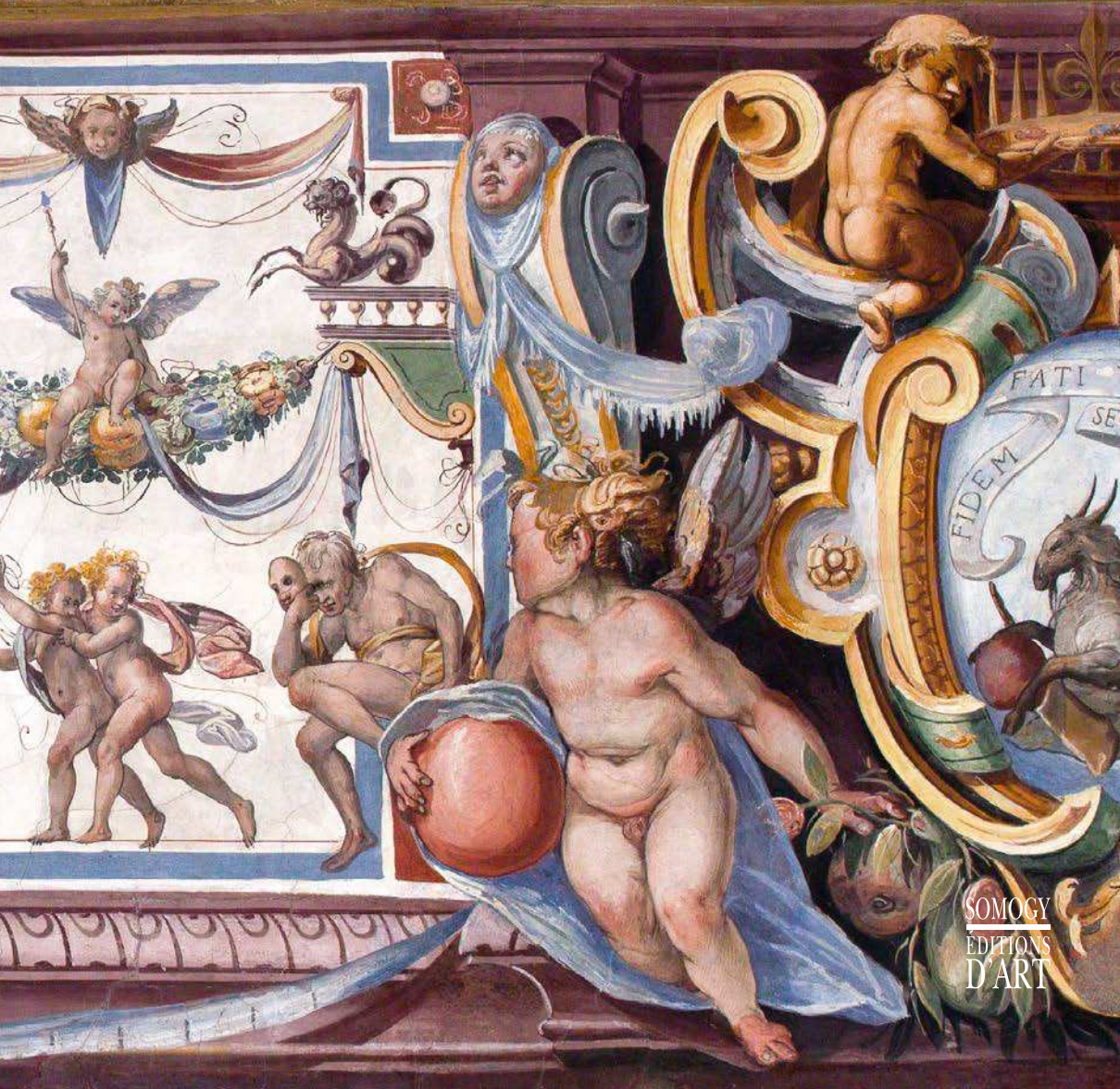


Frises peintes.

*– Les décors des villas
et palais au Cinquecento*



SOMOGY
EDITIONS
D'ART

collection d'**histoire de l'art**
Académie de France à Rome – Villa Médicis

sous la direction de
Antonella Fenech Kroke et Annick Lemoine

Frises peintes.
Les décors des villas
et palais au Cinquecento

en hommage à Luigi De Cesaris et Julian Kliemann

sous la direction de
Antonella Fenech Kroke et Annick Lemoine

collection d'*histoire de l'art*
Académie de France à Rome – Villa Médicis

Actes du colloque international
*Il fregio dipinto nelle decorazioni
romane del Cinquecento*
Rome, Académie de France à
Rome – Villa Médicis
16-17 décembre 2011

directrice de la publication
Muriel Mayette-Holtz
directeur de la collection
Jérôme Delaplanche
directrices du volume
Antonella Fenech Kroke,
Annick Lemoine
coordination éditoriale
Marie Caillat
conception graphique
Francesco Armiti
mise en page
Olivier Husson
réalisé à Rome par
Consorzio Arti Grafiche Europa

© Académie de France à Rome –
Villa Médicis, 2016
Viale Trinità dei Monti 1
00187 Rome, Italie
tél. (0039) 066761245
fax. (0039) 066761207

© Somogy éditions d'art, Paris, 2016
57 rue de la Roquette
75011 Paris, France
tél. (0033) 148057010
fax. (0033) 148057110

dépôt légal : décembre 2016
ISBN 978-2-7572-1233-2
ISSN 1635-2092

et avec l'appui de



auteurs et contributeurs

- Sonia Amadio
dottore di ricerca presso l'Università degli Studi Roma Tre
- Joana Barreto
maître de conférences en histoire de l'art, université Lumière Lyon 2
- Céline Bonnot-Diconne
restauratrice, 2CRC – centre de Conservation et de Restauration du Cuir
- Sonia Cavicchioli
professore associato, Università di Bologna
- Claudia Conforti
professore ordinario di Storia dell'architettura alla facoltà di Ingegneria
Università di Tor Vergata di Roma
- Nicolas Cordon
doctorant, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
- Maria Gabriella De Monte
restauratrice, SEI 1983 snc
- Antonella Fenech Kroke
chargé de recherche, Centre national de la Recherche scientifique,
Centre André Chastel, UMR 8150, université Paris-Sorbonne
- Michel Hochmann
directeur d'études, section des sciences historiques et philologiques,
École Pratique des Hautes Études, Paris
- Jan de Jong
Senior Lecturer of Art History of the Early Modern Period,
University of Groningen
- Annick Lemoine
directrice scientifique du Festival de l'histoire de l'art, Institut national
d'histoire de l'art, Paris / maître de conférences en histoire de l'art,
université Rennes 2
- Yvan Loskoutoff
professeur de littérature française des ^{xvi} et ^{xvii} siècles, université du Havre
- Philippe Morel
professeur d'histoire de l'art, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
- Stefano Pierguidi
professore associato, Università degli Studi di Roma "La Sapienza"
- Denis Ribouillault
professeur agrégé, responsable des études supérieures,
directeur du programme de doctorat interuniversitaire en histoire de l'art,
université de Montréal
- Giovanna Saponi
professore ordinario di Storia dell'arte moderna,
Università degli Studi Roma Tre
- Emiliano Ricchi
restauratore, De Cesaris Conservazione e Restauro
- Patrizia Tosini
professore associato, Università degli Studi di Cassino

