



# NUOVI STUDI

7

RIVISTA DI ARTE ANTICA E MODERNA

## LA VOCAZIONE RAFFAELLESCA DI GIROLAMO DA CARPI E IL CONFRONTO CON GIULIO ROMANO

### 1. Una questione preliminare

Da tempo la critica ha mostrato di poter decodificare in modo pienamente convincente i caratteri stilistici dell'*Assunzione della Vergine alla presenza di Giulia Muzzarelli* di Girolamo da Carpi – oggi conservata alla National Gallery di Washington ma proveniente dalla chiesa di San Francesco a Ferrara – ponendo l'interpretazione naturalizzata e atmosferica di motivi formali desunti da opere di Raffaello, dalla *Madonna di Foligno* alla *Visione di Ezechiele* alla *Psiche trasportata all'Olimpo* della Farnesina, in linea con il diffondersi di una sensibilità proto-barocca diffusasi da Venezia all'area padana tra il secondo e il terzo decennio del Cinquecento e così datandola sul finire degli anni venti<sup>1</sup>.

Il recente utilizzo di alcune inedite carte d'archivio ha però indotto Catherine Turrill a rivisitare il problema della cronologia del dipinto e ad ipotizzare la sconcertante datazione al 1554 circa<sup>2</sup>.

La studiosa, nel suo documentato contributo, ha il merito di avere potuto precisare la data di morte del marito della committente, Giulio Muzzarelli, avvenuta nel 1531<sup>3</sup>. Ma la questione relativa alla condizione vedovile della dama – dedotta sulla base dell'abito nero e del velo bianco<sup>4</sup> da questa indossati e divenuta allora elemento probatorio per circoscrivere la cronologia della pala tra 1531 e il 1556, anno di morte del Sellari – dovrà essere riconsiderata sulla base di una lapide ancora *in situ* nel secolo XVIII e trascritta dall'erudito locale Cesare Barotti, incisa ad evidenza allorché Giulio era ancora in vita<sup>5</sup>.

Al fine di presentare in un ordine credibile l'evolversi dello stile del pittore nel corso del quarto decennio, anche analizzando alcune nuove proposte per il suo catalogo, sembra un utile preliminare dare conto dei documenti in questione, con la speranza di sciogliere ogni dubbio sul loro effettivo contenuto<sup>6</sup>.

Il 17 settembre 1555 il priore del monastero di San Francesco di Ferrara che presiede una assemblea di venti frati, prima di fare presente la richiesta inoltrata in quel tempo da Giulia Muzzarelli di poter avere ratifica legale di accordi presi con i frati di San Francesco molti anni prima, riepiloga le fasi, risalenti a tempi ormai lontani, relative alla richiesta, all'ottenimento e all'allestimento della cappella, con relativa tomba familiare, voluta dalla dama: espone cioè la aspirazione mostrata molti anni prima (*annis iampluribus et multis preteritis*), e forte anche nel presente (*optavit in presentiarumque optat*), di Giulia Muzzarelli ad avere una delle cappelle libere esistenti nella loro chiesa come oratorio e luogo di devozione personale e di celebrazione degli offizi divini a piacimento suo e degli eredi, in particolare cioè la cappella intitolata alla Assunzione della Vergine, che è la terza a destra entrando in chiesa dal lato della sacrestia<sup>7</sup>, e un luogo (*locum*) per costruirvi la tomba (*archa*), con diritto di portarvi le salme sue e degli eredi; poiché Giulia ripetutamente (*pluries et multotiens*) insistette con i frati di questo monastero di volta in volta avvicendatisi (*per reverendos qui per tempora fuerunt*) che le fosse concessa quella cappella,

e il luogo ad essa deputato, offrendosi preparata (*paratam*) a far fare una pala onorata (*fieri seu confici facere*) per la stessa, ossia un quadro con l'immagine dell'Assunzione della Vergine, e a predisporre cinquecento lire marchesine da investire in un immobile del distretto di Ferrara come fondo dotale perpetuo della stessa cappella, sborsando frattanto ai frati venticinque lire annue in cambio di una messa da morto settimanale per l'anima del marito e di altre messe, i padri che allora badavano al suddetto monastero (*reverendi patres tunc prefati monasterii attendentes*) deliberarono che la richiesta fosse giusta e consona alla motivazione (*petitionem iustam et rationi consonam*), assegnarono la cappella e accettarono l'elemosina con i suddetti gravami, sia per il quadro bello e adornato che Giulia aveva già fatto eseguire (*fieri fecit*) per la stessa cappella<sup>8</sup> sia per la soluzione annua di venticinque lire marchesine da versare da parte di Giulia o di altra persona per lei e a suo nome ai frati ossia ai loro legittimi procuratori. Come apprendiamo per bocca dello stesso frate che presiede l'assemblea, gli accordi presi in quella fase erano stati virtuali (*assignatio et consignatio fuit virtualiter facta [...] absque aliqua scriptura*).

Venendo ai tempi presenti, Giulia chiede fermamente (*instanter et instantissime petit et valde instat*) che le venga fatta la consegna con pubblico e solenne contratto dicendosi pronta a sborsare le cinquecento lire marchesine. Il padre che presiede orienta allora l'assemblea verso la consegna ufficiale che avrebbe garantito l'esborso di denaro utile a riparare ingenti danni subiti dalla struttura della chiesa.

Il 25 settembre 1555 sopraggiunge la decisione finale (*consignatio*): i frati ufficialmente consegnano a Giulia (*presenti, et instanti stipulantique*) la cappella intitolata alla Assunzione della Vergine e il luogo per la tomba già costruita (*iam ibi constructa*) per volere della stessa Muzzarelli<sup>9</sup>.

Pur essendo consapevole che dalle carte non emerge alcun serio appiglio di datazione, a dire della studiosa una collocazione sul 1555 converrebbe con lo stile del quadro: tanto forti sarebbero i segni del classicismo da far pensare ad una esperienza di viaggio romano da poco conclusa. L'unica sicura occasione di soggiorno a Roma risulta alla Turrill essere però quella del 1549 - 1553<sup>10</sup>.

Accanto alle referenze raffaellesche invocate da Longhi per il quadro di Girolamo, la studiosa affianca l'utilizzo di pensieri raffaelleschi espressi nei disegni enucleati da Shearman per l'*Assunzione della Vergine* in cappella Chigi mai realizzata<sup>11</sup>. Nel considerarlo poi in rapporto ad altre opere del pittore, la Turrill vede il quadro di Washington più romano della *Adorazione dei magi* di San Martino a Bologna del 1532, diverso da quello anche nel trattamento della Madonna, più monumentale ed ampia, e nel paesaggio; vi mancherebbero le forti inflessioni parmigianinesche delle *Sante Orsola e Caterina d'Alessandria* di San Francesco a Ferrara, del 1530, e della stessa *Adorazione dei magi* di San Martino, mentre si individuerrebbero affinità con il paesaggio dell'*Occasione* e con il *Ganimede*, entrambi oggi a Dresda. A questo punto la studiosa, respingendo la validità dei documenti di pagamento a Girolamo da Carpi nel 1541 - 1544<sup>12</sup>, ritiene per il *Caso* molto più probabile la datazione al 1554, in linea con uno studio di Wittkower della fine degli anni trenta<sup>13</sup>. La datazione venutasi profilando nell'articolo della Turrill troverebbe una conferma anche nell'età apparente della ritratta, una donna che ha passato la cinquantina<sup>14</sup>.

Se la documentazione, puntigliosamente ripercorsa dalla studiosa, ha il merito di fornire precisazioni di ordine anagrafico assai utili, va però respinto fermamente lo slittamento al 1554 proposto per l'*Occasione*, che si deve tenere bene ancorato al 1541 circa, quando Ercole II d'Este avvia una campagna decorativa nelle *stantie nove de corte*<sup>15</sup>.

