.

Carl 2008 = Doris Carl, *I busti imperiali di palazzo Spannocchi a Siena e il loro contesto medico*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LII, 2008, pp. 7-24.

Casadidio 1995 = Edmondo Casadidio, *La famiglia Parisani: saggio di genealogia e di demografia storica*, «Quaderni del bicentenario», 1, 1995, pp. 43-60.

Casadidio 1996 = Edmondo Casadidio, *La famiglia Parisani: saggio di genealogia e di demografia storica*, «Quaderni del bicentenario», 2, 1996, pp. 55-65.

Castel Sant’Angelo nel Cinquecento 2024 = *Castel Sant’Angelo nel Cinquecento. Le decorazioni farnesiane*, a cura di Barbara Agosti, Silvia Ginzburg, Roma, Efesto, 2024.

Castiglione ed. 2016 = Baldassare Castiglione, *Lettere famigliari e diplomatiche*, a cura di Guido La Rocca, Angelo Stella, Umberto Morando, 3 voll., Torino, Einaudi, 2016.

Catalano, Giovannone 2024 = Dora Catalano, Carla Giovannone, *I dipinti murali della Sala degli Imperatori: protocolli per il recupero, nuovi dati e nuove ipotesi*, in *Villa Silvestri Rivaldi* 2024, pp. 149-159.

Ceccanti 2023 = Costantino Ceccanti, *Baldassarre Turini committente d’architettura*, «Images», 9, 2023, pp. 70-93.

Cella 1981 = Sergio Cella, s.v. *Cippico, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 25, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1981, pp. 732-735.

Certomà 2001 = Anna Maria Certomà, *La Torre Nova dalla storia antica*, «Capitolium», V, 19, 2001, pp. 48-51.

Cervelli 2024 = Maria Giulia Cervelli, *La Cagliostro*, in *Castel Sant’Angelo nel Cinquecento* 2024, pp. 169-178.

Cetteo Cipriani 2004 = Carlo Cetteo Cipriani, *I libri di Alessandro Dudan nella*

Fondazione Cini di Venezia, Roma, Società Dalmata di Storia patria, 2004.

Chacón 1601 = Alfonso Chacón, *Vita et gesta summorum pontificum a Christo Domino usque ad Clementem VIII necnon S.R.E. Cardinalium cum eorundem insignibus*, Romae, expensis heredum Petri Antonii Lanceae, 1601.

Chacón 1677 = Alfonso Chacón, *Vitae, et res gestae Pontificum Romanorum et S.R.E. cardinalium [...]* ab Augustino Oldoino *Societatis Iesu recognitae* [...], III, Romae, cura et sumptibus Philippi et Antoni de Rubeis, 1677.

Chambers 1965a = David Sanderson Chambers, *Cardinal Bainbridge in the Court of Rome 1509-1514*, Oxford, Oxford University Press, 1965.

Chambers 1965b = David Sanderson Chambers, *Cardinal Wolsey and the Papal Tiara*, «Bulletin of the Institute of Historical Research», XXXVIII, 97, 1965, pp. 20-30; poi in Id., *Individuals and Institutions in Renaissance Italy*, Aldershot, Ashgate, 1998, parte XV, pp. 20-30.

Chambers 1976 = David Sanderson Chambers, *The Housing Problems of Cardinal Francesco Gonzaga*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXIX, 1976, pp. 21-58.

Chambers 2004 = David Sanderson Chambers, s.v. *Bainbridge, Christopher*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, 3, Oxford, Oxford University Press, 2004, pp. 319-321.

Chambers 2019 = David Sanderson Chambers, *Treatises on the Ideal Cardinal*, in *A Companion to the Early* 2019, pp. 453-469.

Cherubini *et al.* 1984 = Paolo Cherubini *et al.*, *Un libro di multe per la pulizia delle strade sotto Paolo II (21 luglio – 12 ottobre 1467)*, «Archivio della Società Romana di Storia patria», CVII, 1984, pp. 51-274.

Chiacchella 1987 = Rita Chiacchella, *Per una reinterpretazione della «guerra del sale» e della costruzione della Rocca Paolina in Perugia*, «Archivio storico italiano», CXLV, 1987, pp. 3-60.

Chioccarello 1643 = Bartolomeo Chioccarello, *Antistitum Praeclarissimae Neapolitanae Ecclesiae catalogus ab Apostolorum temporibus ad hanc usque nostram aetatem, et ad annum MDCXLIII*, Neapoli, typis Francisci Savij, 1643.

Clough 2003 = Cecil H. Clough, *Three Gigli of Lucca in England during the Fifteenth and Early Sixteenth Centuries: Diversification in a Family of Mercery Merchants*, «The Ricardian», XIII, 2003, pp. 121-147.

Clough 2004 = Cecil H. Clough, s.v. *Gigli, Silvestro*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, 22, Oxford, Oxford University Press, 2004, pp. 153-154.

Codre 1981 = *Codre: sculture 1971-1981*, catalogo della mostra (Milano, Giardini

pubblici di via Palestro, 1981), Milano, Comune, Ripartizione Cultura e Spettacolo, 1981.

Coldagelli 1969 = Umberto Coldagelli, s.v. *Boncompagni, Filippo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 11, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1969, pp. 687-688.

Coli 2009 = Massimiliano Coli, *La cronaca del monastero domenicano di S. Giorgio di Lucca*, Pisa, ETS, 2009.

Colucci 1790 = Giuseppe Colucci, *Delle antichità picene*, VII, Fermo, dai torchi dell'autore, 1790.

A Companion to the Early 2019 = *A Companion to the Early Modern Cardinal*, a cura di Mary Hollingsworth, Miles Pattenden, Arnold Alexander Witte, Leiden-Boston, Brill, 2019.

Concioni 2001 = Graziano Concioni, *Francesco di Leonardo Marti (1458-1542): orafo e architetto, in Lucca città d'arte e i suoi archivi: opere d'arte e testimonianze documentarie dal Medioevo al Novecento*, atti del convegno (Firenze, 2000), a cura di Max Seidel, Romano Silva, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 233-286.

Concioni, Ferri, Ghilarducci 1988 = Graziano Concioni, Claudio Ferri, Giuseppe Ghilarducci, *I pittori rinascimentali a Lucca: vita, opere, committenza*, Lucca, Rugani, 1988.

Corà 2008 = Bruno Corà, *Giuseppe Uncini: catalogo ragionato*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2008.

«Il corriere» 1879 = s.a., *Istituto femminile*, «Il corriere di Roma», VI, 5, 19 ottobre 1879, p. 37.

Cortesi 1510 = Paolo Cortesi, *De cardinalatu libri tres*, in Castro Cortesio, Symeon Nicolai Nardi, 1510.

Cremona 2019 = Alessandro Cremona, *“Come anco famosa per l’abitazione per li soffitti d’oro...”*. *I palchi sangalleschi del palazzo di Eurialo Silvestri ad Templum Pacis*, in *Di sotto in su. Soffitti nel Rinascimento a Roma*, a cura di Claudia Conforti, Maria Grazia D’Amelio, Modena, Palombi, 2009, pp. 103-121.

Cremona 2024 = Alessandro Cremona, *Le molte anime del palazzo: Eurialo Silvestri e Alessandro de’ Medici, primi committenti*, in *Villa Silvestri Rivaldi* 2024, pp. 81-99.

Cugnoni 1881 = Giuseppe Cugnoni, *Agostino Chigi il Magnifico: note al Commentario di Alessandro VII sulla vita di Agostino Chigi*, Roma, I Forzani e C., tipografi del Senato, 1881; ed. con indici a cura di Alessandro Pontecorvi, Roma, Bardi, 2021.

Cuoppolo 2013 = Alfonso Cuoppolo, *Il gigante della collina: storie, dolori e musiche nell’eco delle sue antiche mura. Studi e ricerche sul castello di Gesualdo, sul principe Carlo, eccelso madrigalista, su personaggi*

ed eventi del suo casato e della famiglia Borromeo, Grottaminarda, Delta 3, 2013.

Curtis 2004 = Cathy Curtis, s.v. *Pace, Richard*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, 42, Oxford, Oxford University Press 2004, pp. 298-302.

Dacos 1986 = Nicole Dacos, *Le logge di Raffaello: maestro e bottega di fronte all’antico*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1986.

D’Alberto 2023 = Claudia D’Alberto, *La Casina del Cardinal Bessarione tra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Campisano, 2023.

D’Alessio 2012 = Maria Teresa D’Alessio, *Regione IX. Circus Flaminius, in Atlante di Roma antica* 2012, I, pp. 493-541.

Daniele 2015 = Giulia Daniele, *Le lettere di Pietro Veri a Virginio Orsini sul cantiere di Montegiordano*, «Storia dell’arte», n.s., 40 [140], 2015, pp. 41-52.

Daniele 2017a = Giulia Daniele, *Pietro Veri a Montegiordano: un inedito “ricordo di pitture” per Virginio Orsini, in Gli Orsini e i Savelli* 2017, pp. 127-131.

Daniele 2017b = Giulia Daniele, *Il rinnovo di Montegiordano all’epoca di Virginio II Orsini, in Lusingare la vista: il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e Barocco*, a cura di Adriano Amendola, Città del Vaticano, Edizioni Musei Vaticani, 2017, pp. 341-346.

Daniele 2024 = Giulia Daniele, *Sul cantiere decorativo della Sala delle Divinità: l’autore del fregio e i disegni preparatori*, in *Villa Silvestri Rivaldi* 2024, pp. 125-130.

Da Raffaello 2019 = *Da Raffaello. Raffaellino del Colle*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 2019), a cura di Vittorio Sgarbi, Sant’Arcangelo di Romagna, Maggioli, 2019.

De Caro 1970 = Gaspare De Caro, s.v. *Bellanti, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 7, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, pp. 592-593.

De Dominicis 2002 = Claudio De Dominicis, *I Cenci del rione Regola. Genealogia 1527-1700*, in *I Cenci: nobiltà di sangue*, a cura di Michele Di Sivo, Roma, Colombo, 2002, pp. 143-218.

De Jong 1987 = Jan L. de Jong, *De oudheid in fresco, de interpretatie van klassieke onderwerpen in de Italiaanse wandchilderkunst, inzonderheid te Rome, circa 1370-1555*, Leiden, Rijksuniversiteit te Leiden, 1987.

Della Lena 2022 = Roberto Della Lena, *Gualtierio Sbardelli, poeta e commediografo tra Roma e la Toscana*, «La Toscana Nuova», gennaio 2022, p. 48.

De Romanis 1995 = Alessandra De Romanis, *Il Palazzo di Tiberio Crispo a Bolsena*, Roma, De Luca, 1995.

De Romanis 2007 = Alessandra De Romanis, *Il palazzo di Tiberio Crispo a Bolsena*, in *Lo specchio dei principi. Il sistema decorativo*

delle dimore storiche nel territorio romano, a cura di Claudia Cieri Via, Roma, De Luca, 2007, pp. 1-47.

Di Capua s.d. = Guido Di Capua, *Progetto di restauro conservativo della proprietà immobiliare al primo piano del palazzo nobile di piazza Rondanini 48 a Roma*, s.d. (disponibile on-line nella sezione contatti del sito della CRUI: <https://www.cru.it/la-cru/sede-e-contatti.html>).

Di Castro 2001 = Raffaella Di Castro, s.v. *Gnoli, Teresa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 57, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2001, pp. 463-466.

Dillon 2012 = Anne Dillon, *Michelangelo and the English Martyrs*, Farnham, Ashgate, 2012.

Di Sante 2015 = Assunta Di Sante, *L’Archivio della Fabbrica di S. Pietro in Vaticano: la storia e il patrimonio documentario*, in *L’Archivio della Fabbrica di S. Pietro in Vaticano come fonte per la storia di Roma*, a cura di Gaetano Sabatini, Simona Turriziani, Roma, Palombi, 2015, pp. 21-47.

Disegnare nello spazio 2004 = *Disegnare nello spazio: sculture e carte di Lorenzo Guerrini*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2004), a cura di Pia Vivarelli, Roma, De Luca, 2004.

Donati 2026 = Alessandra Donati, *Le legazioni farnesiane di Ascanio Parisani e Tiberio Crispo tra Perugia e Foligno: nuove acquisizioni documentarie (1542-1548)*, in *Lettere per le arti (1534-1589). Ricerche sui Farnese*, a cura di Carmela Capaldi, Enrico Parlato, Laura Teza, Patrizia Tosini, Roma, Officina Libraria, 2026, pp. 240-254.

Donato 2019 = Maria Pia Donato, *Cardinals and the Culture of Libraries and Learning*, in *A Companion to the Early* 2019, pp. 493-508.

Doni 1564 = Anton Francesco Doni, *Pitture del Doni*, Padova, appresso Gratosio Perachino, 1564; ed. a cura di Sonia Maffei, Napoli, La stanza delle scritture, 2004.

«La donna» 1922 = s.a., *Le Stanze del Libro*, «La donna: rivista quindicinale illustrata», XVIII, 379, 5 agosto 1922, p. 17.

«La Donna italiana» 1929 = s.a., *Notiziario*, «La Donna italiana: rivista mensile di lettere, scienze, arti e di movimento sociale femminile», VI, 1929, 12, p. 801.

D’Onofrio 1969 = Cesare D’Onofrio, *Roma nel Seicento*, Firenze, Vallecchi, 1969.

Dorez 1932 = Léon Dorez, *La cour du Pape Paul III d’après les registres de la Trésorerie Secrète*, 2 voll., Paris, Leroux, 1932.

Dosso Dossi 2023 = Dosso Dossi. *Il fregio di Enea*, catalogo della mostra (Roma, Museo e Galleria Borghese, 2023), a cura di Marina Minozzi, Milano, Electa, 2023.

The Drawings of Bronzino 2010 = *The Drawings of Bronzino*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 2010), a cura di Carmen C. Bambach, Janet Cox-Rearick, George R. Goldner, New

York-New Haven, Conn., The Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, 2010.

Droghini 2001 = Marco Droghini, *Raffaellino del Colle*, Sant’Angelo in Vado, Centro Studi G. Mazzini, 2001.

Droghini 2019 = Marco Droghini, *Raffaellino del Colle. Profilo biografico e artistico*, in *Da Raffaello* 2019, pp. 23-30.

Dudan 1921-1922 = Alessandro Dudan, *La Dalmazia nell’arte italiana: venti secoli di civiltà*, 2 voll., Milano, Fratelli Treves, 1921-1922.

Du Pérac 1577 = Étienne Du Pérac, *Nova Vrbs Romae descriptio*, Romae, Antoine Lafrery, 1577; ed. in Francesco Ehrle, *Roma prima di Sisto V: la pianta di Roma Du Pérac-Lafréry del 1577; riprodotta dall’esemplare esistente nel Museo Britannico*, Roma, Danesi, 1908.

Dyer 2012 = Christopher Dyer, *A Country Merchant 1495-1520: Trading and Farming at the End of the Middle Ages*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

Egidi 1908a = Pietro Egidi, *Libro di anniversari in volgare dell’ospedale del Salvatore*, «Archivio della Società Romana di Storia patria», XXXI, 1908, pp. 169-209.