	Muriel Mayette-Holtz <i>Avant-propos</i>		
	Antonella Fenech Kroke, Annick Lemoine Per esser gran fregio. <i>Quelques considérations en guise d'introduction</i>		
	Théories, fonctions et modèles		
27	Jan L. de Jong <i>Frustrations about Friezes. Themes, Functions and Accessibility</i>		
43	Stefano Pierguidi "E sopra la cornice seguiva un altro ordine". <i>Il fregio ad affresco nelle sale dei palazzi romani</i>		
63	Sonia Amadio <i>Il fregio nei palazzi romani del Cinquecento. Studi, progetti, modelli nella bottega</i>		
75	Giovanna Saporì <i>Perino del Vaga e i fregi dipinti a Roma alla metà del Cinquecento: Palazzo dei Conservatori, Castel Sant'Angelo, Palazzi Vaticani, Villa Giulia</i>		
	Thèmes, formes et pratiques		
103	Denis Ribouillault <i>Jeux de mots et d'images: les frises peintes de l'appartement de Jules III au Vatican (vers 1550 – 1553)</i>		
131	Philippe Morel <i>Il fregio di Bacco di Daniele da Volterra nel Palazzo Farnese di Roma</i>		
155	Nicolas Cordon <i>Fonctions de l'ornement de stuc dans la frise de la Stanza di Callisto au palais Capodiferro</i>		
173	Joana Barreto <i>La frise marine entre Naples, Florence et Rome: une approche du palais Orsini à Anguillara Sabazia</i>		
193	Patrizia Tosini <i>Una nuova ricostruzione iconografica del Salone del Palazzo Peretti Montalto alle Terme e un possibile binomio "oratoriano" come suo ideatore</i>		
213	Yvan Loskoutoff <i>Le décor du salon du Commandeur à Santo Spirito in Sassia: sens et datation</i>		
233	Sonia Cavicchioli <i>Le historiae affrescate dai Carracci in Palazzo Fava a Bologna, "seconda Roma" (1583-1593)</i>		
	Les frises peintes de la Villa Médicis		
260	Michel Hochmann <i>Les paysages de la chambre des Imprese</i>		
273	Philippe Morel <i>Le programme iconographique des frises de l'appartement de Ferdinand de Médicis</i>		
283	Céline Bonnot-Diconne <i>Le décor de cuirs dorés polychromes à la Villa Médicis</i>		
	Les campagnes de restauration à la Villa Médicis		
307	Maria Gabriella De Monte <i>Il restauro dei fregi dipinti dell'Appartamento del Cardinale</i>		
335	Emiliano Ricchi <i>Il fregio dell'Appartamento Sud di Ferdinando de' Medici: maestranze all'opera nel cantiere di Jacopo Zucchi</i>		
	Conclusion		
359	Claudia Conforti <i>Ultimo erit, ut ornes – "ultimo verrà l'ornamento": fregi dipinti e architettura</i>		
370	index des noms de lieux		
374	index des noms de personnes		
383	crédits photographiques		
	Portfolio <i>Les frises peintes de la Villa Médicis restaurées</i>		

Patrizia Tosini

*Una nuova ricostruzione
iconografica del Salone del Palazzo
Peretti Montalto alle Terme e un
possibile binomio "oratoriano"
come suo ideatore*

Lo spunto di questo intervento mi è stato offerto dal recente ritrovamento, in una collezione privata, di due inediti affreschi raffiguranti allegorie femminili di Virtù (l'*Operatio* e la *Felicitas*) (fig. 1-2), con una vecchia e inattendibile attribuzione al Cavalier d'Arpino: l'aria molto famigliare di queste

pitture mi ha consentito di identificarle con due porzioni del fregio del distrutto Salone del Palazzo Peretti Montalto alle Terme, sino a oggi considerate disperse.¹

La storia dell'edificio è nota agli addetti ai lavori e non la ripercorrerò in dettaglio in questa sede: ricordo soltanto che la splendida Villa Peretti Montalto all'Esquilino, fatta costruire dal cardinale Felice Peretti, futuro papa Sisto V, a partire dai primi anni ottanta del Cinquecento, comprendeva due costruzioni principali, il Casino e il cosiddetto Palazzo alle Terme, quest'ultimo realizzato solo dopo la sua elezione al pontificato, nel 1586.² I due edifici erano completamente affrescati e il fulcro della decorazione ruotava certamente intorno al grande salone di rappresentanza del Palazzo alle Terme, decorato nel 1589 da una composita équipe di artisti sotto la direzione di Giovanni Guerra e Cesare Nebbia. L'alto fregio pittorico si snodava sotto il soffitto, dove si alternavano venti allegorie femminili sedute a quattordici vedute urbane delle importanti opere



1 Paris Nogari, *Operatio*, affresco staccato, 1589, collezione privata, già Roma, Villa Peretti Montalto, Palazzo alle Terme, Salone Sistino.

pubbliche realizzate da papa Peretti, con due grandi stemmi dei nipoti di Sisto V, Michele e Alessandro Peretti Montalto, campeggianti al centro delle pareti lunghe.³

Com'è noto, l'intero complesso della villa fu espropriato e distrutto tre secoli più tardi, nel 1888, per far posto al primo edificio della stazione Termini. Nei suoi ultimissimi anni di vita, dal 1879 sino alla demolizione, il Palazzo alle Terme ospitò l'istituto scolastico fondato dal gesuita Massimiliano Massimo, ente che fu poi trasferito nell'ultimo decennio dell'Ottocento nell'edificio appositamente costruito e ancora oggi esistente, parte del Museo Nazionale Romano.⁴ Dunque, fu proprio al momento della distruzione del palazzo, nel 1888, che il fregio del salone di rappresentanza fu staccato per iniziativa dei padri gesuiti, al fine di preservarlo.⁵ I trentasei frammenti recuperati rimasero così in possesso dell'Istituto Massimo, dove sono tutti puntualmente documentati almeno fino agli anni cinquanta del Novecento, anche se dislocati in ambienti diversi dell'edificio. Dal 1960 la scuola si trasferì in una nuova sede nel quartiere Eur di Roma: in occasione del trasloco fu pertanto deciso di conservare le quattordici vedute urbane e, viceversa, di alienare le venti allegorie di Virtù che da quel momento risultarono disperse, fino al loro primo recupero, nel 1992.

Due fotografie eseguite intorno alla metà del XX secolo mostrano le Virtù ancora tutte presenti nell'antica scuola di Termini: nella prima immagine (Archivio Vasari, 1954) le figure compaiono staccate e riapplicate sulle pareti di una stanza di ricevimento, comprese le due che ho potuto recentemente identificare; nella seconda, scattata probabilmente subito prima del trasloco della sede scolastica si vedono due delle venti allegorie appese sulle pareti in un ambiente secondario.⁶ In quest'ultimo scatto i dipinti presentano ancora i cartigli originali, con le iscrizioni in capitale latina INTREPIDITAS e MANSUETUDO, poi eliminati a seguito dello stacco e della conseguente alienazione. La *Mansuetudo* all'epoca conservava anche una parte dello stemma angolare (in maniera analoga all'*Operatio* appena riscoperta), in seguito ritagliato per riadattarla a un nuovo contesto.

Come già detto, dopo il trasferimento dell'Istituto Massimo all'Eur nel 1960, delle venti allegorie sembrava essersi persa ogni traccia: solo nel 1992 un fortunato ritrovamento di Mario Bevilacqua, su segnalazione di Marcello Fa-



2 Anonimo pittore (cerchia di Cesare Nebbia), *Felicitas*, affresco staccato, 1589, collezione privata, già Roma, Villa Peretti Montalto, Palazzo alle Terme, Salone Sistino.

giolo, identificò tredici di esse nel Palazzo romano Ricci-Paracciani in via del Monserrato, separate, scontornate e rimontate in forma di fregio sotto il soffitto. Altre due porzioni di affresco, la *Iustitia* e la *Gratitudo*, furono poi contestualmente individuate nella collezione romana del fotografo americano Milton Gendel. All'epoca mancavano dunque all'appello ancora cinque delle venti allegorie e due di esse sono sicuramente quelle che mi è stato possibile rintracciare e pubblicare nel 2012. Non mi voglio dilungare sui dettagli tecnici, già presentati altrove, che forniscono un'ulteriore riprova della provenienza dei frammenti in questione dal Salone Sistino del Palazzo Peretti alle Terme: mi basti dire che c'è una perfetta omogeneità del supporto di montaggio, dei motivi decorativi, dei colori e delle dimensioni con le altre tredici Virtù sopravvissute.

In occasione della prima pubblicazione di questi dipinti, avevo anche potuto recuperare un disegno sconosciuto agli studi che, seppur di mediocre qualità, è stato illuminante sotto il profilo della documentazione iconografica, riproducendo una parte del fregio prima dello stacco, con la sua cornice originale e, soprattutto, con alcune delle tabelle, recanti la trascrizione esatta dei nomi delle Virtù.⁷ Attraverso questa testimonianza grafica mi è stato dunque possibile ridiscutere ed emendare la prima ricostruzione iconografica del fregio, fornita dagli studi già ricordati di Mario Bevilacqua, il quale, in mancanza di quasi tutte le tabelle con i nomi delle allegorie – a eccezione delle *Iustitia* e *Gratitudo*



3 Fregio del Salone Sistino, ricostruzione sulla base di un disegno ottocentesco (elaborazione: Stefano Dodet e Patrizia Tosini).

Gendel – si era affidato per la loro identificazione essenzialmente all'*Iconologia* di Cesare Ripa, repertorio fondamentale, ma talora fuorviante.

Ora, grazie al suddetto disegno comprensivo invece di alcune iscrizioni, alla sovrapposizione di questo con la sequenza originale dei titoli delle allegorie, minuziosamente riportata dalla principale fonte sugli affreschi della Villa Peretti, il volume di Camillo Vittorio Massimo *Notizie storiche della Villa Massimo alle Terme di Diocleziano* (1836), e potendo anche disporre della fotografia con l'*Intrepiditas e Mansuetudo* corredate dai loro cartigli esplicativi, a suo tempo ero stata in grado di fornire il nome esatto di quasi tutte le Virtù. Ma il disegno riproduceva solo tre pareti su quattro, lasciando dunque aperte alcune delle identificazioni proposte.

