

La decorazione pittorica della Palazzina Gambarara a Bagnaia

Durante gli anni della Riforma Cattolica, pregni di radicali modifiche apportate al sistema ecclesiastico, il papa Paolo IV decise di aumentare i membri appartenenti al Sacro Collegio con l'intento di nominare ben diciotto nuovi cardinali, tra i quali compariva anche il nome di Giovan Francesco Gambarara¹. Quest'ultimo prese parte attivamente, con la carica di segretario, al Concilio di Trento e dal 26 gennaio del 1564² firmò anche numerosi atti notarili di interesse pontificio. Di origine bresciana fu "inquisitore dell'eretica pravità", carica questa ricoperta durante la reggenza di Pio V³, il papa che lo fregiò di numerose altre cariche e grazie al quale ottenne il governo di Viterbo e Toscanella.

Fu durante questi anni che il Gambarara cercò di rivendicare l'antico feudo di Bagnaia, riuscendoci solo grazie ad un breve di Pio V, datato 7 ottobre del 1566⁴. Nonostante si affacciasse al paese (Bagnaia) solo nell'anno successivo volle applicare la costituzione pontificia dell'ottobre 1566, o quella più recente del 25 marzo del 1567, che vietava l'inf feudamento o la vendita dei beni ecclesiastici, rivendicando la proprietà del castello e del "barco" di Bagnaia⁵. Ebbe partita vinta e nell'ultimo scorcio dello stesso anno divenne come ci informa Frittelli⁶,

l'unico proprietario del Castello di Bagnaia. Non soddisfatto dei privilegi ottenuti in un anno di vescovado, affidò inoltre all'architetto senese Tommaso Ghinucci il progetto per la risistemazione del borgo medioevale⁷. Come si evince dalla critica⁸, l'architetto Tommaso Ghinucci fu anche il progettista dell'acquedotto di Bagnaia (è inoltre citato da M. de Montaigne⁹ nel suo "Voyage en Italie" come autore delle fontane nel lontano cantiere di Villa d'Este a Tivoli).

Dai carteggi, sappiamo con certezza inoltre che il cardinale prese possesso di Bagnaia il 2 settembre del 1568, ma il castello dove alloggiava, un maniero di origine medioevale distrutto nel 1210 da Ottone IV e ricostruito da Raffaele Galeotti Sansoni Riario intorno al 1498, probabilmente non era in linea con i suoi gusti, tanto che decise subito di costruirsi una dimora principesca, adatta al suo rango signorile. E' stata infatti rintracciata una lettera dal Coffin, conservata all'archivio di Parma (redatta in data 18 settembre 1568)¹⁰, dove il cardinale Alessandro Farnese, probabilmente in risposta a Giovan Francesco de Gambarara, gli "presenta" il Vignola suo architetto di fiducia, per la costruzione della sua futura "Palazzina" a Bagnaia: «*Poiché il Vignola è già venuto costà per tro-*

Raffaellino da Reggio, Telamone (ritratto di Jacopo Barozzi detto il Vignola). Affresco, Loggia della Palazzina Gambarara



*vare vostra illustrissima et intendere dallei qualo ella gli comanderà, à me non occorre dirle altro in risp.ta dalla sua, chè basciarle humiliss.te la mano, et pregarle dal S.r Dio ogni (lacuna) contento (lacuna) erità di Capr.la à xviii di Settem.b (lacuna) &*¹¹. Questo finora è l'unico documento a tutt'oggi rintracciato, che fornirebbe un indiretto, ma sicuro fondamento sulla tradizionale attribuzione al Vignola¹².

A conferma inoltre che il

¹ L. VINCENZINA, *Il cardinal Giovan Francesco de Gambarara e i suoi artisti architetti, pittori e scultori in Bagnaia*, Viterbo 1987-8, p. 20.

² *Echi di San Carlo Borromeo*, Milano 1937, p. 380.

³ F. BUSSI, *Istoria della città di Viterbo*, Roma 1742, pp. 318-371.

⁴ Arch. Segreto Vaticano, Arm. 42, vol. 26 "Pii V Brevia a mense Junij per totum mensem Decembr. MDLXVI" in M. V. BRUGNOLI, *Le pitture della Palazzina Gambarara*, in *La Villa Lante di Bagnaia*, a cura di G. de Angelis, Milano 1961, p. 118 nota 3.

⁵ V. FRITTELLI, *Cronache d'una terra del Patrimonio*, Roma 1977, p. 28.

⁶ V. FRITTELLI, op. cit., p. 28

⁷ V. FRITTELLI, op. cit., p. 56 - 60. L'autore ci fornisce importanti informazioni, senza tuttavia corredare il testo con un adeguato riferimento bibliografico.

⁸ V. FRITTELLI, op. cit., p. 28.

⁹ M. DE MONTAIGNE, *Journal du Voyage en Italie*, Città di Castello (1581) 1895, pp. 528-529.

¹⁰ D. COFFIN, *Some aspects of the Villa Lante at Bagnaia*, in *Arte in Europa Scritti di Storia dell'Arte in onore di Edoardo Arlsan*, Princeton 1966, pp. 569-575.

¹¹ D. COFFIN, op. cit., p. 570.

¹² A conferma della validità della tradizionale attribuzione al Vignola ci soccorrono inoltre alcune valutazioni

di carattere meramente stilistico: la concezione del complesso dei giardini di Bagnaia richiama con evidenza il progetto dei "giardini grandi" di Caprarola o degli scomparsi "Orti Farnesiani" sul Palatino, opere certe del Vignola. Conferma che si evidenzia inoltre nel parallelismo tra l'architettura della palazzina «Gambara» a Bagnaia, la villa vecchia a Frascati ed il casino di caccia di Caprarola (A. FARIELLO, *L'architettura di Villa Lante*, in *La Villa Lante di Bagnaia*, a cura di G. De Angelis, Milano 1961, p. 43). Non sembra quindi troppo azzardato, sulla scorta di quanto detto, ipotizzare che il cardinale Gambarara abbia voluto il Vignola come progett-

tista per la sua villa di Bagnaia. Avvalendosi di esperti nel settore, come Tommaso Ghinucci per l'idraulica (Tommaso Chinucci viene citato nel Voyage en Italie di M. De Montaigne come autore delle fontane di Bagnaia e anche lo stesso Natilj [M. NATILJ, *Cenno storico e compendiosa descrizione della Villa di Bagnaia come era avanti al 1820*, Roma 1864] lo cita come autore delle fontane a Bagnaia) il Vignola fornì uno o più progetti e poi probabilmente per via dei troppi impegni, delegò a Giacomo del Duca la supervisione di questo cantiere (cfr. J. HESS, *Villa Lante di Bagnaia e Giacomo del Duca*, in «Palatino», X, (1966), 1, pp. 21-32).

La decorazione pittorica della Palazzina Gambarà a Bagnaia



Vignola abbia fornito un progetto architettonico per il cardinale Gambarà a Bagnaia ci soccorre un'ulteriore valutazione in merito: all'interno della loggia della Palazzina Gambarà e più in parti-

colare nel telamone destro del paesaggio topografico di Bagnaia (quello di fronte a Villa Farnese a Capodimonte) si riconosce il ritratto dell'architetto Giacomo Barozzi, confrontabile con il San Giacomo della cappella nel palazzo Farnese a Caprarola¹³. Un confronto che definisce a mio avviso in modo concreto la presenza del Vignola nel cantiere di Bagnaia.

Se la data d'origine della costruzione della palazzina va posta con serio fondamento nel 1568, incerta è invece la data di termine dei lavori architettonici. Se molti critici¹⁴, propongono la data 1578, leggibile nel fregio esterno della palazzina, come chiaro termine a cui fare riferimento per il completamento architettonico, chi scrive, pensa invece che tale data si riferisca anche all'ultimazione della pittura. Non è possibile immaginare infatti che il papa

Gregorio XIII, amico e consigliere di Giovan Francesco de Gambarà, abbia visitato e alloggiato il 10 settembre del 1578 nella palazzina Gambarà, senza che vi sia stata all'interno alcuna decorazione. Si è portati invece a pensare che il cardinale abbia ospitato il papa in un ambiente completamente decorato. A sostegno di tale ipotesi, va fatta poi un'ulteriore considerazione: gli infiniti stemmi araldici Boncompagni, posti in tutta la palazzina e in particolare all'ingresso del piano nobile, tra le virtù Giustizia e Prudenza¹⁵ (ma anche presenti nella sala di S. Pietro, nella Loggia e nella sala dei Cesari), sono stati dipinti (rispetto a quelli Gambarà) a grande formato e con maggior dignità di risalto. Questa ipotesi trova ulteriore conferma infine con il ritrovamento (condotto da chi scrive), di due disegni progettuali¹⁶ (conservati al Louvre)

¹³ Il Confronto si può anche fare con altri ritratti esistenti dello stesso architetto, uno dei quali va rintracciato nel frontespizio del suo trattato di architettura e un altro è invece visibile nel testo *Die Porträtsammlung der herzog august bibliotek wolffenbüten*, Reicke, A, a cura di K. G. SAUR, München, London, New York, Oxford, Paris, 1944, Vol. 26, a 22791 (1699).