Come il *San Giorgio* di Dresda che gli va certamente attribuito<sup>16</sup>, anche l'*Occasione* coglie il Sellari impegnato in un processo di astrazione formale di grande modernità, scaturita dalla avvenuta conoscenza delle opere dei principali propagatori della maniera centraliana nell'Italia settentrionale, Giorgio Vasari e Francesco Salviati. Il giovane Kairos, che si allontana in punta di piedi sulla sfera metallica sforbiciando sul piano con l'elegante complicità del pannello mosso dal vento, mentre il Pentimento<sup>17</sup> procede in direzione opposta con reverente ma incrollabile fermezza, non si percepisce affatto sullo stesso piano della Vergine trattenuta dagli angeli della pala Muzzarelli, dalla struttura compatta, definita da riverberi e da vibrazioni luminose che la restituiscono come presenza reale, visibile tra le nuvole come un fatto di natura, senza alcun sintomo di capziosità o di eccesso decorativo. Inoltre, gli elementi comuni nel paesaggio rivelano una somiglianza solo apparente tra i quadri, da un lato presentandosi alla vista l'atmosfera sotto vuoto di un paesaggio notturno artificioso e spettrale, dall'altro una vallata verdeggiante zuppa di umidità di sapore ancora giorgionesco.

Anche il recente assestamento cronologico al 1549 - 1550, proposto per la *Pentecoste* di San Francesco a Rovigo in base alla lettura di documenti riportati da Antonio Sartori, sembra smentire l'ipotesi cronologica formulata dalla Turrill. Il dipinto di Rovigo è esito consequenziale all'evoluzione della pittura padana nel corso del quinto decennio. È il meditatissimo prodotto della riflessione su Raffaello e su Parmigianino, ma anche su Vasari e su Tiziano<sup>18</sup>, che la pala Muzzarelli non prevede ancora.

Venendo ora all'età apparente della Muzzarelli, non è facile suggerirne gli anni con certezza anagrafica, anche a causa della acconciatura, che inquadra elegantemente il volto al di sopra delle sopracciglia e lungo le guance, togliendone la visibilità. Immaginandolo senza veletta si potrebbe ricostruire il viso ovale e paffuto di una donna non più giovanissima, dai caratteri marcati, il naso stretto e adunco, le labbra sottili e serrate nella concentrazione. Tuttavia lo scatto con cui il lungo collo sostiene la testa protesa all'insù, la compattezza delle guance sotto le narici, la capigliatura ancora castana sotto il velo pieghettato e infine le mani, strette nella preghiera ma ancora sode e levigate per effetto della luce, alluderebbero a persona sotto i quarant'anni<sup>19</sup>.

Questo induce ad affrontare il problema della condizione vedovile, argomento da non sottovalutare perché condiziona la datazione del quadro dopo il 1531<sup>20</sup>. Come ho potuto constatare in quest'occasione, l'acconciatura con cuffia e velo portato sopra gli occhi, più che provare una condizione vedovile, serve soltanto a non escluderla, non esistendo alcuna specifica prescrizione per l'abbigliamento delle vedove che le distingua dalle maritate non più giovani e dalle generiche devote<sup>21</sup>.

Più pertinente potrebbe essere capire la ragione dell'assenza del marito da un quadro di questa importanza qualora egli fosse ancora vivo. La presenza solitaria della dama trova un parallelo culturalmente vicino nel foglio con *Apparizione della Vergine con il Bambino ad una devota presentata da Santa Maria Maddalena* (Parigi, Louvre), preparatorio per pala giovanile di Parmigianino, nel quale la critica ha già riconosciuto un modello per Girolamo da Carpi<sup>22</sup>. Entra in gioco, inoltre, il problema iconografico, risolto definitivamente dalla Turrill in favore di una *Assunzione della Vergine* (tale è del resto l'intitolazione dell'altare)<sup>23</sup>, tema molto apprezzato dalla devozione ferrarese se solo si pensa alla produzione garofalesca di questo soggetto in anni differenziati della carriera del maestro. Ma nel quadro Muzzarelli è presente una precisa allusione al miracolo della

cintura, evento che vede protagonista Tommaso, l'unico apostolo non presente alla assunzione in cielo, al quale tre giorni dopo la sua ascesa la Vergine avrebbe consegnato la propria cintola<sup>24</sup>.

Rispetto a questa specifica allusione, non mi sembra sia stato ancora notato che proprio l'angelo di destra, il cui braccio fuoriesce dal cono d'ombra proiettato dalla Vergine ha un ruolo attivo nella scena perché la sua mano ancora aperta – le dita hanno appena allentato la presa – ha fatto da poco cadere la cintura che volteggiando ha già raggiunto Tommaso. La dama, dunque, è testimone oculare dell'evento: non mi stupirebbe se potesse dimostrare un giorno una sua venerazione particolare per la Madonna della cintola<sup>25</sup>. Inoltre, è investita di un ruolo che qualsiasi altra presenza avrebbe attenuato: infatti non sono presenti neppure le tre figlie della dama che avrebbero potuto affiancarla nell'occasione di una pala di famiglia.

Se ammettiamo che l'esperienza autobiografica fissata dall'iconografia del quadro possa giustificare l'assenza del coniuge, si può ipotizzare che la pala e l'iscrizione riportata da Barotti, commemorativa di un gesto di cui era stata artefice Giulia per se stessa e per il marito vivente (*ante* 1531), fossero intrinsecamente legate a testimoniare il primo atto di una disputa tra la committente e i frati di San Francesco per il riconoscimento effettivo della cappella con relativa tomba di famiglia, prolungatasi fino al 1558 e mai propriamente risolta.

Dal punto di vista dello stile, la collocazione della pala Muzzarelli, oltre che una datazione assoluta, commisurata su fatti di pittura padana<sup>26</sup>, ha d'altra parte una datazione relativa, commisurata sulla produzione di Girolamo da Carpi. Tenuto conto delle osservazioni in base alle quali va respinta per il dipinto una datazione agli anni quaranta e cinquanta, sarà da sottolineare che chi ha datato il dipinto nel corso degli anni trenta<sup>27</sup> non solo ha lasciato irrisolto il problema del parmigianesimo, già posto da Longhi<sup>28</sup>, da Bologna<sup>29</sup> e da Ballarin<sup>30</sup>, ma non ha tenuto conto dell'interesse crescente di Girolamo per le invenzioni formali messe a punto da Giulio Romano per i Gonzaga a Mantova, il cui riflesso si fa sentire per tempo e in modo decisivo nel

102. *San Girolamo* per la chiesa di San Paolo a Ferrara, opera peraltro fortemente suggestionata anche da Parmigianino. Si approfondirà più oltre la questione, sospendendo momentaneamente il discorso per presentare un nuovo argomento.