Da ultimo, grazie alla scoperta di ulteriore documentazione fotografica inedita (eseguita in parte al tempo dello stacco del 1888 e in parte nel 1960, subito prima dell'alienazione degli affreschi), ho potuto infine sciogliere ogni dubbio sull'identità di queste figure, rimettendo in ordine definitivamente lo schema del fregio.⁸

Si fornisce qui di seguito l'esatta descrizione delle Virtù con i rispettivi attributi e la sequenza dei soggetti ricostruiti, ottenuta grazie alla sovrapposizione delle immagini fotografiche sul foglio ottocentesco con le Virtù tratteggiate dall'anonimo disegnatore [fig. 3]; la combinazione della descrizione di Massimo con il disegno e le foto da ultimo rintracciate permettono di ricostruire anche le tre Virtù che a oggi risultano ancora disperse.

[Parete A, ovest]:

OPERATIO: donna con fascio di spighe in testa e panini in grembo.

ELECTIO: donna con due corone e due serti di spine in mano.

GRATIA: donna con globo bianco a sinistra e destra benedicente, con colomba dello Spirito Santo; con un piede schiaccia il serpente con la mela in bocca.

AU[C]TORITAS: donna con seno scoperto, sacchetto e chiavi nella sinistra, scettro nella destra.

GRATITUDO: donna con cigno in grembo.



4 Anonimo pittore, *Felicitas stabilis*, c. 1582, Città del Vaticano, Musei Vaticani Galleria delle Carte Geografiche.



5 Anonimo pittore, *Tellus stabilis*, 1568, Tivoli, Villa d'Este, Salone del piano nobile.

FIDELITAS: donna con sacchetto e chiavi nella destra e cane bianco ai suoi piedi.

[Parete B, nord]:

MODESTIA (perduta): donna con corona, sguardo rivolto in basso e mani conserte in grembo; in una mano sorregge un'asticella.

IUSTIFICATIO: donna con vessillo con croce (elemento perduto) nella destra e tavole della Legge nella sinistra.

VOLUNTAS DEI: donna con bilancia aureolata nella mano destra.

INNOCENTIA (perduta): donna seduta di profilo con un setaccio tra le mani.

[Parete D, est]:

FELICITAS: donna con corona turrita, cornucopia nella destra, aratro nella sinistra.

SUBSIDIUM: donna con un copricapo a forma di testa elefantina, un sacchetto nella sinistra e un fascio di tre aste nella destra.

RECOGNITIO VIRTUTIS: donna che protende la mano sinistra davanti a sé e tiene un fascio di spighe sotto il braccio destro.

TENTATIO (perduta): donna con una pisside e una bacchetta (aspersorio?) tra le mani; sotto i piedi ha un'anfora da cui esce un serpente; da un'altra anfora alle sue spalle spunta un virgulto.

INTREPIDITAS: donna con elmo, corazza e lancia nella mano sinistra; ha un vaso chiuso ai suoi piedi.

CORROBORATIO: donna che addenta un fascio di fogli scritti e arrotolati.

[Parete C, sud]:

STANIMITAS [*sic*]: donna alata che protende le braccia stese davanti a sé, con le palme distese.

DISTI[C]NTIO: donna con tuba e sfera armillare nella sinistra; nella destra tiene un'arpa figurata (?), velata, con sopra una corona.

IUSTITIA: donna che protende una corona nella destra e tiene una fiaccola accesa nella sinistra.

MANSUETUDO: donna con agnello nel grembo e occhi rivolti in basso.

Come si può registrare dal suddetto elenco, la connessione dei titoli con le figure è assai diversa da quella ipotizzata al momento della loro riscoperta, costringendoci a una radicale rilettura dei significati delle allegorie, dei loro attributi e del contesto in

cui esse vennero rappresentate. A uno sguardo d'insieme delle Virtù con le corrette intitolazioni emerge *in primis* un dato molto eloquente: solo una minoranza di esse, e senza un collegamento davvero stringente, si ispira ai modelli forniti dal repertorio di Ripa. Difatti, a eccezione di alcuni attributi descritti dall'*Iconologia* in relazione alle figure più canoniche, molte di queste allegorie non compaiono nel repertorio dell'erudito perugino: si vedano, per esempio, i casi della *Iustificatio*, della *Modestia*, del *Subsidium*, della *Recognitio Virtutis*, della *Corroboratio*, della *Distinctio* e dell'*Electio*.⁹

La maggior parte di esse sembra invece riemergere da un percorso iconografico del tutto diverso, più antico e al tempo stesso più intimamente connesso a colui il quale dovette essere l'ideatore di questa complessa "macchina" iconologica. Rianalizzando le singole allegorie, infatti, notiamo come esse presentino non soltanto – come ci si potrebbe aspettare – delle parentele molto strette con le altre Virtù disseminate nei numerosi cicli pittorici di Sisto V, ma soprattutto rivelino spiccate affinità con la celebre Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano, una delle maggiori fonti di immagini figurate della fine del Cinquecento, concepita in un momento – per citare Antonio Pinelli – in cui "la concettualizzazione del linguaggio figurativo tocca il suo culmine, ma vive anche la sua fase più creativa ed anarchica".¹⁰

Proprio l'inedita *Felicitas* [fig. 2] può essere presa a modello di questa sistematica similitudine con i precedenti gregoriani, e non solo: essa presenta infatti i medesimi attributi della *Felicitas stabilis* [fig. 4] nel "corridoio" di Gregorio XIII, l'aratro, la cornucopia e la corona turrata di Cibele. La contiguità tra la personificazione di Tellus-Cibele e il concetto di *Felicitas stabilis* è resa ancora più esplicita dal confronto con la più antica *Tellus stabilis* raffigurata nella Villa d'Este a Tivoli [fig. 5]. In quest'ultimo ciclo pittorico è facile immaginare che l'abbinamento Tellus-Felicitas, nell'accezione di prosperità e abbondanza della terra, sia stato suggerito da Ligorio, che la descrive in questa veste in più occasioni.¹¹

In molti altri casi le Virtù sistine trovano un puntuale e diretto corrispettivo iconografico nella Galleria delle Carte Geografiche: la *Gratia* [fig. 6], con il globo celeste, la colomba dello Spirito Santo, che conculca il serpente con la mela in bocca, ha addirittura lo stesso abito rosso, celeste e verde della "sorella" gregoriana [fig. 7]; la medesima fonte modella anche una delle due Vir-



6 Anonimo pittore (cerchia di Cesare Nebbia), *Gratia*, 1589, Roma, Palazzo Ricci Paracciani, già Villa Peretti Montalto, Palazzo alle Terme, Salone Sistino.

tù che affiancano lo stemma pontificio nello scalone di Sisto V che ascende alla cappella Sistina.¹²

Così è anche per la *Mansuetudo* [fig. 8] con l'agnello tra le braccia (di cui la versione Peretti emula quella gregoriana [fig. 9] sin nell'abbigliamento, nelle tinte della veste e nel velo sul capo), la *Gratitudo* che stringe il cigno [fig. 10-11], la *Fidelitas* con il cane bianco ai piedi, la *Voluntas Dei*, anche in questo caso con abiti dello stesso colore [fig. 12-13], tutte allegorie rintracciabili anche nel ciclo vaticano: un "campionario" figurativo dunque ben presente a chi dovette concepire l'impianto iconologico del Salone Sistino. L'identità di definizione

cromatica degli abiti delle immagini gregoriane e sistine offre una conferma, tra l'altro, non solo del valore emblematico di tali colorazioni, ma anche del fatto che l'osmosi tra i due cicli sia stata stringente e del tutto intenzionale.

È altresì interessante constatare come il repertorio ideato per certi versi "in esclusiva" per la Galleria delle Carte Geografiche sembri attraversare, come un fiume carsico, l'ultimo quarto di secolo, per riaffiorare in piena età di Ripa, nell'anno 1600, in casa del cardinale Girolamo Mattei, eletto alla porpora proprio da papa Peretti e definito da Ciacconio "Sixto V charissimus". Qui, ad esempio, la *Vera Gloria*, la *Religio* e la *Potestas* sono tutte presenti con i medesimi attributi del corridoio gregoriano e dei cicli pittorici di Sisto V, a dimostrazione della grande intimità del committente con queste due enciclopedie "in figura" del mondo cattolico.¹³

Per tornare al Salone Peretti, mi sembra dunque lecito tentare di

svincolarsi dalla ricerca obbligata di una fonte letteraria diretta, cercando invece di ragionare su quella che credo sia un'invenzione iconografica in un certo senso "autonoma", anche se basata – come si è visto – sulla precisa suggestione del precedente gregoriano.