Egidi 1908b = Pietro Egidi, *Necrologi e libri affini della provincia romana*, 2 voll., Roma, Forzani, 1908; ed. in 2 voll., Torino, Bottega d’Erasmus, 1969.

Elam 2005 = Caroline Elam, *Michelangelo and the Clementine Architectural Style*, in *The Pontificate of Clement VII: History, Politics, Culture*, a cura di Kenneth Gouwens, Sheryl E. Reiss, Aldershot, Ashgate, 2005, pp. 199-225.

«Eloquenza» 1926 = s.a., *Antonio Cippico: La notte dei Re*, «L’Eloquenza: antologia, critica, cronaca», XVI, 1926, pp. 896-897.

«Eloquenza» 1927 = s.a., *Giacomo Marcocchia: Commemorazione Foscoliana (2)*, «L’Eloquenza: antologia, critica, cronaca», XVII, 1927, pp. 867-868.

«Eloquenza» 1927 = s.a., *Adriana Fradeletto: Pio X nei ricordi di una veneziana (1)*, «L’Eloquenza: antologia, critica, cronaca», XVIII, 1928, p. 192.

Emili 1539 = Paolo Emili, *De rebus gestis Francorum*, Parisiis, ex officina Michaëlis Vascosani, 1539.

The English Hospice 1962 = *The English Hospice in Rome: The Venerable Sexcentenary Issue*, Exeter, Catholic records press, 1962.

Esch 1995 = Arnold Esch, *Roman Customs Registers 1470-80: Items of Interest to Historians of Art and Material Culture*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LVIII, 1995, pp. 72-87.

Esteva-Grillet 2011 = Roldán Esteva-Grillet, *Pedro Centeno Vallenilla: el pintor de la raza*, in *América latina y la cultura artística italiana: un balance en el Bicentenario de la Independencia Latinoamericana*, a cura di

Maria Sartor, Buenos Aires, Istituto Italiano di Cultura, 2011, pp. 57-98.

Everett 2015 = Michael Everett, *The Rise of Thomas Cromwell: Power and Politics in the Reign of Henry VIII*, New Haven, Conn.-London, Yale University Press, 2015.

Fabjan 2008 = Barbara Fabjan, *Pintoricchio nella cappella maggiore di Santa Maria del Popolo*, in *Pintoricchio*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell’Umbria; Spello, Pinacoteca Comunale, 2008), a cura di Vittoria Garibaldi, Francesco Federico Mancini, Cinisello Balsamo, Silvana, 2008, pp. 141-147.

Farinella 2007 = Vincenzo Farinella, *L’“Eneide” di Dosso Dossi per Alfonso I d’Este (ed altre mitologie): un esercizio di filologia ricostruttiva*, in *Dosso Dossi e la pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I. Il camerino delle pitture*, atti del convegno (Padova, 2001), a cura di Alessandra Pattanaro, Alessandro Ballarin, Cittadella, Bertinello, 2007, pp. 299-342.

Farinella 2023 = Vincenzo Farinella, *Ricomporre un capolavoro: la riscoperta del fregio con le Storie di Enea di Dosso Dossi per il camerino delle pitture di Alfonso I d’Este (1927-2020)*, in *Dosso Dossi. Il fregio di Enea*, catalogo della mostra (Roma, Museo e Galleria Borghese, 2023), a cura di Marina Minozzi, Milano, Electa, 2023, pp. 44-59.

I Farnese 2022 = *I Farnese: architettura, arte, potere*, catalogo della mostra (Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, 2022), a cura di Simone Verde, Milano, Electa, 2022.

Feci 2000 = Simona Feci, s.v. *Gesualdo, Alfonso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 53, Roma Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000, pp. 488-492.

Fenech Kroke 2011 = Antonella Fenech Kroke, *Giorgio Vasari. La fabrique de l’allégorie. Culture et fonction de la personification au Cinquecento*, Firenze, Leo S. Olschki, 2011.

Fiamminghi a Roma 1995 = *Fiamminghi a Roma 1508-1608: artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1995; Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1995), a cura di Anne-Claire de Liedekerke, Milano, Skira, 1995.

Fiamminghi a Roma 1999 = *Fiamminghi a Roma*, atti del convegno (Bruxelles, 1995), a cura di Nicole Dacos Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1999.

Firpo 1988 = Massimo Firpo, *Il cardinale*, in *L’uomo del Rinascimento*, a cura di Eugenio Garin, 1988, pp. 73-131.

Firpo, Biferali 2009 = Massimo Firpo, Fabrizio Biferali, *“Navicula Petri”. L’arte dei papi nel Cinquecento 1527-1571*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

Fontana 2019 = Mauro Vincenzo Fontana, *Itinera tridentina. Giovanni Balducci, Alfonso Gesualdo e la riforma delle arti a Napoli*, Roma, Artemide, 2019.

Fontana 2020a = Mauro Vincenzo Fontana, *Gli ammaestramenti di Roncalli e la parte di Agellio. Il disegno nell’atelier del Pomarancio verso il 1600*, in *La scintilla divina: il disegno a Roma tra Cinque e Seicento*, a cura di Stefan Albl, Marco Simone Bolzoni, Roma, Artemide, 2020, pp. 183-201.

Fontana 2020b = Mauro Vincenzo Fontana, *I doveri di un vescovo, la dignità di un cardinale. Alfonso Gesualdo e i paramenta ecclesiastica della cattedrale di Napoli*, «Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte», s. 3, XLIII [LXXV], 2020, pp. 369-379.

Fontana 2022 = Mauro Vincenzo Fontana, *Domenico Fontana e la pittura postridentina nel Viceregno. Il duomo di Napoli, le cripte di Salerno e Amalfi*, in *Le «invenzioni di tante opere». Domenico Fontana e i suoi cantieri*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 2022-2023), a cura di Nicola Navone, Letizia Tedeschi, Patrizia Tosini, Roma, Officina Libraria, 2022, pp. 229-247.

Fontana 2025 = Mauro Vincenzo Fontana, *Alessandro de’ Medici, i corpi santi e le arti, in L’Europa della porpora. Arte e politica dei principi della Chiesa (1564-1605)*, a cura di Mauro Vincenzo Fontana, Patrizia Tosini, Roma, Officina Libraria, 2025, pp. 240-263.

Fontana 2026 = Mauro Vincenzo Fontana, *Indegno della porpora? Ascanio Parisani nella familia farnesiana, tra delazioni antiche e stereotipi moderni*, in *Lettere per le arti (1534-1589). Ricerche sui Farnese*, a cura di Carmela Capaldi, Enrico Parlato, Laura Teza, Patrizia Tosini, Roma, Officina Libraria, 2026, pp. 272-286.

Forcella 1869-1884 = Vincenzo Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d’altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, 14 voll., Roma, Fratelli Bencini *et al.*, 1869-1884.

Fragnito 1978 = Gigliola Fragnito, s.v. *Castellesi, Adriano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 21, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1978, pp. 665-671.

Fragnito 2002 = Gigliola Fragnito, *Le corti cardinalizie nella prima metà del Cinquecento: da Paolo Cortesi a Francesco Priscianese*, «Miscellanea storica della Valdelsa», CVIII, 2002, 3, pp. 49-62.

Franklin 1990 = David Franklin, *Raffaellino del Colle: Painting and Patronage in Sansepolcro during the First Half of the Sixteenth-century*, «Studi di storia dell’arte», I, 1990, pp. 145-170.

Franklin 2013 = David Franklin, *Raffaellino del Colle e Giulio Romano*, in *Late Raphael*, atti del convegno (Madrid, 2012), a cura di Miguel Falomir Faus, Madrid, Museo

Nacional del Prado, pp. 100-105.

Frapiccini 2013 = David Frapiccini, *L’età aurea di Giulio II: arti, cantieri e maestranze prima di Raffaello*, Roma, Gangemi, 2013.

Frascarelli, Testa 2004 = Dalma Frascarelli, Laura Testa, *La casa dell’eretico: arte e cultura nella quadreria romana di Pietro Gabrielli (1660-1734) a Palazzo Taverna di Montegiordano*, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 2004.

Frommel 1973 = Christoph Luitpold Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, 3 voll., Tübingen, Wasmuth, 1973.

Frommel 1996 = Christoph Luitpold Frommel, *La chiesa di San Pietro sotto papa Giulio II alla luce di nuovi documenti*, in *San Pietro che non c’è. Da Bramante a Sangallo il Giovane*, a cura di Cristiano Tessari, Milano, Electa, 1996, pp. 23-84.

Frommel 1998 = Christoph Luitpold Frommel, *I tre progetti bramanteschi per il cortile del Belvedere*, in *Il cortile delle statue*, atti del convegno (Roma, 1992), a cura di Matthias Winner, Bernard Andreae, Mainz, Philipp von Zabern, 1998, pp. 17-66.

Frutaz 1962 = Amato Pietro Frutaz, *Le piante di Roma*, 3 voll., Roma, Istituto di Studi romani, 1962.

Galimberti 2023 = Alessandro Galimberti, Roberto Paribenì: storico dell’età di Cesare e di Augusto, in *Augusto e il fascismo: studi intorno al bimillenario del 1937-1938*, a cura di Massimiliano Ghilardi, Laura Macella, Città di Castello, LuoghInteriori, 2023, pp. 119-133.

Gallavotti Cavallero 2012 = Daniela Gallavotti Cavallero, *Giovanni Maggi, la pittura di paesaggio e la Pianta di Roma del 1625*, in *Piante di Roma: dal Rinascimento ai catasti*, a cura di Mario Bevilacqua, Marcello Fagiolo, Roma, Artemide, 2012, pp. 198-211.

Galleria Borghese 2022 = *Galleria Borghese. Catalogo generale*, I, *Scultura moderna*, a cura di Anna Coliva con la collaborazione di Vittoria Brunetti, Roma, Officina Libraria, 2022.

Gandini 2000 = Mario Gandini, *Raffaele Pettazzoni negli anni 1928-1929: materiale per una biografia*, «Strada maestra. Quaderni della Biblioteca comunale G.C. Croce di San Giovanni in Persiceto», 48, 2000, pp. 81-249.

Garimberti 1567 = Girolamo Garimberti, *La prima parte delle vite, ovvero fatti memorabili d’alcuni papi e di tutti cardinali passati*, Venezia, appresso Gabriel Giolito de’ Ferrari, 1567.

Garms 1972 = Jörg Garms, *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj zur Kunsttätigkeit in Rom unter Innozenz X*, Wien, Böhlau, 1972.

Gaudioso 1981 = Eraldo Gaudioso, *La decorazione dell’appartamento farnesiano a Castel Sant’Angelo*, in *Gli affreschi di Paolo III* 1981, I, pp. 31-37.

Gaye 1839-1840 = Giovanni Gaye, *Carteggio inedito d’artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 voll., Firenze, presso Giuseppe Molini, 1839-1840.

Gentiloni Silverj 1965 = Stefano Gentiloni Silverj, *Il Palazzo Parisani in Tolentino*, in *Atti dell’XI Congresso di Storia dell’Architettura* (Marche, 1959), Roma, Centro Studi per la Storia dell’architettura, 1965, pp. 393-395.

Geremicca 2016 = Antonio Geremicca, *Venusti creato di Perino del Vaga*, in *Intorno a Marcello Venusti*, a cura di Barbara Agosti, Giorgio Leone, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2016, pp. 25-29.

Geymonat 1989 = Mario Geymonat, *Per un commento iconografico all’Eneide*, «Atti e Memorie. Accademia Virgiliana di Scienze, Lettere ed Arti», n.s., LVII, 1989, pp. 95-133.

Ghidoli Tomei 1981 = Alessandra Ghidoli Tomei, *Impresa ed emblema. Le immagini simboliche nel programma decorativo di Castel Sant’Angelo*, in *Gli affreschi di Paolo III* 1981, I, pp. 39-46.

Ghini 1988 = Giuseppina Ghini, *Le terme Alessandrine nel Campo Marzio*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1988.

Ghini 2022 = Giuseppina Ghini, *Le Terme Neroniano-Alessandrine nel Campo Marzio a Roma*, «Römische historische Mitteilungen», LXIV, 2022, pp. 137-162.

Giancarli 2021 = Mattia Giancarli, *Seguendo Raffaello: nuove considerazioni su Raffaellino del Colle nelle Marche*, in *Il Rinascimento a Sassoferrato. Pietro Paolo Agabiti, scultore e pittore al tempo dei Della Robbia e Raffaello*, catalogo della mostra (Sassoferrato, 2021), a cura di Alessandro Delpriori, Lucia Panetti, Sassoferrato, Garofoli, pp. 89-115.

Giancarli 2025 = Mattia Giancarli, *Giorgio Vasari e gli amici di Sansepolcro*, in *La tarda Maniera, da Vasari a Barocci*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 2024), a cura di Barbara Agosti, Anna Maria Ambrosini Massari, Maria Beltramini, Ancona, Il lavoro editoriale, 2025, pp. 191-210.

Giannini 2005 = Massimo Carlo Giannini, *Note sui tesorieri generali della Camera apostolica e sulle loro carriere tra XVI e XVII secolo*, in *Offices et papauté* 2005, pp. 859-883.

Giannotti 1994-1995 = Alessandra Giannotti, *Intorno a Raffaellino del Colle*, «Studi di Storia dell’arte», V-VI, 1994-1995, pp. 287-304.

Gigli 1995 = Laura Gigli, *La decorazione del palazzo Baldassini*, in Marina Cogotti, Laura Gigli, *Palazzo Baldassini*, Roma, L’Erma di Bretschneider, 1995, pp. 64-60.

Giometti, Lorizzo 2019 = Cristiano Giometti, Loredana Lorizzo, *Per diletto e per profitto: i Rondinini, le arti e l’Europa*, Milano, Officina Libraria, 2019.

Giordano 2008 = Silvano Giordano, s.v. *Massarelli, Angelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 71, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2008, pp. 706-709.

Giornali di Vincenzo Pacetti 2011 = *Roma 1771-1819: i Giornali di Vincenzo Pacetti*, a cura di Angela Cipriani *et al.*, Pozzuoli, Naus, 2011.

Giovannoni 1959 = Gustavo Giovannoni, *Antonio da Sangallo il giovane*, 2 voll., Roma, Tipografia Regionale, 1959.

Giovio 1532 = Paolo Giovio, *Commentario delle cose de turchi*, Romae, apud Antonium Bladum Asulanum, 1532.

Giulio Romano 1992 = *Giulio Romano: repertorio di fonti documentarie*, a cura di Daniela Ferrari, 2 voll., Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1992.

Giusti Maccari 2020 = Patrizia Giusti Maccari, *La domus magna familiare nel Cinquecento a Lucca tra fedeltà e abbandono*, in *Marmi blasonati: conoscere Lucca attraverso stemmi ed emblemi*, a cura di Antonia D’Aniello *et al.*, Lucca, Pacini Fazzi, 2020, pp. 29-48.

Gnoli 1935 = Umberto Gnoli, *Alberghi ed osterie di Roma nella Rinascenza*, Spoleto, C. Moneta, 1935.