## 2. Un possibile disegno giovanile

93. Durante una ricognizione del materiale relativo a Giulio Romano presso la fototeca della Witt Library a Londra sono stata allertata dal reperimento della foto di un foglio di grande interesse. Risponde al numero di inventario 8636 *v* delle raccolte reali inglesi di Windsor Castle. È suddiviso verticalmente in due sezioni, come si trattasse di una pagina di taccuino, in una delle quali sono *Studi dai pennacchi e da una vela della volta della loggia della Farnesina*<sup>31</sup>. Sottilmente tratteggiate a puro contorno, le fisionomie non si discostano troppo dai tipi umani elaborati da Girolamo da Carpi nella prolifica produzione grafica da modelli dell'antichità. A tutta prima l'aspetto si direbbe quello di una trasposizione in bella copia di disegni dell'autore copiati dal vero. Colpisce in questo senso la raffigurazione dominante della porzione destra con *Mercurio e Venere*. Il segno è deciso, non ha nulla di troppo meccanico, fa trasparire una certa urgenza di diversificazione rispetto al modello raffaellesco, insistendo sulle evoluzioni del panneggio che svola dietro alle

due figure e sulle asole che trattengono le ciocche dei capelli della dea. Al gruppo centrale si aggiungono altri due studi in scala minore. A sinistra è riportata *Psiche trasportata dagli amorini*, a destra uno studio con *Venere che ascende all'Olimpo*, sotto, di nuovo in scala con la figurazione più grande, uno studio dall'amorino con tridente di una vela. La *Venere che ascende* è delineata con segno appena più vibrato, ma presenta una acquarellatura di modesta entità che modella lievemente le forme. Più insistita appare la stesura dei tocchi d'acquarello sull'amorino e soprattutto sulla *Psiche trasportata*, sulla quale conviene soffermarsi. L'acquarello descrive le sinuosità delle pieghe con grande cura, ripercorrendo con fedeltà i solchi del pannello raffaellesco, ma anche sottolineando con puntiglio l'andamento della luce sulle anatomiche, quasi l'autore del foglio avesse finalmente recuperato la composizione su cui concentrare l'interesse, la più conveniente ai propri fini tra quelle dispiegate sulle pareti della loggia chigiana. È omesso ogni riferimento agli straordinari festoni vegetali dell'affresco e l'autore si limita a tratteggiare con due linee parallele l'andamento delle arcate. È possibile si sia potuto giovare di disegni di Raffaello, magari di fogli come quelli utilizzati da Marcantonio Raimondi per mettere in stampa le invenzioni dell'urbinate, dove similmente scompare ogni riferimento ai festoni dell'affresco e sono rinforzate illusionisticamente le profilature del pennacchio con una larga bordura rilevata<sup>32</sup>. Venendo alla porzione sinistra del foglio, l'autore realizza in gesso rosso una serie di *Quattro studi da nudo femminile mutilo*; la tecnica usata e lo studio da un modello antico mutilo di Venere che si allaccia il sandalo, probabilmente utilizzato da Raffaello stesso nella fase di progettazione della loggia<sup>33</sup>, potrebbero indurre a ritenere che il foglio in esame altro non sia che una trascrizione di schizzi reperiti nell'ambito della bottega di Raffaello.

Scorrendo la scarsa letteratura relativa al disegno di Windsor apprendo che esso è parte del cosiddetto album Pozzo - Albani<sup>34</sup>, riproducendo infatti il *recto* una copia da un rilievo dell'inizio del III secolo che si conserva a Woburn Abbey nel Bedfordshire, proveniente dalla villa Aldobrandini a Frascati, dove era arrivato nel 1603, ma certamente già esposto in luogo pubblico nel Quattrocento<sup>35</sup>.

Decisamente più noto del *verso*, il disegno è stato riferito da Popham alla mano di Battista Franco, ma è stato successivamente attribuito da Blunt alla scuola di Giulio Romano, senza che la critica abbia poi avanzato altri suggerimenti<sup>36</sup>. La correzione di Blunt è certamente da condividere se solo si raffronta il foglio con altri della raccolta di Windsor che sono stati recentemente riconfermati al Semolei<sup>37</sup>. Di un certo interesse risulta anche l'attribuzione allo studio di Giulio Romano, perché riconduce l'esecuzione in un clima ancora marcatamente segnato dalla scuola di Raffaello<sup>38</sup>. Un raffronto tra disegno e marmo originale invita a riflettere sulla particolare interpretazione dei volti e sul completamento grafico di lacune non ancora integrate da restauri più moderni<sup>39</sup>. Il triplicarsi della stessa fisionomia per le figure femminili a sinistra, con il capo di tre quarti, attratte dal medesimo fuoco esterno alla composizione, fornisce un primo suggerimento sull'ambito culturale del copista, cui doveva essere familiare il disegno dall'antico secondo l'interpretazione graffiante di Aspertini<sup>40</sup>. La legatura interna delle figure, della quale sono complici il gesticolare aggraziato delle danzatrici in secondo piano, le movenze snodate delle mani e i profili flessuosi dei corpi degli animali subiscono un trattamento più spezzato nella zona destra caratterizzata da presenze maschili (Pan, Ercole, il Centauro) dai volti truci, modulati sul patetismo del *Laocoonte*.

Detto questo, si deve aggiungere che il foglio, specie al *verso*, ricorda anche alcune fisionomie ricorrenti nelle opere pittoriche di Girolamo da Carpi notoriamente attribuite al suo periodo giovanile. Penso, ad esempio, al volto della Vergine e del Bambino nella perduta pala di San Biagio, oppure, immaginando una combinazione tra gli studi per la figura di Venere e per quella di Mercurio, al corpulento re mago moro che irrompe drammaticamente da destra, per accedere al gruppo della sacra famiglia e dei due re compagni, nella *Adorazione dei magi* di Modena. Ma vedo anche una parentela tra le fisionomie di Marte e di Venere e quella dell'angelo adolescente dal volto abbacinato che solleva tra le nubi la Vergine nella pala Muzzarelli, con la ciocca di capelli annodata sulla testa a formare un'asola, la bocca carnosa, il labbro superiore come arricciato. Anche gli *Studi per torso femminile* alla sinistra del *verso* potrebbero essere rapportati a queste medesime opere pittoriche: si osservi infatti come si configuri in modo del tutto simile la conformazione muscolare del torso del Bambino della *Adorazione* di Modena.

Il disegno di Windsor soprattutto potrebbe illuminarci sugli spunti fotografati e utilizzati in opere realizzate al rientro dal soggiorno romano, venendo a confermare, ad esempio, quanto intuito assai per tempo da Longhi e poi da Bologna, proprio sulla fonte d'ispirazione della pala Muzzarelli oggi a Washington: "[...] il Carpi s'è appoggiato palesemente a una idea romana; e non tanto, come sembrerebbe alla prima, alla Visione di Ezechiele ch'era a Bologna, ma, anche e più, alla pagana composizione del pennacchio della Farnesina dove Psiche è sollevata dagli Amori al palazzo di Venere [...]"<sup>41</sup>.

Una volta ammesso che questo disegno sia un prodotto precoce della grafica carpiana, fonte di suggestioni e di spunti formali per l'impostazione di opere bolognesi databili prima del rientro di Parmigianino in Emilia, si potrà valutare questo dato in rapporto alla recente proposta di identificare Girolamo da Carpi in uno dei due pittori di nome Girolamo censiti alla fine del 1526 come residenti a Roma nei quartieri Pigna e Ripa<sup>42</sup> e, ancora, considerare la compatibilità con un possibile soggiorno romano nel 1525, supportata dalla iscrizione "G.d.Carpi f.1525" segnata sullo *Studio dalla Disputa del Sacramento* di Raffaello del Victoria & Albert Museum, sul quale la critica ha già correttamente richiamato l'attenzione<sup>43</sup>.