È stato giustamente osservato da Bevilacqua come il Salone Sistino sia da considerare una celebrazione dei "Fasti perettiani", emblema di quella *Roma Felix* pervicacemente voluta da Sisto. In effetti, questo ambiente rappresenta nel suo insieme una sorta di "specchio" sistino, dove l'immagine della personalità del papa è scomposta nelle azioni più significative del pontificato – quelle che oggi definiremmo le "grandi opere" –, accompagnate dalle Virtù



7 Anonimo pittore, *Gratia*, c. 1582, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Galleria delle Carte Geografiche.

morali e spirituali del loro promotore. Pur non volendo rinunciare del tutto a questa idea di fondo, penso che si debba però procedere oltre, per cercare di capire la presenza e la genesi di queste singolari raffigurazioni.

La prima questione degna di nota è che alcune di esse sono connotate da attributi piuttosto speciali, che rimandano senza alcun dubbio a figure di profeti, re e antenati di Cristo dell'Antico Testamento, dunque con un forte accento sui conseguenti significati traslati neotestamentari. La *Distinctio* sorregge l'arpa figurata e velata di David;¹⁴ la *Recognitio Virtutis* [fig. 14], con il fascio di spighe sotto il braccio, evoca l'iconografia

di Ruth la spigolatrice, così come appare anche nella Galleria delle Carte Geografiche e nella cappella Sistina in Santa Maria Maggiore;¹⁵ la *Iustificatio* imbraccia le tavole della Legge di Mosè;¹⁶ la *Voluntas Dei* [fig. 12] sorregge una bilancia aureolata, possibile allusione a Daniele, nell'episodio in cui predice a Baltazar, figlio di Nabuccodonosor, la sua fine per volontà divina (egli è stato pesato ed è stato trovato mancante da Dio, quindi morirà ucciso in una congiura); la *Mansuetudo* con l'agnello [fig. 8] richiama Abele, pastore e primo martire secondo le parole di Cristo nel Vangelo;¹⁷ l'*Operatio* [fig. 1] allude a Melchisedec, con i pani benedetti offerti ad Abramo, prefigurazione eucaristica più volte rintracciabile nell'*imagerie* di Sisto V;¹⁸ il vessillo della *Iustificatio* ha una croce bianca in campo rosso (se ci basiamo sui colori della medesima figura nella Galleria delle Carte Geografiche) come lo scudo di San Michele Arcangelo, che viene descritto in un affresco distrutto della Villa Peretti;¹⁹

la figura alata della misteriosa *Stanimitas* potrebbe forse richiamarsi anch'essa a uno degli arcangeli dell'Antico Testamento, ma la mancata traduzione del titolo ci lascia ancora in un limbo interpretativo.

Questa particolare attenzione ad alcune delle figure più emblematiche dell'Antico Testamento non è inedita nei programmi iconografici sistini ma, viceversa, ne è una delle linee guida e uno dei filoni più coltivati: a partire dal Casino Felice della Villa Peretti – dove quasi tutte le stanze erano dedicate a storie veterotestamentarie, tra cui quelle di Salomone, Davide, Mosè, Noè, Daniele, Elia e Abramo –, per passare al Palazzo Lateranense – con le sale di Samuele, Davide, Salomone, Elia e Daniele –, sino agli affreschi della loggia Lateranense,



8 Anonimo pittore (cerchia di Cesare Nebbia), *Mansuetudo*, 1589, Roma, Palazzo Ricci Paracciani, già Villa Peretti Montalto Palazzo alle Terme, Salone Sistino.



9 Anonimo pittore, *Mansuetudo*, c. 1582, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Galleria delle Carte Geografiche.

della cappella pontificia in Santa Maria Maggiore e del Tabernacolo del Sacramento nella medesima cappella, profeti, patriarchi e antenati di Cristo nell'Antico Testamento sono i grandi protagonisti di queste opere, dove – come già rilevato da Steven Ostrow – il *sensus literalis* della Bibbia si completa sempre con quello anagogico, morale e allegorico.²⁰ Il richiamo all'esegetica dei Padri della Chiesa è peraltro d'obbligo nel caso di Sisto V, che si era dedicato personalmente alla traduzione dell'*opera omnia* di Sant'Ambrogio (*Operum Sancti Ambrosii Episcopi Mediolanensis*), pubblicata nel 1580 e accompagnata nell'edizione del 1587 dalla biografia del vescovo di Milano, stilata da Cesare Baronio.²¹ Tale attenzione ai temi veterotestamentari collima ovviamente anche con la vicenda ben nota dell'impresa – rivelatasi infausta – della nuova edizione della *Vulgata*, la traduzione latina della Bibbia che Sisto V, novello san Girolamo, portò a termine, con largo intervento personale, nel 1589.²² È inoltre stato ben chiarito dagli studi, in particolare di Corinne Mandel, come Sisto V amasse essere percepito come "alter Moyses", un nuovo Mosè – a sua volta *Typus Christi* – che trae in salvo il popolo di Dio e come,

più in generale, i patriarchi e profeti dell'Antico Testamento incarnino costantemente nei cicli sistini le figure del pontefice e del Salvatore.²³

Ma si è visto come la centralità del mondo veterotestamentario, nella sua peculiare associazione tra personificazioni allegoriche e protagonisti biblici, sia già fortemente presente nella Galleria delle Carte Geografiche, dove le Virtù cristiane non solo accompagnano i monocromi con i sacrifici biblici, ma spesso si identificano con i personaggi stessi dell'Antico Testamento.²⁴ Dunque la scelta di connotare determinate Virtù con gli attributi dei patriarchi di Israele prosegue una tradizione che affonda anch'essa le sue origini in età gregoriana. Ne risulta dunque affievolita, perlomeno sotto l'aspetto della politica delle immagini, la tradizionale cesura e antitesi ideologica tra i due pontificati, che risultano viceversa non solo in forte continuità di scelte e di sistemi decorativi, ma anche di indirizzi iconografici.²⁵

È chiaro che il senso dei *titoli* associati alle nostre allegorie è tutt'altro che immediato ed evoca invece rimandi eruditi, spesso criptici, connessi alla profonda cultura teologica e scritturale di papa Peretti. Un caso-chiave

è costituito dalla *Corroboratio* [fig. 15], intitolazione connessa a una singolare immagine di donna che addenta con forza dei rotoli di documenti: si tratta infatti di una parola molto rara, inesistente nel latino classico e che troverete in questa forma solo in alcuni dizionari del latino medievale;²⁶ essa è presa in prestito direttamente dall'ambito diplomatico, ovvero da quella scienza che si occupa degli aspetti formali e della confezione dei documenti, in cui il termine *corroboratio* designa, a partire dal Medioevo, la formula di conferma posta a conclusione degli atti ufficiali, per esempio nei privilegi pontifici.²⁷ Il titolo dell'allegoria spiega dunque con allusione estremamente sofisticata il senso di questa figura, che "rafforza" e "imprime" i documenti che stringe in mano, mordendoli energicamente.

Infine, è chiaro che le Virtù, ricollocate ora nella giusta sequenza e con i titoli originali, siano da leggere in stretta correlazione alle grandi imprese sistine alle quali si accompagnano, ma anche in questo caso con rimandi sottili e mai ovvi, comprensibili solo a chi poteva avere approfonditi strumenti di conoscenza della storia del quinquennio Peretti, che all'epoca della realizzazione del ciclo volgeva quasi al suo termine. Ad esempio, l'*Intrepiditas* era inserita al centro delle raffigurazioni della bonifica delle paludi pontine e dell'innalzamento dell'Obelisco Vaticano, cioè due delle imprese più titaniche del pontificato, in cui il papa si era esposto a seri rischi di non riuscita, e che furono viceversa premiate dalla sua audacia. Così la scena del leone sistino che scuote l'albero di pere per evocare l'annona pontificia si trovava tra la *Gratitudo* e la *Fidelitas*, sentimenti quasi reciproci tra il papa e il popolo romano, per la sollecitudine contro le carestie strenuamente perseguita da Sisto V sin dall'inizio del pontificato.²⁸

Se poi mettiamo a confronto gli affreschi del Palazzo alle Terme con un altro ciclo con le "grandi opere" sistine, ovvero la Sala dei Papi nel Palazzo Lateranense, perfettamente coeva al salone di Villa Peretti – e già molto eruditamente analizzata da Corinne Mandel –, noteremo che le vedute urbane in quest'ultimo caso si accompagnano con diciannove pontefici degli albori della cristianità, che da un lato potevano essere percepiti, in un ambiente senza dubbio più ufficiale rispetto alla Villa Peretti, come un mes-



10 Anonimo pittore (cerchia di Cesare Nebbia), *Gratitudo*, 1589, Roma, collezione Milton Gendel, già Villa Peretti Montalto, Palazzo alle Terme, Salone Sistino.



