

RIVISTA
DELL'ISTITUTO NAZIONALE
D'ARCHEOLOGIA
E STORIA DELL'ARTE

© COPYRIGHT BY FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA

Direttore / Editor in Chief

ADRIANO LA REGINA,

INASA, Roma, I; *Accademia Nazionale dei Lincei*, Roma, I.

Comitato scientifico / Scientific Committee

STEFAN ALBL, *Universität Wien*, A.

WALTER ANGELELLI, *Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"*, I.

MARTINE BOITEUX, *EHESS, Paris*, F.

GIOVANNA CAPITELLI, *Università degli Studi Roma Tre*, I.

CLARIO DI FABIO, *Università di Genova*, I.

SYLVIA DIEBNER, *INASA*, Roma, I.

ANDREINA DRAGHI, *INASA*, Roma, I.

FRANCESCO GANDOLFO, *INASA*, Roma, I.

CRISTIANO GIOMETTI, *Università di Firenze*, I.

RAIMON GRAELLS I FABREGAT, *Universidad de Alicante*, E.

PIER GIOVANNI GUZZO, *INASA*, Roma, I; *Accademia Nazionale dei Lincei*, Roma, I.

EUGENIO LA ROCCA, *Emerito, Sapienza Università di Roma*, I; *Accademia Nazionale dei Lincei*, Roma, I.

MADELEINE MERTENS-HORN, *DAI, Rom*, Roma, I.

GIOVANNA NEPI SCIRÈ, *INASA*, Roma, I.

DOMENICO PALOMBI, *Sapienza Università di Roma*, I.

ENRICO PARLATO, *Università della Tuscia*, Viterbo, I.

CLAUDIO PIZZORUSSO, *Università degli Studi di Napoli Federico II*, I.

EUGENIO POLITO, *Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale*, I.

CLAUDE POUZADOUX, *Centre Jean Bérard - CNRS, EFR*, Napoli, I.

CARLO RESCIGNO, *Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli*, Caserta, I;

Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, I.

LOUISE RICE, *New York University*, USA.

EVA MARGARETA STEINBY, *Emerito, All Souls College, University of Oxford*, UK.

BRUNO TOSCANO, *Emerito, Università degli Studi Roma Tre*, I; *INASA*, Roma, I.

PATRIZIA TOSINI, *Università degli Studi Roma Tre*, I.

CLAUDIA VALERI, *Musei Vaticani*, Città del Vaticano, scv.

FAUSTO ZEVI, *INASA, Accademia Nazionale dei Lincei*, Roma, I.

Comitato di redazione / Editorial Assistants

FRANCESCO GANDOLFO, FAUSTO ZEVI, ENRICO PARLATO (*Segretario*)

«Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte» is a Peer to Peer Reviewed Journal.

The eContent is Archived with *Clockss* and *Portico*.

ANVUR: A (AREA 10).

RIVISTA
DELL'ISTITUTO NAZIONALE
D'ARCHEOLOGIA
E STORIA DELL'ARTE

76

III SERIE · ANNO XLIV · 2021



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA · EDITORE

MMXXI

riasa.libraweb.net · www.libraweb.net

*

Amministrazione e abbonamenti

FABRIZIO SERRA EDITORE®

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa,
tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888, fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma,
tel. +39 06 70493456, fax +39 06 70476605, fse.roma@libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e *Online* sono consultabili presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net

Print and Online official subscription rates are available at Publisher's web-site www.libraweb.net

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale (compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione (comprese bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet (compresi siti web personali e istituzionali, academia.edu, ecc.), elettronico, digitale, meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro, senza il permesso scritto della casa editrice.

Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part (including offprints, etc.), in any form (including proofs, etc.), original or derived, or by any means: print, internet (including personal and institutional web sites, academia.edu, etc.), electronic, digital, mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium, without permission in writing from the publisher.

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2021 by *Fabrizio Serra editore*®, Pisa · Roma

and *Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, Roma.

Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints *Accademia editoriale*, *Edizioni dell'Ateneo*, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*, *Gruppo editoriale internazionale* and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN PRINT 0392-5285

E-ISSN 2037-6634

SOMMARIO

DANIELA FARDELLA, <i>Una maschera in bronzo dal territorio di Longano (Is)</i>	9
PIER GIOVANNI GUZZO, <i>Un anello da Casmene (Monte Casale) e Artemide Facelitide</i>	25
ADRIANO LA REGINA, <i>Servios perit: la fortuna o il caso?</i>	31
PATRIZIO PENSABENE, <i>Per un corpus del reimpiego in Campania. I. Le spoglie architettoniche nelle cattedrali delle due Capue e la spoliazione di Capua in età tardoimperiale e medievale</i>	41
JÖRG DETERLING, <i>Nachtrag zu den Reliefs von der Fassade der Villa Aldobrandini in Rom</i>	125
ELEONORA DESTEFANIS, <i>Le coperture degli edifici ecclesiastici nell'Italia medievale: aspetti funzionali, valori estetici e ideologici</i>	129
FRANCESCO GANDOLFO, <i>Il candelabro per il cero pasquale in Santa Maria della Pietà a Cori: riflessioni sullo stile e sui contenuti</i>	165
GIULIA DANIELE, <i>Prospero Fontana pittore di Giulio III del Monte: addenda agli anni romani (1550-1555)</i>	185
LORENZO FINOCCHI GHERSI, <i>Novità per la Sala del fregio alla Farnesina</i>	197
MARCO CANNONE, DANIELA GALLAVOTTI CAVALLERO, <i>Aggiunte sui viaggi in Italia di Joseph Heintz il vecchio, la scoperta delle statue antiche e dei bronzetti di Giambologna. Un caso di paragone fra le arti</i>	213
FAUSTO NICOLAI, <i>Agostino Tassi a Sant'Onofrio al Gianicolo</i>	257
FABRIZIO FEDERICI, <i>Da «terribili» a «puri, e semplici»: Giorgione e Caravaggio nella letteratura artistica seicentesca</i>	265
MARTINE BOITEUX, <i>Le cardinal de Bernis et la fête romaine. Fête et pouvoir</i>	277
ENRICO PARLATO, <i>Vicende progettuali e costruttive della collegiata di Canino: Virginio Bracci, Filippo Prada, Domenico Lucchi, Pietro e Giuseppe Camporese e alcuni impresari</i>	297
CARLO RAGGI, <i>Flora di Pietro Tenerani. Alle sorgenti artistiche e letterarie di un capolavoro</i>	327
<i>Ricordare Giovanni Romano</i>	333

NOVITÀ PER LA SALA DEL FREGIO ALLA FARNESINA

LORENZO FINOCCHI GHERSI

ABSTRACT · *News on the Sala del fregio in the Farnesina* · The re-examination of the different construction phases of villa Chigi alla Lungara has demonstrated that it was built on a pre-existing residence, which included the so-called Sala del fregio, still located at the first level of the villa. The fresco frieze with a mythological subject that runs around the top of the walls of the Sala, until now attributed to the workshop of Baldassarre Peruzzi, seems instead to date back to the years before the reconstruction of the villa commissioned by Agostino Chigi, and assignable, stylistically, to the circle of Amico Aspertini.

KEYWORDS · Farnesina, Chigi, Peruzzi, Aspertini.