Gnoli 1939 = Umberto Gnoli, *Topografia e toponomastica di Roma medioevale e moderna*, Roma, Staderini, 1939.

Goldenberg Stoppato 2017 = Lisa Goldenberg Stoppato, *Appunti “fiorentini” per il corpus della ritrattistica degli Orsini*, in *Gli Orsini e i Savelli* 2017, pp. 313-333.

Grassi 2010 = Paola Grassi, *Palazzo Taverna*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2010.

Griffi 1510 = Pietro Griffi, *De Officio collectoris in regno Angliae*, ms., 1510 (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Ott. lat., 2948); ed. con il titolo *Il “De Officio collectoris in regno Angliae” di Pietro Griffi da Pisa (1469-1516)*, a cura di Michele Monaco, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1973.

Grossi Gondi 1923 = Augusto Grossi Gondi, *Domande e risposte*, «Roma, rivista di studi e di vita romana», I, 2, 1923, p. 52.

Guarino 2008 = Sergio Guarino, *Sale farnesiane (Sala degli Arazzi, Sala delle Oche, Sala delle Aquile)*, in *Gli affreschi del palazzo dei Conservatori*, a cura di Sergio Guarino, Patrizia Masini, Milano, Electa, 2008, pp. 64-79.

Guerrieri Borsoi 2007 = Maria Barbara Guerrieri Borsoi, *Il palazzo Aldobrandini, già Parisani, al Pozzo delle Cornacchie e gli affreschi di Pietro Veri*, «Bollettino d’Arte», s. VI, XCII, 141, 2007, pp. 89-98.

Guerrieri Borsoi 2012 = Maria Barbara Guerrieri Borsoi, *Notizie sul palazzo Capizucchi ai Cesarini e sull’architetto Cherubino Bartolomeo Politi, “giovane” di*

Onorio Longhi, «Palladio», n.s., XXV, 49, 2012, pp. 129-134.

Guerrieri Borsoi 2020 = Maria Barbara Guerrieri Borsoi, *Intorno a Giannozzo e Antonio Cepparelli*, in *Dedicato a Irving Lavin*, numero speciale di «Aboutartonline», a cura di Marcello Fagiolo, 2020, pp. 36-37 (disponibile on-line: <https://www.aboutartonline.com/wp-content/uploads/2020/05/11.Guerrieri-Borsoi.pdf>).

Guerrini 1985a = Roberto Guerrini, *Dal testo all’immagine. La «pittura di storia» nel Rinascimento*, in *Memoria dell’antico nell’arte italiana*, II, *I generi e i temi ritrovati*, a cura di Salvatore Settis, Torino, Einaudi, 1985, pp. 43-93.

Guerrini 1985b = Roberto Guerrini, *Plutarco e la cultura figurativa nell’età di Paolo III: Castel Sant’Angelo, Sala Paolina, «RACAR»*, XII, 1985, pp. 179-187.

Guerrini 2003 = Roberto Guerrini, *Dagli Uomini Famosi alla Biografia Dipinta: “topos” e “parádeigma” nella pittura murale del Rinascimento*, in *Visuelle Topoi. Efridung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, a cura di Ulrich Pfisterer, Max Seidel, München, Deutscher Kunstverlag, 2003, pp. 182-196.

Guerrini 2013 = Roberto Guerrini, *Exempla Virtutis. Saggi scelti di Roberto Guerrini*, Siena, Agorà, 2013.

Härb 2015 = Florian Härb, *The Drawings of Giorgio Vasari*, Roma, Ugo Bozzi, 2015.

Harris 1963-1964 = John Harris, *The Prideaux Collection of Topographical Drawings*, «Architectural History», VII, 1963-1964, pp. 19-108.

Hartt 1981 = Frederick Hartt, *Giulio Romano*, 2 voll., New York, Hacker Art Books, 1981.

Haskell 1993 = Francis Haskell, *History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1993.

Henneberg 1965 = Josephine von Henneberg, *Un aiuto del Vasari e la Cappella Parisani nella chiesa romana di San Marcello*, «Commentari», n.s., XVI, 1965, pp. 258-260.

Hibbard 1961 = Howard Hibbard, *The Early History of Sant’Andrea della Valle*, «The Art Bulletin», XLIII, 1961, pp. 289-318.

Hierarchia catholica 1923 = *Hierarchia medii aevi sive summorum pontificum, S.R.E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series: e documentis tabularii praesertim Vaticanani collecta, digesta, edita*, III, *Saeculum XVI ab anno 1503 complectens*, a cura Konrad Eubel *et al.*, Monasterii, sumptibus et typis Librariae Regensbergianae, 1923.

Hollingsworth 2019 = Mary Hollingsworth, *The Cardinal’s Household*, in *A Companion to the Early* 2019, pp. 260-275.

Hoogewerff 1945-1946 = Godefridus J. Hoogewerff, *Documenti in parte inediti che riguardano Raffaello ed altri*

artisti contemporanei, «Rendiconti. Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», XXI, 1945-1946, pp. 253-268.

Hornbeck 2019 = J. Patrick Hornbeck, *Remembering Wolsey: A History of Commemorations and Representations*, New York, Fordham University Press, 2019.

Hülsen 1925-1926 = Christian Hülsen, *Intorno all’Arcus Pietatis nel Campo Marzio*, «Rendiconti. Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», IV, 1925-1926, pp. 291-303.

Hülsen 1927 = Christian Hülsen, *Le chiese di Roma nel Medio Evo: cataloghi ed appunti*, Firenze, Leo S. Olschki, 1927.

Ignesti 1988 = Giuseppe Ignesti, s.v. *Corsanegro, Camillo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 34, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988, pp. 781-783.

Igual Luis 2007 = David Igual Luis, *Sieneses en la Valencia bajomedieval: los Spannochi y sus representantes empresariales*, in *L’ultimo secolo della Repubblica di Siena: politica e istituzioni, economia e società*, a cura di Mario Ascheri, Fabrizio Nevola, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 2007, pp. 333-360.

Illuminating the Renaissance 2003 = *Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, catalogo della mostra (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2003; Londra, Royal Academy of Arts, 2003-2004), a cura di Thomas Kren, Scot McKendrick, Los Angeles, Calif., Getty Publications, 2003.

Infelise 1998 = Mario Infelise, *Gli avvisi di Roma. Informazione e politica nel secolo XVII*, in *La corte di Roma tra Cinque e Seicento. «Teatro» della politica europea*, a cura di Gianvittorio Signorotto, Maria Antonietta Visceglia, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 189-205.

Ingamells 1997 = John Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701-1800*, New Haven, Conn.-London, Yale University Press, 1997.

In presentia mei notarii 2009 = *In presentia mei notarii: piante e disegni nei protocolli dei Notai Capitolini (1605-1875)*, a cura di Orietta Verdi, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, 2009.

«L’Italia» 1929 = S.a., *Arte*, «L’Italia che lavora. Rassegna mensile illustrata», 1929, p. 71.

Jaitner 1984 = Klaus Jaitner, *Die Hauptinstruktionen Clemens’ VIII. für die Nuntien und Legaten an den europäischen Fürstenhöfen 1592-1605*, Tübingen, Niemeyer, 1984.

Jannattoni 1945 = Livio Jannattoni, *Roma e gli inglesi*, Roma, Atlantica, 1945.

Keaveney 1978 = Raymond Keaveney, *A Fresco Cycle by Raffaellino del Colle in the*

Palazzo Rondanini, «Antologia di Belle Arti», II, 1978, 6, pp. 125-133.

Kliemann 1993 = Julian Kliemann, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1993.

Kuhlemann 1999 = Michael Kuhlemann, *Michelangelo Naccherino: Skulptur zwischen Florenz und Neapel um 1600*, Münster, Waxmann, 1999.

Lambert 2018 = Bart Lambert, “Nostri fratelli da Londra”: *The Lucchese Community in Late Medieval England*, in *Anglo-Italian Culture Relations in the Later Middle Ages*, a cura di Michele Campopiano, Helen Fulton, Woodbridge, York Medieval Press, 2018, pp. 87-102.

Lanciani 1899 = Rodolfo Lanciani, *Le escavazioni del Foro*, «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», 27, 1899, pp. 169-204.

Lasagni 1999 = Roberto Lasagni, *Dizionario Biografico dei Parmigiani*, 4 voll., Parma, PPS, 1999.

Lauro 1637 = Giacomo Lauro, *Antiqvae Vrbis Splendor: Hoc est praecipua Eiusdem Templi Amphitheatra Theatra Circi Navmachie Arcvs Triumphales Mavssolea Aliaqve Svmptvosiora Aedificia Pompae Item Trivmphalis Et Colossaearvm Imaginvm Descriptio*, Romae, Vitale Mascardi, 1637.

Lee 1985 = Egmont Lee, *Descriptio Urbis: The Roman Census of 1527*, Roma, Bulzoni, 1985.

Lefevre 1959 = Renato Lefevre, *Il patrimonio romano degli Aldobrandini nel ’600*, «Archivio della Società Romana di Storia Patria», s. III, XIII, 1959, pp. 1-24.

Leone de Castris 1981 = Pier Luigi Leone de Castris, *Napoli 1544: Vasari e Monteoliveto*, «Bollettino d’arte», s. VI, LXVI, 12, 1981, pp. 59-88.

Letters and Papers 1862-1934 = *Letters and Papers Foreign and Domestic of the Reign of Henry VIII*, a cura di John Sherren Brewer, 21 voll., London, Longman & Co., 1864.

Lilli 1991 = Maria Sofia Lilli, *Aspetti dell’arte neoclassica: sculture nelle chiese romane 1780-1845*, Roma, Istituto Nazionale di Studi romani, 1991.

Lindley 1991 = Phillip G. Lindley, *Playing Check-mate with Royal Majesty? Wolsey’s Patronage of Italian Renaissance Sculpture*, in *Cardinal Wolsey: Church, State and Art*, a cura di Steven J. Gunn, Phillip G. Lindley, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 261-285.

Lombardi 1996 = Ferruccio Lombardi, *Roma: le chiese scomparse*, Roma, Palombi, 1996.

Lucchesini 1825 = Cesare Lucchesini, *Memorie e documenti per servire all’istoria del Ducato di Lucca*, IX, Lucca, Francesco Bertini, 1825.

Lucidi 2022 = David Lucidi, *Baccio da Montelupo*, Todi, Darte, 2022.

Maddaloni 1931 = Erlinda Maddaloni, *Notiziario*, «La Donna italiana: rivista mensile di lettere, scienze, arti e di movimento sociale femminile», VIII, 1931, 4, pp. 252-255.

Maffei 2009 = Sonia Maffei, *Le radici antiche dei simboli: studi sull’Iconologia di Cesare Ripa e i suoi rapporti con l’antico*, Napoli, Stanza delle Scritture, 2009.

Magnuson 2004 = Torgil Magnuson, *The Urban Transformation of Medieval Rome, 312-1420*, Roma, Swedish Institute, 2004.

Majanlahti 2003 = Anthony Majanlahti, *English Properties in Rome, 1450-1517*, «Papers of the British School at Rome», 71, 2003, pp. 235-257.

Mallarmé 1928 = Camille Mallarmé, *Un dramma di salotti del secolo XVIII*, «Nuova Antologia: Rivista di lettere, scienze ed arti», s. VII, CCLXII, 1362, 1928, pp. 471-487.

Mancini 1987 = Francesco Federico Mancini, *Miniatura a Perugia tra Cinquecento e Seicento*, Perugia, Electa Editori Umbri, 1987.

Mancini 1992 = Francesco Federico Mancini, *La decorazione pittorica*, in *La Rocca Paolina di Perugia: studi e ricerche*, Perugia, Electa Editori Umbri, 1992, pp. 127-132.

Manfredi 1584 = Girolamo Manfredi, *De Perfecto Cardinali Sanctae Romanae Ecclesiae*, Bononiae, Peregrinus Bonardus excudebat, 1584.

Mansi 1996 = Gerardo Mansi, *I patrizi di Lucca: le antiche famiglie lucchesi ed i loro stemmi*, Lucca, Titania, 1996.

Marchini 1964 = Giuseppe Marchini, *Un pozzo a Roma*, «Antichità viva», III, 1964, 2, pp. 28-37.

Marcocchia 1927 = Giacomo Marcocchia, *Lineamenti della Storia di Spalato*, «La Rivista Dalmatica», IX, 1927, 3, pp. 3-10.

Mari 2024 = Francesca Mari, *Sala dell’Adrianeo*, in *Castel Sant’Angelo nel Cinquecento* 2024, pp. 139-158.

Mariani 1891 = Cesare Mariani, *Di alcune antiche accademie di Roma*, «L’Arcadia: periodico di scienze, lettere ed arti», III, 1891, 6, pp. 346-353.

Mariano da Firenze 1518 = Mariano da Firenze, *Itinerarium Urbis Romae*, ms., 1518 (Firenze, Archivio Provinciale dei Frati Minori, ms. F 16); ed. a cura di Enrico Bulletti, Roma, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1931.

Massarelli 1901 = Angelo Massarelli, *Concilium Tridentinum, diariorum, actorum, epistularum, tractatum, I, Concilii Tridentini diariorum. Pars prima*, a cura di Sebastianus Merkle, Friburgi Brisgoviae, Sumptibus Herder, 1901.

Mayer 2000 = Thomas F. Mayer, *Reginald Pole: Prince & Prophet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

Maylender 1926 = Michele Maylender,

Storia delle accademie d’Italia, I, Bologna, L. Cappelli, 1926.

Maziere Brady 1890 = William Maziere Brady, *Anglo-Roman Papers*, London, Alexander Gardner, 1890.

McVay 2009 = Athanasius McVay, *A Prisoner for His People’s Faith: Metropolitan Andrei Sheptytsky’s Detentions under Russia and Poland*, «Logos: A Journal of Eastern Christian Studies», L, 2009, 1-2, pp. 13-54.

Melasecchi 2004 = Olga Melasecchi, s.v. *Guidotti, Paolo, detto il Cavalier Borghese*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 61, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2004, pp. 462-466.

Mercuri 2004 = Chiara Mercuri, *L’“Itinerarium Urbis Romae” di Mariano da Firenze: un vademecum per il pellegrino degli inizi del Cinquecento*, in *Una “Gerusalemme” toscana sullo sfondo di due Giubilei 1500-1525*, atti del convegno (San Vivaldo, Montaione, 2000), a cura di Sergio Gensini, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2004, pp. 83-92.

Messina 1990 = Pietro Messina, s.v. *Del Monte (Ciocchi del Monte), Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 38, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1990, pp. 127-131.

Mieth 2005 = Sven Mieth, *Graf Alessandro Dudan (1926-1957)*, in *Schloss Palaus*, a cura di Alexander von Hohenbühel, Bozen, Tappeiner, 2005, pp. 163-181.

Milián 1982 = Tomás Milián: *Muri*, introduzione di Alberto Boatto, Cosenza-Roma, Lerici, 1982.

Modigliani 1994 = Anna Modigliani, *I Porcari: storie di una famiglia romana tra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Roma nel Rinascimento, 1994.