11 Anonimo pittore, *Gratitudo*, c. 1582, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Galleria delle Carte Geografiche.

saggio politico più diretto e immediatamente comprensibile, ma che in definitiva incarnavano lo stesso significato delle Virtù Peretti Montalto, ovvero l'eternità delle imprese papali e la trasformazione di Roma, grazie a Sisto, nella Città Santa per eccellenza.

In conclusione, credo sia opportuno, a fronte di questo nuovo quadro iconografico, avanzare qualche riflessione sul possibile inventore di queste allegorie, così fortemente condizionate dalla cultura visiva dell'età Boncompagni, ma al tempo stesso in assoluta continuità con lo sconfinato repertorio di immagini prodotto dalla cultura sistina.

Mario Bevilacqua, nel suo intervento già ricordato sul Salone del Palazzo alle Terme, aveva formulato l'ipotesi di una suggestione, seppur indiretta, di Torquato Tasso, grande apologeta di papa Peretti e suo familiare, ma la definizione squisitamente teologica di queste allegorie, come le abbiamo sin qui profilate, mi sembra affievolire questa possibilità.²⁹ Viceversa, lo stretto legame con il programma delle Carte Geografiche fornisce un elemento di forza per ritenere che l'ideatore del ciclo Peretti possa essere più verosimilmente una personalità di estrazione curiale, già influente durante il pontificato di Gregorio XIII, di cui tra-

sferì quasi testualmente l'immaginario allegorico all'evo sistino. Non è facile destreggiarsi tra le numerose figure erudite della cerchia pontificia e, allo stato attuale delle conoscenze, non è possibile fare più che mere ipotesi, bisognose di ulteriori conferme.

Se ci atteniamo alla erudita cultura teologica, giuridica e letteraria che promana da queste raffigurazioni, il nome che parrebbe emergere più facilmente è quello del dottissimo Silvio Antoniano, già molto in auge ai tempi di papa Boncompagni, sin dal 1572 segretario del Sacro Collegio cardinalizio e vicinissimo a partire dagli anni sessanta a Filippo Neri e all'ambiente della Vallicella.³⁰ L'Antoniano fu indicato *ab antiquo* come *advisor* dei cicli pittorici fatti realizzare da Sisto V, sin dalla biografia dedicatagli da Giuseppe Castiglione nel 1601.³¹ Tra gli altri incarichi, papa Peretti lo aveva investito della revisione di alcuni libri dei Padri della Chiesa e della composizione delle iscrizioni a corredo degli affreschi della Biblioteca Vaticana.³²

La “pista” oratoriana di Antoniano possibile ideatore di questo sofisticato insieme decorativo trova una sponda anche nella paternità dei ricercati distici latini che accompagnano i riquadri con le opere sistine, sin qui sempre attribuiti al poeta Guillaume Leblanc (Blancus) sulla scorta di quanto riportato da Vittorio Massimo, a sua volta appoggiato alla testimonianza di Angelo Rocca.³³ In effetti, Blancus è tirato esplicitamente in ballo dall’agostiniano, autore della celebre dettagliata descrizione della Biblioteca Vaticana, quale creatore dei due distici a corredo della veduta della Scala Santa e dell’immagine dell’Obelisco Lateranense nel Salone Sistino.³⁴

Se però leggiamo in parallelo i versi che accompagnano gli affreschi del salone e alcuni componimenti poetici del volumetto *De rebus praeclare gestis a Sixto V*, dato alle stampe dall’oratoriano Giovan Francesco Bordini nel 1588 – proprio l’anno prima dell’esecuzione del ciclo pittorico – per magnificare le opere architettoniche e urbanistiche del pontificato, mi sembra che non possano essere trascurate le troppo puntuali assonanze tra i due testi:

CURRITE FELICES FELICI PRINCIPE FONTES / NULLA QUIRINALI NOTIOR UNDA IUGO
[distico sotto l’immagine della Mostra dell’Acqua Felice nel salone del Palazzo alle Terme].

Currite gemmanti felices gurgite lymphae, / quo longam expellat fervida terra sitim. / Currite, qua duxit sinuoso tramite Sixtus, / Quaque dedit summi per iuga montis iter. / Currite felices latices per florida rura, / per que vias, hortos, currite perque domos, / Currite felices felicitis munere Sixti; / Felici seateat iamque Quirinus aqua. / Currite sub Sixto pleno sic gratia rivo / sic placidis pacis fluctibus unda fluet.

[Bordini, 1588, a fianco dell’incisione con la Mostra dell’Acqua Felice].³⁵

Et gelidae, longo quae ducta est tramite, lymphae / Alta Quirinalis perfluit unda iuga.

[Bordini, 1588].³⁶

QUOT TRANSFERT SACRO PERFUSOS SANGUINE CHRISTI / TOT SIBI CONSTITUIT SIXTUS AD ASTRA GRADUS

[distico sotto l’immagine della Scala Santa nel salone del Palazzo alle Terme].



12 Anonimo pittore (cerchia di Cesare Nebbia), *Voluntas Dei*, 1589, Roma, Palazzo Ricci Paracciani, già Villa Peretti Montalto, Palazzo alle Terme, Salone Sistino.

Ut feriunt obelisci celsa cacumina Olympum, / Utque ferunt summo vertice signa Crucis. / Sic satagit Sixtus cunctis praefulgeat ut Crux, / Aurea nam summi Crux via sola poli est. / Ut surgunt alacri reparata palatia cursu; / Ut surgunt arcus, sanguineique gradus.

[Bordini, 1588].³⁷

CRUX MONTES SIDUS SUMMO MIHI VERTICE FULGENT / HAEC MIHI DAT SIXTUS PRAEMIA PHOEBE VALE

[distico sotto l’Obelisco di piazza del Popolo nel salone del Palazzo alle Terme].

Nunc obelo Sixtus Phoebos quem barbara quondam / Sacrarat demens, stultaque religio.

[Bordini, 1588, a fianco dell’incisione dell’Obelisco di Santa Croce in Gerusalemme].³⁸

Come si evince dal confronto qui proposto, i “sottotitoli” in distici dei paesaggi del Salone Sistino sono in diversi casi vere e proprie parafrasi dei versi del Bordini, suonando, viceversa, piuttosto lontani dallo stile poetico del Blancus. È dunque possibile che Rocca abbia fatto confusione attribuendo a quest’ultimo l’ideazione dei versi del salone della Villa Peretti, sovrapponendola a quella dei distici del Salone dei Papi nel Palazzo Lateranense, oppure che effettivamente alcuni versi del Palazzo alle Terme possano essere stati suggeriti dal Blancus in un insieme di iscrizioni concepite dal Bordini.

È peraltro del tutto plausibile che il papa, subito dopo l’uscita del volume di componimenti poetici di Bordini (o al tempo della sua stesura), abbia deciso di commissionare le didascalie degli affreschi al poeta oratoriano, il quale aveva dedicato il suo volumetto proprio alla celebrazione delle grandi imprese sistine. Risulterebbe dunque intrigante l’idea di una sua eventuale partecipazione al dotto programma iconografico del salone: ma allora diventa ancor più significativo che il breve componimento di elogio dell’opera del Bordini, posto a chiusura del suo volume, sia stato composto proprio da Silvio Antoniano, quasi un’indiretta conferma di come questo binomio inequivocabilmente “oratoriano” possa aver elaborato di concerto il ciclo del Salone Peretti. Naturalmente non si può escludere che la responsabilità spetti invece tutta ad Antoniano, il quale potrebbe aver ideato i distici di



13 Anonimo pittore, *Voluntas Dei*, c. 1582, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Galleria delle Carte Geografiche.

corredo alle vedute delle opere sistine traendo ispirazione dai componimenti di Bordini e Blancus.

Un ruolo poté, d'altro canto, averlo avuto lo stesso Giovanni Guerra, documentato esecutore e organizzatore, assieme a Cesare Nebbia, degli affreschi nel Salone Sistino. Le identità iconografiche tra il ciclo di Guerra nel palazzetto Cenci, di età ancora gregoriana, e la Galleria delle Carte Geografiche, sembrano confermare il contributo del modenese, quanto meno in veste di “compositore” di iconografie, seppure concepite da menti di certo più sottilmente erudite.³⁹

In ogni caso, chiunque sia stato il responsabile dell'orchestrazione tematica del ciclo, lo fece in indubbia connessione con la mente ispiratrice del pontefice stesso, che si riflette in maniera troppo personale – per non dire “personalistica” – negli affreschi, per non esserne il sostanziale creatore. Il Salone



14 Anonimo pittore (cerchia di Cesare Nebbia), *Recognitio virtutis*, 1589, Roma, Palazzo Ricci Paracciani, già Villa Peretti Montalto, Palazzo alle Terme, Salone Sistino.