### 3. Girolamo da Carpi e il confronto con Giulio

Si cercherà ora di individuare un certo ordine nel progredire dell'aggiornamento sulle opere di Giulio Romano a Mantova. Dunque, nella pala di San Biagio già a Dresda<sup>44</sup>, fortemente segnata dall'influenza della pittura di Dosso all'inizio del terzo decennio e probabilmente vicina agli affreschi olivetani, nella *Adorazione dei magi* della Pinacoteca Estense<sup>45</sup> e nella pala Muzzarelli non riscontriamo sintomi di un confronto con le opere lasciate da Parmigianino a Bologna tra il 1527 e il 1530. In quest'ultima però si rende manifesta una concezione nuova della luce, divenuta strumento di conquiste formali e di audaci effetti di illusionismo: una sapiente regia opera sul contrasto chiaroscurale degli incarnati facendoli sbalzare come rilievi e irrorandoli di energica vitalità. La presenza della *Visione di Ezechiele* di Raffaello tardo in casa Ercolani a Bologna, la conoscenza della *Psiche trasportata* alla Farnesina, nota anche attraverso probabili disegni raccolti nel soggiorno romano, unitamente all'afflusso a Mantova di opere romane di Giulio stesso, sul tipo della *Madonna*

della gatta oggi a Capodimonte, sembrano fornire una premessa ineliminabile per la risentita compostezza di questo *revival* raffaellesco. Come ha dimostrato Alessandro Ballarin, attraverso una serrata serie di confronti, dove le citazioni si sommano a suggestioni parlanti, una nuova occasione di incontro per pittori ferraresi, come Dosso e Garofalo, con le opere tarde di Raffaello viene a determinarsi a Mantova per effetto della presenza di Giulio Romano e di sue opere nate nel contesto della tarda bottega dell'urbinate<sup>46</sup>. La *Madonna della gatta*, utilmente richiamata dallo studioso quale fonte di suggestione per la *Sacra famiglia del gallo* di Dosso a Hampton Court di provenienza mantovana<sup>47</sup>, è ricordata anche da Garofalo nella *Deposizione* del 1527 oggi conservata a Brera, ma ancor più nell'*Annunciazione* del 1528 per San Bernardino, oggi alla Galleria Borghese.

Dopo l'arrivo a Bologna di Parmigianino, di ritorno da Roma nel 1527, una svolta decisiva in senso parmigianinesco si comincia a percepire in Girolamo da Carpi già nel 1529, come documenta ora il *Ritratto d'uomo con orologio* recentemente apparso sul mercato a New York<sup>48</sup>, al nostro pittore correttamente riferito nel catalogo d'asta. Ma già la *Santa Orsola* e la *Santa Caterina d'Alessandria* in San Francesco a Ferrara, dipinte nel 1530, con il volto esemplato su quelli di Santa Margherita e della Vergine rispettivamente, sono una reazione a caldo, tempestiva e straordinaria, alla recente esposizione della pala di Parmigianino nella chiesa delle monache di Santa Margherita<sup>49</sup>. La *Adorazione dei magi* di San Martino a Bologna, databile tra il 1529 e il 1532, è certo costruita su dipinti realizzati da Giulio nel periodo romano e nella prima fase mantovana. Le robuste corporature dei re magi e dei loro accompagnatori avanzanti da destra ripetono il motivo della stampa con *Adorazione dei pastori* siglata R.U. e riferita all'ambito della scuola di Raffaello o a Giulio stesso<sup>50</sup>. Da qui potrebbe discendere l'elegante idea del nastro che cinge la testa del giovane all'estrema destra in veste bianca e rosa. La figura della Vergine, d'altra parte, è esemplata, in controparte, sulla *Madonna della quercia* oggi al Prado<sup>51</sup>. Ma nella torsione del tronco, nello scatto in avanti della gamba destra che fa sollevare il tallone da terra, nei piedi dalle dita straordinariamente lunghe, nelle mani disarticolate e nelle dita flessuose credo si dichiara bene la riflessione ormai avviata sul parmigianinesco *San Rocco* di San Petronio, opera difficile per un artista abituato ai ritmi certi del classicismo raffaellesco e di impossibile comprensione per artisti di minore statura. È come se Girolamo facesse proprie alcune strategie atte ad aggraziare e a ingentilire le movenze e le facesse attecchire su di una composizione sostanzialmente legata al classicismo raffaellesco. In parallelo si potrà leggere anche il gesto del re mago in veste arancio, che, con la mano al petto, sembra fare timida eco al gesto magniloquente del gigante di San Petronio. E non sarà forse azzardato ipotizzare che lo squarcio regolare tra le nuvole, entro cui si rivela la stella dei magi, possa essere un richiamo allo squarcio di luce verso cui Rocco dirige il proprio sguardo, intuizione alla quale il fanatismo meteorologico di Girolamo non riesce a rinunciare.

Il debito contratto nei confronti delle opere bolognesi di Parmigianino, trasferitosi a Parma fra il 1530 e il 1531, è ancora palese nello *Sposalizio di Santa Caterina con i Santi Sebastiano e Rocco* nella chiesa di San Salvatore a Bologna, dove sono citate direttamente la pala di Santa Margherita e la *Visione di San Rocco*<sup>52</sup>, ma non sembra ancora in atto alcuna decisa adesione allo stile propriamente gonzaghese di Giulio Romano.

In quanto oltre verrà esposto si tenterà di indicare come al sostrato di cultura tardo-raffaellesca e parmigianinesca, Girolamo aggiunga via via, nel corso degli anni trenta, un aggiornamento pressoché costante sulla produzione mantovana dell'artista romano<sup>53</sup>.

102. Nel *San Girolamo* della chiesa di San Paolo a Ferrara, letto solitamente in chiave parmigianinesca<sup>54</sup> – la testa del santo è ricalcata infatti su quella del suo omonimo nella pala di Santa Margherita – e perciò datato orientativamente sul 1530, come le *Sante* di San Francesco, si può però cogliere una strategia nella composizione dell'immagine del tutto nuova allo stile del pittore fin qui conosciuto. Girolamo infatti per la figura a gambe incrociate e raccolte fa proprio un modello sul tipo di Proserpina
99. nella lunetta con *Psiche riceve il vaso da Proserpina* per la sala di Psiche<sup>55</sup>, o di Corona nell'*Offerta delle ghirlande* nella parete nord della camera dei Venti<sup>56</sup>, rivelando solo a partire da questo momento una comprensione più piena dello stile di Giulio e una raggiunta autonomia rispetto al mondo raffaellesco e a quella concezione classica e monumentale della forma ancora bene rappresentata, invece, nelle pale bolognesi di San Martino e di San Salvatore.
101. Appartengono strettamente alla genesi del dipinto di San Paolo due disegni conservati agli Uffizi, non ancora connessi dalla critica con il quadro. Si tratta di un foglio con *Studio per figura maschile barbuto di profilo, nuda, parzialmente drappeggiata, la mano destra portata sul ginocchio sinistro, il gomito sinistro piegato, la mano reggente il drappeggio, e, in basso a sinistra, Studio per ginocchia*
100. *incrociate*<sup>57</sup>, e di un altro foglio con *Studi per due figure maschili nude*: una è semi-distesa, volta verso destra, il braccio sinistro appoggiato, il ginocchio destro piegato, un'altra figura è seduta con barba, volta di profilo verso sinistra, tiene la gamba sinistra in basso, la destra piegata, il ginocchio sostiene il braccio destro, pure piegato, la mano è portata al volto, il braccio destro abbassato regge un
96. drappo<sup>58</sup>. Sono riconducibili per stile e formato, al foglio 1708E, recante la data 1531, che ha posto la questione di un soggiorno romano di Girolamo in quell'anno<sup>59</sup>. Se è possibile così datare anche i due fogli in questione ci si può facilmente svincolare dalla data proposta dalla critica, e tentare la via di un diverso assestamento cronologico, a decennio inoltrato, legato al successivo andamento dello stile del pittore. Converrà rammentare che il Longhi, pur non mostrando grande interesse per questa pala, credeva potesse essere opera tarda dell'artista<sup>60</sup>. Benché apparentabile alla Madonna della *Adorazione dei magi* di San Martino nella concezione aperta della figura della protagonista, la
104. poco nota *Assunzione della Vergine*, apparsa anni fa da Sotheby's a Londra<sup>61</sup>, si rivela molto importante a questo proposito. Uno spunto di grande novità è infatti presente nel quadro, poiché Girolamo dimostra di essere a conoscenza del progetto di Giulio Romano per gli affreschi dell'abside del duomo di Verona, eseguiti dal pittore veronese Francesco Torbido nel 1534 su disegni del Pippi e probabilmente ideati qualche tempo prima<sup>62</sup>. Si consideri infatti il modello per il riquadro centrale
105. della volta del presbiterio raffigurante *Tre angeli reggicorona* conservato al Louvre<sup>63</sup> e si percepirà come il Sellari abbia estrapolato proprio i due angeli di destra del foglio, ma invertendone la posizione, per impostare quelli che fiancheggiano la Madonna nel quadro in esame. L'operazione non è però esente da reminiscenze parmigianinesche, se si osservano le mani allungate della Vergine, simili ad artigli, o gli occhi di taglio orientale, o la sagoma ovale del volto. Il paesaggio, inoltre, si direbbe ancora legato nella concezione della lontananza a quello della *Madonna della quercia* di Giulio dove troviamo l'utilizzo della medesima rovina classica. Il dipinto dovrà collocarsi fra il 1532 e il 1535<sup>64</sup>. È interessante rammentare che il pezzo in questione potrebbe avere una antica provenienza estense, se può essere identificato con la *Assunzione* di Girolamo da Carpi posta nella cappella di Margherita Gonzaga e inserita nel famoso elenco di quadri restaurati da Bastianino nel 1586<sup>65</sup>. Se così fosse il quadro potrebbe essere stato una sorta di presentazione alla corte di Ercole II, dal 1534 divenuto duca.