UNA serie di ricerche compiute in passato sulla storia del cantiere di villa Chigi alla Lungara, oggi più nota come Farnesina, dal nome della famiglia che l'acquistò dagli eredi di Agostino Chigi alla metà del Cinquecento, mi ha indotto a dedurre che, diversamente da come ritenuto fino a tempi recenti, l'edificio non sorse su un terreno libero ma su una dimora preesistente di un certo livello, un dettaglio che si è rivelato degno di nota per una più profonda comprensione sia dell'architettura della villa che delle celebri decorazioni a fresco che ornano le due ampie logge del piano inferiore e la sala delle prospettive al piano superiore.¹ Come ha reso noto per primo Christoph Frommel, il 14 maggio 1505 Agostino Chigi acquistava per cinquecentotrenta ducati da una tal Faustina, figlia naturale di Battista Anselmi da Novara e moglie di Puccio di Pietro fiorentino, abitanti nel rione Ponte, un'abitazione di tutto rispetto, descritta nel contratto d'acquisto come «*possessionem vineatam, fructiferam, arboratam, hortatam, cum puteo, et cum una domo cum tribus cameris, a parte superioribus, ad planum vero cum clausa culma, et stabulo, et cum loggia sive Porticu et Sala inchoatis, et non*

perfectis». Posta «*ex menia Urbis Transtyberis prope et extra muris*», nel contratto si evince che la posizione della casa coincideva con quella della villa: «*ab uno latere est via publica communis, ab alio res et bona Domini Mariani de Cuccinis ... ab alio flumen Tiberis, ab alio vero latere sunt res, et bona R.mi D.ni Alex[and]ri Tituli Sancti Eustachij Diaconi Car. Lis de Farnesio*».²

Pur in assenza di ulteriori dati certi che facciano luce sui venditori, vi sono due punti sui quali riflettere. Il primo è che «Puccio di Pietro fiorentino» potrebbe essere figlio di quel Piero di Antonio Pucci,³ fratello di Lorenzo e Puccio Pucci,⁴ appartenenti alla ricca famiglia fiorentina fedelissima ai Medici. Una possibilità che, secondariamente, pare credibile poiché, considerata l'ampia proprietà confinante dei Farnese, è con essi che si era imparentato Puccio Pucci, abile diplomatico per conto di Lorenzo de' Medici, morto a Roma nel 1494, dove risiedeva con la moglie Girolama Farnese, sorella di Giulia e del giovane cardinale Alessandro. Agostino, del resto, intratteneva rapporti correnti con i principali esponenti della famiglia Medici e con la loro cerchia, basti ricordare il prestito assicurato dal Chigi all'allora cardinale Giovanni de' Medici nel 1501 a favore del fratello Giuliano, garantito, nell'atto concluso nella dimora del cardinale nel rione Ponte, tra gli altri, anche da Piero de' Medici e da Lorenzo Pucci, che in seguito, nel 1513, sarebbe stato elevato alla porpora cardinalizia.⁵

Come ho proposto in passato,⁶ è probabile che il Chigi si decise per l'avvio di un ambizioso progetto di ricostruzione, che sarebbe terminato con l'edificio come lo si vede oggi, solo a partire dall'8 giugno 1510, quando acquistò per millecinquecento ducati una seconda proprietà confinante, posta a nord di quella già acquisita.⁷ L'intento doveva essere quello di realizzare una villa adeguata all'altissimo ruolo sociale di

lorenzo.ghersi@iulm.it, Università IULM, Milano, I.

¹ FINOCCHI GHERSI 2014; FINOCCHI GHERSI 2016; FINOCCHI GHERSI 2020. La costruzione della villa su un edificio preesistente è stata successivamente accertata in seguito a un accurato rilievo digitale, cfr. CUNDARI-BAGORDO 2017, pp. 268-269.

² Archivio di Stato di Napoli, *Carte Farnesiane*, n. 1850, [IV]. Cfr. FROMMEL 1961, pp. 24, 193-194.

⁴ TRIPODI 2016b.

⁶ FINOCCHI GHERSI 2014, pp. 8-9.

⁷ FROMMEL 1961, p. 24.

³ TRIPODI 2016a.

⁵ ARRIGHI 2016.

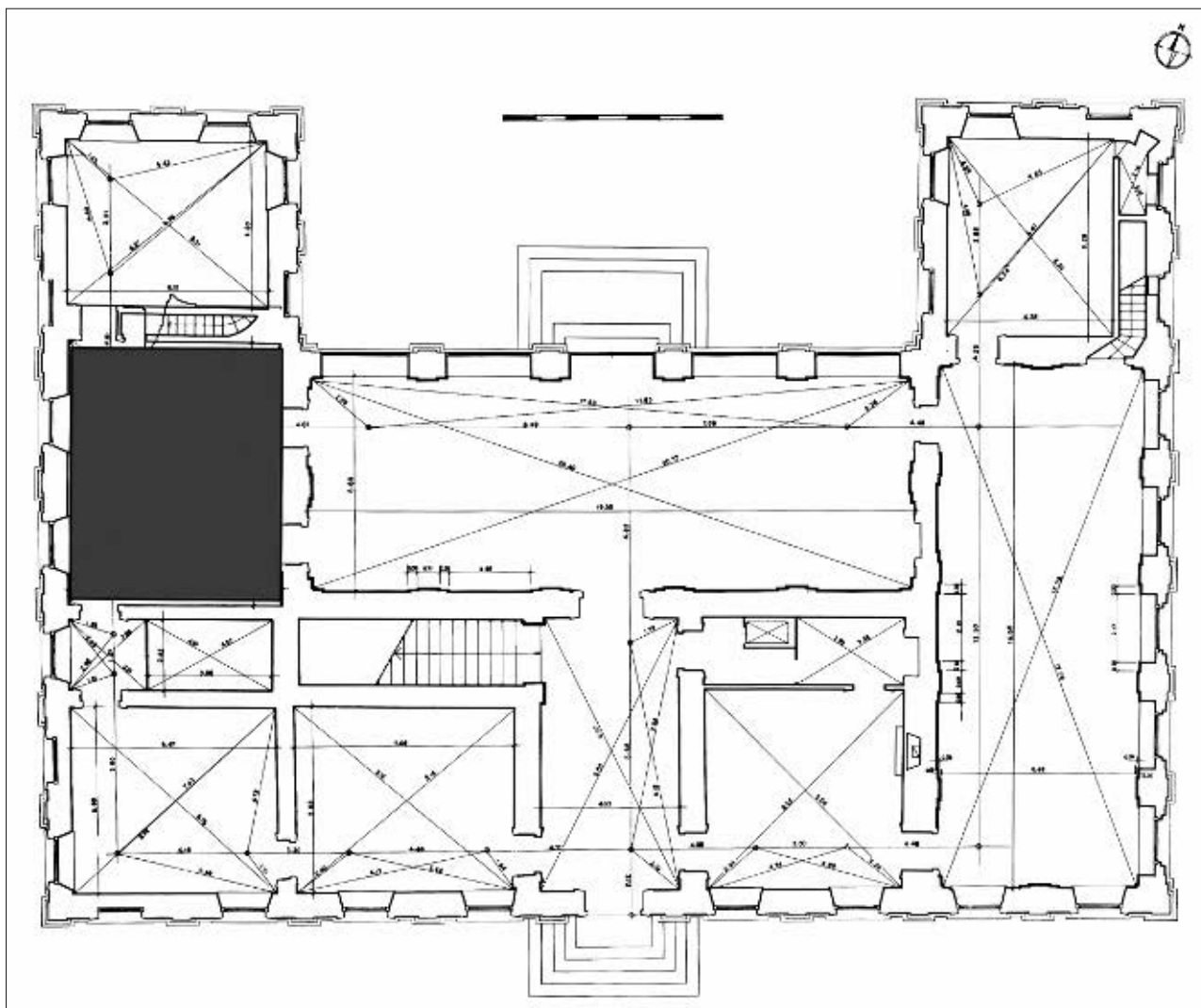


FIG. 1. Villa Farnesina, Roma, *Pianta del piano inferiore*, rilievo di Lorenzo Finocchi Ghersi, Maria Carla Grossi, Paolo Mariani, Elisabetta Piccione, Corso di Restauro dei Monumenti, prof. Paolo Marconi, "Sapienza" Università di Roma, 1982, con l'indicazione della Sala del fregio.