15 Anonimo pittore (cerchia di Cesare Nebbia), *Corroboratio*, 1589, Roma, Palazzo Ricci Paracciani, già Villa Peretti Montalto, Palazzo alle Terme, Salone Sistino.

Sistino difatti, con tutta l'audacia e il pragmatismo costantemente riferiti dalle fonti al vulcanico papa Peretti, stringe in un unico, ininterrotto cerchio le concretissime imprese urbane e sociali concluse da Sisto nello Stato pontificio e le Virtù impiegate per realizzarle, discese direttamente dai padri di Israele: il rimando è, ancora una volta, al “Leone della tribù di Giuda” dell'Apocalisse giovannea – come amava essere continuamente definito il pontefice nei panegirici a lui dedicati e nelle celebrazioni pittoriche ufficiali –, cioè al simbolo incarnato della stirpe di Davide e dei re dell'Antico Testamento, fino a Cristo. La Roma sistina si trasforma così nella vera Gerusalemme celeste e nella Città di Dio, e la Sala dei “Fasti perettiani”, da semplice celebrazione familiare sembra quasi trasfigurarsi in una seconda cappella Sistina, luogo emblematico per il papa francescano, dove si ricostruisce visivamente la continuità tra l'Antico Testamento e l'immanenza del Nuovo.

1 Per una prima pubblicazione e analisi dei due affreschi si rimanda a P. TOSINI, "Due affreschi riscoperti dal Palazzo alle Terme di Villa Peretti Montalto e una ricostruzione del Salone Sistino", *Nuovi Studi. Rivista d'arte antica e moderna*, 8, 2012, p. 185-194. A seguito di questo intervento al convegno "Il fregio dipinto nelle decorazioni romane del Cinquecento" (16-17 dicembre 2011), sull'intero complesso decorativo ho pubblicato, con ulteriori nuove scoperte e integrazioni, il volume *Immagini ritrovate, Decorazione a Villa Peretti Montalto tra Cinque e Seicento*, Roma, 2015. Gran parte del testo di questo contributo è pertanto confluito nel predetto volume.

2 Sulla Villa Peretti Montalto si veda come bibliografia essenziale: C. V. MASSIMO, *Notizie storiche della Villa Massimo alle Terme Diocleziane*, Roma, 1836; M. G. BARBERINI, *Rione XVIII. Castro Pretorio*, I, Roma, 1987; M. QUAST, *Die Villa Montalto in Rom. Entstehung und Gestalt im Cinquecento*, München, 1991; A. F. CAIOLA, "Da Villa Montalto a piazza dei Cinquecento: i perché di una distruzione", in M. BARBERA, R. PARIS (a cura di), *Antiche Stanze. Un quartiere di Roma imperiale nella zona di Termini*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale Romano - Terme di Diocleziano, 1996-1997), Milano, 1996, p. 191-210; C. BENOCCHI, "Il giardino della Villa Peretti Montalto e gli interventi nelle altre ville familiari del cardinale Alessandro Peretti Montalto", *L'Urbe*, 55, 1995, p. 261-281 ("Parte prima; 1606-1614") e *ibidem*, 56, 1996, p. 117-131 ("Parte seconda; 1615-fine sec. XVII"); infine la recente sintesi di M. CULATTI, *Villa Montalto Negroni: fortuna iconografica di un luogo perduto di Roma*, Venezia, 2009 (con bibliografia precedente). Si rimanda inoltre a TOSINI, *Immagini ritrovate...*, op. cit. nota 1.

3 Per una prima ricostruzione degli aspetti decorativi del salone del Palazzo alle Terme, si veda M. BEVILACQUA, "La decorazione della sala grande del Palazzo alle Terme di Villa Montalto", in M. FAGIOLO, M. L. MADONNA (a cura di), *Sisto V, I, Roma e il Lazio*, Roma, 1992, p. 717-746; S. ROBERTO, C. CAPITANI, in M. L. MADONNA (a cura di), *Roma di Sisto V. Arte, architettura e città fra Rinascimento e Barocco*, Roma, 1993, tav. XVII-XXIV; M. BEVILACQUA, *ibid.*, p. 156-161; per la ricostruzione delle decorazioni del Casino Felice, si veda S. EPP, R. TORCHETTI, *ibid.*, p. 152-155.

4 Una dettagliata ricostruzione dell'esproprio è in G. ANGELERI, V. MARGOTTI BIANCHI, *Termini. Dalle botteghe di Farfa al dinosauro*, Roma, 1983. La scuola fu trasferita nel 1887 nel nuovo palazzo (attuale sede del Museo Nazionale Romano), costruito tra

1883-1886 dall'architetto Camillo Pistrucci (si veda *L'Istituto Massimo nel XXV della sua fondazione*, Roma, 1904, p. 5-6); il Casino Felice era invece già stato demolito nel 1886.

5 Il Consiglio comunale, non senza contrasti, approvò lo "strappo" delle quattordici vedute di Roma sistina, promettendo di erogare un contributo per il loro distacco, in cambio della donazione degli affreschi al Comune di Roma. Tale contributo non dovette però essere erogato, se alla fine tutti gli affreschi staccati rimasero di proprietà della scuola. Sulle vicende dello stacco degli affreschi si veda C. PICCIRILLO S. J., "Il Municipio di Roma contro gli affreschi di Villa Peretti", *Il Massimo*, XLI, 1, 1963, p. 6-9; R. QUINTAVALLE, "La scuola di Padre Massimo" a Termini e mons. Pietro Crostarosa", *Strenna dei Romanisti*, 74, 2013, p. 515-530; TOSINI, *Immagini ritrovate...*, op. cit. nota 1, p. 45-49.

6 Per le due illustrazioni si rimanda a TOSINI, "Due affreschi riscoperti...", op. cit. nota 1, fig. 234, 236; TOSINI, *Immagini ritrovate...*, op. cit. nota 1, p. 50, fig. 15.

7 Per una discussione del disegno si veda TOSINI, "Due affreschi riscoperti...", op. cit. nota 1, p. 187 e fig. 239.

8 Difatti all'epoca della pubblicazione del suddetto articolo mi ero basata esclusivamente sulle foto degli affreschi rimasti in Palazzo Ricci-Parracciani, privi di didascalie, e del disegno ottocentesco, come si è detto, incompleto. Il successivo ritrovamento di nuove fotografie di tutti gli affreschi, eseguite prima e dopo lo stacco, con le relative didascalie, chiarisce definitivamente la sequenza dei soggetti e l'identità delle Virtù. Si veda TOSINI, *Immagini ritrovate...*, op. cit. nota 1.

9 Le figure del fregio Peretti che mostrano alcuni degli attributi descritti da Ripa (ma solo in maniera disomogenea e non sistematica) sono: la *Gratia* (in Ripa con la colomba dello spirito santo), la *Gratitudo* (in Ripa con la cicogna, qui con un cigno), la *Fidelitas* (in Ripa donna con cane bianco e chiave), l'*Auctoritas* (in Ripa con scettro e chiavi), la *Felicitas* (in Ripa cornucopia e caduceo) e la *lustitia* (in Ripa corona d'oro e scettro, ma con la bilancia e la spada).

10 A. PINELLI, "Sopra la terra, il cielo: geografia, storia e teologia; il programma iconografico della volta", in L. GAMBÌ, A. PINELLI (a cura di), *La Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano*, Modena, 1994, 3 vol., I. *Testi*, p. 125-153, in particolare p. 145.

11 Per esempio, in una medaglia di Adriano imperatore: "Tellure, la quale come la veggiamo nel rovescio della Medaglia di Hadriano Imperatore, ella è una donna virile, vestita alla militare [...] ritirata e cinta doppiamente

sotto le mammelle, d'una mano tiene l'aratro e dall'altra il corno de' beni pieno delle frugie et si vede scritto TELLUS STABILIS". Si veda P. TOSINI, "Federico Zuccari, Pirro Ligorio e Pio IV: la Sala del Buon Governo nell'appartamento di Belvedere in Vaticano", *Storia dell'arte*, 86, 1996, p. 13-38, in particolare p. 27-28.

12 Per l'iconografia dello Scalone Sistino si veda C. MANDEL, "Felix Culpa and Felix Roma: On the Program of Sixtine Staircase at the Vatican", *The Art Bulletin*, 75, 1993, p. 65-90, dove però le due figure nella lunetta sono impropriamente identificate con la *Fede* e la *Giustizia* sistina. Si tratta invece, in base alle didascalie del Salone Sistino, della *Grazia* e dell'*Autorità pontificia* (si veda anche l'identificazione emendata in questo senso da Y. LOSKOUTOFF, *Un art de la Réforme catholique. La symbolique du pape Sixte-Quint et des Peretti-Montalto (1566-1655)*, Parigi, 2011, p. 146-147).