¹⁴ *I Tesori, Villa Lante di Bagnaia*, a cura di L. Salerno, Firenze 1969, inoltre J. HESS, op. cit., p. 23; G. RUGGIERI, *Villa Lante*, Firenze 1983 e F. NEGRI ARNOLDI, *Villa Lante in Bagnaia*, Roma 1963. I testi sopraelencati sono solo una piccola parte delle numerose pubblicazioni sulla villa. Cfr. G. SAVERI, *Bagnaia e la sua villa*, in «Viterbo», (1937), 6-7, pp. 113-117.; A. EGIDI, *Villa di Bagnaia a Viterbo*, in «Rassegna del Lazio», (1954), ottidic., pp. 22-24; A. BRUSCHI, *Villa Lante di Bagnaia*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura», (1956), 17, pp. 1-15; R. NISSIM, *La Villa Lante*, in «le vie d'Italia», LIX, (1958), 5, pp. 578-584.; L. BONY, *La Villa di Bagnaia residenza estiva dei vescovi di Viterbo*, in «Capitolium», XXXV, (1960), 2, pp. 3-9.; A. HOBSON, *Villa Lante in Italienische Zwillings pavillons sitwell*, Secheverell. Die

Grossen Schlosser Europas, Berlin 1961, pp. 44-48.; M. TRIONFI HONORATI, *Villa Lante di Bagnaia*, in «Antichità viva», IV, (1965), 5, pp. 76-98.; D. COFFIN, op. cit., pp. 569-575; V. FRITTELLI, op. cit., pp. 28-38; A. CARONES, *Memorie Istoriche della terra di Bagnaia*, Bagnaia 1983; B. FERRI, *Espressione magica del Rinascimento*, Viterbo 1998.

¹⁵ Va ricordato che il committente Gio. F. Gambarà volle ringraziare il papa Boncompagni (della visita a Bagnaia) in modo speciale, inserendo di fatto gli attributi con il quale il papa amava essere ricordato. Dalle fonti si evince infatti che Gregorio XIII fu «ottimo giurista e zelante sacerdote». Tale asserzione inoltre trova piena conferma in molti ambienti dei palazzi Apostolici Vaticani, dove tali attributi decorano con grande dignità la seconda sala dei Paramenti e la porta della «Vecchia dateria».

¹⁶ Louvre, Cabinet des Dessins, inv. nn. 6674-11362. Questi disegni, un primo schizzo (6674) e un disegno più finito (11362) sono da mettere in relazione per l'analogia stringente dell'impianto compositivo, con l'affresco di Bagnaia «Pietro presenta Andrea a Cristo» dipinto nel fregio della stanza di San Pietro. Il primo progetto (6674) sviluppato prevalentemente in altez-

za, presenta una struttura compositiva giocata sull'incrocio delle diagonali: l'asse della composizione cade esattamente al centro delle tre figure e lo sfondo lievemente accennato da una diagonale discendente sarà poi riattutato dal maestro in un secondo foglio conservato come il primo al Louvre (11362). Tipica del Motta è l'estrema narratività nella scena (pregna di rigore morale, quasi austera) carica di un forte risalto chiaroscuro. Il secondo progetto, già messo in relazione per questo campo dalla Lazzaro Bruno (C. LAZZARO BRUNO, op. cit., pp. 131-141), differisce dal primo progetto grafico (6674) nel formato del foglio più in linea con l'affresco finito di Bagnaia. In questo secondo progetto poi il Motta inserì una storia sullo sfondo *La predica di San Giovanni Battista*, una storia quest'ultima che venne con probabilità respinta dal cardinale Gambarà, poiché non in linea con i precetti tridentini. Va ribadito infatti che nelle ultime due sessioni del Concilio di Trento vennero stabilite delle regole in materia d'arte, dove era interdetto rappresentare più storie in uno stesso campo pittorico. E' inoltre probabile che la figura del Cristo seduto (visibile in entrambi i fogli del Louvre) fu considerato dal cardinale

poco dignitoso e per questo sostituito con un'immagine più convenzionale e funzionale (Cristo in piedi). Va inoltre ribadito che i due disegni, non presentando la quadrettatura tipica del «modelletto» (progetto definitivo), vadano considerati come primi progetti, e in quanto tali soggetti a modifiche.

Questi disegni erano stati messi in relazione da J. A. GERE e P. POUNCEY (*Italian Drawings in the department of print and Drawings in the British Museum, Artists working in Rome c. 1550 to c. 1640, London 1983, 2 voll.*) per la composizione «Pietro presenta Andrea a Cristo», eseguita dal Motta sotto la direzione di F. Zuccari al Vaticano. Questa composizione (gli affreschi dipinti sopra le cinque porte maggiori di San Pietro) eseguite tra il 1574 e il 1575, sono andate distrutte con la costruzione della facciata del Maderno. Considerando che per la composizione romana lo Zuccari fornì qualche disegno preparatorio [due disegni sono conservati all'Harvard University, Fogg art Museum con numero di inventario 39.1987-40.1987] sembra poco probabile che Raffaello, allora solo esecutore al servizio dello Zuccari, eseguisse ben due disegni progettuali per tale composizione.»



per la storia *Pietro presenta Andrea a Cristo* dipinta da Raffaellino nella sala di S. Pietro a Bagnaia. Questi disegni testimonierebbero oltre alla presenza sicura di tale pittore a Bagnaia anche la conclusione di tutti i lavori pittorici entro l'anno 1578, anno di morte del pittore in questione e anno di visita papale¹⁷.

Se la maggior parte delle pitture erano state ultimate entro il 1578 alcune zone marginali di decorazione non erano tuttavia concluse come testimonia il documento redatto dal notaio Tydeo de Marchis per conto della Reverenda Camera Apostolica. Nel documento rintracciato da M. V. Brugnoli nell'Archivio di Stato di Roma, si fa riferimento ad un'importante clausola: "*Sia obbligato detto ill.mo Cornaro ridurre a perfezione non solo una fontana già incominciata della [...] del costo di Gambara, ma etiando pitture, stucature, et altri ornamenti cominciati e non finiti secondo il lor disegno, et quelli tutti mantener nella debita palazzina, bellezza, et ornamento [...] gradita et dignità del buono*"¹⁸. Dove s'intende per "*ridurre a per-*

fezione", appunto completare delle zone marginali di pittura, scultura e architettura. A tal proposito si può confermare la tesi, avanzata dalla Brugnoli¹⁹, nella quale si fa riferimento al completamento della zoccolatura della loggia al pian terreno, dove, a detta dell'autrice, sono stati aggiunti dal cardinal Cornaro alcuni versetti con le poesie di Pietro Magno. Oltre alla fontana²⁰ credo che le due piccole palazzine gemelle dette "*delle Muse*", site a ridosso della fontana del *Diluvio*, costruite entro l'ottavo decennio del 1500 (per l'iscrizione che si legge su frontone di entrambe: " IO FRAN CAR DE GAMBARA" e per la presenza ai lati di due emblemi araldici del gambero) presentando a tutt'oggi alcune preesistenze di affreschi, dovevano essere concluse dal cardinal Cornaro, per "*ridurre a perfezione quei luoghi cominciati e non finiti*

secondo il lor disegno". Penso che il documento si riferisca ad alcuni ambienti interni della Palazzina Gambara, non ancora dipinti entro il marzo del 1588, anno in cui è stato stilato *l'inventarium Palagij Bagnaia e illius barchi*²¹ (*Die Marzo 1888*), redatto alla morte del cardinale Gambara per conto della camera Apostolica, probabilmente perché erano disposti in una zona periferica del palazzo e quindi in secondo piano, rispetto al resto della decorazione. Mi riferisco in particolare al vestibolo che collega il piano terra al piano nobile. Va ribadito che probabilmente nel 1580 i lavori si interruppero, forse per l'ammonizione del cardinale Carlo Borromeo²², ma è chiaro però che all'epoca la palazzina Gambara (tranne forse per questi modesti ritocchi) era conclusa, inconclusa invece era l'altra palazzina poi ter-

¹⁷ Va ricordato inoltre che il documento pubblicato da Orbaan (J. F. ORBAAN, *Documenti sul Barocco romano*, 1920, pp. 388-390.) che fa riferimento al viaggio condotto dal papa Gregorio XIII il 10 settembre del 1578 a Bagnaia, descrive la palazzina Gambara come *Bella casotta alla rustica*, dove il termine rustica fu interpretata da Ruggieri (G. RUGGIERI, op. cit., pp. 29-32) nell'accezione moderna. Secondo il Ruggieri infatti "la bella casotta alla rustica" proprio perché terminata in quell'anno non poteva degnamente accogliere il pontefice (d'altro canto viene contestato il nome di Raffaellin da Reggio che operò anch'egli a Caprarola, in quanto si ritiene che, essendo morto nel 1578, la Palazzina fosse ancora in costruzione essendo una "bella casotta alla rustica"). E' invece più ragionevole che lo scrittore di questa cronaca (F. Arditio) intendesse tale termine nell'accezione antica. Il termine rustico, deriva dal latino "Rus - ruris" e significa "di campagna", e questa valenza viene mantenuta fino ad oggi alla quale

però si aggiunse (nel 1800) anche l'altro significato decisamente più tecnico e moderno. (Cfr. *Dizionario Etimologico della lingua italiana*, Vol. IV, a cura di Manlio Cortelazzo e Paolo Zolli, Bologna 1985, p. 113). Va ribadito inoltre che il Gambara per accogliere degnamente il pontefice fece aggiungere sulla fontana più grande in suo onore: " quattro draghi rivolti la schiena una contra l'altro, che in tempo medesimo gettano per la bocca non solamente acqua, ma fuoco ancora, con mille altri effetti della detta acqua che raccontar non si possono". Nel testo di F. Arditio viene inoltre ribadito lo stesso termine di "bella casotta alla rustica" anche per un altro ambiente sito in Monte Rosoli dove il cardinale Farnese ospitò il pontefice Gregorio XIII a pranzo: "sopra questo luogo in un colle è fabbricata una casa con la colombara in cima alla rustica, ma tanto bella che starebbe bene in qualsivoglia nobilissima città" (J. F. ORBAAN, op. cit., p. 366.)