Molino 2016 = Paola Molino, *Connected News: German “Zeitungen” and Italian “Avvisi” in the Fugger Collection (1568-1604)*, «Media History», XXII, 2016, pp. 267-295.

Monaco 1533 = Roberto Monaco, *Bellum christianorum principum, praecipue Gallorum, contra Saracenos, anno salutis 1088, pro terra sancta gestum*, Basileae, excudebat Henricus Petrus, 1533.

Monsagrati 2012 = Giuseppe Monsagrati, s.v. *Moroni, Gaetano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 77, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2012, pp. 83-87.

Montenovesi 1937 = Ottarino Montenovesi, *Agostino Chigi banchiere e appaltatore dell’allume di Tolfa*, «Archivio della Società Romana di Storia Patria», LX, 1937, pp. 107-147.

Morandi 1978 = Ubaldo Morandi, *Gli Spannocchi: piccoli proprietari terrieri, artigiani, piccoli, medi e grandi mercanti-banchieri*, in *Studi in memoria di Federigo Melis*, III, Napoli, Giannini, 1978, pp. 91-120.

Moroni 1840-1861 = Gaetano Moroni,

Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro ai nostri giorni, 103 voll., Venezia, Tipografia Emiliana, 1841.

Motta 2015 = Rossella Motta, *Gli affreschi della Loggia: rinvenimento, restauri, indagini e manutenzioni*, «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», 116, 2015, pp. 257-264.

Napolioni 1991 = Angiola Maria Napolioni, *Legati e governatori generali della Marca*, in *La Marca e le sue istituzioni al tempo di Sisto V*, a cura di Pio Cartechini, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1991, pp. 79-92.

Nastasi 2011 = Martina Nastasi, *Francesco Maria Niccolò Gabburri: incisioni e scritti del ‘Cavalier del Buon Gusto’*, PhD dissertation, Pisa, Università degli studi di Pisa, 2011.

Neppi 1975 = Lionello Neppi, *Palazzo Spada*, Roma, Editalia, 1975.

Nesi 2004 = Alessandro Nesi, *Pierantonio Palmerini. Cultura figurativa ed esperienze artistiche di un pittore urbinato, prima e durante la decorazione dell’Imperiale di Pesaro*, Fermignano, Centro Studi G. Mazzini, 2004.

Nesi 2006 = Alessandro Nesi, *Il Doceno all’Imperiale e altri appunti sulla bottega di Raffaellino del Colle*, «Pesaro. Città e conta», XXIII, 2006, pp. 17-26.

Nesi 2016 = Alessandro Nesi, s.v. *Raffaello Del Colle, detto Raffaellino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 86, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2016, pp. 142-145.

Nesi 2022 = Alessandro Nesi, *Intorno a Raffaellino. Maestro di San Pietro, Benedetto Nucci, Giovanni Paolo del Colle*, Firenze, Maniera, 2022.

Nevola 2005 = Fabrizio Nevola, *Ambrogio Spannocchi’s “Bella Casa”: Creating Site and Setting in Quattrocento Sienese Architecture*, in *Renaissance Siena: Art in Context*, a cura di A. Lawrence Jenkins, Kirksville, Mo., Truman State University Press, 2005, pp. 139-154 («Sixteenth Century Essays & Studies», 71).

Newns 1962 = Brian Newns, *The Hospice of St Thomas and the English Crown 1474-1538*, in *The English Hospice* 1962, pp. 145-192.

Nicolaci 2018 = Michele Nicolaci, *Aggiornamenti e nuove proposte per Paolo Borghese Guidotti tra Roma e Lucca*, in *Artisti e committenti lucchesi del Seicento a Roma*, a cura di Stefan Albl, Milano, Officina Libraria, 2018, pp. 32-47.

Nicolai 2008 = Fausto Nicolai, *Mecenati a confronto: committenza, collezionismo e mercato dell’arte nella Roma del primo Seicento: le famiglie Massimo, Altemps, Naro e Colonna*, Roma, Campisano, 2008.

Offices et papauté 2005 = *Offices et papauté (XIV^e-VXIF siècle): charges, hommes, destins*, atti del convegno (Roma, 2001), a cura di

Armand Jamme, Olivier Poncet, Roma, École Française de Rome, 2005.

Orbaan 1920 = Johannes Albertus Franciscus Orbaan, *Documenti sul Barocco in Roma*, Roma, Società alla Biblioteca Vallicelliana, 1920.

Gli Orsini e i Savelli 2017 = *Gli Orsini e i Savelli nella Roma dei papi: arte e mecenatismo di antichi casati dal feudo alle corti barocche europee*, atti dei convegni (Salerno-Chieti-Roma, 2016), a cura di Cecilia Mazzetti di Pietralata, Adriano Amendola, Cinisello Balsamo, Silvana, 2017.

Paci 1971 = Libero Paci, *Serie dei legati, vicelegati, governatori e prefetti della provincia di Macerata*, in *Storia di Macerata*, I, a cura di Aldo Adversi, Dante Cecchi, Libero Paci, Macerata, Romano Compagnucci, 1971, pp. 420-441.

Palazzo Ruggieri 2026 = *Palazzo Ruggieri. Una residenza all’ombra del Campidoglio*, a cura di Patrizia Tosini, Chiara Violini, Roma, De Luca, 2026.

Palazzo Silvestri-Rivaldi 2009 = *Palazzo Silvestri-Rivaldi a Roma*, a cura di Alessandro Cremona, Roma, Carocci, 2009 («Ricerche di Storia dell’arte», 97).

Panfilì 1575 = Francesco Panfilì, *Hoc est de’ Piceni, quae Anconitana vulgo Marchia nominatur et Nobilitate, et Laudibus, Opus*, Maceratae, excudebat Sebastianus Marcellinus Calcographus, 1575.

Panvinio 1557 = Onofrio Panvinio, *Epitome Pontificum Romanorum a S. Petro usque ad Paulum IIII. Gestorum (videlicet) electionisque singulorum, & conclavium compendiarια narratio*, Venetiis, impensis Iacobi Stradi Mantovani, 1557.

Parks 1962 = George B. Parks, *The Reformation and the Hospice 1514-1559*, in *The English Hospice* 1962, pp. 193-217.

Parrilla 2019 = Francesca Parrilla, *La carriera di un petit maître. Marcello Venusti oltre Michelangelo*, in *Michelangelo a colori. Marcello Venusti, Lelio Orsi, Marco Pino, Jacopino del Conte*, catalogo della mostra (Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Palazzo Barberini, 2019-2020), a cura di Francesca Parrilla, Massimo Pironcini, Roma, De Luca, 2019, pp. 17-36.

Partner 2001 = Peter Partner, *A Financial Informatione under Alexander VI*, in *Italia et Germania. Liber amicorum Arnold Esch*, a cura di Hagen Keller, Tübingen, Niemeyer, 2001, pp. 237-248.

Pasquinate romane 1983 = *Pasquinate romane del Cinquecento*, a cura di Valerio Marucci, Antonio Marzo, Angelo Romano, 2 voll., Roma, Salerno, 1983.

Passigli 1993 = Susanna Passigli, *Geografia parrocchiale e circoscrizioni territoriali nei secoli XII-XIV: istituzioni e realtà quotidiana*, in *Rome au XIII^e et XIV^e siècles. Cinq études*

réunies, a cura di Étienne Hubert, Roma, École Française de Rome, 1993, pp. 43-86.

Pastor 1913a = Ludwig von Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, V, *Geschichte Papst Pauls III* (1534-1549), Freiburg im Breisgau, Herder, 1913; trad. it. a cura di Angelo Mercati con il titolo *Storia dei papi dalla fine del Medio Evo*, V, *Paolo III (1534-1549)*, Roma, Desclée, 1931.

Pastor 1913b = Ludwig von Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, VI, *Julius III, Marcellus II und Paul IV (1550-1559)*, Freiburg im Breisgau, Herder, 1913.

Pecchiai 1963 = Pio Pecchiai, *Palazzo Taverna a Monte Giordano*, Roma, Istituto di Studi Romani, 1963.

Pelliccioni 1883-1884 = Gaetano Pelliccioni, *Estratti dalle schede sartiane*, «La Scuola romana: foglio periodico di letteratura e di arte», II, 1883-1884, 5, pp. 108-113.

Pellini 1664 = Pompeo Pellini, *Dell’historia di Perugia, nella quale si contengono oltre l’origine, e fatti della città, li principali successi d’Italia, per il corso d’Anni 3525*, 2 voll., Venezia, appresso Gio. Giacomo Hertz, 1664; ed. Perugia, Deputazione di storia patria per l’Umbria, 1970.

Pericoli 1976 = Tullio Pericoli, *Fogli di via*, Torino, Einaudi, 1976.

Pericoli Ridolfini 1989 = Cecilia Pericoli Ridolfini, *S. Eustachio, Rione VIII, Parte IV*, Roma, Fratelli Palombi, 1989.

Petitjean 2010 = Johann Petitjean, *Mots et pratiques de l’information. Ce que aviser veut dire (XVF-XVIF siècles)*, «*Mélanges de l’École française de Rome. Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*», CXXII, 2010, 1, pp. 107-121.

Petrucci 1970 = Armando Petrucci, s.v. *Belforti, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 7, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, pp. 568-569.

Piacentini 2000 = Paola Piacentini, *Note su documenti rubati*, «Roma nel Rinascimento», 2000, pp. 259-270.

Piacentini 2006 = Paola Piacentini, *Un anello mancante*, «Roma nel Rinascimento», 2006, pp. 97-105.

Piatti 1602 = Girolamo Piatti, *De Cardinalis dignitate, et officio*, Romae, apud Gulielmum Facciotttum, 1602.

Piazza 1679 = Carlo Bartolomeo Piazza, *Opere pie di Roma, descritte secondo lo stato presente e dedicate alla Santità di Nostro Signore Innocenzo XI*, Roma, per Giovanni Battista Bussotti, 1679.

Piazza 1698 = Carlo Bartolomeo Piazza, *Eusevologio romano, ovvero delle opere pie di Roma*, Roma, per Domenico Antonio Ercole, 1698.

Pieraccini 2016 = Giovanni Pieraccini: *la politica e l’arte*, a cura di Maurizio Degl’Innocenti, Manduria, Lacaita, 2016.

Pierguidi 2016 = Stefano Pierguidi, “*E sopra la cornice seguiva un altro ordine*”, *il fregio ad affresco nelle sale dei palazzi romani*, in *Frises peintes: les décors des villas et palais au Cinquecento*, a cura di Antonella Fenech Kroke, Annick Lemoine, Paris, Somogy, 2016, pp. 43-61.

Pietrangeli 1958 = Carlo Pietrangeli, *Palazzo Braschi*, Roma, Istituto di Studi romani, 1958.

Pittiglio 2024 = Gianni Pittiglio, *Tra paganesimo e storia antica: l'iconografia della Sala delle Divinità*, in *Villa Silvestri Rivaldi* 2024, pp. 111-124.

Pizzi 1956 = Clemente Pizzi, *Un amico di Erasmo: l'umanista Andrea Ammonio*, Firenze, Le Monnier, 1956.

Pomponio 2024 = Rita Pomponio, *Municipium Sextus: storia, antichità, monumenti*, Roma, Associazione culturale Roma fuori le mura, 2024.

Prete 2005 = Cecilia Prete, s.v. *Lilli, Andrea (Lilio)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 65, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005, pp. 122-127.

Priscianese 1543 = Francesco Priscianese, *Del governo della corte d'un signore in Roma*, Roma, per Francesco Priscianese, 1543; ed. a cura di Lorenzo Bartolucci, Città di Castello, Lapi, 1883.

Proia, Romano 1937 = Alfredo Proia, Pietro Romano, *S. Eustachio*, Roma, Libreria internazionale modernissima, 1937.

Prosperi Valenti 2001 = Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Addenda a Luzio Luzzi disegnatore*, «Bollettino d'arte», s. VI, LXXXVI, 116, 2001, pp. 39-78.

Prosperi Valenti 2007 = Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *I disegni del Codice Resta di Palermo*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2007.

Pulini 2003 = Massimo Pulini, *Andrea Lilio*, Milano, Motta, 2003.

Pupillo 2001 = Marco Pupillo, *La SS. Trinità dei Pellegrini di Roma: artisti e committenti al tempo di Caravaggio*, Roma, Shakespeare & Company, 2001.

Quaranta 2014 = Chiara Quaranta, s.v. *Parisani, Ascanio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 81, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014, pp. 375-377.

Quercioli 2018 = Alessio Quercioli, s.v. *Sillani, Tommaso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 92, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 600-602.

Raffaello 500 2023 = *Raffaello 500 anni dopo*, atti del convegno (Napoli, 2021), a cura di Andrea Zezza, Rosanna Cioffi, Riccardo Lattuada, Roma, Officina Libraria, 2023.

Raspe 2019 = Martin Raspe, *Rom als Vorbild: Die Niederlassung des Klosters Farfa in den Thermen des Alexander Severus: zur Vorgeschichte der römischen Universität im Rione Sant'Eustachio, der Piazza Navona und des abendländischen Klosterhofs*, in *Italien*

als Vorbild? Ökonomische und kulturelle Verflechtungen europäischer Metropolen am Vorabend der ‚ersten Globalisierung‘ (1300-1600), a cura di Jörg Oberste, Susanne Ehrich, Regensburg, Schnell & Steiner, 2019, pp. 117-36.

Rebecchini 2020 = Guido Rebecchini, *The Rome of Paul the Third (1534-1549): Art, Ritual, and Urban Renewal*, London-Turnhout, Harvey Miller, 2020.

Rehberg 2019 = Andreas Rehberg, *Lutero e le vie della salvezza nella prassi devozionale a Roma intorno al 1500, in Martin Lutero a Roma*, a cura di Michael Matheus, Arnold Nesselrath, Martin Wallraff, Roma, Viella, 2019, pp. 311-347.

Reiss 2012 = Sheryl E. Reiss, *From "Defender of the Faith" to "Suppressor of the Pope": Visualizing the Relationship of Henry VIII to the Medici Popes Leo X and Clement VII*, in *The Anglo-Florentine Renaissance: Art for the Early Tudors*, atti del convegno (Firenze, 2007), a cura di Cinzia Maria Sicca, Louis A. Waldman, New Haven, Conn., Yale University Press, 2012, pp. 235-264.

Report on the Manuscripts 1903 = *Report on the Manuscripts of His Grace the Duke of Buccleuch and Queensberry [...]*, *Preserved at Drumlanring Castle*, II, London, Mackie & Co. Ld., 1903.

Ricci 2011-2012 = Maurizio Ricci, *Un cardinale cerca casa. Filippo Boncompagni e Ottaviano Mascherino tra Bologna e Roma*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s., 57-59, 2011-2012, pp. 199-208.

Ricci 2012 = Maurizio Ricci, *Bologna in Roma, Roma in Bologna: disegno e architettura durante il pontificato di Gregorio XIII (1572-1585)*, Roma, Campisano, 2012.

Ricciardi 2003 = Emilio Ricciardi, *Appunti per una biografia di Alfonso Gesualdo*, «Archivio Storico per le Province Napoletane», CXXI, 2003, pp. 149-171.