Agostino che, giusto negli anni a cavallo dei primi due decenni del secolo, meditava di sposare Margherita Gonzaga, figlia illegittima del marchese di Mantova Francesco II, un'impresa che non andò in porto per la riluttanza dei Gonzaga a imparentarsi con un banchiere, seppure ricchissimo, ma che dovette essere in parte anche il motivo perché Agostino decidesse di dare l'avvio a un progetto così imponente.⁸

⁸ Ivi, pp. 4-5. Al 1510-11 si fa risalire infatti l'avvio per il nuovo edificio delle scuderie della villa, progettato da Raffaello con la fronte su via della Lungara, in linea con il portale principale dal quale si accede al giardino antistante la facciata nord della Farnesina. Cfr. DI TEODORO, FARINELLA 2017, p. 421.

È appurato che le prime decorazioni a fresco del nuovo edificio, databili tra il '1511 e il '12, riguardano la loggia di Galatea, dove la volta è di acclarata autografia peruzziana, le lunette sono opera di Sebastiano del Piombo, mentre nella parete di fondo della loggia, nel 1512-13, Sebastiano dipinse il *Polifemo* e Raffaello la *Galatea*.⁹ Solo a partire da circa il 1516 Raffaello, con la sua bottega, cominciò a dedicarsi al-

⁹ FINOCCHI GHERSI 2010, pp. 403-419. Cfr. anche ANGELINI, MUSOLIN 2015, p. 547 sgg.



FIG. 2. Villa Farnesina, Roma, Facciata nord.

la decorazione della loggia di Psiche e, con ogni probabilità, anche al progetto architettonico e decorativo del piano superiore.¹⁰

Sempre automaticamente assegnato a Peruzzi, invece, è stato il fregio a fresco con scene a tema mitologico che corre alla sommità delle quattro pareti della stanza a ovest del piano inferiore, posta a collegamento tra l'avancorpo sinistro della villa e la loggia di Psiche¹¹ (FIGG. 1-2). La ragione sostanziale per tale assegnazione è derivata dalla convinzione che tutto l'edificio fosse stato costruito *ex novo* a partire da una data precoce come quel 1505 a cui risale l'acquisto della prima tenuta; sulla scorta di Vasari, che

cita Baldassarre Peruzzi come unico architetto e pittore presente al momento dell'avvio del progetto,¹² è stato giocoforza convincersi che a lui spettasse anche quella decorazione, generalmente messa in parallelo alla ben più ampia opera a fresco nella volta della loggia di Galatea. Segnata dal saldo classicismo che informa le figure, solenni e misurate nei loro gesti, la volta della loggia, con le due grandi scene sul cielo illustrative dei miti di Perseo e di Calisto, costituisce un omaggio di Baldassarre alla maniera peruginesca aggiornata sulle novità di Raffaello nella stanza della Segnatura, elegante e suadente, considerata certo la migliore per la decorazione di un am-

¹⁰ Per la cronologia delle decorazioni a fresco della Farnesina si rimanda a FROMMEL 2014, pp. 192-223.

¹¹ Ivi, pp. 147-158. Su come la cronologia della costruzione della villa Chigi abbia influenzato l'attribuzione a Peruzzi del fregio della sala inferiore, ricordo quanto notato da DACOS 1990, p. 53: «Nel 1511 la costruzione era terminata e in due ambienti del pianterreno la decorazione era a buon punto. Nel primo era affrescato un fregio con

vivaci scene mitologiche, frutto della migliore tradizione senese del primo decennio, arricchita da un'ampia cultura archeologica basata sullo studio dei sarcofagi, ma oramai del tutto rinnovata e resa autonoma dai modelli. Lo si attribuisce al Peruzzi stesso; spesso però questi si limitava alla progettazione, e non è impossibile che egli abbia delegato qualche suo collaboratore alla sua esecuzione».

¹² VASARI 1976, p. 317 sgg.

biente destinato a esporvi i pezzi più importanti della collezione di antichità del Chigi.¹³ Al contrario, in tutta la sua estensione, il fregio della stanza che ne deriva il nome appare molto diverso per come le figure passano rapidamente da una scena all'altra, in repentini mutamenti di posa e atteggiamenti impreveduti, grottesche e bistrate con macchie di colore che le distanziano molto dall'equilibrio coloristico e tonale, a volte monotono, imperante nella volta della loggia.

La fragilità delle nostre conoscenze sugli esordi del giovane Peruzzi sono state messe in luce già da Farinella nel 1992, con l'efficace proposta del confronto tra le due versioni della vita dell'artista stilate da Vasari nelle edizioni delle *Vite* del 1550 e del 1568.¹⁴ Quest'ultima, infatti, riporta una serie di dettagli che alludono a una prima attività di Baldassarre pittore a Volterra, da dove poi si sarebbe spostato a Roma nella bottega del padre di Maturino. Qui avrebbe avuto l'incarico per gli affreschi della cappella absidale della chiesa di Sant'Onofrio e in due cappelle in San Rocco a Ripa, e sarebbe anche stato coinvolto nella decorazione a fresco della Rocca di Ostia. Solo a conclusione di tali prime esperienze, sempre secondo la vita vasariana del 1568, Baldassarre sarebbe divenuto amico del conterraneo Agostino Chigi, «onde poté con l'aiuto di tanto uomo trattenersi a studiare le cose di Roma, massimamente d'architettura, nelle quali per la concorrenza di Bramante fece in poco tempo meraviglioso frutto». Nella prima versione del 1550, Vasari è invece molto più sbrigativo nell'inquadrare l'avvio professionale di Peruzzi, facendolo coincidere con il trasferimento da Siena a Roma e con l'amicizia con Agostino Chigi: più che in opere di pittura, «perché egli era molto inclinato alla architettura, si dilettò misurare le antichità di Roma e cercare d'intenderle. Et attese alla prospettiva mirabilmente». Queste affermazioni più stringenti indicano che Peruzzi, in giovane età, abbia effettivamente privilegiato lo studio dell'architettura e della prospettiva, rispetto alla pratica della pittura, come del resto sembra confermare il successo ottenuto poco più tardi nella direzione dei molti progetti di architettura e scenografia nei quali fu coinvolto. E non è un caso che la seconda versione della vita vasariana abbia