¹⁸Archivio di Stato di Roma, sezione

notarile, Atti del notaio T. de Marchis, anno 1588, pp. 53-54 in M. V. BRUGNOLI, op. cit., p. 118 note 6-9.

¹⁹ M. V. BRUGNOLI, op. cit., p. 118.

²⁰ Sul documento purtroppo è presente una grossa lacuna, però è possibile comunque individuare di quale fontana si trattasse, poiché nel progetto dipinto nel paesaggio topografico sulla loggia di Villa Lante, si ravvisano differenze strutturali solo con la fontana dei delfini che con probabilità non era come si presenta oggi.

²¹ Archivio di Stato di Roma, sezione notarile. Atti del Notaio Tydeo de Marchis anno 1588, p. 195-198 in M. V. BRUGNOLI, op. cit., p. 118 nota n. 7. Nell'inventario vengono citati tutti gli ambienti decorati all'interno della Palazzina Gambara. Vengono esclusi gli ambienti: il vestibolo che unisce il pian terreno al primo piano, le cucine al pian terreno. Invece appaiono decorati le stanze della "caccia" e della "pesca", il salone, lo studio, la loggia, la stanza di San Lorenzo, la cappella, la stanza di San Pietro, la camera farnesiana e la

camera Gambara.

²² Nel 1577, ossia tre anni prima della visita a Bagnaia, Carlo Borromeo aveva pubblicato *Instructionum fabricae et suppellectilibus ecclesiasticae libri duo*, un testo in cui si discuteva anche di immagini che non erano in linea con i precetti tridentini (cap. XXVIII del primo libro dal titolo *De sacris imaginibus picturis sive*), dove il Borromeo confermava che era assolutamente proibito rappresentare le leggende popolari e i racconti apocrifi. Risulta chiaro, dopo aver fatto questa breve, ma utile parentesi sull'attività del cardinale milanese, come rigido censore d'arte, che mentre veniva condotto tra le bellezze e le amenità del parco di Bagnaia, preferì, piuttosto che elogiare, ammonire l'eccessiva profusione di denaro da parte del cardinal Gambara. Rimane celebre in merito un passo della "Vita del Cardinale Borromeo" scritta dal segretario Giussano (G. P. GIUSSANO, *Vita di San Carlo Borromeo*, Venezia 1613).

Raffaellin da Reggio, disegni preparati per la scena di S. Pietro che presenta Andrea a Gesù Cristo, conservati a Parigi, Museo del Louvre, invv. 6674 e 11362).

La decorazione pittorica della Palazzina Gambarà a Bagnaia



minata da Alessandro Damasceni Peretti nel 1615²³.

Se sono deducibili, da alcuni fatti storici, i termini cronologici per la conclusione della decorazione pittorica, assai più incerto è il discorso a tutt'oggi fatto per le maestranze attive in questo cantiere. Lo studio fondamentale di Maria Vittoria Brugnoli redatto nel 1961 riconobbe tra le file di pittori attivi a Bagnaia la direzione di Raffaellin da Reggio affiancato da

validi collaboratori come il Lombardelli e il Sementa; ipotesi che tuttavia fu in parte scartata dalla letteratura seguente poiché l'attività di Raffaello andava ad inserirsi a Bagnaia in un periodo storico a ridosso dell'anno di morte (1578). Lo studio operato sulla personalità del Motta mi ha portato a riflettere a lungo sulla possibilità della presenza di tale pittore a Bagnaia in quanto il riconoscimento del suo stile pittorico è tutt'altro

che immediato: il pittore in questione presenta un linguaggio miscelaneo, carico di citazioni più o meno erudite tratte dal repertorio degli Zuccari (in particolare Taddeo²⁴) quanto dei pittori bolognesi come il Bedoli, il Mazzola, il Correggio e Lelio Orsi, altresì unite ad altri linguaggi tra di loro antitetici²⁵. Il Motta è un artista eclettico quindi²⁶, capace di saper inserire più repertori distinti in uno stesso contesto: da quello

²³ G. BRIGANTI, *Le pitture della Palazzina Montalto*, in *Villa Lante di Bagnaia*, a cura di G. De Angelis, Milano 1961, pp. 155-161.

²⁴ Sui rapporti di dare e avere tra Taddeo Zuccari e Raffaellino vedere tutti gli scritti illuminanti di J. A. Gere su Taddeo e Federico Zuccari.

²⁵ Ne è forse un caso non trascurabile la decorazione di SS. Quattro Coronati, dipinta da Raffaello nella chiesa omonima in un primissimo periodo di permanenza a Roma. Questi affreschi sono stati menzionati sia dal Baglione (G. BAGLIONE, *Le Vite de' Pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII dal 1572 insino ai tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, ed. a cura di J. Hess e H. Röttgen, Città del Vaticano 1995, pp. 26-27) "fece in SS. Quattro coronati in una cappella il martirio di quelli Santi a buon fresco dipinti" che dal Fantini (B. FANTINI, *Breve trattato*

della vita di Raffaele Mota, Pittore reggiano famosissimo, Reggio Emilia, 1616, p. 24 [Ripubblicato da G. Adorni a Parma nel 1880] che invece gli riferisce un quadro ad olio "e nell'oratorio degli Scultori ne Santi Quattro Coronati (dipinse) in un quadro a olio il martirio di essi Santi scoprendovi sì una vivacità mirabile, ed un colorito vaghissimo". Il ciclo di affreschi suddetto, inserito nella parte terminale di un modesto sacello consta di due momenti progettuali che a detta di Faldi (I. FALDI, *Contributi a Raffaellino da Reggio*, in «Bollettino d'Arte», XXXVI, (1951), pp. 324-333) sono visibilmente distanti nel tempo. Se l'analisi stilistica quindi per Faldi evidenzia due momenti pittorici distanti nel tempo, al contrario l'epigrafe posta all'esterno del sacello invece, risulta chiara e non concede alcuna interpretazione: "Statuariorum et Lapidarum corpus anno MDLXX",

dove il 1570 è un dato sicuro a cui fare riferimento per il termine della decorazione pittorica. Se comunque, tuttavia, la decorazione presenta due tipologie stilistiche differenti al contrario di Faldi e in accordo con Anna Coliva (A. COLIVA, *Raffaellino da Reggio*, in *La Pittura in Italia: il Cinquecento*, ed. a cura di G. Briganti, Milano 1988, pp. 869-870), penso che Raffaellino non abbia dipinto in due momenti cronologici differenti, ma che abbia invece voluto differenziare alcune da altre parti.

²⁶ All'epoca probabilmente uno dei più capaci pittori che si potesse avere era proprio Raffaellino da Reggio e ciò viene confermato sia dalle biografie contemporanee, che dalla qualità dei pochi autografi rimasti.

Secondo il Fantini: "Si arricchi dunque di così nobile parto il Mondo l'anno del Giubileo 1550. Di padre e madre bassissimi, questi Pietro e Maria...

del cui ingegno quasi presagio il padre gli pose il nome di Raffaele d'Urbino il che certo si sarebbe verificato, se più lungo il sopravvivere dal cielo gli fosse stato concesso... ed insomma era dotato quasi di tutte le grazie e perfezioni...". mentre per il Baglione: "E se uomo così virtuoso fusse vissuto, si sarebbe avanzato a cose di stupori nella pittura, si per haver egli bello spirito, come anche vaga maniera di colorire a fresco, onde in questo genio non vi è stato, chi come esso nella disposizione paragonar si possa, e s'egli avesse accompagnato lo studio con la naturale inclinazione, avrebbe formato un'idea di perfezione e gli artefici, e egli ne sarebbe stato l'unico maestro...". Questi giudizi di valore sull'attività del Motta, vengono inoltre confermati nei molti lavori eseguiti per gli Este, per i Gonzaga, per il Gambarà ed infine per il papa Gregorio XIII

Antonio Tempesta, Scena di caccia, affresco nella Sala della Caccia.