Ricerca di "Ghiongrat" 2012 = *Alla ricerca di "Ghiongrat". Studi sui libri parrocchiali romani (1600-1630)*, a cura di Rossella Vodret, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2012.

Richardson 2020 = Glenn Richardson, *Wolsey*, London-New York, Routledge, 2020.

Ridolfi 1837 = Michele Ridolfi, *Sopra alcuni quadri di Lucca di recente restaurati. Ragionamento secondo*, «Atti della reale accademia lucchese di scienze, lettere ed arti», IX, 1837, pp. 212-236.

Ridolfi 1879 = Michele Ridolfi, *Scritti d'arte e d'antichità*, a cura di Enrico Ridolfi, Firenze, Successori Le Monnier, 1879.

Rigillo 1932 = Michele Rigillo, *Le «Visioni dantesche» di A. Foà, «Aurea Parma»*, XVI, 1932, 6, pp. 237-240.

Ripa 1603 = Cesare Ripa, *Iconologia, ovvero Descrittione di diverse Imagini cavate dall'antichità, & di propria inventione*,

Roma, appresso Lepido Facij, 1603; ed. con introduzione di Erna Mandowsky, Hildesheim-New York, G. Olms, 1970.

Rivosecchi 1986 = Valerio Rivosecchi, *Vita e opere*, in *Francalancia*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 1986-1987), a cura di Valerio Rivosecchi, Roma, De Luca, 1986, pp. 73-99.

Roberto 2005 = Sebastiano Roberto, *San Luigi dei Francesi: la fabbrica di una chiesa nazionale nella Roma del '500*, Roma, Gangemi, 2005.

Roberto 2015 = Sebastiano Roberto, *L'eloquenza dell'architettura: affermazione politica e pratica religiosa nella chiesa di San Luigi dei Francesi tra '500 e '600*, in *Identità e rappresentazione: le chiese nazionali a Roma, 1450-1650*, a cura di Alexander Koller, Susanne Kubersky-Piredda, con la collaborazione di Tobias Daniels, Roma, Campisano, 2015, pp. 113-137.

«Roma» 1929 = s.a., *Notiziario*, «Roma. Rivista di studi e di vita romana», 7, 1929, pp. 287-288.

Roma anni Venti 1990 = *Roma anni Venti: pittura, scultura, arti applicate*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Rondanini alla Rotonda, 1990), a cura di Valerio Rivosecchi, Roma, Regione Lazio, 1990.

Roma donne libri 2004 = *Roma donne libri tra Medioevo e Rinascimento, in ricordo di Pino Lombardi*, Roma, Roma nel Rinascimento, 2004.

Roscioni 2017 = Lisa Roscioni, s.v. *Piazza, Carlo Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 83, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017, p. 100.

Rossetti 2017 = Anna Maria Rossetti, s.v. *Sarti, Emiliano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 90, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017, pp. 646-650.

Rossi 1937 = Ermete Rossi, *Avvisi di Roma*, «Roma», 15, 1937, pp. 98-99.

Rotundo 2023 = Felicia Rotundo, *La maniera romana di Raffaellino del Colle*, in *Con queste opere andò «acquistandosi ricchezze e nome». Tributo a Raffaellino del Colle*, catalogo della mostra (Sansepolcro, Museo Civico, 2023), Firenze, Edifir, 2023, pp. 25-42.

Rufini 1847 = Alessandro Rufini, *Dizionario etimologico-storico delle strade, piazze, borghi e vicoli della città di Roma*, Roma, Tipografia della RCA, 1847.

Rufini 1855 = Alessandro Rufini, *Notizie storiche intorno alla origine dei nomi di alcune osterie, caffè, alberghi e locande esistenti nella città di Roma*, Roma, Tipografia legale, 1855.

Runciman 1951 = Steven Runciman, *A History of the Crusades*, I, *The First Crusade and the Foundation of the Kingdom of Jerusalem*, Cambridge, Cambridge University Press, 1951; ed. New York, Harper, 1964.

Salvadori 2019 = Diego Salvadori, *Camille Mallarmé: la scrittura senza volto*, Firenze, Florence Art, 2019.

Salvagni 2012 = Isabella Salvagni, *Da Universitas ad Academia*, I, *La corporazione dei pittori nella chiesa di San Luca a Roma 1478-1588*, Roma, Campisano, 2012.

Salvagni 2017 = Isabella Salvagni, *Il destino manifesto: gli Aldobrandini di Clemente VIII e la Minerva*, Roma, Campisano, 2017.

Santini 1789 = Carlo Santini, *Saggio di memorie della città di Tolentino*, Macerata, presso Antonio Cortesi e Bartolommeo Capitani, 1789.

Santini 1989 = Pier Carlo Santini, *Guerrini*, Bologna, Bora, 1989.

Santocchi 2024 = Augusto Santocchi, *La chiesa di S. Maria del Riposo a Bracciano*, Bracciano, Associazione Forum Clodii, 2024.

Sapori 1974-1976 = Giovanna Sapori, *Percorso di Raffaellino del Colle*, «Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte», 1974-1976, pp. 167-192.

Sapori 2017 = Giovanna Sapori, *Maestri, botteghe, équipes nei palazzi romani: Perino del Vaga, Salviati, Vasari e Zuccari*, in *Palazzi del Cinquecento a Roma*, a cura di Claudia Conforti, Giovanna Sapori, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2017, pp. 1-52.

Sapori 2020 = Giovanna Sapori, *Decorare i palazzi da Raffaello a Zuccari*, Roma, Artemide, 2020.

Sardi 1882 = Cesare Sardi, *Dei mecenati lucchesi nel secolo XVI*, «Atti della reale accademia lucchese di scienze, lettere ed arti», XXI, 1882, pp. 487-555.

Saxer 1992 = Victor Saxer, *Commemorazione del p. Umberto M. Fassola (†25 agosto 1989) e del prof. Pasquale Testini (†17 ottobre 1989)*, «Rendiconti. Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», LXII, 1992, pp. 55-66.

Schezen 1978 = Roberto Schezen, *Crespi d'Adda: un villaggio operaio*, testi di Piergiorgio Dragone, supplemento a «Fotografia italiana», giugno 1978.

Schwager 1968 = Klaus Schwager, recens. a Wasserman 1966, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 31, 1968, pp. 246-268.

Sedini 1989 = Domenico Sedini, *Marco d'Oggiono: tradizione e rinnovamento in Lombardia tra Quattrocento e Cinquecento*, Milano, Roma, Jandi Sapi, 1989.

Seidel, Silva 2007 = Max Seidel, Romano Silva, *The Power of Images, the Images of Power. Lucca as an Imperial City: Political Iconography*, München, Deutscher Kunstverlag, 2007.

Sfair 1921 = Pietro Sfair, *Il III anno di vita dell'Istituto Pontificio Orientale*, «Bessarione. Pubblicazione periodica di studi orientali», XXV, 37, 1921, pp. 180-184.

Sicca 2006 = Cinzia Maria Sicca, *Pawns of International Finance and Politics: Florentine*

Sculptors at the Court of Henry VIII, «Renaissance Studies», XX, 2006, 1, pp. 1-34.

Sickel 2003 = Lothar Sickel, *Pietro Veri. Ein Florentiner Künstler in Diensten des Herzogs von Bracciano*, Virginio Orsini, «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 30, 2003, pp. 183-209.

Sickel 2005 = Lothar Sickel, *Un "parto supposto" in casa Parisani: Laura Zampeschi e suo "figlio" Felice*, «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 2, 2005, pp. 89-108.

Sickel 2006 = Lothar Sickel, *Paolo III e la prima Crociata nel Palazzo Parisani al Pantheon: un ciclo di affreschi e la storia di una residenza cardinalizia del Cinquecento*, «Bollettino d'arte», s. VI, XCI, 135-136, 2006, pp. 3-34.

Siepi 1822 = Serafino Siepi, *Descrizione topologico-istorica della città di Perugia*, 2 voll., Perugia, Garbinesi e Santucci, 1822.

Smyth-Pinney 2015-2016 = Julia Smyth-Pinney, *The Medici Palace in Rome: Its Earliest History and the Designs by Giuliano and Antonio da Sangallo*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 42, 2015-2016, pp. 151-205.

Smyth-Pinney 2025 = Julia Smyth-Pinney, *Making Leonardo Bufalini's Map of Rome*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 48, 2025, pp. 67-117.

Sperandio 1780 = Pellegrino Sperandio, *Mare grande. Poema eroicomico*, Roma, nella stamperia di Paolo Giunchi, 1780.

Spoltore 2022 = Giulia Spoltore, *La decorazione in stucco della cappella Landi in Santo Spirito in Sassia a Roma*, in *Lo stucco nell'età della Maniera: cantieri, maestranze, modelli*, a cura di Alessandra Giannotti *et al.*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2022, pp. 147-158 (volume speciale del «Bollettino d'arte»).

Stenius 1981 = Göran Erik Stenius, *Baldassarre Turini e le sue case romane sulla base dei documenti*, «Opuscula Instituti Romani Finlandiae», 1, 1981, pp. 71-82.

Strozzi 2023 = Yuri Strozzi, *Sul palazzo Campeggi già Castellesi in Borgo Nuovo a Roma*, in *Campeggi: storia, genealogia e iconografia*, a cura di Giuliano Malvezzi Campeggi, Bologna, Costa, 2023, pp. 365-388.

Studio Marconi 2023 = *Studio Marconi 1966-80: An Anthology*, a cura di Alberto Salvadori, Milano, Mousse Publishing, 2023.

Sul carro di Tespi 2004 = *Sul carro di Tespi: studi di storia dell'arte per Maurizio Calvesi*, a cura di Stefano Valeri, Roma, Bagatto Libri, 2004.

Lo sviluppo di Roma 1927 = *Lo sviluppo di Roma capitale dall'avvento del fascismo ad oggi*, Roma, Tipografia italica, 1927.

Tabacchi 2000 = Stefano Tabacchi, s.v. *Gigli, Silvestro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 54, Roma, Istituto della Enciclopedia

Italiana, 2000, pp. 690-693.

Tafuri 1984 = Manfredo Tafuri, “*Roma instaurata*”, *Strategie urbane e politiche pontificie nella Roma del primo '500*, in *Raffaello architetto*, a cura di Christoph L. Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri, Milano, Electa, 1984, pp. 59-106.

Tafuri 1992 = Manfredo Tafuri, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino, Einaudi, 1992.

Tagliabue, Chiodi 1960 = Mario Tagliabue, Luigi Chiodi, *Il priorato di Sant'Egidio dei Benedettini Cluniacensi in Fontanella del Monte (1080-1473). Storia e documenti*, Bergamo, Monumenta Bergomensia, 1960.

Taricone 1992 = Fiorenza Taricone, *Una tessera del mosaico: storia della Federazione italiana laureate e diplomate di istituti superiori*, Pavia, Antares, 1992.

Tazartes 2007 = Maurizia Tazartes, *Fucina lucchese: maestri, botteghe, mercanti in una città del Quattrocento*, Pisa, ETS, 2007.

Testa 2002 = Laura Testa, “... *In ogni modo domatina uscimo*”: *Caravaggio e gli Aldobrandini*, in *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli*, atti del convegno (Roma, 2001), a cura di Caterina Volpi, Città di Castello, Petruzzi Stampa, 2002, pp. 129-154.

Testa 2004 = Laura Testa, “*Degna di esser uomo e di far nel pontificato le prime parti ...*”. *Olimpia Aldobrandini senior: la collezione e i rapporti con gli artisti*, in *Sul carro di Tespi* 2004, pp. 139-167.

Testa 2009 = Laura Testa, *Tra maniera e natura: il cavalier d'Arpino e Caravaggio in casa Aldobrandini*, in *Da Caravaggio ai caravaggeschi*, a cura di Maurizio Calvesi, Alessandro Zuccari, Roma, CAM, 2009, pp. 289-328, 529-534.

Teza 2014 = Laura Teza, *Glorie dinastiche e perugine nel Iustitiae Sacellum di Guglielmo Pontano*, «Annali di storia delle università italiane», XVIII, 2014, pp. 151-166.

Teza 2026 = Laura Teza, *Note sulla nuova Perugia farnesiana di Tiberio Crispo, dalla Rocca Paolina alla via Nova di Galeazzo Alessi*, in *Lettere per le arti (1534-1589). Ricerche sui Farnese*, a cura di Carmela Capaldi, Enrico Parlato, Laura Teza, Patrizia Tosini, Roma, Officina Libraria, 2026, pp. 255-270.

Tomassetti 1975-1980 = Giuseppe Tomassetti, *La campagna romana antica, medioevale e moderna*, con aggiornamenti di Fernando Bilancia e Luisa Chiumenti, 6 voll., Roma, Banco di Roma, 1975-1980.

Tomei 1939 = Piero Tomei, *Un elenco dei palazzi di Roma del tempo di Clemente VIII*, «Palladio», III, 1939, pp. 163-174, 219-230.

Tondini 1790 = Giovan Battista Tondini, *Memorie di Giammatteo Durastante da San Giusto*, Senigallia, presso Domenico Lazzarini, 1790.

Tonini 1888 = Carlo Tonini, *Rimini dal 1500 al 1800. Volume sesto della Storia civile e sacra riminese in proseguimento all’opera del Comm. Luigi Tonini. Parte seconda*, Rimini, Tipografia Danesi già Albertini, 1888.

Tosini 2010 = Patrizia Tosini, *New Documents for the Chronology and Patronage of the Cappella del Rosario in S. Maria sopra Minerva*, «The Burlington Magazine», CLII, 2010, pp. 517-552.

Tournoy 1989 = Gilbert Tournoy, s.v. *Della Rena, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 37, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, pp. 236-241.

Tournoy, Thoen 2000 = Gilbert Tournoy, Godelieve Thoen, *Giovanni Gigli and the Renaissance of the Classical Epithalamium in England*, in *Myricae: Essays on Neo-latin Literature in Memory of Jozef I]sewijn*, a cura di Dirk Sacré, Gilbert Tournoy, Leuven, University Press, 2000, pp. 133-193.

Tractatus illustrium 1584 = *Tractatus illustrium in utraque tum Pontificii, tum Caesaris Iuris facultate Iuriconsultorum*, XVI, Venetiis, s.e., 1584.

Trapp 2004a = Joseph B. Trapp, s.v. *Ammonius, Andreas (Andrea della Rena)*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, 1, Oxford, Oxford University Press, 2004, pp. 963-964.

Trapp 2004b = Joseph B. Trapp, s.v. *Gigli, Giovanni*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, 22, Oxford, Oxford University Press, 2004, pp. 152-153.

Tumidei 1993 = Stefano Tumidei, *Risarcimento lucchese: Agostino Marti e la Sacra Conversazione della Pinacoteca Capitolina*, «Ricerche di Storia dell’Arte», 51, 1993, pp. 53-62.

Ughelli 1717-1720 = Ferdinando Ughelli, *Italia Sacra sive de episcopis Italiae* [...]. *Editio secunda, aucta & emendata*, 10 voll., Venetiis, apud Sebastianum Coleti, 1717-1720.