creato non pochi problemi agli studiosi che si sono cimentati nella definizione degli sviluppi della pittura di Peruzzi giovane. Nel 1510-12, per esempio, si è voluto riconoscere l'apporto dell'artista nella sala del fregio e nella volta della loggia di Galatea alla Farnesina, come anche nella conduzione del progetto delle numerose scene con le *Storie di Traiano* affrescate nel salone dell'Episcopio di Ostia, ritenendo un errore di Vasari aver indicato Baldassarre come attivo solo nella Rocca ostiense. Poiché la volta della loggia di Galatea è certamente autografa di Peruzzi e risale al 1511, va da sé che la difformità di stile di questa sia dalle storie ostiensi, – tanto nella Rocca che nell'Episcopio, nel quale Farinella ha per altro proposto un massiccio intervento di Jacopo Ripanda –, che dal fregio della Farnesina, non consenta di ritrovare Baldassarre in questi tre episodi. Sul fregio trasteverino è opportuno ricordare poi che già Frommel, pur assegnandolo a Peruzzi in base alla cronologia da lui delineata della fabbrica della villa, ne mise in evidenza la particolare derivazione da motivi antiquari: «Seine formalen Vorbilder fand er [Peruzzi] in den antiken Reliefs, vornehmlich jenen der Sarcophage»,¹⁵ anche se in linea con Vasari, che di Peruzzi mette in luce in entrambe le versioni delle *Vite* l'attrazione per lo studio dell'antico sotto la guida di Bramante. Ma è il singolare e risentito vitalismo che connota il fregio della Farnesina, a distanziarlo nelle forme dal placido classicismo della volta della loggia di Galatea, la quale è ugualmente lontana dalla sequenza delle scene belliche del salone ostiense, uniformate sui modelli della Colonna Traiana. Ne consegue la concreta possibilità che il Peruzzi del 1510-12, forse attivo a Ostia come architetto ma non come pittore, non sia l'autore né del fregio della villa Chigi e nemmeno abbia preso parte alla decorazione ostiense. A questa conclusione concorre il significativo risultato raggiunto di recente riguardo alla storia della costruzione della Farnesina, con l'identificazione di un edificio preesistente sul sito della villa, acquistato dal Chigi nel 1505 e inglobato in essa, al centro del quale si trovava, e si è conservata, l'attuale sala del fregio, che doveva essere l'ambiente principale della dimora originaria¹⁶

¹³ FROMMEL 2014 pp. 165-191. Cfr. BARBIERI 2014.

¹⁴ FARINELLA 1992, pp. 134-135. Sul tema vedi anche PANNUZI 2009, pp. 79-106.

¹⁵ FROMMEL 1968, p. 32. Il cantiere pittorico della Farnesina presenta ancora molti punti da chiarire. Per esempio la figura di Ercole in lotta con il leone nella volta della loggia di Galatea si stacca per

imponenza monumentale da tutte le altre figure rappresentate nella volta, tanto da far pensare a un artista diverso da Peruzzi, maturato sulle novità dell'affresco parietale della *Galatea* di Raffaello nella medesima loggia.

¹⁶ FINOCCHI GHERSI 2016; CUNDARI, BAGORDO 2017, pp. 268-269.



FIGG. 3-4. Villa Farnesina, Roma, Sala del fregio, particolari del lato nord del fregio.



FIGG. 5-6. Villa Farnesina, Roma, Sala del fregio, particolari del lato ovest del fregio.

(FIG. 2). Questo ritrovamento annulla la certezza che il fregio risalga necessariamente ai tempi di costruzione della villa chigiana, e suggerisce di pensare per esso a una data anteriore, prossima all'inizio del Cinquecento, più plausibile, considerata la netta differenza con l'approccio monumentale alla decorazione a fresco che si nota nella più tarda loggia di Galatea. Di conseguenza l'autore dovette essere un pittore diverso da Peruzzi, data la distanza stilistica dell'artista ignoto sia dagli affreschi nella volta della loggia di Galatea, ma anche da quelli con le *Storie della Vergine* nell'abside di Sant'Onofrio, databili al 1505-06, che Vasari assegna a Peruzzi e per i quali non v'è ragione di dubitare della sua effettiva partecipazione all'impresa. È probabile, infatti, che il fregio fosse già stato realizzato nella "Sala" citata nel con-

tratto di acquisto del 1505 e quindi fosse parte di quel progetto di ristrutturazione dell'edificio ancora incompiuto al quale si allude sempre nel contratto di vendita: «Portico et Sala inchoatis et non perfectis».

Partendo dalla parete nord della stanza, su di esso si vedono scorrere le varie imprese di Ercole, che procedono da sinistra con la lotta con i centauri (FIGG. 3-4), il leone di Nemea, gli uccelli Stinfalidi, il serpente, Cerbero, le cavalle di Diomede, l'idra di Lerna, il toro di Creta, Anteo, Gerione, le Esperidi e il cinghiale di Erimanto. Sul lato ovest (FIGG. 5-6), al centro, si notano gli episodi salienti della caccia di Meleagro che, aiutato da Atalanta, uccide il cinghiale Calidonio e i fratelli della madre Altea che avevano sottratto alla giovane il trofeo del capo e della pelle del cinghiale donatile dall'eroe. Procedendo a destra



FIGG. 7-8. Villa Farnesina, Roma, Sala del fregio, particolari del lato est del fregio.



FIGG. 9-10. Villa Farnesina, Roma, Sala del fregio, particolari del lato sud del fregio.

compaiono le Parche che recidono il filo della vita di Meleagro dopo che la madre Altea ha gettato nel fuoco il tizzone acceso cui era legata la vita del giovane, che, all'estremità, appare steso sul letto di morte, pianto da alcuni anziani, una donna accovacciata e due amorini con le ali. Sulla sinistra si trovano figure di uomini nudi che circondano Bacco, seduto a bere vino, e Apollo che punisce Marsia, mentre all'estrema sinistra un satiro itifallico si accinge a violare una ninfa addormentata.

Anche nel lato est compare un episodio centrale particolarmente elaborato come la morte di Atteone (FIGG. 7-8); sulla destra seguono gli episodi di Apollo sfidato da Pan, e di Mida punito da Apollo per aver reputato vincitore Pan, poi liberato da Bacco dal dono di mutare in oro tutto quello che toccava. Sulla sinistra sono invece illustrati gli amori di Giove, con il

ratto di Europa, Danae fecondata dalla pioggia d'oro e Semele incapace di sostenere il fulgore di Giove. Infine anche il lato sud presenta al centro una scena marina con una lotta di tritoni (FIGG. 9-10), con ai lati, da entrambe le parti, una folla di figure nude di uomini, donne e putti alati atteggiati in turbinosi moti bacchici che avanzano nell'acqua tra rocce e verzure.

A una prima osservazione critica sull'opera, s'impone all'attenzione il tema del nudo virile, ampiamente diffuso in tutte le quattro sezioni del fregio (FIG. 11). Colpisce, tuttavia, il modo in cui è interpretato dal pittore: non fedele a una certa pedanteria nella ripresa da modelli antiquari che, per esempio, caratterizza la cerchia di Jacopo Ripanda negli affreschi dell'Episcopio di Ostia del 1512-13.¹⁷ Al contrario, il pittore ne dà una versione vitale e movimentata, capace d'imprimere uno scatto veloce al susseguirsi

¹⁷ FARINELLA 1992, pp. 132-159.



FIG. 11. Villa Farnesina, Roma, Sala del fregio, particolare del lato nord del fregio con *Ercole in lotta con il leone*.

delle vicende narrate da una storia all'altra, con le rapide giravolte dei personaggi che ruotano in volata intorno a se stessi e agli altri, come volessero attrarre di continuo l'interesse dell'osservatore. Nell'affresco risalta la vitalità espressiva delle scene a rilievo tratte da sarcofagi antichi che gli artisti, a Roma, erano soliti disegnare nei loro taccuini, come si osserva nella decorazione della volta della scala della Rocca e nelle pareti della sala dell'Episcopio di Ostia, dove, tuttavia, s'impone un'attenzione continua per un equilibrio formale nella composizione che, al contrario, è assente alla Farnesina. Se nei riquadri del salone ostiense le figure sono scalate verso l'alto come per occupare interamente lo spazio in superficie a disposizione, nella villa il fregio si apre in profondità verso una natura fantastica, rischiarata dalle sorprese provocate dai diversi momenti narrativi connessi ai miti rappresentati.