Antonio Tempesta, Scena di caccia, disegno firmato, Palazzo della Famesina, F. C. 126118.



zuccaresco a quello orsiano, da quello parmigianinesco a quello correggesco. Un artista quindi in grado di operare, come ho già ribadito, cambiando anche più volte registro figurativo, riutilizzando, ogni qual volta la maniera lo richiedeva, lo stile più congeniale.

Se si analizzano sotto questo profilo gli affreschi di Caprarola si evince che le piccole storielle nelle lunette sulle pareti della stanza del mappamondo di chiara ascendenza parmigianinesca, hanno la stessa paternità dei satiri e delle satiresse poste negli angoli della volta, dove invece il Motta preferisce utilizzare un tipo di pittura epidermicamente edonistica e più spiccatamente sensuale. Sotto questo profilo si comprendono inoltre le infinite varianti dello stile raffaellinesco visibili nella Palazzina Gambara, dove il registro figurativo cambia di netto, mostrando infinite sfaccettature di una stessa versatile personalità. I telamoni, dipinti da Raffaello nella loggia della palazzina Gambara, sono studiati nel dato anatomico, sottesi fino all'epidermide e ricchi di un colore caldo di ascendenza



veneta, mostrano da parte di quest'autore un'adesione all'arte di Michelangelo, forse mediata dal

primo maestro Lelio Orsi²⁷. Differente è il caso per le storielle realizzate dal Motta nella *stanza di*

Boncompagni, in cantieri di tutto rispetto e con pittori tutt'altro che trascurabili. Questo "Enfant prodige" fu subito notato e impiegato da tutti e con ottimi risultati, tanto che alla fine venne paragonato al versatile Raffaello Sanzio, come dimostra un sonetto scritto da Alessandro Miari (A. MIARI, *Sonetto*, in B. FANTINI, op. cit., p. 3):

Se Urbin del buon Raffael si vanta
Se Apelle, o Zeusi, o se Michele ancora
Nell'opre eccelse ogni sua patria eccelsa onora;
Reggio di gloria al par di lor s'ammenta

Poiché gran Mota in virtù tale e tanta
Gli adegua in Pari onor; tal s'avalora
Ch'oggi co' suoi ad altri i rai scolora,
Ch'in pregio è di pennello, e di fama il canta

Nell'empio tempio egli di fama accolto
Fra ogni pittor, ch'ivi s'eterna industria,
titolo spiega ai chiari fregi eguale;

Colori spiritoso, intese molto,
A molte ombre diè moto, anco mortale:
O di natura d'Arte Ingegno illustre

Ma fu soprattutto un pittore copiato da ciò che si evince dal Baglione: " *Et in quei tempi non si ragionava d'altri che di Raffaellin da Reggio; poiché tutti cercavano di imitare la bella maniera di lui*" che a differenza di suoi coetanei, godette della traduzione in stampa delle sue migliori composizioni. Agostino Carracci, Diana Scultori e Giorgio Ghisi e stranieri come Matteo Greuter, furono i maggiori estimatori dell'arte raffaellinesca e traduttori di un mito felice spentosi prematuramente all'età di ventotto anni.

²⁷ Anche se il mancato ritrovamento delle opere compiute da Raffaello in questo periodo non permette di definire con certezza l'iniziale attività del pittore, al contrario di Silvia Beretta (S. BERETTA, *Raffaellino da Reggio e i suoi incisori*, in «Rassegna degli studi e di notizie», XII, (1984-1985), pp. 9-57), credo, in base al ritrovamento da parte della Collobi (L. COLLOBI, *Disegni di Raffaellino da Reggio*, in «Critica d'Arte», IV, (1939),

pp. 13-14) di un disegno giovanile, che sia stato influenzato fortemente dal linguaggio del suo primo maestro Lelio Orsi. Il disegno in questione, "Fede" o "Religione", rintracciato nella casa dello scrittore Raimondi a Bologna, fu delineato a detta dell'autrice con "parca dosatura di mezzi" e con un'eleganza formale vicina ai modi del Parmigianino, confrontabile con più di un'opera esistente dello stesso artista. A confortare tale ipotesi, va fatta un'ulteriore valutazione: una volta a contatto con l'Orsi, Raffaellino vide probabilmente nell'atelier del maestro, il *Martirio di Santa Caterina* un quadro costruito con tipologie della tarda maniera, ma soprattutto dove si evidenziano le muscolature, derivate per forza di cose da un attento studio su Michelangelo (Nel 1559, anno probabile di esecuzione dell'opera, l'Orsi chiese da Roma i disegni di Michelangelo della Cappella Paolina, che chiariscono l'adesione di L. Orsi all'arte del fiorentino Michelangelo).

Cariche di tensione ed esaltate nel nitore plastico, le muscolature esprimono il dolore tra lo spazio cupo e scuro del carcere " *Davvero il pittore ha immaginato questa esecuzione giudiziaria come un tormento infernale*" (*Mostra di Lelio Orsi*, Catalogo di Mostra a cura di R. Salvini e A. M. Chiodi, Reggio Emilia 16 luglio-30 settembre 1950, Reggio Emilia 1950, p. XVIII e p. 24, ill. 17). L'Orsi quindi interpretò Michelangelo con spessore, e anche se si individuano i moduli della tarda maniera, l'opera in questione appare maturata da un profondo senso di religiosità. Appare chiaro quindi, dall'uso smisurato delle esorbitanti muscolosità e dal forte risalto plastico nei telamoni della loggia di Bagnaia, che il Motta (autore dei telamoni) recepì la novità michelangiolesca dal suo maestro Lelio Orsi, anche se di fatto tradusse la straordinaria forza esistenziale in forte risalto plastico.

La decorazione pittorica della Palazzina Gambarà a Bagnaia

San Pietro, dove invece ostenta dotti ricordi tratti dalla pittura di Taddeo Zuccari a Caprarola, ma altresì mescolata a linguaggi di pittori fiamminghi attivi a Roma in quello scorcio di anni Settanta, come Bertel Spranger o Hans Spekaert²⁸, per citare solo due dei più illustri rappresentanti. Qui e in moltissimi casi il Motta usa composizioni più narrative, abbandona l'uso delle diagonali (tanto importanti per definire le emozioni nello stile mediano) e sostituisce ad un chiaroscuro formante, elegantissime luci colorate. In queste opere e in particolare nel *San Pietro liberato dal Carcere* Raffaello attua un tipo di pittura più vicina agli affreschi da lui realizzati nelle logge di Gregorio XIII o nella sala dei Paramenti. A que-

sto tipo di pittura vanno a sommarci le due muse e l'*Apollo* dipinti da Raffaello nella *sala delle Muse*, dove il "nostro" usa un tipo di pittura epidermicamente più morbida, connotata dall'accostamento di vernici molli e ricca di moduli tratti dalla pittura parmenese e bolognese. Il caso lampante va rintracciato nella musa *Erato*, eseguita con parca dosatura di mezzi ed elegantissima nella condotta pittorica. Lievemente allungata nel dato anatomico è debitrice, negli esorbitanti svolazzi, della pittura del Parmigianino²⁹.

Differente discorso va fatto per la figura di *Apollo* che invece è stata evidentemente tratta dalla statua dell'*Apollo* del Belvedere vaticano, tanto a rimarcare quei legami di Raffaello con questo tipo

di statuaria, documentati fino ad oggi solo da schizzi grafici³⁰. Questa figura ben condotta nel dato anatomico e negli scorci, presenta la fronte voltata ed è delineata velocemente, alla brava.

Se si sommano tutte queste valutazioni di carattere stilistico, si evince che il Motta fu un'artista complesso e geniale, certo morto all'apice della sua carriera e in modo prematuro, ma per certi versi evidentemente eclettico³¹.

Raffaello Motta, principale responsabile della decorazione, e capocantiere ebbe al suo seguito una vasta équipe di pittori doratori e stuccatori di complessa individuazione, alcuni dei quali riconosciuti dalla critica. Al nome di Giovan Battista della Marca e di Jacopo Sementa³² vanno a som-

²⁸ La figura dell'astante (di destra) nello *Scontro dei Titani* dipinta nella loggia di Bagnaia appare condotta allo stesso modo dell'armato a destra di San Paolo nell'opera *La conversione di San Paolo* di Han Spekaert (Louvre, RF 1987-1); anche la figura di Orione dipinto nella loggia a Bagnaia (*Orione punto dallo scorpione*) appare rielaborata in controparte nell'opera *Gisaele e Sisara* di Hans Spekaert, conservata a Boymans - Van Beuningen Museum di Rotterdam.

²⁹ Vale la pena per confortare l'autografia al Motta operare un confronto tra la musa *Erato* dipinta nella sala delle Muse e l'angelo di *Tobia e l'angelo*, unico dipinto da cavalletto attribuito con certezza a Raffaellino e conservato presso la Galleria Borghese. Il Motta è anche autore nella sala della poesia della musa *Talia* eseguita sul cartone di una musa della zoccolatura della *Sala degli Angeli*, opera certa del Motta (Cfr. F. Zeri, *Pittura e controriforma. L'arte senza tempo di Scipione Pulzone da Gaeta*, Torino 1957, nota 46 e I. FALDI, *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, Fano 1962, p. 36).