Nel *Riposo con Santa Caterina* di Glasgow affiorano più risentiti ricordi parmigianeschi dalla *Madonna di San Zaccaria* degli Uffizi – nei due bambini soprattutto –, ma anche dall'*Adorazione dei magi*, incisa da Caraglio, se si rammenta la figura di Giuseppe che tiene a bada il bue e l'asino<sup>66</sup>. Ma nella nuvola d'angeli si percepisce la stessa puntuale citazione dal progetto veronese di Giulio: nell'angelo reggi-ghirlanda all'estrema destra, che riprende lo stesso angelo di destra del foglio del Louvre sopra menzionato, e negli angeli con la viola, più liberamente impostati a partire da quelli del foglio giuliesco. Nella straordinaria apertura del paesaggio, entro cui le figure quasi si perdono e sul quale la Mezzetti poneva la giusta enfasi, si coglie il segno di una esperienza non mediata del paesaggio di Tiziano nella *Madonna del coniglio* oggi al Louvre o nel *Riposo con Santa Caterina* della National Gallery di Londra eseguite per la corte di Mantova. 103.

A queste opere si può forse avvicinare la inedita *Sacra famiglia* di piccolo formato a me nota da una fotografia reperita in una cartella di materiale raffaellesco nella fototeca dell'Istituto tedesco di Firenze. Essa ricalca in modo letterale, ricombinandole tra loro, due opere compositivamente vicine scaturite dalla bottega tarda di Raffaello: da un lato la *Madonna della quercia* di Giulio Romano, dall'altro la *Sacra famiglia della perla* del tardo Raffaello, entrambi oggi al Museo del Prado<sup>67</sup>. La variante apportata alla chioma di San Giovannino, qui caratterizzato da una zazzera incolta, e al suo profilino, volto verso la Vergine, dai caratteri minuti, esaltati dagli sbalzi di luce, fanno cogliere possibili riflessi della parmigianesca *Madonna di San Zaccaria*, ultima opera commissionata a Bologna e solo parzialmente pagata al pittore dal nobile bolognese Bonifacio Gozzadini nel 1533<sup>68</sup>. A una datazione più avanzata rispetto alla pala di San Martino farebbe pensare il modellato più sciolto del panneggio, le cui pieghe sono descritte da sbalzi di luce con una concezione più decorativa della forma. 98.

Tre opere di piccolo formato, il *San Luca che dipinge la Vergine* di Firenze, collezione Gronau, 109. la *Natività* di Londra, collezione Gere, e il *Riposo* già a Venezia, presso Carlo Scarpa, lasciano 107, 111. intuire che il Sellari si è più decisamente convertito al linguaggio figurativo del Pippi, lasciandosi alle spalle l'interesse per Parmigianino. Questo momento di intensa adesione al linguaggio mantovano di Giulio, che Longhi aveva bene compreso<sup>69</sup>, si spiega assai bene immaginando che Girolamo sia ormai ambientato a Ferrara, dove la cultura locale mostra di dipendere fortemente dallo stile figurativo ideato dal pittore romano sulle pareti di Palazzo Te; ai continui scambi diplomatici con la corte di Mantova si affiancava anche l'invito a recarsi a Ferrara rivolto al Pippi dal duca Ercole II nel 1535 in vista della ristrutturazione dell'appartamento delle "stancie nove" o camere nuove di corte al piano superiore nell'ala nord del palazzo Ducale<sup>70</sup>. Nel contesto di una cospicua serie di nuove campagne decorative ducali viene a collocarsi la prima documentata convocazione di Garofalo e di Girolamo da Carpi alla delizia di Belriguardo presso Voghiera (Ferrara)<sup>71</sup>: essi sono per la prima volta retribuiti con compagni e garzoni tra il maggio e il luglio 1537. Ma quanto si vuole sottolineare ora è che Girolamo doveva essere rientrato a Ferrara da tempo se solo si pensa che è sua la progettazione del giuliesco palazzo Naselli citato da Serlio proprio nel 1537<sup>72</sup>. Come si è fatto intendere più sopra, credo che il rientro sia databile sul 1534, allorché Ercole II succede al padre nel ducato.

Non mi sembra si sia ancora notato che il primo dei dipinti del Carpi su menzionati è derivato 109. da una composizione approntata da Giulio per lo stucco con le *Tre parche*, al centro della volta della sala degli stucchi messa a punto entro la primavera del 1531<sup>73</sup>. Considerata la scarsa acces-

108. sibilità del rilievo una volta ultimato e la puntualità della citazione, è inevitabile ipotizzare la conoscenza di un perduto disegno del Pippi, probabilmente utilizzato anche da Giorgio Ghisi per l'incisione del 1558<sup>74</sup>. La presenza del *San Luca* nella collezione di Lucrezia d'Este ha fatto pensare ad una acquisizione antica da parte della corte estense, come recentemente ricostruito da Lucia Menegatti<sup>75</sup>; se una datazione a metà decennio appare stilisticamente plausibile, saremmo in presenza di un'opera eseguita allorché Girolamo si era ormai introdotto nell'ambiente ferrarese dopo avere concluso l'esperienza bolognese.

107. La *Natività con pastore* Gere trae spunto, per la figura di pastore, dall'adorante di schiena a sinistra nella lunetta con l'*Offerta a Giove* della loggia del giardino segreto in palazzo Te<sup>76</sup>. In questo caso disponiamo di un interessante esito parallelo di Battista Dossi che infatti replica i medesimi modelli nella *Adorazione dei pastori con l'apparizione del Padre Eterno* già nel mercato berlinese<sup>77</sup>. Anche la Vergine del *Riposo* Scarpa<sup>78</sup> mostra evidenti filiazioni da soluzioni formali giuliesche e, allo stesso tempo, nella tipologia del paesaggio, nell'accurata definizione dei fili d'erba e della vegetazione profilata da lumeggiature, l'adeguamento al gusto e alle tendenze della committenza ferrarese ancora affascinata, nonostante tutto, dalla pittura visionaria dei fratelli Luteri.

110. Alla luce di quanto finora osservato credo sia utile presentare un disegno collegato alla cosiddetta *Castalia*, oggi ribattezzata *Allegoria delle arti di Mantova*<sup>79</sup>, passato alcuni anni fa sul mercato londinese<sup>80</sup>. Il disegno, mai preso in considerazione nella letteratura relativa a Giulio, è facilmente riconducibile invece alla mano di Girolamo da Carpi e scopre il pittore intento a copiare il probabile modello perduto di Giulio per l'affresco realizzato da Rinaldo Mantovano nella loggia delle Muse<sup>81</sup>, confermando l'attitudine allo studio e alla copia da opere grafiche di Giulio sulla quale si è finora insistito.