Da ricollegare invece alla netta influenza d'incisioni mantegnesche, per i soggetti prossimi all'opera grafica dell'artista padovano, è tutto il lato sud del fregio con le creature marine e la battaglia dei tritoni al centro. Qui traspare, come per altro nelle *Fatiche di Ercole*, un gusto libero e favolistico nella resa fantasiosa di ninfe, genietti alati e fauni marini, che doveva essere ampiamente condiviso nella Roma di primo Cinquecento, se solo si pensa alla derivazione, da questa parte del fregio, che compare in un'altra decorazione analoga, di recente resa nota da Alessandro Zuccari in palazzo Leopardi, sempre in Trastevere, ancora di ignota attribuzione, nella quale ricorrono mitologiche figure marine ugualmente riconducibili all'immaginario mantegnesco rilevabile nella produzione grafica del pittore.¹⁸ In quel caso l'opera si dimostra posteriore al 1506, anno di ritrovamento del gruppo del *Laocoonte* che vi

¹⁸ ZUCCARI 2014.



FIGG. 12-13. Cerchia di Amico Aspertini, *Scene storico-mitologiche*, New York, The Morgan Library & Museum, Department of Prints and Drawings, IV, 33, it.15.3, nn. 142309, 142311.

campeggia, ma l'impostazione della decorazione è analoga anche per più di un motivo che ricorre in entrambi gli episodi romani, dai putti portati in spalla dai tritoni alle scene di lotta in acqua tra le creature che si muovono ondeggiando l'una sull'altra. Vale la pena sottolineare, tuttavia, che qui solo il lato sud del fregio della Farnesina viene preso a modello, e sono invece tralasciati i motivi presenti nei restanti tre lati della sala chigiana. In generale l'affresco appare ben più tardo per la vigoria plastica delle figure, distanti, allo stesso modo del fregio della sala dell'Episcopio a Ostia, dalla risentita espressività dei rapidi tratti nervosi che informano le scene dipinte alla Farnesina.

¹⁹ Fu Roberto Longhi a individuare in Amico Aspertini una netta influenza di Filippino Lippi e di Pinturicchio, rilevata nella piccola pa-

Se, come pare, una viva attrazione per il pathos sentimentale dei rilievi di tanti sarcofaghi ellenistici sembra guidare il nostro pittore tanto nella scelta dei soggetti, che nei modi di rappresentarli, la sua identità deve essere ricercata in un artefice che nella copia di essi dovette cimentarsi a lungo, ma anche legato a una parte dell'Italia del Quattrocento nella quale l'influenza di Mantegna e l'idea di natura avevano avuto un peso ben diverso che nel centro della Penisola. Per la notevole qualità, come per l'originalità esecutiva dell'opera nella Roma dei primi anni del XVI secolo, all'appello sembrerebbe rispondere un pittore come Amico Aspertini,¹⁹ forse in collaborazione con altri, protagonista alcuni anni or sono di

la con l'*Adorazione dei pastori* (Berlino, Staatliche Museen, 1500-1503): «Qui mi attenerai a immaginare che il primo tempo bolognese

una grande mostra che ne ha presentato un nutrito corpus di opere superstiti a un'antica sfortuna critica, sancita a partire dall'irridente, sprezzante stroncatura di Vasari, che lo definì autore di figure «anco pazze e, per dir così, capricciose... da lui fatte per tutt'Italia e particolarmente in Bologna... In Roma ancora dipinse assai».²⁰ Tale chiusa sibillina, per altro, suggerisce che l'artista si trattenne a lungo in città per numerosi incarichi ricevuti dei quali non è restata traccia. Il primo soggiorno romano del pittore al seguito del padre Giovanni Antonio e del fratello Guido, entrambi pittori chiamati a dipingere le perdute ante dell'organo in San Pietro in Vaticano a partire dal 1496, spiega la curiosità rievocativa che si nota nella primissima produzione dell'artista ventenne, appuntata su modelli antiquari conosciuti attraverso la frequentazione di elitarie cerchie culturali bolognesi legate alla corte dei Bentivoglio e allo Studio pubblico.²¹ Alla passione per il disegno di brani di scultura e decorazioni classiche che sviluppò nel soggiorno romano, del quale non è nota la durata ma che verosimilmente dovette estendersi fino al 1504,²² si accompagna l'imprescindibile attenzione per la pittura del Francia e del Costa. Le soste di andata e ritorno a Firenze gli dovettero far conoscere il *Trittico Portinari* di Hugo Van der Goes, mentre a Roma Perugino, Pinturicchio e Filippino Lippi, ma forse anche un orafo scultore come Antonio Pollaiuolo, con la sua passione per il nudo virile, dovettero contribuire a quelle forme acerbe e sperimentali in cerca di una messa a punto più decisa che si possono osservare nelle audaci "sprezzature" del fregio della Farnesina. Questo è infatti ricollegabile a due disegni per un fregio a tema storico-mitologico attribuiti alla cerchia del pittore e conservati alla Morgan Library (New York, The Morgan Library & Museum, Department of Prints and Drawings, inv. IV, 33-33A, FIGG. 12-13).²³ Un punto di contatto tra questi disegni, il fregio e la pittura giovanile di

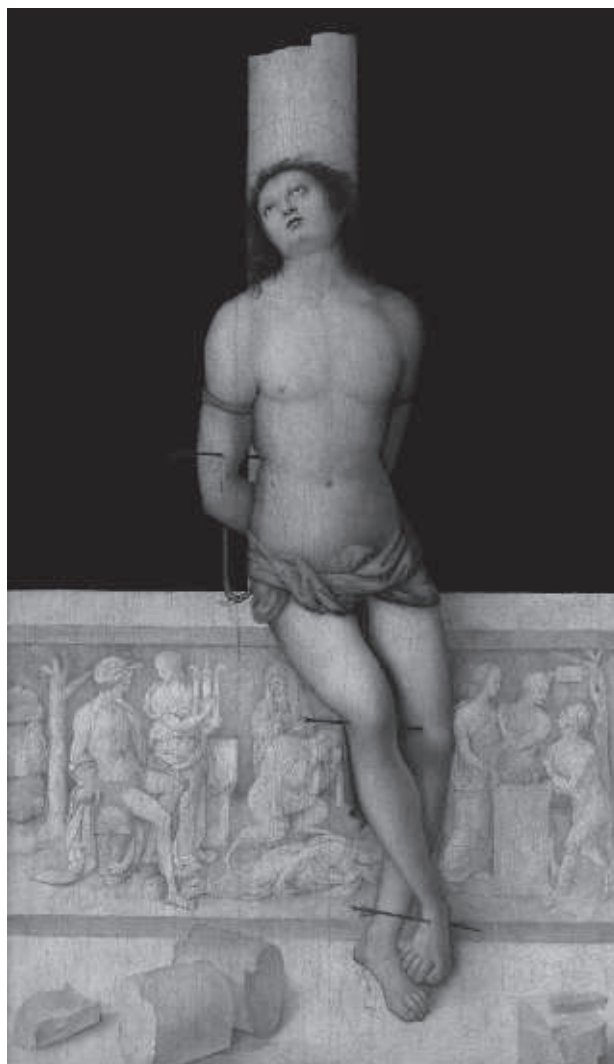


FIG. 14. Amico Aspertini, *San Sebastiano*, Washington DC, The National Gallery of Art.

Aspertini, si nota accostandovi un dipinto come il *San Sebastiano* della National Gallery di Washington (FIG. 14), compiuto entro il 1500, in cui il languore

dell'Aspertini, ancora innanzi il viaggio di Roma, abbia potuto apparire in forma simile all'inquieto toscano, conosciuto forse in un più antico viaggio a Firenze, compiuto sui vent'anni» (LONGHI 1973, p. 574). Per la bibliografia sul dipinto si rimanda a DEGLI ESPOSTI 2008.