13 Sul ciclo di Palazzo Mattei Caetani si veda P. TOSINI, "La decorazione tra Cinquecento e Seicento al tempo dei Mattei", in L. FIORANI (a cura di), *Palazzo Caetani: storia, arte e cultura*, Roma, 2007, p. 141-170.

14 Considerata invece l'arpa di Minerva da BEVILACQUA ("La decorazione della sala grande...", op. cit. nota 3, p. 725). Va detto però che lo strumento, visibile nell'affresco odierno, non lo era nella foto della figura subito dopo lo stacco, quindi potrebbe addirittura essere frutto di una ridipintura.

15 Per Ruth nella Galleria delle Carte Geografiche, si veda GAMBÌ, PINELLI, *La Galleria delle Carte Geografiche...*, op. cit. nota 10, I. *Testi*, scheda 717, e II. *Atlante*, fig. 717.

16 Eloquentemente la spiegazione del termine "Iustificaciones" in H. LAURETUS [JERÓNIMO LLORET], *Sylva allegoriarum totius sacrae scripturae* (Barcellona, 1570), F. Ohly (ed.), München, 1971, p. 594: "Iustificaciones Dei dici possunt officia, et opera, quibus cuique reddimus quod suum est secundum legem Dei. Et generaliter opera bona, quibus quis iustificatur."

17 Matteo, XXIII, 35.

18 In LAURETUS, *Sylva allegoriarum...*, op. cit. nota 16, p. 669, si dice che Melchisedec, secondo Origene, "manifestam gerit Christi figuram".

19 Si veda MASSIMO, *Notizie storiche...*, op. cit. nota 2, p. 51. Nell'affresco attuale la *Iustificatio* ha solo una verga in mano, frutto di una ridipintura per contraffare il taglio del vessillo che c'era invece nell'affresco originale, come si evince da alcune foto antiche (TOSINI, *Immagini ritrovate...*, op. cit. nota 1, p. 68, fig. 44).

20 Sui quattro livelli di interpretazione

scritturale della Bibbia si veda S. F. OSTROW, *L'arte dei papi. La politica delle immagini nella Roma della Controriforma* (Cambridge, 1996), Daria Pinelli (trad. it.), Roma, 2002, p. 95-97. Si veda anche, in *antiquo*, SISTO DA SIENA, *Arts interpretandi scripturas absolutissima*, Coloniae, 1577, che divide i quattro gradi interpretativi delle Sacre Scritture in *Historicum*, *Tropologicum*, *Allegoricum*, *Anagogicum*. Sulla consonanza iconografica tra il ciclo lateranense e quello del Palazzo alle Terme, si veda anche C. MANDEL, *The Lateran Palace Fresco Cycles*, PhD diss., University of Toronto, 1991, 2 vol., I, p. 81. Sui riferimenti all'Antico Testamento anche nell'araldica sistina e, più in generale, sui continui richiami biblici nell'iconografia dei dipinti Peretti si veda LOSKOUTOFF, *Un art de la Réforme catholique...*, op. cit. nota 12.

21 Si veda S. F. OSTROW, *The Sistine Chapel at S. Maria Maggiore: Sixtus V and the Art of the Counter-Reformation*, PhD diss., Princeton University, 1987, p. 91-92.

22 Si veda L. VON PASTOR, *Storia dei papi nel periodo della Riforma e Restaurazione cattolica: Sisto 5., Urbano 7., Gregorio 14. e Innocenzo 9. (1585-1591)* (*Storia dei papi dalla fine del Medio Evo*, X, 1928), P. Cenci (trad. it.), Roma, 1963, p. 156-159. L'esemplare della *Vulgata* alla Biblioteca Angelica conserva le note autografe di Sisto V (si veda OSTROW, *The Sistine Chapel...*, op. cit. nota 21, p. 109).

23 Per Sisto V "Alter Moyses", si veda G. BLANCUS [GUILLAUME LEBLANC], *Aquae Felices ad S. D. N. Sixtum 5. pont. opt. Max.*, Roma, 1587, strofa xxx; C. MANDEL, "Golden Age and the Good Works of Sixtus V", *Storia dell'arte*, 62, 1988, p. 29-52, in particolare p. 34-35; *Eadem*, *The Lateran Palace...*, op. cit. nota 20, I, p. 88-90; *Eadem*, *Sixtus V and the Lateran Palace*, Roma, 1994, p. 110; T. MARDER, "Sisto V e la fontana del Mose", in FAGIOLO, MADONNA (a cura di), *Sisto V...*, op. cit. nota 3, p. 521-543.

24 Sull'interpretazione iconografica della Galleria, si vedano i contributi essenziali di: I. CHENEY, "The Galleria delle Carte Geografiche at the Vatican and the Roman Church's View of the History of Christianity", *Renaissance Papers*, 1989, p. 21-37; M. SCHÜTTE, *Die Galleria delle Carte Geografiche im Vatikan: Eine ikonologische Betrachtung des Gewölbeprogramms*, Hildesheim, 1993; PINELLI, "Sopra la terra, il cielo...", op. cit. nota 10; W. A. GOFFART, "Christian Pessimism on the Walls of the Vatican Galleria delle Carte Geografiche", *Renaissance Quarterly*, 51, 1998, p. 788-827; F. FIORANI, *The Marvel of Maps. Art, Cartography and Politics in Renaissance Italy*, New Haven, 2005, p. 169-230; P. MOFFIT WATTS, "A Mirror for the Pope: Mapping the

Corpus Christi in the Galleria delle Carte Geografiche", *I Tatti Studies*, 10, 2005, p. 173-192. Nel saggio di Pinelli si sottolinea il legame tra il ciclo veterotestamentario dei Sacrifici e il significato della Messa nel Nuovo Testamento e, più in generale, la continuità tra ebraismo e cristianesimo; inoltre si mette in evidenza la connessione delle "Virtù Cristiane" con le scene di sacrificio a cui si accompagnano, che però viene considerata "intermittente", cioè non sempre così stringente. Sulla continuità tra Antico e Nuovo Testamento nella Galleria delle Carte Geografiche si veda anche S. BATTISTI, "Gregorio XIII e la Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano. Nuovi spunti", *Ricerche di storia dell'arte*, 67, 1999, p. 60-80.

25 Sull'astio di Felice Peretti per il suo predecessore si veda, in sintesi, M. RUFFINI, *Le imprese del drago. Politica, emblematica e scienze naturali alla corte di Gregorio XIII. 1572-1585*, Roma, 2005, p. 122-130. La continuità di sistemi decorativi tra cicli gregoriani e sistini è stata già sottolineata da A. ZUCCARI, "Ideazione ed esecuzione nei cicli pittorici di Gregorio XIII e Sisto V", *Bollettino d'arte*, 132, 2005, p. 1-22; *Idem*, "Sistemi progettuali ed esecutivi nei cantieri pittorici di Gregorio XIII", in C. CIERI VIA, I. D. ROWLAND, M. RUFFINI (a cura di), *Unità e frammenti di modernità. Arte e scienza nella Roma di Gregorio XIII Boncompagni (1572-1585)*, atti del convegno (Roma, 2004), Pisa / Roma, 2012, p. 71-88.

26 Si veda J. F. NIEMAYER, *Mediae Latinitatis Lexicon Minus*, Leiden, 1976, p. 276. La parola *corroboratio* compare anche nel dizionario delle allegorie di LAURETUS, *Sylva allegoriarum...*, *op. cit.* nota 16, p. 464.

27 Più precisamente, la *corroboratio* in ambito diplomatico è l'annuncio delle forme di autenticazione del documento, cioè quella frase che, in particolare nei documenti pubblici (emessi da una cancelleria), dice che il documento verrà "rinforzato" dalla sottoscrizione del sovrano o di altre personalità di rilievo a cominciare dal cancelliere e, soprattutto, dal sigillo. Sul significato del termine si veda H. BRESSLAU, *Manuale di diplomazia per la Germania e per l'Italia* (Leipzig / Berlin, 1912-1931), A. M. Voci-Roth (trad. it.), Roma (*Pubblicazioni degli Archivi di Stato. Sussidi*, 10), 1998, ad indicem; A. PRATESI, *Genesi e forme del documento medievale*, Roma, 1999, p. 85-86. Sono grata a Paolo Cherubini per tutte le informazioni a riguardo.

28 È nota l'istituzione da parte di Sisto V, con la bolla *Immensa Aeterni Dei* del 1588, di nuove congregazioni cardinalizie, tra cui quella *Pro Ubertate Annonae*, per l'approvvigionamento e l'equa distribuzione delle derrate in città.