In parallelo con esiti di Garofalo, forse negli anni delle collaborazioni a Belriguardo o poco prima, 1535 - 1537 circa, si potrà forse leggere la *Adorazione dei pastori* del Bonnefantenmuseum di Maastricht<sup>82</sup>, opera molto rovinata ma che ritengo del maestro, alle prese, come il più vecchio collega, con composizioni giuliesche già incise nel corso del quarto decennio da Agostino Veneziano e da Giulio Bonasone<sup>83</sup>. L'autografia carpiana si percepisce bene osservando la testa di profilo del pastore canuto a destra: la tempia su cui cade la luce descrive con grande intensità naturalistica le ciocche grigie e la fisionomia di stampo giuliesco, non ancora pervasa di connotazioni espressionistiche e caricaturali. Anche il volto della Madonna minutamente descritto e le piccole mani in preghiera sono elementi rivelatori, facilmente interscambiabili con altri simili dettagli nell'opera carpiana. Dal confronto con la *Adorazione dei pastori* di Garofalo alla Pinacoteca Capitolina mi sembra emergano utili elementi di convergenza tra i due artisti, alle prese con il medesimo soggetto, eppure bene distinti per indole e per generazione<sup>84</sup>.

112. Durante una visita della zia Isabella d'Este a Ferrara nel gennaio 1536, il nipote le fece visitare con orgoglio le "stantie nuove"<sup>85</sup>. Girolamo da Sestola, nel riferire alla marchesa poco dopo il suo rientro a Mantova il proseguire dei lavori, accenna a spazi interni dal generale aspetto "bianco". Recepiamo dal seguito della missiva che la ragione di tale candore stava nel prossimo evidente allestimento di tappezzerie affidate alla esecuzione di "fiamengij" che dobbiamo assumere costituissero una fonte di arredo assai apprezzata dal nuovo duca che infatti, di lì a poco, affiderà a diversi artisti l'incarico di fornire cartoni per tale scopo<sup>86</sup>. Ercole era reduce da un

viaggio ufficiale a Roma, dal quale era rientrato nel gennaio 1536, e durante il quale aveva certamente potuto apprezzare la serie di arazzi della cosiddetta Scuola nuova di Raffaello, giunta a Roma nel giugno 1531<sup>87</sup>. È possibile che la coincidenza abbia suggerito ai pittori di corte di ricercare in una certa direzione materiale di studio. Sia Battista Dossi sia Girolamo da Carpi risultano infatti suggestionati dalla composizione approntata da Giulio Romano per la suddetta serie nel cartone con l'*Adorazione dei magi*, oggi conservato a Chatsworth<sup>88</sup>. Battista ne denota l'utilizzo nella *Adorazione dei magi* già a Northwick Park (Gloucestershire)<sup>89</sup> e Girolamo giunge a replicare due volte la medesima composizione nel dipinto recentemente passato da Christie's<sup>90</sup> e nel quadro della National Gallery di Londra<sup>91</sup>, qualche tempo dopo. Nella composizione messa a punto da Girolamo, che solo per il gruppo della sacra famiglia e dei due re magi di sinistra sfrutta quella del cartone, si comincia ad avvertire però un gusto espressionistico, bene recepito dalla critica, che costituisce il preludio alla *Crocefissione* della collezione della Banca popolare dell'Emilia Romagna. 115. 116. 117. 121.

Ancora la definizione dei panneggi mediante insistite pieghettature e anse improvvisate che riducono i ricchi bordi a svirgolini nervosi e graffianti, l'immissione nella composizione del gruppetto di destra, dal forte sapore polidoresco – si veda la posa del servitore a braccia nude con cappello in rapporto con analoghe figurine di Polidoro<sup>92</sup> – devono far riflettere sulla rinnovata popolarità acquisita dalle opere romane di Polidoro e Maturino agli occhi della ristretta cerchia cortigiana che aveva da poco letto il volume dedicato dal Serlio ad Ercole II<sup>93</sup>, e sulla possibilità di poter riconoscere uno stile conseguente a fatti extra-ferraresi la cui portata sembra ancora tutta da definire.

Nell'aprile 1537 Giulio Romano era di nuovo a Ferrara<sup>94</sup> e tra il 1537 (dicembre) e il 1538 (gennaio) faceva pervenire due disegni preparatori per arazzi con *Gigantomachia*<sup>95</sup>. Tenuto conto dell'informazione pressoché continua pervenuta in città sullo stile e sulle composizioni create dall'artista a Mantova in questa sua fase estrema, si è tentata una più ravvicinata lettura stilistica della *Crocefissione* della Banca popolare dell'Emilia Romagna, anche grazie alla connessione con due prove grafiche dell'artista già parzialmente note, ma tenute finora separate dall'opera pittorica. Si è considerato da un lato il disegno 5212-77 r del British Museum, da tempo ricondotto alla mano di un seguace del Sellari<sup>96</sup>, raffigurante *Niobe con Apollo e Diana* da un fregio posto tra il piano terra e il primo piano della facciata di palazzo Milesi a Roma, dipinta da Polidoro da Caravaggio<sup>97</sup>: la figura di Niobe è certamente il modello per quella della Vergine addolorata a sinistra del quadro carpiano e conferma l'apertura verso Polidoro già ipotizzata nelle *Adorazioni dei magi* prima discusse. Dall'altro lato si è preso in considerazione il bel disegno acquisito nel 1970 dal Museum of Art di Indianapolis<sup>98</sup>; di esso è pubblicato adeguatamente solo il *recto* dove è raffigurato uno studio di *Caio Mario e la madre Veturia* da un gruppo scultoreo attestato già nel secolo XVII nella raccolta Borghese, al *verso* sono invece due studi per *Nudi crocefissi*, che ritengo ad evidenza preparatori per la *Crocefissione* in esame. Nel disegno si apprezza un utilizzo sapiente dell'acquarello e della biacca, tecnica non troppo comune nei fogli finora riferiti all'artista; le pennellate modellano le forme e le costruiscono plasticamente come rilievi monocromi, indicando un utile punto di riferimento per distinguere il segno di Girolamo dalla grafica sfrangiata del compagno Pupini. Colpisce nei *due crocefissi* una certa inclinazione michelangiolesca non percepibile nel dipinto, dove le stesse figure finiscono per essere catturate in una prevedibile 121. 120. 118. 119.

legatura giuliesca. Non si può escludere che Girolamo abbia potuto conoscere un disegno del Buonarroti come le *Tre croci* del British Museum<sup>99</sup>.

Venendo alla lettura del dipinto modenese, ci sembra che oltre agli imprestiti da Luca di Leyda, già meritoriamente evidenziati dalla Mezzetti e da Benati<sup>100</sup>, si possa ora segnalare l'intercettazione di idee messe su carta dal Pippi in previsione della decorazione della cappella di Polissena Boschetti in Sant'Andrea a Mantova, databile dopo il 1536, e stilisticamente non possibile prima del 1540<sup>101</sup>. Non solo la composizione si ricollega a quella della *Crocefissione* raffigurata su di una parete della stessa cappella, dalla quale sono tratte alcune inconfondibili fisionomie, come quella del centurione a cavallo, di cui è riflesso nella testa di soldato barbuto ai piedi di Cristo nel quadro carpiano, ma la stessa corporatura di quest'ultimo prende modello dal Longino stante davanti alla *Adorazione del Bambino*, nella celeberrima pala d'altare ora al Museo del Louvre. Oltre al rincorrersi di motivi tratti anche dall'altra scena raffigurata su una parete della cappella – il *Ritrovamento del Preziosissimo Sangue* – rintracciabili in figure secondarie del quadro della Banca popolare, è particolarmente accentuata la suggestione di una frenesia decorativa che tocca i suoi vertici negli svolazzi luminescenti e nelle sigle un po' metalliche dei panneggi.