²⁰ FORTUNATI 2008.

²¹ SCAGLIETTI KELESCIAN 2008, pp. 27-29; DE MARIA 1988, 1989 e 2008.

²² Secondo le fonti note il soggiorno romano inizia nel 1496 al seguito del padre Giovanni Antonio e del fratello Guido, ma l'Aspertini risulta nuovamente stabile a Bologna solo a partire dal 1503-04. Cfr. FAIETTI, SCAGLIETTI KELESCIAN 1995, p. 17.

²³ Nel sito ufficiale dell'istituzione si legge che i disegni inv. IV 33, (132 × 365 mm) e inv. IV 33A (143 × 384 mm) un tempo assegnati ad Agostino Busti detto il Bambaia nella collezione di Charles Fairfax Murray e acquisiti da John Pierpont Morgan a Roma nel 1909, sono oggi assegnati a *Circle of Amico Aspertini*, parere che si dichiara condiviso da Marzia Faietti. Dalla medesima fonte si apprende che il secondo disegno è stato assegnato in passato a Peruzzi da Philip Pouncey nel 1947, che ne avrebbe notato riferimenti a rilievi antichi presenti nella Farnesina. L'attribuzione a Baldassarre Peruzzi di questo disegno è stata condivisa da FROMMEL 1968, n. 25, p. 71.



FIGG. 15-16. Amico Aspertini, *Tre nudi* (recto); *Sant'Eligio ferra il cavallo del demonio* (verso), Amburgo, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, inv. 52266.

peruginesco del santo legato alla colonna è innovato da un insolito basamento in forma di fregio monocromo con figure di argomento mitologico che dimostrano, come alla Farnesina, la volontà di servirsi di modelli antichi per ricomporli in una storia narrata con un'interpretazione personale. Qui «il ritmo poco fluido del finto rilievo»²⁴ testimonia una fase iniziale dell'artista, in cui, tuttavia, risalta già, a mio parere, l'intento di mettere in successione diversi momenti di un racconto, come si nota con più ampio respiro nel fregio romano. L'interpretazione del tema resta oscura per molti versi, come nei disegni della Morgan Library, ma gli episodi presentati sono tre in stretta contiguità, nel primo dei quali appare un nudo virile seduto su una roccia come altre figure simili rilevabili nel fregio, anche se qui indossa un turbante orientaleggiante. Ma di grande interesse è la singolare presenza dei due tronchi d'albero mozzati a metà altezza, dei quali il secondo mostra due

rami intrecciati, che segnano l'estensione in prospettiva del piano di base sul quale si muovono le figure. Quello spazio ricreato in profondità con l'ausilio di un filare continuo di tronchi tagliati a metà con rami intrecciati, si ritrova sviluppato in lunghezza in tutte le quattro parti del fregio, formando una sorta di trama unificante dei vari capitoli del lungo racconto che, nella scena con i tritoni, si arricchisce di lussureggianti piante acquatiche. I tronchi, secchi, nodosi e difforni tra loro, hanno anch'essi una caratterizzazione simile tanto nel dipinto di Washington che nel fregio. Il *Fiume* all'estremità destra della scena marina, ha invece come possibile modello la statua del *Tevere*, oggi conservata al Louvre, che fu acquistata da Giulio II nel 1512, ma della quale è incerto l'anno del ritrovamento.²⁵

Nell'ampio corpus grafico dell'artista, un disegno con tre virili ripresi di spalle in movimento (FIGG. 15-16), Amburgo, Hamburger Kunsthalle,

²⁴ FIORI 2008. Vedi anche FAIETTI, SCAGLIETTI KELESCIAN 1995, pp. 107-109.

²⁵ Cfr. HASKELL, PENNY 1984, pp. 455-457; BRUMMER 1970, p. 191. Com'è ovvio non possiamo escludere che il fregio sia stato ritoccato anche più di una volta dopo la sua realizzazione, anche considerato che al centro del soffitto ligneo della stanza si trova l'intaglio di una corona di foglie di quercia, forse allusive al privilegio che Giulio II,

nel 1509, concesse ai Chigi di potersi fregiare dello stemma della Rovere in segno di benevolenza: DANTE 1980, p. 735. Una diversa sensibilità pittorica si nota nella scena con Orfeo attorniato dagli animali all'estremità destra della sezione a ovest, che per la grazia ricercata del disegno si allontana dai tratti energici e serrati che informano la quasi totalità del fregio.



FIG. 17. Villa Farnesina, Roma, Sala del fregio, particolare del lato sud del fregio con Tritoni e putti.

Kupferstichkabinett, 188 × 183 mm, inv. 52266),²⁶ che sembra derivare dalla rielaborazione di nudi virili copiati da Amico dalle pitture della Domus Aurea,²⁷ pare espressivo dello stesso dinamismo che segna lo scorrere delle scene del fregio. Il verso reca la rappresentazione di un insolito episodio nel quale Sant'Eligio ferra nella fucina il cavallo del demonio: il volto del santo appare grottesco al pari dei volti di tanti personaggi del fregio, primo tra tutti il tritone presso la sirena con l'amorino in braccio nella scena marina (FIG. 17). Allo stesso modo la donna cui si rivolge il santo appare slanciata in altezza, esile e con un forte accento ovale del capo, analogamente alle figure femminili che notiamo nel fregio chigiano.

I brani con la lotta di Ercole con i centauri, con Anteo e con le cavalle di Diomede ricompaiono, anche se invertiti, nella volta dello scalone della Rocca di Ostia, che è stato possibile assegnare per via documentaria a Michele del Becca da Imola, pittore di cui

non conosciamo altre opere.²⁸ La vicinanza iconografica al modello della Farnesina è chiara, ma diversa è la mano, qui incline ad accentuare un plasticismo scultoreo estraneo al grafismo superficiale di grande effetto che distingue il fregio trasteverino²⁹ (FIGG. 18-19). Tuttavia la provenienza emiliano-romagnola di questo pittore sconosciuto attivo a Roma alla fine del primo decennio, e che replica alcuni motivi presenti alla Farnesina, è un punto a favore per l'identificazione qui proposta di una partecipazione di Amico alla prima decorazione della villa Farnesina entro il 1504. In proposito è opportuno ricordare che per la scena con i *Funerali di Traiano* nel salone dell'Episcopio di Ostia, se Borghini a suo tempo aveva proposto la paternità di Domenico Beccafumi riferendosi al soggiorno romano dell'artista nel 1512-13,³⁰ Farinella ha indicato un altro romagnolo in trasferta a Roma in quegli stessi anni, Bartolomeo Ramenghi da Bagnacavallo, suggerendo come anche

²⁶ ALBONICO 2008. La studiosa ravvisa nel disegno un rimando all'incisione con la *Battaglia di nudi* di Antonio Pollaiuolo, rielaborata dall'artista con lo studio della figura umana secondo i modelli della scultura classica. Per la bibliografia precedente vedi FAIETTI, SCAGLIETTI KELESCIAN 1995, pp. 259-260.

²⁷ Amico Aspertini, *Codice Wolfegg* (f. 41v), pubblicato in DE MARIA 2008, p. 342.

²⁸ Michele del Becca risulta pagato per lavori di pittura nella Rocca di Ostia compiuti tra il dicembre 1508 e il marzo 1509. In proposito si veda: HOOGWERFF 1945-1946, pp. 261-265, nn. VIII, X, XI, XX; BORGHINI 1981, pp. 12-13; ANGELINI, MUSSOLIN 2015, p. 548.