Uginet 1980 = François-Charles Uginet, *Le Palais Farnèse*, III.1, *Le Palais Farnèse à travers les documents financiers 1535-1612*, Roma, École Française de Rome, 1980.

Urciuoli 2017 = Saverio Urciuoli, *Palazzo Spada. Il percorso ritrovato: nuovi studi sulle decorazioni cinquecentesche*, Roma, De Luca, 2017.

Vaquero Piñeiro 1989 = Manuel Vaquero Piñeiro, *Il patrimonio immobiliare di San Giacomo degli Spagnoli tra la fine del '400 e la seconda metà del '500*, «Archivio della Società Romana di Storia Patria», CXII, 1989, pp. 269-292.

Vaquero Piñeiro 2004 = Manuel Vaquero Piñeiro, *Navi basche nel commercio dell’allume di Tolfa (1476-1543)*, in *Roma donne libri* 2004, pp. 179-200.

Varchi 1555 = Benedetto Varchi, *I sonetti*, Venezia, per Plinio Pietrasanta, 1555.

Varchi ed. 2024 = Varchi Benedetto, *Sonetti. Parte prima*, a cura di Selene Maria Vatteroni, Manzaniana, Vecchiarelli, 2024.

Vasari 1568 = Giorgio Vasari, *Le Vite de’ più eccellenti pittori, scultori, et architettori*, [...] *riviste et ampliate*, 3 voll., Firenze, appresso i Giunti, 1568; ed. in Id., *Le opere*, [a cura di Giuseppe Montani e Giovanni Masselli], 2 voll., Firenze, per David Passigli, 1832-1838; ed. in Id., *Le opere*, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese, 9 voll., Firenze, Sansoni, 1878-1885 (rist. Firenze, Sansoni, 1906); ed. in Id., *Le Vite... nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare di Paola Barocchi, 6 voll., Firenze, Sansoni [poi SPES], 1966-1987.

Vasari ed. 1938 = Giorgio Vasari, *Lo Zibaldone di Giorgio Vasari*, a cura di Alessandro Del Vita, Roma, R. Istituto d’Archeologia e Storia dell’arte, 1938.

Vercruysse 2000 = Jos E. Vercruysse, *Die Kardinäle von Paul III.* «Archivum Historiae Pontificiae», XXXVIII, 2000, pp. 41-96.

Villa Médicis 1991 = *La Villa Médicis*, II, *Études*, a cura di Glenn M. Andres, André Chastel, Roma, Académie de France à Rome, 1991.

Villa Silvestri Rivaldi 2024 = *Villa Silvestri Rivaldi. Un cantiere di studio nel centro di Roma*, atti del convegno (Roma, 2022), a cura di Gianni Pittiglio, Maria Adelaide Ricciardi, Roma, Viella, 2024.

Visceglia 2019 = Maria Antonietta Visceglia, *The Social Background and Education of Cardinals*, in *A Companion to the Early* 2019, pp. 245-259.

Visceglia 2023 = Maria Antonietta Visceglia, *Le donne dei papi in età moderna. Un altro sguardo sul nepotismo (1492-1655)*, Roma, Viella, 2023.

Vittore Carpaccio 2022 = *Vittore Carpaccio. Dipinti e disegni*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art; Venezia, Palazzo Ducale, 2022-2023), a cura di Peter Humfrey, Venezia, Marsilio, 2022.

Vittoria 1992 = Albertina Vittoria, s.v. *Dudan, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 41, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1992, pp. 766-770.

Waddy 2019 = Patricia Waddy, *Cardinals’ Palaces: Architecture and Decoration*, in *A Companion to the Early* 2019, pp. 351-371.

Wasserman 1966 = Jack Wasserman, *Ottaviano Mascarino and His Drawings in the Accademia Nazionale di San Luca*, Roma, Libreria Internazionale Modernissima, 1966.

Wasserman 1968 = Jack Wasserman, *The Palazzo Patrizi in Rome*, «Journal of the Society of Architectural Historians», XXVII, 1968, pp. 99-114.

Weber 1994 = Christoph Weber, *Legati e governatori dello Stato Pontificio, 1550-1809*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello

Stato, 1994.

Wegg 1932 = Jervis Wegg, *Richard Pace: A Tudor Diplomatist*, London, Methuen, 1932.

Wentworth Rinne 2010 = Katherine Wentworth Rinne, *The Waters of Rome: Aqueducts, Fountains, and the Birth of the Baroque City*, New Haven, Conn.-London, Yale University Press, 2010.

Wilkie 1974 = William E. Wilkie, *The Cardinal Protectors of England: Rome and the Tudors before the Reformation*, London, Cambridge University Press, 1974.

Witcombe 1987 = Christopher L.C.E. Witcombe, *A Vasari Assistant: Giovanni Paolo del Colle*, «Source», VI, 1987, pp. 22-26.

Yevtushenko 1981 = Yevgeny Yevtushenko, *Invisible Threads*, London, Secker & Warburg, 1981.

Zapperi 1998 = Roberto Zapperi, *La leggenda del papa Paolo III: arte e censura nella Roma pontificia*, Bologna, Bollati Boringhieri, 1998.

Zezza 2013 = Andrea Zezza, *Per Vasari a Napoli*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno (Firenze, 2012), a cura di Barbara Agosti, Silvia Ginzburg, Alessandro Nova, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 147-165.

Zorzi 1959 = Giangiorgio Zorzi, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venezia, Neri Pozza, 1959.

Zuccari 1993 = Alessandro Zuccari, *La Biblioteca Vaticana e i pittori sistini*, in *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, a cura di Maria Luisa Madonna, Roma, De Luca, 1993, pp. 59-76.

INDICE DEI NOMI

Sono stati indicizzati tutti i nomi, antichi e moderni, a esclusione di quelli contenuti nelle voci bibliografiche.

Accolti, Benedetto 74, 78
Accoramboni (famiglia) 30
Accoramboni, Scipione di Girolamo 30
Acevedo, Ines 115
Adinolfi, Pasquale 25
Adriano VI (Adriaan Florenszoon), papa 47
Agnolo di Cosimo > Bronzino
Albergati, Vianesio 48
Alberti (famiglia) 91
Alberti, Cherubino 91
Alberti, Durante 97
Alberti, Giovanni 91
Alberti, Rafael 110
Albertinelli, Dionora 102
Aldobrandini (famiglia) 7-8, 25, 27, 30-31, 36, 41, 97-98, 100, 164, 169-170
Aldobrandini (Passeri), Cinzio, cardinale 95
Aldobrandini, Giorgio 170
Aldobrandini, Giovan Francesco 36, 41, 68, 88, 93, 95, 98, 101-102, 169-170
Aldobrandini, Ippolito > Clemente VIII
Aldobrandini, Olimpia seniore 95, 97-98, 101-102, 169-170
Aldobrandini, Pietro, cardinale 95, 169
Alessandro VI (Rodrigo Borgia), papa 14, 28, 81
Alexis (famiglia) 22-23
Alexis, Alessio de’ 13, 29
Alexis, Cornelia de’ 21, 166
Alexis, Giovanni Battista de’ 166
Alexis, Giovan Pietro de’ 29
Alexis, Paolo de’ 21, 23, 29-30
Alfani, Alfano 52
Alfani, Giovan Battista 52
Alfieri, Dino 115
Allegrini, Flaminio 102
Allori, Alessandro 95, 97
Altieri, Mariano 29
Altoviti, Bindo 36
Ambra, Margherita 171
Ammonio, Andrea 14, 28-29
Andrea d’Agnolo > Andrea del Sarto
Andrea del Sarto (Andrea d’Agnolo) 97
Andreani, Rosa di Francesco 171
Angeloni Conti, Castora 168-169
Angeloni Fasolo, Zenobia 169-170
Anna Bolena, regina d’Inghilterra 27
Ansidei, Persiano di Filippo 53
Antoniazzo Romano (Antoniazzo Aquili) 24
Antonielli, Ugo 115
Apolloni, Mario 8, 109-112, 114, 116

Aquili (famiglia) 25, 30
Aquili, Antoniazzo > Antoniazzo Romano
Aquili, Evangelista di Nardo 24
Aragona, Caterina d’ > Caterina d’Aragona
Asburgo, Carlo V d’ > Carlo V d’Asburgo
Astalli, Giulia di Stefano 30

Baccio da Montelupo 16, 29
Baglione, Giovanni 100, 102
Baglioni, Anton Maria 52-53
Baglioni, Girolamo d’Ulisse 52
Bainbridge, Christopher, cardinale 14-15, 18-20, 28-29
Balbino, Giuliano 108
Baldassini, Melchiorre 17
Baldeschi, Enea 53
Baldeschi, Filippo 51-52
Ballo, Guido 110
Bandini, Ottavio, cardinale 169
Barberi, Giuseppe di Mariano 171
Barberini, Maffeo > Urbano VIII
Barocchi, Federico 97
Baronio, Cesare, cardinale 88
Baruffi, Bernardino 167
Barzilai Gentili, Enrica 108
Becket, Tommaso, santo 11, 28
Belforti, Giuseppe 45, 50-51, 55-56
Bellanti, Andrea 29-30
Beltramini, Guido 41
Benaccaduti, Pietro 21
Benedetto XV (Giacomo Della Chiesa), papa 105, 115
Bere, Richard 28
Bernabei, Tommaso > Papacello
Bernardi, Paola 116

Bernardini, Bernardino 26, 40
Bernardino di Betto > Pintoricchio
Berti, Jacomo 96
Bessarione, Basilio, cardinale 17
Bilancioni, Guglielmo 114
Biondo, Flavio 33, 74, 78
Biscia, Bernardino 36, 87, 92, 168
Boccabella (famiglia) 22
Boccabella, Giordano 21, 166-167
Boccacci de Orso, Cornelia 167
Bolena, Anna > Anna Bolena
Bonasone, Giulio 90, 93
Boncompagni, Filippo, cardinale 36, 87, 92, 168
Boncompagni, Girolamo 87, 168
Boncompagni, Ugo > Gregorio XIII

Boncompagni Ludovisi, Francesco 108
Bondiolo, Pietro 170
Bonoli, Ettore 38, 41
Bontempi, Cesare di Giovannello 52
Borbone, Enrichetta Maria di > Enrichetta Maria di Borbone
Borbone, Enrico IV > Enrico IV
Borghese (famiglia) 27, 41, 169-170
Borghese, Camillo > Paolo V
Borghese, Camillo, principe di Sulmona 171
Borghese, Paolo di Marcantonio 170
Borgia (famiglia) 17
Borgia, Alfonso > Callisto III
Borgia, Giovanni, cardinale 14
Borgia, Rodrigo > Alessandro VI
Borobrigg, John 27
Borromeo, Carlo, santo 87, 93
Borromeo, Geronima 93
Borso d’Este, duca di Modena, Reggio e Ferrara 24
Bos, Cornelis 81-82
Bossi, Cesare 101, 170
Bottai, Giuseppe 106-107, 115
Boubat, Édouard 114
Bracco, Roberto 115
Bramante, Donato (Donato detto Donnino di Angelo di Pascuccio) 22, 30, 35-36, 41
Brodero, Emilio 108
Bronzino (Agnolo di Cosimo) 55, 62, 68
Bufalini, Leonardo 24, 36-37, 59, 84, 167
Buffa, Mario 116
Buonaccorsi (o Bonaccorsi), Piero di Giovanni > Perino del Vaga
Buonarroti, Michelangelo 61, 85
Busiri Vici, Andrea 172

Cacciavillani, Teresa 171
Callisto III (Alfonso Borgia), papa 22
Campeggi, Lorenzo, cardinale 15-16, 19-20, 28
Camporese, Giuseppe 172
Campos, Diego de 168
Campucci, Giovanni 20, 29
Cancellieri, Ludovico 167
Canobbio, Milù 115
Capaguzzi, Eloisa-Itala 106, 115
Carandini, Andrea 34
Caravaggio (Michelangelo Merisi) 95
Cardarelli Farelli, Anna 106, 115
Cardella, Lorenzo 45, 49
Cardelli, Alessandro 93, 169

Cardi, Ludovico > Cigoli
Carlo I Stuart, re d’Inghilterra 31
Carlo II Stuart, re d’Inghilterra 31
Carlo V d’Asburgo, imperatore del Sacro Romano Impero 30, 78, 85
Carosi (famiglia) 168, 170
Carosi, Giovanni Battista 30, 166
Carosi (Carusi), Marco 170
Carpaccio, Vittore 107, 115
Carracci (famiglia) 69
Casabona, Aldobrando 115
Casaro, Angela 115, 172
Castella, Vincenzo 114
Castellesi, Adriano, cardinale 12, 14-15, 20-21, 28-29
Castiglione, Baldassare 16, 28
Caterina d’Aragona, regina d’Inghilterra 26
Cattaneo, Pietro 116, 172
Cavalier d’Arpino (Giuseppe Cesari) 97
Cecchini, Francesco 21
Cenci (famiglia) 98
Cenci, Beatrice 29
Cenci Spannocchi (famiglia) 22
Cenci Spannocchi, Francesco 30
Cenci Spannocchi, Girolamo di Francesco 22
Centeno Vallenilla, Pedro 108-109
Cepparelli, Giannozzo 96, 102
Cerasa (famiglia) 24
Cerasa, Giovanni Battista della 30
Cervini, Marcello > Marcello II
Cesarei, Sisto 52
Cesari, Giuseppe > Cavalier d’Arpino
Cesarini, Alessandro, cardinale 170
Cesarini, Virginio di Giuliano 170
Cesi, Ippolito 13
Chacón, Alfonso 45, 49-50, 56
Chigi (famiglia) 30
Chigi, Agostino 22, 28-29, 73
Chigi, Lorenzo di Agostino 30
Chioccarello, Bartolomeo 87
Ciampelli, Agostino 95
Cicala, Giovanni Battista, cardinale 167
Cigoli (Ludovico Cardi) 97-98, 100
Ciocchi del Monte, Antonio Maria, cardinale 13, 28, 36, 43-49, 51, 55, 85
Ciocchi del Monte, Giovanni 55
Ciocchi del Monte, Giovanni Maria > Giulio III
Cippico, Antonio 106, 115
Clavario, Federico 167
Clemente VII (Giulio de’ Medici), papa 7, 15, 27, 35, 43-45, 47-49, 51, 55, 84
Clemente VIII (Ippolito Aldobrandini), papa 46, 55, 88, 92, 95, 97, 100, 170
Clemente XII (Lorenzo Corsini), papa 26
Clerk, John 15, 28-31
Codre, Florin 111-112
Coen, Massimo 116
Cogorno, Giovanni Battista 25, 31
Cogorno, Giovanni Battista di Bartolomeo 31
Cogorno, Luigi 31
Colli, Bonifacio dei 20
Colombo, Gianni 116
Colonna, Ascanio 51
Colonna, Giovanni Antonio 106
Colonna, Marcantonio 21
Colonna, Pier Francesco 170
Colucci, Giuseppe 44-45, 49, 55
Consani, Vincenzo 15-16
Conti, Cesare 168
Conti, Conte 168-169
Conti, Fulvia 87, 92, 168
Conti, Vincenzo 89
Contini, Pietro 96, 100-101, 169
Contuli, Alessandro 170
Corà, Bruno 114
Cordini, Antonio di Bartolomeo > Sangallo, Antonio il Giovane da
Corradini, Annibale 100
Corradini, Enrico 106
Corradini, don Sandro 102
Corsanegro, Camillo 109, 116
Corsini, Lorenzo > Clemente XII
Cortesi, Paolo 55
Cosimo I de’ Medici, granduca di Toscana 68
Crescenzi (famiglia) 34, 38
Cresci, Mario 112-113
Crispo, Tiberio, cardinale 36-37, 41, 53-54, 59, 60, 64-65, 67-69, 71, 73, 78, 84, 87, 93, 167
Cristina di Lorena, granduchessa di Toscana 96
Cromwell, Thomas 29
Cybo, Lorenzo 28