³⁰ G.D.S., Uffizi, numero di inventario 9023 S.

³¹ Raffaele Motta è autore di molte opere in questo cantiere a Bagnaia, vale la pena pertanto di elencare i suoi autografi nelle varie sale. Nella loggia è autore della maggior parte dei telamoni (tranne per qualcuno

più debole opera di allievi), della quasi totalità dei putti (Le pance gonfie, le fronti voltate e i riccioli dei capelli realizzati a grandi masse, sono una caratteristica inconfondibile del pittore in questione). Le deduzioni di carattere meramente stilistico, inoltre, trovano conferma nelle fonti, che ci informano che il Motta fu un prolifico pittore di putti. Secondo il Baglione, Raffaellino realizzò una facciata in Vicolo Savelli: "colorita con alcuni puttini intorno, ad un festone assai bello, e vi sono altre figure un fregio di chiaro scuro ben condotto"; nella cappella del battesimo ai SS. Apostoli realizzò "due puttini a fresco" e nella sala Ducale realizzò "un arme del papa sopra una porta con alcuni puttini intorno". Considerazioni queste, che trovano conferma anche in altre opere ancora esistenti dello stesso autore: nel girtondo di putti alla chiesa di San Silvestro al Quirinale, nel basamento della cappella maggiore di Santa Caterina dei Funari e in Caprarola). Sono autografi a mio avviso anche tre storie dipinte nella volta della loggia a Bagnaia: *Ercole e Idra* (dove l'Ercole presenta più di un rapporto con *Ercole che uccide Caco* dipinto dal Motta nella sala Ducale), *Orione punto dallo scorpione* (la figura di Orione è mutuata sulla figura del giovane astante di sinistra nella *Resurrezione di Lazzaro* di F. Zuccari dipinta a Venezia nella cappella Grimani), *Ercole a guardia del giardino delle*

Esperidi (la figura di Ercole è stata esemplata sul carnefice del *Martirio di S. Caterina* realizzato da F. Zuccari in collaborazione con il Motta per la chiesa di S. Caterina dei Funari), e inoltre Raffaellino è responsabile di *Hermes e Athena* nella sala della poesia (chiaramente ispirati all'*Hermathena* di F. Zuccari) e della totalità delle storie della sala di San Pietro. Infine il Motta è anche responsabile della progettazione a trompe l'oeil delle sale della poesia e della loggia.

³² Nelle scene affrescate nella volta e nel fregio della "Cappellina" si possono individuare composizioni più semplici, ma allo stesso modo ricche e articolate. Dissento dalla valutazione, in gran parte negativa, usata dalla Ferri (B. FERRI, op. cit., p. 58) per indicare queste pitture "nelle linee generali è centralizzata frontalmente ed è priva di profondità. Le figure hanno forme poco articolate sotto i drappeggiamenti e non destano interesse". La minuta descrizione di ogni elemento, il sapiente accostamento cromatico dei colori e la pienezza volumetrica portano a valutare positivamente ogni singolo riquadro, arricchito di una finissima linea di contorno e di un sapiente uso di scorci prospettici. L'atmosfera del cielo nella *Natività*, dove si rintraccia un accenno di paesaggio rinascimentale e la giusta considerazione di una luce esterna (che proviene quasi sempre dai lati della composizione), ci portano a confortare il nome di Jacopo

Sementa proposto a ragione dalla Brugnoli. Artista pressoché ignoto alla critica fu impiegato quasi esclusivamente nel cantiere Vaticano. Al servizio di Lorenzo Sabbatini e Raffaellino da Reggio eseguì piccoli campi pittorici che ancora oggi attendono di essere studiati con attenzione. Lavorò in équipe con pittori più noti di lui come Massei, Nogari e Lombardelli. Pressoché scarse sono anche le notizie che ci forniscono di lui i biografi contemporanei. Sappiamo positivamente grazie al Baglione che fu un pittore dai modesti incarichi e che realizzò qualche affresco nel chiostro di Trinità dei Monti in collaborazione con Giovan Battista della Marca, opere tra l'altro molto guaste già negli anni Cinquanta del secolo scorso. Lo stringente confronto con l'unica opera datagli dal Baglione (G. BAGLIONE, op. cit., p. 17) *La resurrezione del figlio della vedova di Naim* dipinta tra le volte del secondo piano delle logge di Gregorio XIII, desta a ragione un punto fermo nella valutazione di queste opere di Bagnaia, confrontabile anche con un altro riquadro dello stesso autore attribuito da J. Hess nella volta del secondo piano delle logge di Gregorio XIII, ossia *la traversata nel lago* (J. HESS, *Le logge di Gregorio XIII nel Palazzo Vaticano: i pittori*, in «Illustrazione Vaticana», VII, (1936), 4, pp. 161-166).



marsi anche i nomi di Paris Nogari³³, Antonio Tempesta (unico documentato dalle fonti), Matthijs Brill, per il quale si propone in questo contesto l'esecuzione di molti paesaggi nel cantiere pittorico di Bagnaia, Matteino da Siena e Cesare Arbasia.

Il nome del pittore Giovan Battista della Marca, proposto a ragione dalla Brugnoli venne riconosciuto nelle storie del fregio e del soffitto della sala di SS. Lorenzo e Stefano e in alcune muse nella sala della poesia e poi venne scartato dalla quasi totalità della critica successiva. A mio avviso la presenza di questo pittore nativo delle Marche e attivo per lo più in Umbria è certificabile non solo nelle sale proposte dalla Brugnoli, ma anche in altri ambienti della palazzina per mo-

tivi di cui si dirà più tardi. Può esserne visto forse un autografo nella storia lo *Scontro dei Titani* realizzata su disegno del Motta. Già dalla prima analisi ci si accorge di fronte allo *Scontro dei Titani* che questa composizione mostra notevoli analogie tipologiche con opere note di Raffaellino da Reggio³⁴, ma se alcune valutazioni ci portano a sostenere che Raffaellino abbia dipinto questo campo, per contro alcuni critici tendono, a ragione, ad escluderne l'esecuzione³⁵. Per una qualità assai più scadente, per inaccettabili scorrettezze esecutive e per una conoscenza dell'anatomia approssimativa, l'esecuzione di questo riquadro della volta con la storia: lo *scontro dei Titani* va riferito ad un allievo di Raffaellino, riconosciuto da chi scrive nel nome

di Giovan Battista della Marca (noto con il nome di Lombardelli). Probabilmente in vista di altri impegni, il Motta delegò l'esecuzione ad un collaboratore, preoccupandosi però di fornirgli il cartone preparatorio. Questo pittore è il più vicino nella tipologia stilistica a Raffaellino³⁶ anche se tese di fatto, più che il Motta, a geometrizzare le sue figure³⁷. Secondo il Baglione³⁸, il Lombardelli non accompagnava la sua naturale inclinazione all'arte, con uno studio serio e continuativo. Questo spiegherebbe, almeno in parte, nel campo dello *scontro dei Titani*, l'amplificazione eccessiva delle masse corporee e l'uso improprio degli scorci prospettici. Inoltre ci viene incontro un'ulteriore valutazione stilistica sull'arte di Lombardelli: negli affreschi per il

³³ Paris Nogari proposto in molte sale da C. L. Bruno (C. L. BRUNO, op. cit., pp. 166-171) fu senz'altro presente a mio avviso tra i collaboratori del Motta a Bagnaia, mi riserverò pertanto di precisare in questo contesto solo dove ha lavorato. Il suo stile si riscontra nelle tre muse *Urania*, *Melpomane* e *Clio* dipinte nella sala della Poesia al piano nobile. Per evidenti sproporzioni tra il busto e le gambe e per una stringente similitudine di *Urania* con una figura femminile dipinta nella cappella Sistina a S. M. Maggiore (chiaramente autografa) possiamo confortare il nome del pittore suddetto, che, a detta del Baglione mosse i primi passi sotto la direzione del Motta. Le rimanenti muse *Melpomane* e *Clio* sono invece state rispettivamente tratte dai cartoni preparatori per le figure della *Sicurezza* e *Religione* realizzate entrambe nell'Anticamera del Concilio al Palazzo Farnese di Caprarola da Taddeo e F. Zuccari.