- Subito dopo, già in parallelo con le tele di Dresda, si collocherà il noto quadro con la *Vergine, il Bambino e due angeli che reggono gli strumenti della passione* di ubicazione sconosciuta<sup>102</sup>, tanto legato all'agitazione mistica della *Crocefissione*, quanto sintonizzato con i modi decorativi del-  
 121. *l'Occasione*, e dunque fortunata mediazione tra due attitudini figurative assai diverse assunte in  
 123. breve giro di tempo dal nostro pittore. L'angelo a sinistra ripete la fisionomia del San Giovanni nella *Crocefissione* e la sigla strascicata del servo che porge il mantello al re mago a destra nell'*Adorazione dei magi* di Londra, inoltre l'atmosfera di mistica concitazione appare ancora una  
 117. volta assai bene commisurata con quella dei dipinti Boschetti del Pippi.

Oberhuber ritiene, su base stilistica, che i lavori in cappella Boschetti dovessero essersi conclusi sul 1540. A me sembra che l'intonazione aulica e il compiacimento virtuosistico del *San Giorgio*, ma soprattutto l'aspetto apollineo e l'eletta artificiosità dell'*Occasione* o del *Ganimede* di Dresda – ancorati al 1541 - 1544 – siano sintomo di un avvicinarsi di relazioni e di eventi nuovi rispetto ai quali la concitazione chiassosa e un po' ossessiva della *Crocefissione* risulta un fatto ormai estraneo. Pertanto proporrei di anticiparla al 1538 - 1540, immaginando che circolassero già progetti grafici preventivi apprestati da Giulio.

La scoperta di una consuetudine bene radicata nel pittore e nei suoi colleghi di ritagliare citazioni e idee da modelli altrui costringe a ricordare quali fossero, a detta di Vasari, i presupposti alla convocazione di Giovanni Antonio Pordenone alla corte di Ferrara nel 1538, poiché potrebbero indicare in quale direzione puntasse, almeno momentaneamente, il gusto di Ercole II in questo scorcio di decennio in relazione alle campagne decorative attivamente riprese e soprattutto in che misura le risorse disponibili in città rispondessero alle esigenze e ai gusti sviluppati dal duca. Nella *Vita* del pittore friulano, il biografo ricorda in questi termini l'antefatto alla sua chiamata: "A Giovanni Antonio dunque, ritornato a Vinegia, fu fatto intendere come Ercole duca di Ferrara aveva condotto di Alemagna un numero infinito di maestri, ed a quelli fatto cominciare a far panni di seta, d'oro, di filaticci e di lana, secondo l'uso e voglia sua: ma che non avendo in Ferrara disegnatori buoni di figure (perché Girolamo da Ferrara era più atto a' ritratti ed a cose appartate, che a storie terribili, dove bisognasse la forza dell'arte e del disegno), che andasse a

servire quel signore. Ond'egli, non meno desideroso d'acquistare fama che facultà, partì da Vinegia [...]”<sup>103</sup>. Come bene noto il Pordenone morì poco dopo essere giunto a Ferrara nel gennaio 1539<sup>104</sup>. L'anno successivo Giorgio Vasari è a Ferrara, non sappiamo con certezza se avesse altri scopi da quello di trarre notizie sulla pittura locale, tuttavia è facile immaginare che in quell'occasione abbia lasciato suggerimenti per le campagne di decorazione patrocinate dalla corte e di lì a poco avviate.

#### 4. L'opera più tarda: la *Discesa dello Spirito Santo* di Rovigo

Nella seconda metà degli anni quaranta, dopo la serie di dipinti documentati oggi a Dresda, sono sempre più forti, complici i poeti di corte, le suggestioni della fama di Girolamo ritrattista: sono di questi anni, come noto, gli affreschi perduti con le effigi dei duchi estensi dipinte nel “saloto in crose” della delizia di Copparo<sup>105</sup> e i ritratti spediti alla corte francese nel 1548<sup>106</sup>.

Sembrano invece mancare quasi totalmente testimonianze relative ad opere di destinazione pubblica dell'artista, che nel 1549 si trasferirà a Roma presso il cardinale Ippolito II d'Este e alla corte di Giulio III, dove intraprenderà una autorevole carriera di architetto<sup>107</sup>. Ignoto il dipinto, di cui Vasari non descrive peraltro il soggetto, eseguito in quegli anni per il cardinale Ippolito<sup>108</sup> che forse lo stesso tiene con sé in un soggiorno a Siena<sup>109</sup>, e perdute le tracce della documentata attività di frescante alla corte degli Este, illustra magnificamente la *facies* dell'ultima produzione pittorica carpiana la *Discesa dello Spirito Santo* della chiesa di San Francesco a Rovigo<sup>110</sup>.

124.

Pur non essendo di interpretazione del tutto piana, alcuni documenti relativi alla pala, già proficuamente utilizzati da parte della critica più recente, ci dicono che nel settembre 1550 il dipinto veniva collocato all'altare dello Spirito Santo nella menzionata chiesa<sup>111</sup>.

Girolamo è certamente ancora a Ferrara nel luglio 1549, ma dall'agosto è già retribuito dall'amministrazione del cardinale Ippolito II d'Este residente a Roma, dove è presente anche nel novembre 1550<sup>112</sup>. Dobbiamo concludere che l'esecuzione della *Discesa dello Spirito Santo* fosse terminata entro l'estate 1549. Questa cronologia, che modifica l'assetto dei rapporti con le altre opere dell'artista stabilito nelle trattazioni a carattere monografico che gli sono state finora dedicate, si accorda molto bene con la fisionomia del quadro, che vive ora una condizione di dorato isolamento, interrotto da rare prove ritrattistiche attribuibili per analisi stilistica<sup>113</sup>.

L'opera, una pala di grandi dimensioni oggi trasferita al quinto altare della navata destra, ma collocato alla navata sinistra della chiesa antica dove la vede Vasari<sup>114</sup>, veniva datata dalla critica alla seconda metà del quarto decennio, in corrispondenza con le documentate collaborazioni di Girolamo con artisti quali Garofalo e Biagio Pupini alla decorazione della delizia estense di Belriguardo nel 1537<sup>115</sup>. La convergenza della critica su tale datazione sembrava giustificata da più elementi. Da un lato le fonti rodigine di fine secolo XVIII legavano alla storia del dipinto una tavoletta con *San Francesco stigmatizzato*, decisamente garofalesca, tuttora conservata nella chiesa e creduta parte di una cornice lignea precedente l'altare settecentesco<sup>116</sup>; dall'altro il nome di Biagio Pupini entrava in scena con forza in relazione a più disegni strettamente legati alla composizione della pala. Tale è infatti lo studio per figure di una *Pentecoste* del British Museum, attribuito a Pupini<sup>117</sup>, tratto in tutta evidenza da analogo studio per *Pentecoste* di Parmigianino conser-

vato all'Albertina di Vienna, dipendente da altri studi, sparsi in più musei, preparatori per un dipinto mai eseguito dal pittore parmense<sup>118</sup>. E anche lo studio per *Incredulità di Tommaso* dell'Albertina, restituito al Pupini da Pouncey rivelava una stretta dipendenza con la scena dipinta a monocromo nel finto bassorilievo al centro della pala, suggerendo ad alcuni l'ipotesi di un vero e proprio intervento del bolognese sulla pala<sup>119</sup>. La collocazione cronologica sul 1537 si prospettava dunque come la più attendibile a motivare il coinvolgimento di entrambi i compagni di Girolamo<sup>120</sup>, o almeno di Biagio, e vi concorrevano comunque la comune opinione che il dipinto fosse opera tarda, da sospingere innanzi rispetto agli anni bolognesi.