²⁹ Su questo punto si veda FROMMEL 1968, n. 17, p. 60. Lo studioso vedeva nella ripresa di analoghi modelli iconografici la riprova dell'autografia di Peruzzi del fregio della Farnesina (ivi, n. 18a, pp. 61-64). In realtà la provenienza romagnola del misterioso Michele del Becca induce a ritenerlo un emulo del conterraneo Aspertini, a Roma sul finire del primo decennio e in contatto con lo stesso Peruzzi, che all'epoca doveva essere impegnato probabilmente nella direzione del cantiere architettonico della Rocca di Ostia, come qui si propone.

³⁰ BORGHINI 1981, p. 30.



FIG. 18. Villa Farnesina, Roma, Sala del fregio, particolare del lato nord del fregio con Ercole in lotta con i centauri.



FIG. 19. Michele del Becca, *Storie di Ercole*, Ostia Antica, volta della scala della Rocca.

in alcune parti degli affreschi del salone ostiense fossero presenti tratti stilistici ricollegabili alla passione antiquaria di Aspertini e alla sua influenza in ambito bolognese.³¹

Le gesta di Meleagro nella caccia al cinghiale sono invece riprese dal rilievo di un sarcofago antico oggi murato all'esterno di villa Medici, oggetto di studio da parte di Aspertini in due disegni, l'uno nel codice

³¹ FARINELLA 1992, pp. 151-152.



FIG. 20. Amico Aspertini, *Caccia di Meleagro*, Londra, British Museum, Codice London 1, fol. 15v-16.

Wolfegg (fol. 34v-35) e l'altro nel codice London I del British Museum (fol. 15v-16) (FIG. 20).³² L'attenzione rivolta a questo tema dal pittore potrebbe essere alla base del gusto accentuato nella caratterizzazione dei volti particolarmente evidente nella scena dove Meleagro uccide il cinghiale (FIG. 21), che si ritrova in opere da considerarsi subito successive assegnate ad Aspertini, come l'*Adorazione dei pastori* (Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie) e soprattutto la *Madonna e santi* della Pinacoteca di Bologna del 1504-05. Qui i volti dei santi Giorgio, Francesco, Giovanni Battista e Girolamo, nella loro studiata diversità, dimostrano lo sforzo dell'artista nell'accentuarne la caratterizzazione espressiva, con, sullo sfondo, l'altare ornato da una scena monocroma al centro, testimonianza della passione antiquaria del pittore.³³ I putti che vi salgono ai lati, e un paesaggio in lontananza meditato sul Pinturicchio, ricordano gli analo-



FIG. 21. Villa Farnesina, Roma, Sala del fregio, particolare del lato ovest del fregio con Meleagro uccide il cinghiale di Erimanto.

³² BOBER 1957, pp. 60-61, figg. 45, 48.

³³ FAIETTI, SCAGLIETTI KELESCIAN 1995, pp. 109-112, 123-126; SCAGLIETTI KELESCIAN 2006. Ancora sui due dipinti le schede relative di CIAMMITTI 2008 e NIGRELLI 2008.



FIG. 22. Amico Aspertini, *Pietà*, Bologna, Basilica di San Petronio, cappella Garganelli.

ghi soggetti resi con rapidi tocchi di luce e colore che si ritrovano nel fregio romano, seppure con una maggiore fissità dovuta all'impostazione generale di una pala devozionale.

Nel più tardo *Compianto* del 1519 in San Petronio (FIG. 22), nonostante ormai l'artista sia nella piena maturità, il volto pieno, la bocca tumida e la chioma ricciuta di san Giovanni evangelista ricordano, del fregio romano, i volti dai lineamenti appesantiti e dalle labbra carnose tanto di Meleagro, intento a finire il cinghiale Calidonio, che di Apollo, Pan e Mida (FIG. 23), impegnati nella competizione musicale tra i primi due, anche qui con un'originalità di tocco creativo che prelude alle successive mature imprese dell'artista al suo ritorno definitivo a Bologna a partire dal 1504.

Infine, il successo del fregio, probabilmente dovuto al felice distacco formale dal panorama consueto della pittura romana di fine secolo, è attestato non

solo per essere stato conservato durante la ricostruzione monumentale della villa, ma anche dalla derivazione di alcuni temi nella volta dello scalone della Rocca di Ostia e nel già menzionato fregio dipinto di palazzo Leopardi a Santa Maria in Trastevere.³⁴ In esso si ritrovano analoghi motivi iconografici e stilistici, per i quali ugualmente palesi sono i riferimenti a Mantegna, ma anche ad Aspertini. Non sappiamo nulla del committente dell'opera; l'edificio apparteneva presumibilmente alla famiglia Velli, ma potrebbe anche essere stato dato in affitto, e sappiamo che dal 1505 e al 1516, anno della morte, cardinale titolare della basilica di Santa Maria in Trastevere era Marco Vigerio della Rovere, fedelissimo di Giulio II, sensibile committente di opere d'arte, che diresse i lavori in quegli anni in Castel Sant'Angelo e che visse presso la basilica.³⁵ Se il cardinale fosse veramente il committente di tale secondo fregio trasteverino, si potrebbe pensare a una sola bottega attiva nei due

³⁴ ZUCCARI 2014.

³⁵ LODONE 2020. È interessante notare che Michele del Becca ri-

cevette dei compensi per lavori in Castel Sant'Angelo nel corso del 1504, cfr. FRAPICINI 2003, pp. 37-38, 41, 45.



FIG. 23. Villa Farnesina, Roma, Sala del fregio, particolare del lato est del fregio con Mida assiste alla contesa tra Apollo e Pan.

cantieri, scelta per la fiducia ispirata a personaggi di rilievo della Roma del tempo, devoti alla cerchia papale roversca.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- ALBONICO 2008: C. ALBONICO, *Tre studi di nudi maschili (recto); Sant'Eligio nella fucina (verso)*, in *Amico Aspertini (1474-1552)*, catalogo della mostra a cura di A. Emiliani, D. Scaglietti Kelescian, Cinisello Balsamo (Mi), 2008, pp. 297-298.
- ANGELINI, MUSSOLIN 2015: A. ANGELINI, M. MUSSOLIN, s.v. *Peruzzi Baldassarre*, in *DBI*, 82, 2015, pp. 547-558.
- ARRIGHI 2016: V. ARRIGHI, s.v. *Pucci Lorenzo*, in *DBI*, 85, 2016, pp. 563-566.
- BARBIERI 2014: C. BARBIERI, *Le "Magnificenze di Agostino Chigi. Collezioni e passioni antiquarie nella Villa Farnesina*, Roma, 2014 («Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», CDX, 2013; «Memorie», s. IX, vol. XXXV, fasc. I, 2015).
- BOBER 1957: P. P. BOBER, *Drawings after the Antique by Amico Aspertini*, London, 1957.
- BORGHINI 1981: G. BORGHINI, *Baldassarre Peruzzi, Cesare da Sesto, e altre presenze nell'Episcopio di Raffaele Riario ad Ostia*, «Quaderni di Palazzo Venezia», 1, 1981, pp. 11-50.
- BRUMMER 1970: H. H. BRUMMER, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm, 1970.
- CIAMMITTI 2008: L. CIAMMITTI, *Adorazione dei Magi*, in *Amico Aspertini (1474-1552)*, catalogo della mostra a cura di A. Emiliani, D. Scaglietti Kelescian, Cinisello Balsamo (Mi), 2008, pp. 90-91.
- CUNDARI, BAGORDO 2017: C. CUNDARI, G. M. BAGORDO, G. C. CUNDARI, M. G. CUNDARI, *La Villa Farnesina a Roma, l'invenzione di Baldassarre Peruzzi*, Roma, 2017, pp. 268-269.
- DACOS 1990: N. DACOS, *Beccafumi e Roma*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra (Siena, 1990), Milano, 1990, pp. 44-59.
- DANTE 1980: F. DANTE, s.v. *Chigi Agostino*, in *DBI*, 24, 1980, pp. 735-743.
- DEGLI ESPOSTI 2008: G. DEGLI ESPOSTI, *Adorazione dei pastori*, in *Amico Aspertini (1474-1552)*, catalogo della mostra a cura di A. Emiliani, D. Scaglietti Kelescian, Cinisello Balsamo (Mi), 2008, pp. 86-87.
- DE MARIA 1988: S. DE MARIA, *Artisti "antiquari" e collezionisti di antichità a Bologna tra XV e XVI secolo*, in *Bologna e l'Umanesimo 1490-1510*, catalogo della mostra a cura di M. Faietti, K. Oberhuber, Bologna, 1988, pp. 17-42.
- DE MARIA 1989: S. DE MARIA, *Fra Corte e Studio: la cultura antiquaria a Bologna nell'età dei Bentivoglio*, in *Il contributo*