³⁴ Costruito dall'incrocio di diagonali, questo campo pittorico mostra numerosi analogie con un'opera realizzata da Federico Zuccari per Pio IV nel

Belvedere Vaticano: *l'Uccisione dei primogeniti*. Questa composizione fa parte di quindici scomparti ideati (forse completamente) da Federico Zuccari al Belvedere Vaticano, ma eseguiti di fatto da un'équipe di pittori specializzati. Se la figura del giovane astante è a detta dell'Acidini (C. A. LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, Roma 1998-1999, Vol I, pp. 139-140) derivato per alcuni aspetti dal Giona michelangiolesco nella Sistina, altrettanto studiata è invece la figura di scorcio disposta in terra, forse desunta da alcuni apostoli addormentati nella cappella Mattei. Questo soggetto insomma, ebbe straordinaria fortuna critica e fu apprezzato dallo stesso Motta, visto che se ne ravvisa più di un'interpretazione in molte opere sicure dello stesso artista. Ad esempio nel *Martirio dei SS. Quattro coronati*, (realizzato da Raffaellino nella chiesa omonima) il già martirizzato è steso in terra ed è condotto allo stesso modo del giovane privo di vita nell'*Uccisione dei primogeniti* di Federico Zuccari; altro parallelismo si rintraccia inoltre nella

Sala Ducale Vaticana, dove la figura del gigante *Caco* risulta una rielaborazione non convenzionale del prototipo zuccaresco; oppure ancora e forse più di tutti il parallelismo si ravvisa nel campo di Bagnaia dello *"Scontro di Titani"*, dove la figura del giovane Ercole appare trattata (nell'inclinazione corporea, nella postura del volto, delle gambe e delle braccia) allo stesso modo di quel giovane fuggitivo nell'*Uccisione dei primogeniti*, e dove la figura del gigante in terra mostra innumeri analogie con le opere, già citate e certe di Federico Zuccari e dello stesso Raffaellino (cfr. C. LAZZARO BRUNO, op. cit., 173-174, e M. V. BRUGNOLI, op. cit., p. 423). A conferma di quanto detto, Röttgen (H. RÖTTGEN, *Notes on the «Oratorio del Gonfalone» in Rome*, in «Burlington Magazine», CX, (1968), 71, pp. 141-143) ha evidenziato che la composizione *Cristo di fronte a Caifas* realizzata da Raffaellino per la confraternita del Gonfalone, mostra tangenze con un'altra scena dipinta da Federico Zuccari al Belvedere di Pio IV: *Mosè di fronte al Faraone*. Quest'ultima storia fu una delle più

riuscite del ciclo ideato dallo Zuccari nel 1563, ne è una chiara dimostrazione il fatto che fu messa alle stampe dal Cornelius Cort nel 1567 e che fu copiata da Raffaellino nel 1573 per la decorazione del Gonfalone e in seguito da Paris Nogari nel 1575 per l'affresco di Trinità dei Monti. Secondo Cristina Acidini Luchinat inoltre, questa stessa composizione fu copiata per la realizzazione del "camerino del Paradiso" nel palazzo Giustiniani a Bassano di Sutri, ma anche per la realizzazione della "sala dell'Alcova" nel palazzo Corsini alla Lungara (C. ACIDINI LUCHINAT, op. cit., pp. 143-148 e nota 60).

³⁵ M. V. BRUGNOLI, op. cit., p. 112; *I Tesori*, op. cit., p. 19; G. RUGGIERI, op. cit., p. 38; C. LAZZARO BRUNO, op. cit., pp. 163-164, 173-174. F. SRICCHIA SANTORO, op. cit., p. 233; J. HESS, op. cit., p. 23 e nota 14.

³⁶ Sono moltissimi i parallelismi tra il Motta e il Lombardelli. Cfr. G. SAPORI, op. cit., p. 279.

³⁷ S. PROSPERI VALENTI RODINO, comunicazione orale.

³⁸ G. BAGLIONE, op. cit., p. 44-45.

Giovanni Battista Lombardelli, Scontro dei titani, affresco, Loggia della Palazzina Gambara.

Matthjis Brill, affresco. Voliera sulla volta della Sala della Caccia.

La decorazione pittorica della Palazzina Gambara a Bagnaia



Palazzo Cesi ad Acquasparta per esempio, attribuiti con certezza al pittore umbro³⁹, si riconosce nell'esecuzione di moltissime figure un uso di un chiaroscuro speciale, esclusivo del pittore in questione. Nel riquadro del *Ratto d'Europa* sito nella "sala degli amori di Giove" e nel riquadro centrale della volta nella "stanza di Adone", i tipi fem-

minili caratterizzati da un prototipo facciale largo, rivelano nel loro candido incarnato (quasi grigio) delle incongruenti macchioline di colore rosa, usate dal pittore per delineare le parti aggettanti e in rientranza. Se si analizza sotto questo profilo, la figura ritta di sinistra dello *scontro dei Titani* nella loggia di Bagnaia, si nota un uso improprio

del rosa sull'incarnato grigiastro, che richiama in qualche modo la tipologia cara al Lombardelli⁴⁰.

Diverso e assai meno controverso è il discorso da condurre per il pittore Antonio Tempesta⁴¹ per il quale è invece sicura la presenza a Bagnaia⁴². Secondo la critica realizzò infatti le sale della caccia⁴³ e della pesca e dubitativamente le

³⁹ G. SAPORI, op. cit., p. 282 e nota 52; cfr. G. SAPORI, C. VINTI, L. CONTI, *Il Palazzo Cesi di Acquasparta e la rivoluzione scientifica lincea*, Perugia 1992, pp. 17-39.

⁴⁰ Altri autografi dello stesso pittore sono riscontrabili a mio avviso nella lunetta con *L'Arme del papa tra Giustizia e Prudenza* all'ingresso al piano nobile (dove la figura della giustizia fu tratta dalla *Giustizia Distributiva* dipinta da F. Zuccari al Palazzo Grimani a Venezia e nota grazie alla stampa fedelissima di Cornelius Cort). La presenza del pittore Lombardelli si avverte oltre che nella stanza dei SS. Lorenzo e Stefano anche nelle muse *Polimnia, Euterpe, Calliope e Tersicore* dipinte nella *Sala delle Muse* al piano nobile.

⁴¹ Antonio Tempesta, nasce nel 1555 a Firenze dove assorbirà elementi fiammingheggianti in parte desunti [almeno nella struttura spaziale aperta e con orizzonte basso] dal primo contatto con il suo maestro Jan Van der Staedt.

⁴² G. BAGLIONE, op. cit., p. 314: "*Per il cardinal Gambero altre cose nel palagio di Bagnaia furono opera del suo pennello delle quali acquistò gran credito*".

Se certo è l'operato del Tempesta nelle due stanze al pian terreno, sono invece assolutamente incerte le date di

inizio e termine dei lavori di pittura. La Brugnoli inserì cronologicamente l'intervento del pittore toscano a Bagnaia nel biennio 1578-1580: "*L'attività del Tempesta nella Palazzina Gambara appare circoscritta - ad eccezione dei paesaggi nell'ingresso al primo piano - in ambienti ben distinti da quelli in cui è riconoscibile la presenza e la direzione di Raffaellino: e si può concludere che a lui il cardinale Gambara si sia rivolto nel 1578 o poco dopo, quando cioè, alla morte sopraggiunta certo improvvisa del pittore di Reggio, l'opera di decorazione rimase interrotta. Incomplete erano le pitture del vano di ingresso, neppure iniziate quelle delle due stanze al pian terreno: e il toscano Antonio Tempesta vi pose mano, forse prendendo proprio da Bagnaia l'abbrivo per le lusinghiere commissioni nel Palazzo Farnesiano di Caprarola* (M. V. BRUGNOLI, op. cit., p. 117)".

Considerazioni che si scontrano inevitabilmente con un'altra serie di altre valutazioni: gli impellenti impegni anche economici presi da Giovan Francesco de Gambara poco successivi al 1578, come l'elezione nel 1580 a vescovo di Albano e l'inizio dei lavori nel Duomo e nell'Ospedale di Viterbo, rimangono un punto fermo a cui fare riferimento per il completa-

mento della villa. E' infatti improbabile che durante i "lavori di utilità" a Viterbo, ai quali il cardinale destinò una quantità consistente di denaro, e in sua assenza dalla diocesi viterbese, potesse in qualche modo seguire il cantiere di Bagnaia. In visione di tutte queste valutazioni che si vanno a sommare con le precedenti, si può indicare il 1578 come termine delle pitture in questione e di tutti gli altri ambienti della palazzina Gambara. Il perché Antonio Tempesta abbia poi lavorato in altri ambienti diversi da quelli in cui si riconosce la mano dell'équipe raffaellinesca, si può facilmente spiegare con il fatto che, essendo allora uno dei più acclamati pittori, poteva permettersi di realizzare un ambiente senza ausilio di collaboratori, impegnandosi a tale scopo per incrementare i favori di un committente molto influente, che lo avrebbe potuto presentare al suo "amico" Alessandro Farnese. E' inoltre probabile che Antonio Tempesta volesse, forse spinto dal confronto con il Motta, fornire un saggio della sua "bravura". Va infine considerato che il Gambara amico del papa Gregorio XIII, avesse già avuto modo di apprezzare questo pittore nei cantieri Vaticani, dove il Tempesta fu il responsabile di molti cicli pittorici a tema di "caccia", un tema questo che

entrò in sintonia con il gusto del committente (il Gambara era infatti un buon cacciatore) e del suo "casino di caccia" a Bagnaia.