29 Concorda con l'idea di Tasso come possibile estensore del programma iconografico B. GRANATA, "Appunti e ricerche d'archivio per il Cardinal Alessandro Montalto", in F. CAPPELLETTI (a cura di), *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti e mercanti*, Roma, 2003, p. 37-63, in particolare p. 38-39, mettendo in relazione a questa ipotesi una donazione di 25 scudi al poeta da parte del cardinale Montalto nel 1590 (*ibidem*, p. 46).

30 Su Antoniano si veda da ultima la corposa monografia di E. PATRIZI, *Silvio Antoniano: un umanista ed educatore nell'età del Rinascimento Cattolico (1540-1603)*, Macerata, 2010, 3 vol. (con bibliografia precedente). Nel carteggio dell'Antoniano (*ibidem*, II, p. 780-786) compare anche una sua celebre lettera a Gabriele Paleotti, del 1583, dove lo consiglia sull'iconografia dell'*Assunzione della Vergine* di Scipione Pulzone per la cappella Bandini in San Silvestro al Quirinale.

31 G. CASTIGLIONE, *Silvij Antoniani S. R. E. Cardinalis Vita*, Romae, 1610, p. 9: "Id quod non obscure testatur, quae Sixto V., multa et magna praestitit. In iis negotium ei datum fuerat, ut in Templo Sanctae Mariae Maioris Sacellum recens extractum, in Vaticano Bibliothecam, in Coelio Aulam Lateranam, aditusque ad sancta sanctorum per Scalas sanctas picturiis exornandos quam aptissime curaret: quod et egregie absolvit. Ex veteri enim, novoque Testamento, sacrisque Conciliis argumenta petita imaginibus exprimenda, eorumque collocationem pictoribus admirabiliter suppeditavit, inscriptiones variis Sixti operibus elegantissime concinnavit, quod et Clementis Pont. Maximis monumentis apposuit."

32 Sul ruolo di Antoniano come teologo, erudito e ideatore del programma della Biblioteca Vaticana, si veda: W. J. G. A. VETH, "The Frescoes of the Ecumenical Councils in the Sistine Salon (1590) and the Catholic Conciliar Historiography", *Annuaire Historiae Conciliorum*, 34, 2002, p. 210-454; C. MANDEL, "Magic and Melancholy at the Vatican Library", *Explorations in Renaissance Culture*, 28, 2002, p. 31-74; e, in generale, PATRIZI, *Silvio Antoniano...*, *op. cit.* nota 30, I, p. 118-120. Sul contributo di Antoniano al programma iconografico della cappella Sistina in Santa Maria Maggiore si veda OSTROW, *L'arte dei papi...*, *op. cit.* nota 20, p. 113-117. Si veda anche il possibile ruolo di Antoniano nel ciclo del Palazzo Lateranense in MANDEL, *The Lateran Palace...*, *op. cit.* nota 20, I, p. 49. Molto prezioso per delineare la profonda erudizione di Antoniano anche il volume

di E. PATRIZI, "Del congiungere le gemme de' gentili con la sapienza de' cristiani": la biblioteca del card. Silvio Antoniano tra studia humanitatis e cultura ecclesiastica, Firenze, 2011, che ne ricostruisce con grande accuratezza la ricca biblioteca, specchio dei suoi interessi teologici e letterari.

33 È probabile che Massimo abbia tratto questa conclusione da alcune citazioni di Angelo ROCCA, *Bibliotheca Apostolica Vaticana*, Romae, 1591 (si veda nota 34). Così anche MANDEL, "Golden Age...", *op. cit.* nota 23, p. 31; *Eadem*, *The Lateran Palace...*, *op. cit.* nota 20, I, p. 100; *Eadem*, in MADONNA (a cura di), *Roma di Sisto V...*, *op. cit.* nota 3, p. 96, dove però si propone una collaborazione di Blancus e Antoniano per il programma del Palazzo alle Terme.

34 ROCCA, *Bibliotheca Apostolica...*, *op. cit.* nota 33, p. 248: "Hac eandem translationem decantavit Blancus argutiori quidem disticho, quod in Palatio ad Thermas legitur hisce verbis: Quot transfert sacro perfusus sanguine Christi, tot sibi constituit Sixtus ad astra gradus"; *ibidem*, p. 263: "Huc etiam spectat illud eiusdem Blanci Epigrammata in hanc verborum formulam: Qua lavet immundos mulier pauperula pannos, Felicem Sixtus suppeditavit aquam". I corsivi nei versi sono dell'Autrice.

Sul programma della Biblioteca Vaticana e i suoi ideatori si veda: A. BÖCK, in MADONNA (a cura di), *Roma di Sisto V...*, *op. cit.* nota 3, p. 77-83; MANDEL, "Magic and Melancholy...", *op. cit.* nota 32; da ultimo, D. FRASCARELLI, "Immagini e parole: il programma iconografico degli affreschi sistini della Vaticana", in M. CERESA (a cura di), *Storia della Biblioteca Apostolica Vaticana. 2. La Biblioteca Vaticana tra Riforma Cattolica, crescita delle collezioni e nuovo edificio*, Città del Vaticano, 2012, p. 373-377 (con bibliografia precedente).

35 G. F. BORDINI, *De rebus praeclare gestis a Sixto V Pon. Max.*, Romae, 1588, p. 29. Sulla figura del Bordini si veda N. VIAN, "Bordini, Giovanni Francesco", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1971, XII, ad vocem.

36 BORDINI, *De rebus praeclare...*, *op. cit.* nota 35, p. 4.

37 *Ibidem*, p. 46.

38 *Ibidem*, p. 63.

39 Sul ciclo affrescato di Palazzetto Cenci si veda M. BEVILACQUA, "Palazzetto Cenci a Roma: un'aggiunta per Martino Longhi il Vecchio e un contributo per Giovanni Guerra pittore", *Bollettino d'arte*, 31-32, 1985, p. 157-188. Ad esempio, identica iconografia al ciclo Peretti ha qui la *Gratia*, con il globo e la colomba dello Spirito Santo, schiaccia il serpente dell'Eden con la mela

in bocca. Su un possibile ruolo di Guerra come inventore delle Virtù del Salone Sistino, si veda BEVILACQUA, "La decorazione della sala grande...", *op. cit.* nota 3, in particolare p. 720; S. PIERGUIDI, "Riflessioni e novità su Giovanni Guerra", *Studi romani*, 48, 2000, p. 305. Su Giovanni Guerra "iconografo" si veda più in generale *Idem*, "Dare forma humana a l'Honore et a la Virtù". *Giovanni Guerra (1544-1618) e la fortuna delle figure allegoriche da Mantegna all'Iconologia di Cesare Ripa*, Roma, 2008.

Actes du colloque international :

Il fregio dipinto nelle decorazioni romane del Cinquecento
Académie de France à Rome – Villa Médicis, 16-17 décembre 2011

organisé par Antonella Fenech Kroke et Annick Lemoine

Motif récurrent du décor des palais et villas – Palazzo Farnese, Palazzo Ricci-Sacchetti, loges de Pie IV au Vatican ou encore Villa d'Este –, la frise peinte connaît à Rome et dans le Latium, au Cinquecento, son heure de gloire. Nombreux sont les artistes célèbres à s'y être intéressés : de Giulio Romano à Polidoro da Caravaggio, de Daniele da Volterra à Jacopo Zucchi. Elle devient rapidement une pratique autonome et spécifique qui s'exporte en Italie et en France.

L'ambition de cet ouvrage est de définir la nature de cette pratique décorative caractéristique en envisageant tour à tour ses spécificités techniques, formelles et iconographiques. Quels processus ont conduit à l'inflexion de la nature exclusivement ornementale de la frise vers sa progressive autonomie ? Quel est son rôle dans l'économie de dispositifs décoratifs plus complexes et quels liens entretient-elle avec l'architecture réelle et fictive, avec l'ornement sculpté et les autres systèmes décoratifs contemporains ? Sont examinées la richesse typologique de ce genre, entre frise ornementale, allégorique, topographique ou narrative, et sa fonction, selon sa localisation dans le palais ou la villa, tout autant que la richesse des échanges et des transferts formels et iconographiques qui se font vers et à partir de Rome. Organisé à l'occasion de la dernière campagne de restauration des frises peintes des appartements nobles de la Villa Médicis, le colloque, dont ces actes forment l'aboutissement, se proposait de mettre en perspective ces décors dans le contexte de l'appartement de Ferdinand de Médicis et plus largement dans le paysage contemporain de la Rome de la fin du XVI^e siècle.



9 782757 212332

ISBN 978-2-7572-1233-2
ISSN 1635-2092
29 euros
384 pages / 304 illustrations