- dell'Università di Bologna alla storia della città. *L'Evo Antico*, a cura di G. A. Mansuelli, G. Susini, Bologna, 1989, pp. 151-216.
- DE MARIA 2008: S. DE MARIA, *Amico Aspertini e l'arte classica: selezioni e trasformazioni*, in *Amico Aspertini (1474-1552)*, catalogo della mostra a cura di A. Emiliani, D. Scaglietti Kelescian, Cinisello Balsamo (Mi), 2008, pp. 337-343.
- DI TEODORO, FARINELLA 2017: F. DI TEODORO, V. FARINELLA, s.v. *Santi Raffaello*, in *DBI*, 90, 2017, pp. 418-435.
- FAIETTI, SCAGLIETTI KELESCIAN 1995: M. FAIETTI, D. SCAGLIETTI KELESCIAN, *Amico Aspertini*, Modena, 1995.
- FARINELLA 1992: V. FARINELLA, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento*, Torino, 1992.
- FINOCCHI GHERSI 2010: L. FINOCCHI GHERSI, *Sebastiano del Piombo nella villa di Agostino Chigi alla Lungara*, in *Metafore di un Pontificato, Giulio II*, Roma, 2010, pp. 403-419.
- FINOCCHI GHERSI 2014: L. FINOCCHI GHERSI, *Peruzzi o Raffaello? Osservazioni sul cantiere di villa Chigi alla Lungara*, «Ricche Minere», 2, 2014, pp. 4-19.
- FINOCCHI GHERSI 2016: L. FINOCCHI GHERSI, *La bottega di Raffaello nella Sala delle Prospettive alla Farnesina*, in *Leone X, Finanza, mecenatismo, cultura*, II, Roma, 2016, pp. 459-476.
- FINOCCHI GHERSI 2020: L. FINOCCHI GHERSI, «L'adornò fuori di terretta con istorie di sua mano molto belle». Sulla decorazione esterna di villa Chigi alla Lungara, in *Intersezioni. Ricerche di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura*, a cura di G. Aureli, F. Colonnese, S. Cutarelli, Roma, 2020, pp. 225-232.
- FIORI 2008: E. FIORI, *San Sebastiano*, in *Amico Aspertini (1474-1552)*, catalogo della mostra a cura di A. Emiliani, D. Scaglietti Kelescian, Cinisello Balsamo (Mi), 2008, pp. 88-89.
- FORTUNATI 2008: V. FORTUNATI, «Una pazzia... mescolata di tristezza»: il ritratto di Amico Aspertini secondo Vasari, in *Amico Aspertini (1474-1552)*, catalogo della mostra a cura di A. Emiliani, D. Scaglietti Kelescian, Cinisello Balsamo (Mi), 2008, pp. 53-59.
- FRAPICCINI 2003: D. FRAPICCINI, *Cantieri e maestranze in Castel Sant'Angelo ai tempi di Marco Vigerio, castellano e cardinale*, in *I cardinali di Santa Romana Chiesa: collezionisti e mecenati*, 2, a cura di H. Economopoulos, Roma, 2003, pp. 33-46.
- FROMMEL 1961: CH. L. FROMMEL, *Die Farnesina und Peruzzis Architektonisches Frühwerk*, Berlin, 1961.
- FROMMEL 1968: CH. L. FROMMEL, *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner*, Wien-München, 1968.
- FROMMEL 2014: CH. L. FROMMEL, *La villa Farnesina a Roma*, Modena, 2014.
- HASKELL-PENNY 1984: F. HASKELL, N. PENNY, *L'Antico nella storia del gusto*, Torino, 1984.
- HOOGWERFF 1945-1946: G. J. HOOGWERFF, *Documenti in parte inediti che riguardano Raffaello ed altri artisti contemporanei*, «Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Rendiconti», 21, 1945-1946, pp. 261-265, nn. VIII, X, XI, XX.
- LONGHI 1973: R. LONGHI, *Officina Ferrarese*, in *Da Cimabue a Morandi*, a cura di G. Contini, Milano, 1973, pp. 490-621.
- LODONE 2020: M. LODONE, s.v. *Vigerio della Rovere Emanuele*, in *DBI*, 99, 2020.
- NIGRELLI 2008: G. NIGRELLI, *Adorazione del Bambino fra i Santi Giorgio, Francesco, Giovanni Battista, Girolamo, Eustachio, Sebastiano e due committenti detta Pala del Tirocinio*, in *Amico Aspertini (1474-1552)*, catalogo della mostra a cura di A. Emiliani, D. Scaglietti Kelescian, Cinisello Balsamo (MI), 2008, pp. 120-121.
- PANNUZI 2009: S. PANNUZI, *Gli affreschi del castello di Ostia Antica*, in *Il Castello di Giulio II ad Ostia Antica*, a cura di S. Pannuzi, Firenze, 2009, pp. 79-106.
- SCAGLIETTI KELESCIAN 2008: D. SCAGLIETTI KELESCIAN, *Amico Aspertini protagonista della cultura artistica bolognese della prima metà del Cinquecento*, in *Amico Aspertini (1474-1552)*, catalogo della mostra a cura di A. Emiliani, D. Scaglietti Kelescian, Cinisello Balsamo (MI), 2008, pp. 27-35.
- SCAGLIETTI KELESCIAN 2006: D. SCAGLIETTI KELESCIAN, *Adorazione dei Magi; Adorazione del Bambino fra i Santi Giorgio, Francesco, Giovanni Battista, Girolamo, Eustachio, Sebastiano e due committenti detta Pala del Tirocinio*, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale. 2. Da Raffaello ai Carracci*, Venezia, 2006, pp. 2-10.
- TRIPODI 2016a: C. TRIPODI, s.v. *Pucci Antonio*, in *DBI*, 85, 2016, pp. 544-546.
- TRIPODI 2016b: C. TRIPODI, s.v. *Pucci Puccio*, in *DBI*, 85, 2016, pp. 570-572.
- VASARI 1976: G. VASARI, *Le Vite*, ed. a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, IV, Firenze, 1976.
- ZUCCARI 2014: A. ZUCCARI, *Il fregio riscoperto di Palazzo Leopardi a Roma*, «Storia dell'Arte», n.s. 37-38, 2014, pp. 9-32.

COMPOSTO IN CARATTERE SERRA DANTE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Ottobre 2021

(CZ 2 · FG 21)