⁴³ A mio modesto parere vanno riferite al Tempesta solo le pareti della *sala della pesca* e della *caccia*, nonché le *quattro figure allegoriche delle stagioni* (P. TOSINI, comunicazione orale). Le "stagioni" mostrano notevoli similitudini con le opere di medesimo soggetto realizzate dalla scuola del Tempesta nel palazzo Giustiniani a Bassano Romano) e il *putto* riquadrato al centro della volta della sala della "caccia". Da un'interessante analisi della Lazzaro Bruno (C. LAZZARO BRUNO, op. cit., pp. 250-253) è emerso che il Gambero al quale equivale la costellazione del Cancro si troverebbe in allineamento nel pianeta di Giove (aquila) in un periodo circoscritto tra il 1574 e il 1575, anno in cui Antonio Tempesta era attivo a Firenze per la decorazione di Palazzo Vecchio. A prescindere dall'esattezza dei calcoli astronomici condotti da Joan Negus, o degli astronomi del Cinquecento è comunque ragionevole pensare che l'iconografo del ciclo (probabile lo stesso Gianfrancesco Gambara) abbia voluto ricordare in forma simbolica la data di conclusione degli affreschi. Va ricordato inoltre che nel 1583 (sotto lo stesso pontificato di Gregorio XIII)



marine all'ingresso del piano nobilitate⁴⁴. Le scene di caccia e di pesca a Bagnaia, dipinte all'interno dell'architettura fittizia, si aprono in profondità, quasi a perdita d'occhio e sono state studiate con un punto di fuga che ne evidenzia la linea d'orizzonte. Un tipo di paesaggio questo, frutto delle sperimentazioni del Muziano⁴⁵, che impaginava cioè i suoi paesaggi "secondo i canoni di equilibrio scenico ideale"⁴⁶ e a cui guardarono tutti quei paesaggisti nordici e italiani degli anni Settanta del Cinquecento. L'Arbasia, Jan Soens e Matteo da Siena, nonché lo stesso Matthijs Brill, infatti fecero ricorso al prontuario fornito dal pittore bresciano nei loro paesaggi della Sala Ducale Vaticana, connotando i loro dipinti con un profondo orizzonte e caratterizzandoli inoltre con realismo tipicamente fiammingo⁴⁷. Paesaggi arricchiti di figurine tracciate con trascurata maestria, alla brava, che scandiscono un ritmo frenetico su distese

paesistiche rilassanti, pienamente intrise di luce. Gli alberi, che qualche volta fungono anche da quinte architettoniche, lasciano spazio invece a radure incontaminate, dove castelli arroccati hanno perduto ogni traccia di quella antica nobiltà. Il senso di riposo che pervade questi campi si contrappone nettamente ai grovigli di radici o alle capanne consunte dal tempo, connotazioni stilistiche che si individuano in ogni opera del Tempesta. Rispetto all'opera che il fiorentino Tempesta realizzò per Caprarola, questi paesaggi di Bagnaia appaiono più sereni, quasi stemperati dal confronto con il paesaggismo nordico di scuola fiamminga. Secondo Fiorella Sricchia Santoro⁴⁸ "L'opera [di Bagnaia] in effetti sembra fiancheggiare liberamente, ma con tempismo eccezionale, la svolta che coincide con il primo apparire a Roma di Matthijs Brill e con il raccogliersi, intorno alla sua specialità di pittore di paesi, dei consensi che

favorirono in tempi brevi il progetto insolito della decorazione dei tre piani della così detta torre dei venti... con paesaggi di grandi dimensioni, realizzati com'è noto, da Matteo coadiuvato dal fratello Paolo fra il 1580 e il 1583". Un'evidenza che a mio avviso va interpretata in modo diverso. E' chiaro di fronte alla pittura della "sala della Caccia"⁴⁹ non solo il contatto con la pittura fiamminga di Matthijs Brill, che ha appunto in-

fu conclusa la decorazione di un'importantissimo osservatorio astronomico noto con il nome di Torre dei Venti. Cfr. P.I. STEIN, *La sala della Meridiana nella Torre dei Venti in Vaticano*, in «L'Illustrazione Vaticana», IX, (1989), 10, pp. 403-410. Va infine ricordato che un'affresco molto simile a questo di Bagnaia fu dipinto dal fiorentino Jacopo Zucchi nel Palazzo Ruspoli e venne citato nel suo scritto pubblicato nel 1602, (Cfr. F. SAXL, *Antike Götter in der Spätrenaissance ein Frekenzyklus und ein Discorso des Jacopo Zucchi*, Leipzig 1927.) dove lo stesso pittore ne ricorda la connessione con l'astronomia).

⁴⁴Secondo la Brugnoli (M.V. BRUGNOLI, op. cit., pp. 116-117), queste opere andavano riferite al Tempesta; differente è l'ipotesi di J. Hess (J. HESS, (1966), op. cit., p. 25) che li riferisce variamente a Tempesta, Paul e Matthijs Brill; simile è anche l'idea di Salerno (*I Tesori*, op. cit., p. 21) che riferisce questi affreschi a Paolo Brill e Tempesta; differente è la soluzione a cui approda la Lazzaro Bruno (C. LAZZARO BRUNO, op. cit., p. 171) che addirittura distingue le pareti dalla volta, indicando come probabile esecutore della volta Matthijs Brill, per gli stringenti confronti con le opere note dell'artista, mentre non propone nessun nome per i paesaggi delle pareti; sulla

stessa linea è l'ipotesi di Ruggieri, che propone allo stesso modo Tempesta, Paolo Brill e suo fratello Matteo (G. RUGGIERI, op. cit., p. 40) e infine il contributo di Fiorella Sricchia Santoro (F. SRICCHIA SANTORO, op. cit., p. 233) che invece esclude, a ragione, la presenza di Tempesta nei paesaggi dell'ingresso al piano nobile. Analizzando i paesaggi, ci si accorge dall'accostamento dei colori (sbiaditi per via dei numerosi ritocchi nei restauri precedenti al 1960), dall'impostazione e soprattutto dal genere, di essere di fronte ad un artista tipicamente fiammingo. Le marine infatti, costruite su un cielo atmosferico, permeate di una luce diffusa ma sfumate nel segno, sono senz'altro diverse da quelle dipinte da Antonio Tempesta. Quest'ultimo era specializzato in tutt'altro tipo di paesaggio, caratterizzato da un grande vuoto centrale e dove le figure in proscenio sono appena accennate, e soprattutto, dove lo stile è definito da un segno marcato di contorno. Il realismo dei paesaggi di questa stanza, definito nei particolari, l'orizzonte alto (tipico della pittura fiamminga), i cieli atmosferici ma tempestosi, i paesaggi scoscesi e gli alberi scossi dal vento, ci richiamano invece e con evidenza alla tipologia paesistica di Matthijs Brill, che soprattutto nella galleria delle carte geogra-

fiche al Vaticano, nelle salette dei Foconi, nella torre dei Venti e nel palazzo Orsini a Monterotondo, formulò una nuova tipologia paesistica che andrà di lì a poco a definirsi in tutta Italia, influenzando, di fatto le personalità che con lui lavorarono al Vaticano. I paesaggi di questa sala mostrano evidenti similitudini con le marine di Matthijs, che fece uso spesso di minuscole figurine, di alberi precari in proscenio, di alcune rovine classiche, riconoscibili, a detta della Cappelletti (F. CAPPELLETTI, *Vita di Matthijs Brill*, in *Natura morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento*, a cura di S. Danesi Squarzina, Roma 1995-6, p. 275), nei paesaggi della Palestina e della Siria. Ma tipiche del suo linguaggio sono soprattutto le montagne innevate e l'uso frequente di un ponte (per ricordare gli elementi paesistici), che si individua pressappoco in ogni sua composizione, e di fatto anche nei paesaggi di Bagnaia. Un disegno che definisce la paternità di questi affreschi è conservato al Louvre, (*Roma di Sisto V, le arti e la cultura*, a cura di M. L. Madonna, Roma 1993, p. 358. Il disegno in questione porta il numero di inv. 19.819), attribuito da Lught a Matthijs, che fu poi riutilizzato dal fratello Paul nella decorazione della scalla Santa.

⁴⁵ P. TOSINI, *Girolamo Muziano e il paesaggio tra Roma, Venezia e Fiandre nella seconda metà del 500*, in *Natura morta, pitture di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del seicento*, a cura di Silvia Danesi Squarzina, Roma 1996 p. 204: "A partire dal Seicento Muziano, rifiutato l'invito di Alessandro Farnese per dipingere a Caprarola, diventa il pittore ufficiale degli Este, dirigendo i lavori per il cardinale tra il 1560 e il 1561; sono registrati i lavori per la loggia del giardino di Monte Cavallo (distrutti), che ebbero probabilmente un grande effetto sui pittori contemporanei e le pitture successive di Tivoli, Caprarola e Bagnaia"

⁴⁶ F. SRICCHIA SANTORO, op. cit., p. 233.

⁴⁷ F. SRICCHIA SANTORO, op. cit., p. 233. Dipinti, questi di Bagnaia, "dove la realtà impervia di certi passi appenninici con le loro vedute affascinanti e la tradizione di Hans Bol e di Gillis Coninxloo confluiscono in una interpretazione sorretta dal senso di invenzione stilistica propria della maniera italiana".

⁴⁸ F. SRICCHIA SANTORO, op. cit., p. 234.