D’Aloisio, Carlo 107-108, 115
D’Ambra, Lucio 115
Damiani, Andrea 116
Da Zara, Leonino 106
De Dominicis, Pasquale di Ludovico 171
Degli Azzi, Viviano 53
Degli Elefanti, Marco 30
Del Colle, Raffaello > Raffaellino del Colle
Del Conte, Iacopo (Iacopino) 77
Della Bella, Angelo 98
Della Chiesa, Giacomo > Benedetto XV
Della Corgna, Orazio 53
Della Gondola, Andrea di Pietro > Palladio
Della Porta, Giacomo 30, 41, 169
Della Rena (Dell’Arena; famiglia) 28
Della Rovere (famiglia) 85
Della Rovere, Francesco > Sisto IV
Della Rovere, Francesco Maria I > Francesco Maria I della Rovere
Della Rovere, Giuliano > Giulio II
Della Rovere, Guidobaldo II > Guidobaldo II delle Rovere
Della Rovere, Luchina 13

Della Staffa, Armano 52
Della Torre, Maria Girolama 171
De Romanis, Alessandra 69
Deru, Jean-Luc 110, 112, 116
De Santi, Floriano 114
Deti, Giovanni Battista, cardinale 102
De’ Vecchi, Giovanni 68, 100
De’ Vecchi, Mariano 170
Deza, Pedro de, cardinale 87, 93
Di Capua (famiglia) 173
Di Capua, Guido 68, 113, 118, 173
Di Fiore Boncambi, Paolo 53
Di Giacomo, Giacomo 115
Di Lorenzo, Concetta Carolina > Tina di Lorenzo
Dodo, Antonio 29
Doni, Anton Francesco 75
Doni, Dono 68
Droghini, Marco 61, 68
Dudan, Alessandro 106-109, 115
Du Pérac, Étienne 37
Durastante, Giano Matteo (Gian Matteo) 56
Duse, Eleonora 108
Du Tillet, Jean 85

Edoardo IV, re d’Inghilterra 28
Elisabetta di York, regina d’Inghilterra 28
Enrichetta Maria di Borbone, regina d’Inghilterra 31
Enrico IV, re di Francia 31
Enrico VII, re d’Inghilterra 11-14, 19, 28
Enrico VIII, re d’Inghilterra 11, 14-15, 21, 24, 26-28, 30-31
Erasmus da Rotterdam 16, 28
Este, Borso d’ > Borso d’Este
Evtushenko, Evgeny 112, 116

Fagiolo dell’Arco, Maurizio 111-112, 116
Fanfani, Maria Pia 116
Farinella, Vincenzo 85
Farnese (famiglia) 7, 27, 37, 59, 64, 67
Farnese, Alessandro iuniore > cardinale 53, 54, 68
Farnese, Alessandro seniore > Paolo III
Farnese, Costanza 44, 49
Farnese, Ottavio > Ottavio Farnese
Farnese, Pier Luigi > Pier Luigi Farnese, duca di Parma e Piacenza
Fasolo, Lelio 168-170
Fasolo, Virgilio 169
Federico Gonzaga, duca di Mantova 16
Ferdinando I de’ Medici, granduca di Toscana 95, 96
Ferella, Isabella 87
Ferraci, Flaminia 169
Fisher, John 27
Florenszoon, Adriaan > Adriano VI
Flores, Pedro 13, 21, 28, 166
Foà, Aristide 107-108, 115

Foà, Aristide, avvocato 115
Fontana, Franco 114
Fontana, Mauro Vincenzo 7-8, 28, 41, 68, 84-85
Fontcuberta, Joan 114
Fontebasso De Martino, Stefano 114
Foscolo, Ugo 106
Fradeletto, Adriana 107
Fradeletto, Antonio 107
Francalancia, Riccardo 107, 115
Francesco Maria I della Rovere, duca di Urbino 61
Franciotti (famiglia) 13
Franciotti, Andrea 20
Franciotti, Gianfrancesco 13
Franciotti della Rovere, Galeotto, cardinale 13, 28
Franciotti della Rovere, Lucrezia 21

Gabburri, Francesco Maria Niccolò 96
Gabrielli, Ortensia 171
Gallo, Antonio Maria, cardinale 55
Gara della Rovere, Sisto 15, 28
Garimberti, Girolamo 55
Garzoni (famiglia) 21-22
Garzoni, Gaspare 13, 22, 28, 166, 170
Garzoni, Quirino 166
Gemito, Vincenzo 115
Genga, Gerolamo 61
Gesualdo, Alfonso, cardinale 8, 36, 41, 64, 80-81, 84, 87-89, 91-93, 168-169
Gesualdo, Fabrizio 93
Gesualdo, Luigi 87
Gherardi, Cristoforo, detto il Doceno 65, 67-69
Ghini, Giuseppina 34, 41
Ghinucci, Stefano 23, 30
Ghirri, Luigi 114

Giacobazzi, Cristoforo, cardinale 51
Giacomo I Stuart, re d’Inghilterra 31
Giacomo II Stuart, re d’Inghilterra 32
Giamberti, Giuliano > Sangallo, Giuliano da Gibraleon, Luigi 19
Gigli (famiglia) 13-14, 28-29, 41
Gigli, Giovanni 13-15, 28-29
Gigli, Giovan Paolo 14, 16, 19-21, 28-29, 166
Gigli, Marcantonio 14
Gigli, Matteo 13, 21-22, 29, 166
Gigli, Nicola 13, 21, 166
Gigli, Nicola di Pietro 13, 28-29
Gigli, Sebastiano 20
Gigli, Silvestro 7, 11, 13-24, 26, 28-29, 166-167
Giovannelli, Alberto 115
Giovanni da Udine (Giovanni di Francesco Ricamatore) 21, 29, 73
Giovanni Paolo del Colle (dal Borgo) 61-62, 68
Giovannoni, Gustavo 39

Giovio, Paolo 60, 74, 76, 78, 84
Giuliano da Maiano 30
Giulio II (Giuliano Della Rovere), papa 13-14, 22, 28, 45, 61, 85
Giulio III (Giovanni Maria Ciocchi del Monte), papa 13, 37, 45, 59, 68, 73, 76, 85
Giulio Romano (Giulio Pippi) 7, 35, 60-62, 68
Gnoli, Domenico 105, 172
Gnoli, Teresa 105, 115, 172
Goffredo di Buglione 8, 60, 74-75, 77, 84-85
Gonzaga, Ercole, cardinale 49, 93
Gonzaga, Federico > Federico Gonzaga
Gonzaga, Scipione, cardinale 88, 93
Gonzaga Castiglione, Luisa 28
Grassi, Isabella 115
Grattuli (famiglia) 30
Graziani (famiglia) 61, 170
Graziani, Ottavio 170
Gregorio XIII (Ugo Boncompagni), papa 23, 36, 87, 167

Grimani, Marino, cardinale 51
Grossi Gondi, Augusto 105
Grosso della Rovere, Leonardo, cardinale 30
Gualandi, Giovanni 105, 172
Guerrieri Borsoi, Maria Barbara 7-8, 68
Guerrini, Lorenzo 110, 116
Guerrini, Roberto 85
Guglielmo III, re d’Inghilterra 31
Guidobaldo II della Rovere, duca di Urbino 61
Guidotti, Paolo di Nicola 19-20, 29
Guidotti, Paolo di Giacomo 29
Guttuso, Renato 110

Hannibal, Thomas 21, 29
Heemskerck, Maarten van 81-82, 85

Illuminati Della Lena, Irma 115

Jacovacci, Nicola 29
Jodice, Domenico (Mimmo) 110
Jong, Jan de 85
Juvenibus (Giovani), Domenico de 29
Juvenibus (Giovani), Lucrezia di Domenico de 29

Keaveney, Raymond 7, 59-61, 68, 72-76, 84, 111
Koch, Ernesto 173
Koch, Gaetano 172

Lagery, Ottone de > Urbano II
Lancaster (famiglia) 12
Landino, Cristoforo 85
Lanfranco, Giovanni 95
Lanzillotti, Luigi 116
Lauro, Giacomo 34
Lenzi, Antonio 55
Lenzi, Bernardo 47, 55

Lenzi, Lorenzo 47, 55
Leone X (Giovanni de’ Medici), papa 14-16, 20, 23-24, 26-28, 30, 35, 43-45
Leone XI (Alessandro de’ Medici), papa 88
Leone XIII (Vincenzo Gioacchino Pecci), papa 172
Leoni, Ottavio 95
Lescano, Ceballos 115
Lepinasse, Julie de 115
Ligorio, Pirro 34
Lilio, Andrea 90-91, 93, 156-159
Longhi, Onorio 100
Lorenzo da Rotterdam 68
Luciani, Sebastiano > Sebastiano del Piombo
Luigi XII, re di Francia 18, 28
Lutero, Martin 27
Luzi, Luzio > Luzio Romano
Luzio Romano (Luzio Luzi) 7, 60, 64-67, 69, 78-79, 83, 85, 141-143, 145-147, 149-153, 155

Macchiavelli, Bernardo 52
Magalotti, Francesco 23, 30
Maggi, Giovanni 38, 41
Mallarmé, Camille 107, 115
Mallarmé, Stéphane 107
Manfredi, Girolamo 55
Marasca, Giuseppe 41
Marcello II (Marcello Cervini), papa 51, 55
Marcocchia, Giacomo 106, 115
Marco d’Oggiono 17-18, 29
Maria I Tudor, regina d’Inghilterra 27
Maria de’ Medici, regina di Francia 31
Mariano da Firenze 34
Marinelli, Carlo 116
Marinetti, Filippo Tommaso 115
Marini, Maurizio 111-112, 114
Marini, Virginia 108
Marsili, Porfirio de’ 166
Marti, Agostino di Francesco 14, 29
Martinelli, Fioravante 31
Mascarino (Mascherino), Ottaviano 36, 71, 119
Massarelli, Angelo 49, 56
Massimo, Massimo 30, 96
Mauri (famiglia) 30
Mayo, Elisabetta 115
Maziere Brady, William 25
Mazzetti (famiglia) 171
Mazzetti, Angelo di Giovanni Battista 171-172
Mazzetti, Barbara 172
Mazzetti, Camillo 172
Mazzetti, Francesco 171
Mazzetti, Giacomo 171
Mazzetti, Giovanna 171
Mazzetti, Giovanni Battista di Francesco 41, 171
Mazzetti, Luigi 171
Mazzetti, Margherita 171

Mazzetti, Maria Pacifica 172
Mazzetti, Pietro 171
Medici (famiglia) 35
Medici, Alessandro de’ > Leone XI
Medici, Cosimo I de’ > Cosimo I de’ Medici
Medici, Ferdinando I de’ > Ferdinando I de’ Medici
Medici, Giovanni Angelo de’ > Pio IV
Medici, Giovanni de’ > Leone X
Medici, Giulio de’ > Clemente VII
Medici, Maria de’ > Maria de’ Medici
Medici, Piero de’ 35
Merisi, Michelangelo > Caravaggio
Michelangelo > Buonarroti, Michelangelo
Milián, Tomás 110
Minio, Marco 28
Montagnini Mirabili, Pietro Paolo 25
Montani, Paolo 92
Montemelini, Ludovico di Rinaldo 53
Montemelini, Orfeo di Guido 52
More, Thomas 27
Mori, Ercole 172
Moroni, Gaetano 47, 55
Mosca, Simone 30
Mussolini, Arnaldo 106
Mussolini, Benito 106-107

Naccherino, Michelangelo (di Domenico) 92
Neri, Antonello 116
Nolli, Giovanni Battista 33

Oddi, Sforza di Leonello degli 51, 53
Odescalchi, Benedetto, cardinale 170
Odeschi, Francesco de’ 21
Odeschi, Marcello 168
Olgiati, Bernardo 87, 167
Orange-Nassau, Guglielmo III d’ > Guglielmo III
Orano, Paolo 107, 115
Orlandi, Ugo 106, 115
Orsini (famiglia) 95, 102
Orsini, Alfonsina 13, 22, 28, 35
Orsini, Virginio 88, 93, 95, 98
Ossoli, Antonio 171
Ossoli, Giuseppe 171
Ottavio Farnese, duca di Parma e Piacenza 73

Pace, Richard 15, 28
Pacetti, Vincenzo 171
Pagani, Lattanzio 68
Pagliara, Pier Nicola 41
Pagnotta, Cola 96, 102
Paleotti, Adelaide 31
Paleotti, Gabriele, cardinale 88
Palladio (Andrea di Pietro della Gondola) 34-35
Palosci, Marzia 30
Panfilì, Francesco 56
Panvinio, Onofrio 45, 55

Paolo III (Alessandro Farnese), papa 7-8, 24, 27, 35-36, 43-45, 47, 49, 51-54, 59, 62, 64, 68-69, 71-73, 75-78, 81, 85, 109, 124, 167
Paolo V (Camillo Borghese), papa 23, 170
Papacello (Tommaso Bernabei) 68
Paribeni, Roberto 107, 115
Parisani (famiglia) 16, 55, 61, 87, 167
Parisani, Alessandro 41, 87, 167-168
Parisani, Ascanio, cardinale 7, 13, 17, 19, 21-23, 26, 28, 36, 38-41, 43-51, 55-56, 59-62, 64, 67-68, 71-72, 76, 84-85, 87-88, 92, 166-168
Parisani, Camilla 167
Parisani, Cesare 87, 167-168
Parisani, Felice 41, 168
Parisani, Giovan Battista 41
Parisani, Giovanni Maria 167
Parisani, Giulio 167
Parisani, Lorenzo di ser Massio 44
Parisi, Antonella 55
Parisio, Pier Paolo (Pietropaolo), cardinale 51
Parlato, Enrico 8, 60-62, 64, 68-69
Passerini, Silvio, cardinale 52
Pastor, Ludwig von 25
Pecci, Vincenzo Gioacchino > Leone XIII
Pediconi, Filippo 172
Pelliccioni, Gaetano 25, 31
Pellini, Pompeo 50-51
Peretti, Felice > Sisto V
Peretti, Francesco 170
Pericoli, Tullio 111, 116
Perino del Vaga (Pietro Buonaccorsi o Bonaccorsi) 60, 64
Persiani (famiglia) 16, 29, 172
Persiani, Angelo 172
Persiani, Filippo 172-173
Persiani, Gabriele 172
Persiani, Gaetano 172
Persiani, Paolo 172
Persiani, Pietro 172
Persiani, Raffaele 172
Persichilli, Angelo 116
Perticucci de’ Giudici, Fiorenza 107
Pettazoni, Raffaele 115
Pezzana, Giacinta 108
Pheo (Feo), Giulio 168
Piatti, Girolamo 55
Piazza, Carlo Bartolomeo 25
Pieraccini, Giovanni 115-116
Pier Luigi Farnese, duca di Parma e Piacenza 73
Pietro l’Eremita 59-60, 74-75, 84
Pinelli, Bartolomeo 112, 116
Pinelli, Giovanni Agostino 168
Pintoricchio (Bernardino di Betto) 17, 19
Pio IV (Giovanni Angelo de’ Medici), papa 87
Pio X (Giuseppe Melchiorre Sarto), papa 115
Pippi, Giulio > Giulio Romano
Platina (Bartolomeo Sacchi) 55, 74