⁴⁹ M. V. BRUGNOLI, op. cit., p. 119 nota 30: "Un disegno con la «caccia al cinghiale» nel Gabinetto Nazionale delle stampe a Roma (inv. 1261118) at-

ventato un genere, (poi ricalcato anche a Tivoli, nella villa d'Este da Matteo da Siena e riutilizzato da suo fratello Paolo), ma soprattutto nella volta, dipinta "a mò di uccelliera" è probabile anche la presenza dello stesso Matthijs. Non è un caso infatti che proprio nel 1578, Matthijs Brill abbia realizzato nelle logge di Gregorio XIII alcune decorazioni, simili per impostazione e tipologia a queste di Bagnaia, ma di fatto dipinte tenendo conto delle uccelliere e dei finti pergolati di Giovanni da Udine⁵⁰. L'uccelliera, o per meglio dire "Voliera" di Bagnaia inoltre, non è soltanto tratta nel repertorio generale dal pro-

totipo di Giovanni da Udine (che ispirò Matthijs Brill profondamente) ma venne a maturarsi, così come ci indica Angela Negro⁵¹, in parallelo a studi di carattere scientifico condotti da Ulisse Aldrovandi⁵². Gli animali realizzati con segno sottilissimo di contorno, quasi fosse un bulino, (forse è indicativo un confronto ravvicinato con il segno netto di contorno dei paesaggi topografici della loggia⁵³) sono pressoché gli stessi realizzati da Matthijs Brill nelle volte del secondo piano delle logge di Gregorio XIII. L'upupa, il cardellino, il gallo, il tacchino, una scimmia addomesticata e un aquila, il pettirosso, il gufo e il

pavone sono permeati di una luce diffusa e connotati di un realismo tipicamente fiammingo e offrono di fatto più di uno spunto che porta doverosamente a dubitare dell'autografia tradizionale al Tempesta⁵⁴. La collaborazione di Matthijs Brill e Tempesta⁵⁵, quasi indistinguibile in tutte le commissioni che vanno dal 1575 alla morte del pittore di Anversa⁵⁶, fu preceduta, a mio avviso, dal ciclo realizzato per il cardinal Gamba a Bagnaia⁵⁷.

tibuito al Tempesta, sembra doversi mettere in relazione con l'affresco dello stesso soggetto nella Stanza della Caccia della palazzina Gamba". A mio avviso (nonostante l'enorme somiglianza con l'affresco) penso che tale disegno debba essere messo in relazione con una stampa conservata al Gabinetto dei disegni e delle Stampe degli Uffizi con numero di inventario 2195 st.sc., sopr. 228245. E' forse probabile inoltre, che l'enorme fortuna di questo prototipo di Bagnaia abbia indotto il Tempesta a tradurre la sua invenzione in stampa.

⁵⁰ Il confronto con il prototipo di scuola raffaelliana ne indica inoltre la distanza intercorsa negli anni, infatti questi di Matthijs Brill sono arricchiti da stucchi e da un maestoso impianto decorativo che li rende anche estremamente dinamici, inoltre, le vedute oblique danno un senso illusorio della profondità e dello spazio, dove fu inserita una varietà molto ampia di animali studiati dal vero (J. HESS, (1936), op. cit., pp. 161-166).

⁵¹ A. NEGRO, *Il giardino dipinto del Cardinal Borghese*, Roma 1996, pp. 41-56.

⁵² U. ALDROVANDI, *Ornitologiae, hoc est de avibus historia Libri XII*, vol. 3, Bologna 1599.

⁵³ Se qualche studio è stato dedicato alla pittura di figura, ancora oggi, invece, non è stata dedicata alcun'attenzione alla pittura di paesaggio, catalogata con quel generico quanto improduttivo appellativo di "specialisti di Paesaggio". I paesaggi topografici rappresentati all'interno della loggia Gamba al pian terreno, rappresentano senz'altro i progetti più interessan-

ti di architettura civile del Cinquecento, si possono riconoscere anche se lacunosi: Villa Lante, Palazzo Farnese, Villa d'Este a Tivoli, il borgo di Bagnaia e villa Farnese a Capodimonte. I paesaggi della loggia della palazzina Gamba, vanno inseriti, per ovvie valutazioni di carattere storico, entro l'anno 1578, e furono realizzati probabilmente da un esperto nel settore come il fiammingo Matthijs Brill. Questa valutazione trova piena conferma nel confronto diretto con le sue opere certe realizzate al Vaticano. Contemporanei o di poco successivi, i paesaggi dipinti da Matthijs Brill nei palazzi Apostolici Vaticani, sono rintracciabili grazie ai biografi in alcuni paesaggi del fregio nelle salette dei Foconi (1576-1578), nella *Traslazione delle reliquie di San Gregorio Nazianzeno* sita nella terza loggia di Gregorio XIII e nei paesaggi topografici della Torre dei Venti. L'atmosfera del paesaggio topografico di Bagnaia, intriso di un realismo "fiammingo" (visibile nella minuta descrizione di ogni elemento architettonico e naturale), l'uso frequente di elementi nordici, il tentativo di raccordare all'inquadratura illusionistica del paesaggio un'ampia e serena visione paesistica, trova non pochi punti di raccordo con la *Veduta di Roma dal Gianicolo* di Matthijs Brill. Che lui poi fu un esperto di paesaggi topografici lo si evince nella raccolta di alcuni dei suoi disegni poi incisi nel *Topographia variarum regionum* di Hondius.

⁵⁴ Le uccelliere di Antonio Tempesta realizzate al primo piano del Palazzo Farnese di Caprarola nel portico sono assai più simili a quelle di Giovanni da

Udine e rasentano il verismo nella descrizione minuta di ogni particolare, inoltre sono per così dire impermeabili alla luce. Questo loggiato inferiore del cortile è stato riferito al Tempesta dal Baumgart (F. BAUMGART, *La Caprarola di Ameto Orti*, Roma 1975, pp. 96, 99; Cfr. I. Faldi, op. cit., p. 19).

⁵⁵ F. CAPPELLETTI, Roma 1580-1610. *Una traccia del contributo fiammingo alle origini del paesaggio in Natura morta, Pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento*, a cura di Silvia Danesi Squarzina, Roma 1995-6, p. 182. E' stata recentemente individuata la presenza di Matthijs coadiuvato dal Tempesta, nel Palazzo Costarguti e più in particolare nella sala dei "Mesi" (1576 e il 1579), dove la pittura fiorentina e quella fiamminga sembrano fondersi in un'unica tipologia paesistica, che ricorda appunto per alcuni versi il primissimo periodo di attività sotto Gregorio XIII.

⁵⁶ Furono molte opere di collaborazione tra Matthijs Brill e Tempesta, pressoché tutte quelle realizzate dal 1575 fino al 1583, anno di morte di Matthijs Brill: dalla Torre dei Venti alle Salette dei Foconi, dalla scala elicoidale di Caprarola al palazzo Costarguti a Roma, fino alla realizzazione nel terzo piano delle logge di Gregorio XIII di un intero ciclo con le storie della *Traslazione delle reliquie di S. Gregorio Nazianzeno*.

⁵⁷ Vanno poi riferiti al Brill anche altri paesaggi sparsi nella palazzina Gamba. Secondo Lazzaro Bruno (C. LAZZARO BRUNO, op. cit., pp. 166-171) la presenza di Brill andava rintracciata nei paesaggi delle sale della

Poesia e dei *Cesari*. A mio avviso vanno invece riferiti al Brill solo i paesaggi entro gli ovali nella *sala della Poesia* (i restanti dei quali sembrano invece di un secondo artista, riconoscibile a mio modesto parere nell'Arbasia, collaboratore di Matthijs nella sala Ducale Vaticana e decoratore di alcuni dei paesaggi nella chiesa di Trinità dei Monti) e alcuni paesaggi della *sala dei Cesari* come quello che ritrae il palazzo Riario di Bagnaia. In questa ultima stanza in particolare sono presenti moti paesaggisti, alcuni dei quali di minore risonanza e in veste di meri esecutori. A tale scopo individuare le varie personalità "minori" avvalendoci del solo dato stilistico, richiederebbe molto lavoro con conclusioni tutt'altro che soddisfacenti. Va comunque ribadito che in un paesaggio in particolare " con il tempio di Venere e le rovine romane" si riconosce la brillante mano di Matteino da Siena che collaborò con i sopraccitati in molte commissioni romane. Vale la pena solo di riferire che fu un collaboratore di Matthijs nella torre dei venti e che eseguì un ciclo a tema stagionali nella Sala Ducale vaticana. Il suo paesaggio fantastico, (che si differenzia da quello dal vero di Matthijs) ricco di rovine classiche appare permeato nelle sue composizioni note (come in questa di Bagnaia) di una nota più schiettamente popolare. Su Matteino vedere il saggio fondamentale di Monnsen (L. H. MONNSEN, *An Enigma: Matteo da Siena painter and cosmographer some considerations on artistic identity and his landscape all'antica in Rome*, in «Acta ad Archeologian et artium historiam perinentia», (1989), 7, pp. 209-313).