Paolo III (Alessandro Farnese), papa 7-8, 24, 27, 35-36, 43-45, 47, 49, 51-54, 59, 62, 64, 68-69, 71-73, 75-78, 81, 85, 109, 124, 167
Paolo V (Camillo Borghese), papa 23, 170
Papacello (Tommaso Bernabei) 68
Paribeni, Roberto 107, 115
Parisani (famiglia) 16, 55, 61, 87, 167
Parisani, Alessandro 41, 87, 167-168
Parisani, Ascanio, cardinale 7, 13, 17, 19, 21-23, 26, 28, 36, 38-41, 43-51, 55-56, 59-62, 64, 67-68, 71-72, 76, 84-85, 87-88, 92, 166-168
Parisani, Camilla 167
Parisani, Cesare 87, 167-168
Parisani, Felice 41, 168
Parisani, Giovan Battista 41
Parisani, Giovanni Maria 167
Parisani, Giulio 167
Parisani, Lorenzo di ser Massio 44
Parisi, Antonella 55
Parisio, Pier Paolo (Pietropaolo), cardinale 51
Parlato, Enrico 8, 60-62, 64, 68-69
Passerini, Silvio, cardinale 52
Pastor, Ludwig von 25
Pecci, Vincenzo Gioacchino > Leone XIII
Pediconi, Filippo 172
Pelliccioni, Gaetano 25, 31
Pellini, Pompeo 50-51
Peretti, Felice > Sisto V
Peretti, Francesco 170
Pericoli, Tullio 111, 116
Perino del Vaga (Pietro Buonaccorsi o Bonaccorsi) 60, 64
Persiani (famiglia) 16, 29, 172
Persiani, Angelo 172
Persiani, Filippo 172-173
Persiani, Gabriele 172
Persiani, Gaetano 172
Persiani, Paolo 172
Persiani, Pietro 172
Persiani, Raffaele 172
Persichilli, Angelo 116
Perticucci de’ Giudici, Fiorenza 107
Pettazoni, Raffaele 115
Pezzana, Giacinta 108
Pheo (Feo), Giulio 168
Piatti, Girolamo 55
Piazza, Carlo Bartolomeo 25
Pieraccini, Giovanni 115-116
Pier Luigi Farnese, duca di Parma e Piacenza 73
Pietro l’Eremita 59-60, 74-75, 84
Pinelli, Bartolomeo 112, 116
Pinelli, Giovanni Agostino 168
Pintoricchio (Bernardino di Betto) 17, 19
Pio IV (Giovanni Angelo de’ Medici), papa 87
Pio X (Giuseppe Melchiorre Sarto), papa 115
Pippi, Giulio > Giulio Romano
Platina (Bartolomeo Sacchi) 55, 74

Pole, Reginald, cardinale 31
Politi, Cherubino 100, 102
Portoghesi, Paolo 114
Prideaux, Edmund 26-27
Priscianese, Francesco 46, 55
Proia, Alfredo 25, 31

Quaranta, Chiara 55-56
Quaranta, Muzio 169
Quirinotti (Coyrenot), Giovan Paolo 167

Raffaele da Montelupo 16
Raffaellino (Raffaello) del Colle 7, 59-64, 68-69, 72-74, 76-77, 126-139
Raffaello Sanzio 20, 22, 29-30, 61, 73, 85
Rainaldo da Modena 14-15
Ranieri, Raniero 51
Raspe, Martin 34-35, 41
Re, Bruno 116
Riario Sforza, Francesco 28
Ricamatore, Giovanni di Francesco > Giovanni da Udine
Riccardo III, re d’Inghilterra 28
Ricci, Giovanni, cardinale 167
Ricci, Giovanni Battista 98
Ricci, Maurizio 36
Ridolfi, Niccolò 46
Ripa, Cesare 75-76
Riposati, Massimo 113
Ristori, Adelaide 108
Rivaldi, Eurialo 64, 85
Rivalta, Ercole 115
Rolandi, Ulderico 116
Romano, Pietro 25, 31
Rondanini, Alessandro 171
Rondanini, Marcello 171
Rondanini, Niccolò 171
Rondanini, Paolo 171
Rondanini, Paolo Emilio, cardinale 170-171
Rosa, Salvator 31
Rosefoglia, Ippolita di Giustiniano 22
Rossi, Nicolò d’Aristotile de’ > Zoppino
Rossini, Gioachino 116
Rotundo, Felicia 68
Ruffini, Silvia 59, 167
Ruggieri, Pompeo 91
Rustici, Giovan Andrea di Battista 29
Rusticucci, Girolamo, cardinale 55, 169

Sabatti, Giuseppe 171
Sacchi, Bartolomeo > Platina
Salviati, Francesco 82-83, 85
Sangallo, Antonio il Giovane da (Antonio di Bartolomeo Cordini) 7, 17, 22-23, 26, 30, 34-36, 38-41, 65, 167
Sangallo, Giuliano da (Giuliano Giamberti) 35
Sanseverino, Antonio, cardinale 51
Santini, Carlo 45, 49, 55-56
Sanzio, Raffaello > Raffaello Sanzio
Sapori, Giovanna 62, 68

Saraceni, Carlo 95
Sarfatti, Margherita 106
Sarti, Emiliano 25, 31
Sarto, Giuseppe Melchiorre > Pio X
Sartori, Candida di Carlo 172
Savoia, Vittorio Emanuele III di > Vittorio Emanuele III
Schelbert, Georg 41
Schezen, Roberto 110, 112
Scialoja, Vittorio 105
Sciamenta, Maddalena di Giuseppe 171
Scimemi, Maddalena 7, 22, 55, 84, 102, 167
Sebastiano del Piombo (Sebastiano Luciani) 46
Sensi, Ludovico 52
Serbelloni, Giovanni Antonio, cardinale 88
Sergiusti, Gherardo 29
Sernini, Nino 49, 56
Settanni, Pino 114
Settimelli, Wladimiro 116
Sforza di Santa Fiora, Fulvia 36
Sforza di Santa Fiora, Mario 87
Sheptytsky, Andrea 105, 115
Sherwood, Robert 28
Shirwood, John 13
Shrewsbury, Charles Talbot, duca di 25-27, 31
Sickel, Lothar 7-8, 36, 39-41, 55, 59-60, 68, 74, 76-77, 89, 100, 102
Sicolo, Michele 116
Signorelli, Angelo 107
Signorelli, Panfilo 54
Sillani, Tommaso 115
Silva, Miguel da, cardinale 68
Sisto IV (Francesco della Rovere), papa 34, 41, 55
Sisto V (Felice Peretti), papa 55, 93, 102, 168
Sitte, Willi 114
Slavin, Neal 114
Smyth-Pinney, Julia 35
Spannocchi (famiglia) 22-23, 30
Spannocchi, Ambrogio di Mino 30
Spannocchi, Ambrogio di Nanni 22, 29
Spannocchi, Antonio 29
Spannocchi, Cassandra 29
Spannocchi, Giovan Paolo 23
Spannocchi, Girolamo (banchiere) 23, 30
Spannocchi, Girolamo di Angelo 30
Spannocchi, Girolamo di Francesco (da Siena) 22-23, 30, 166
Spannocchi, Giulio 29-30
Spinola, Agostino, cardinale 36
Spoltore, Giulia 68-69
Staccioli, Mauro 110, 113
Starace, Achille 107, 115
Stella, Giacomo 96, 100-102, 169
Strazza, Ille 116
Stuart (famiglia) 27
Stuart, Carlo I > Carlo I Stuart
Stuart, Carlo II > Carlo II Stuart

Stuart, Giacomo I > Giacomo I Stuart
Stuart, Giacomo II > Giacomo II Stuart
Stuart, James Francis Edward 27
Tafuri, Manfredo 35
Talbot, Gilbert 28
Tessero, Adelaide 108
Testini, Pasquale 109
Teza, Laura 68
Theodoli, Girolamo 167
Tina di Lorenzo (Concetta Carolina di Lorenzo) 108
Tiziano Vecellio 47
Todeschini Piccolomini, Francesco, cardinale 13
Tommasi Ferroni, Riccardo 114
Toniolo, Giuseppe 24, 109
Tooren, Mies van 8, 109, 112
Tosini, Patrizia 7, 28, 41, 74, 78, 80, 84-85, 93
Tübke, Werner 114
Tudor (famiglia) 7, 11-12, 120
Tudor, Enrico VII > Enrico VII
Tudor, Enrico VIII > Enrico VIII
Tudor, Maria I > Maria I Tudor
Turini, Baldassarre 35
Turris, Francesco Maria 171

Ughelli, Ferdinando 45, 50-51, 55
Uncini, Giuseppe 110, 113, 116
Urbano II (Ottone de Lagery), papa 8, 59, 74-77, 84, 85
Urbano VIII (Maffeo Barberini), papa 41

Vagnuzzi, Carlo di Antonio 172
Vagnuzzi, Luigi 172
Valadier, Andrea 171
Valadier, Chiara 171
Valadier, Luigi 171
Valois-Orléans, Luigi XII di > Luigi XII
Varchi, Benedetto 47
Vasari, Giorgio 7, 26, 40-41, 60-62, 67-69, 72, 75-76, 82, 84-85
Vecellio, Tiziano > Tiziano Vecellio
Veltroni, Stefano 68
Venusti, Marcello 64-65, 69
Vercruysse, Jos E. 56
Vergil, Polidoro 29
Veri, Francesco 95
Veri, Piero di Francesco 95
Veri, Pietro 7-8, 68, 95-99, 100-102, 160-163, 169
Veri, Silvia 95
Veruda, Anna 110
Villacroce, Francesco 171
Visceglia, Maria Antonietta 56
Vittorio Emanuele III, re d’Italia 107-108

Wagner, Richard 115
Wolsey, Thomas, cardinale 7, 11-16, 19-21, 23-31

York, Elisabetta di > Elisabetta di York
York, Riccardo III di > Riccardo III
Zacchia Rondanini, Felice 170
Zampeschi, Laura 41, 167-168
Zeri, Federico 111
Zoppino (Nicolò d’Aristotile de’ Rossi) 85
Zuccari (famiglia) 105
Zuccaro, Federico 97
Zucchi, Francesco 100
Zucconi, Giovanni Battista di Lorenzo 30
Zuñiga, Juan de 167

CREDITI FOTOGRAFICI

La campagna fotografica degli affreschi di palazzo Parisani Rondanini è stata realizzata dal fotografo ©Mauro Coen.

Bologna, Fototeca Fondazione Federico Zeri: figg. 7-8, p. 110

Cagli, San Francesco (da *Da Raffaello* 2019): fig. 8, p. 63

Città del Vaticano, Governatorato SCV – Direzione dei Musei, tutti i diritti riservati / Palazzo Vaticano / Archivio Musei Vaticani: fig. 11, p. 21

Jean-Luc Deru: fig. 12, p. 112

Firenze, Archivi Alinari: fig. 14, p. 79; / ph. Anderson: fig. 8, p. 76
Firenze, Archivio di Stato / Donato Pineider: fig. 6, p. 99
Firenze, Diocesi, Santa Croce, ©Alamy: fig. 2, p. 97
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, ©Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi (su concessione del Ministero della cultura): figg. 5-7, p. 39

Guidonia Montecelio, Archivio Carlo d’Aloisio da Vasto: fig. 4, p. 108

Londra, National Portrait Gallery: fig. 1, p. 11

Londra, © The Trustees of the British Museum: fig. 15, p. 82; fig. 3, p. 90

Los Angeles, J. Paul Getty Museum: fig. 2, p. 46

Lucca, Diocesi, San Michele: fig. 3, p. 15

Napoli, © Archivio dell’Arte Marco e Luciano Pedicini: fig. 7, p. 92
Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte (su concessione del Ministero della cultura): fig. 3, p. 47

Oxford, Christ Church College: fig. 2, p. 12

Enrico Parlato: fig. 5, p. 73

Roma, Archivio della Scuola Romana, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali: fig. 3, p. 107
Roma, Archivio di Stato (su concessione del Ministero della cultura): fig. 4, p. 16; fig. 1, p. 33
Roma, Archivio Fotografico Mauro Coen: fig. 1, p. 96
Roma Archivio Guido Di Capua: fig. 14, p. 113
Roma, ©Archivio Luce Cinecittà – Foto Attualità: figg. 1-2, p. 106
Roma, Archivio Storico Capitolino – Sovrindendenza Capitolina ai Beni Culturali: fig. 4, p. 38
Roma, Bibliotheca Hertziana – Istituto Max Planck per la storia dell’arte: fig. 5, p. 17; fig. 8, p. 19; fig. 6, p. 91 / ph. Enrico Fontolan; figg. 9-10, p. 111
Roma, Castel Sant’Angelo – Direzione Musei nazionali della Città di Roma (su concessione

del Ministero della cultura): fig. 13, p. 66; / ph. Mauro Coen: figg. 16-17, p. 67
Roma, Ministero dell’Interno, Dipartimento per le Libertà Civili e l’Immigrazione, fondo edifici di culto: fig. 1, p. 45; fig. 2, p. 61
Roma, Galleria Spada (su concessione del Ministero della cultura) / ph. Mauro Coen: fig. 13, p. 79
Roma, Sovrintendenza di Roma Capitale / Musei Capitolini – Palazzo dei Conservatori: fig. 15, p. 66
Roma, Palazzo Silvestri Rivaldi (su concessione della Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali): fig. 11, p. 65 © Susanna Pacchetti
Roma, Soprintendenza speciale di Roma, Archeologia Belle Arti Paesaggio (su concessione del Ministero della cultura) / ph. Mauro Coen: fig. 12, p. 65

Sant’Angelo in Vado, Santa Maria dei Servi (da *Da Raffaello* 2019): fig. 10, p. 64

Seattle, SAM – Seattle Art Museum / ph. Paul Macapia: fig. 7, p. 18

Tolentino, Archivio Fotografico del Comune di Tolentino: fig. 8, p. 40

Urbania, Oratorio del Corpus Domini / ph. Mattia Giancarli: fig. 7, p. 63

L’Editore è a disposizione degli aventi diritto per la rettifica di eventuali omissioni o errori relativi al copyright delle immagini riprodotte.