La segnalazione relativamente recente di affreschi superstiti nella sala della Vigna di Belriguardo raffiguranti una struttura architettonica a loggia con cariatidi e paesaggi, eseguiti in tutta evidenza dalla compagnia dei pittori menzionati dai documenti modenesi nel 1537, pone ora di fronte ad un preciso dato di riferimento per respingere quella datazione<sup>121</sup>. Infatti né la configurazione dei panneggi, laddove è bene leggibile, né le fisionomie delle figure femminili, statuarie e solenni, lasciano trasparire analogie di temperamento e di stile con l'atmosfera elettrizzata della *Discesa*. Neppure i tondi di autografia carpiana, tra quelli provenienti dal refettorio del convento di San Giorgio, che viceversa sono sintonizzati con la temperie culturale delle cariatidi di Belriguardo, offrono pertinenti termini di paragone con la pala di Rovigo: il *San Bartolomeo* (Ferrara, Pinacoteca nazionale), testa di una compostezza stupefacente, ha scarsa affinità con il piglio allucinato degli apostoli della *Discesa* e il *San Giorgio* (Ferrara, Pinacoteca nazionale)<sup>122</sup>, bel ritaglio decorativo di un'irruenza raggelata, fa riferimento alla matrice eroica dello stile di Giulio Romano che si sta ponendo in evidenza nell'appartamento di Troia ed è del tutto estraneo all'emotiva e convulsa agitazione dei testoni abbagliati dalla luce della pala rodigina.

02. Ancorché si tratti di opera non documentata, il *San Girolamo* di San Paolo, con il suo composto gigantismo, induce a sua volta ad una verifica. Vi si sente subito, proprio prendendo in considerazione la pittura della testa dell'eremita, l'esito inconfondibile di una restituzione letterale, quasi pedissequa, dell'esperienza travolgente dei dipinti bolognesi di Parmigianino e del diligente studio sulle composizioni giuliesche strutturate entro anse ampie e arrotondate, elementi contrastanti con la sodezza plastica delle bellissime teste irrorate di luce e con il sapiente atteggiarsi delle figure degli apostoli di Rovigo.

I modelli primari della *Discesa* sono bene individuabili: Girolamo, in un gioco sorprendente di ritagli, combina la soluzione compositiva dell'arazzo con *Pentecoste* della serie della cosiddetta Scuola nuova<sup>123</sup>, utilizzata per il gruppo raccolto al centro e per alcune figure a destra, con modelli parmigianeschi per la sopra menzionata *Pentecoste*, tenuti presente per le due figure di sinistra. Ma rispetto agli schemi di partenza, lo sviluppo in verticale della scena, concepita secondo un rigoroso ordine bilaterale, sottolineato dal ritmo artificioso dei contrapposti, sembra poi suggerire una familiarità già bene consolidata con opere più moderne, come la pala con *Madonna in trono e santi* eseguita da Francesco Salviati durante il suo soggiorno veneziano, avvenuto tra il 1538 e il 1541, per la chiesa bolognese di Santa Maria della Fondazza<sup>124</sup>, rievocata nell'inserzione del rilievo decorativo e forse nella figura di apostolo di profilo con il braccio ripiegato a sinistra del gruppo con la Vergine.

123. Scavalcando così le opere del quarto decennio, in un progressivo avvicinamento ai tempi di esecuzione della pala prospettati dai documenti, subentra il confronto con le opere messe a punto per Ercole II tra il 1540 e il 1544. Non volendo rievocare ancora l'*Occasione* o il *Ganimede*, tra

loro sostanzialmente compatti e decisamente estranei al ritmo interno della *Discesa*, mi sembra utile il richiamo alla *Venere sull'Eridano*, oggi a Dresda, probabilmente eseguita nel 1546<sup>125</sup>. Essa contiene alcune prime analogie compositive con la pala rodigina nella legatura delle figure, che, collegate ad un medesimo punto di fuga centrale, insistono poi sul medesimo arco distribuendosi come figure di un bassorilievo. Secondo una sottile regia la struttura però si complica nella *Discesa*: le tre figure della Vergine e dei santi che la affiancano trovano tra loro una convergenza ideale sul piano del gradino al centro, dal quale sembrano dipartirsi disponendosi a ventaglio lungo direttive radiali ma assestandosi poi artificialmente sul medesimo piano parallelo a quello del quadro. L'individuazione di questo punto di fuga virtuale consente al pittore di amplificare tutta la scena secondo un ritmo crescente di regolatissima eleganza.

122.

Rispetto ad un simile risultato comincerà a chiarirsi come la *Venere* non possa che costituire la fase d'avvio di una ricerca formale che indoviniamo in crescita costante, rispetto alla quale i termini di confronto dell'arte di Girolamo sono da ricercare ben dentro il contesto della pittura di Vasari e di altri artisti coinvolti nella temperie manieristica tra il 1540 e il 1550.

Elementi di riferimento non saranno più solo i quadri olivetani bolognesi dell'aretino, ma sarà forse ormai necessario il richiamo alla più frenetica *Adorazione dei magi* eseguita dal pittore toscano per la chiesa di San Fortunato a Rimini nel 1547, su cui, tra i ferraresi almeno, si misura assai presto anche il vecchio Garofalo nella pala per San Bartolomeo oggi in Pinacoteca a Ferrara, datata 1549<sup>126</sup>.

Venendo ora alla straordinaria accensione luministica esperita da Girolamo nella pala rodigina, è poi importante vagliare con quali altri esempi pittorici contemporanei possa il pittore essersi confrontato. Difficilmente una suggestione in questo senso poteva giungere dalla vicina Bologna e, d'altra parte, il catino absidale dipinto da Michelangelo Anselmi su cartoni di Giulio nella Steccata a Parma non poteva fornire elementi di eccessiva novità, né stimolare una così provocante esperienza di artificio naturalistico. È possibile invece, che Girolamo abbia avviato uno straordinario dialogo con Tiziano, che pure, all'inizio del quinto decennio, aveva dato origine ad un intenso confronto con la cultura manieristica centro-italiana di Vasari e di Francesco Salviati. I documenti sembrano attestare che per due volte Tiziano, in due diverse redazioni per le medesime monache di Santo Spirito in Isola, affrontò proprio il tema della *Discesa dello Spirito Santo*. La pala oggi conservata nella chiesa della Salute è ciò che testimonia l'esperienza di questo tema compiuta dal cadorino, essendo perduta la più antica delle due versioni. Oggi restituita ai colori originali, dopo il recente restauro<sup>127</sup>, la seconda delle due pale tizianesche rivela una trama formale di indubbia matrice manieristica<sup>128</sup> e una interpretazione della luce che costituisce forse il confronto più adeguato con l'esito di Girolamo.

Il dipinto di Rovigo sarà dunque punto d'arrivo consequenziale all'evoluzione della pittura padana nel corso del quinto decennio, il meditatissimo prodotto della riflessione su Raffaello e su Parmigianino, ma anche su Vasari, su Salviati e su Tiziano che restituisce a Girolamo da Carpi il ruolo che gli doveva spettare nella compagine degli artisti del suo tempo. Alla luce di queste osservazioni sembrano decisamente lontani sia il contesto culturale ancora segnato dall'incontro con l'opera tarda di Raffaello da cui era scaturita la pala Muzzarelli, sia i tempi del confronto con Giulio Romano, che segna in modo tanto palese e programmatico la seconda metà degli anni trenta, secondo quanto si è tentato di precisare in queste sede.

\* Ho discusso a più riprese alcuni aspetti cruciali di questo lavoro con Elisabella Saccomani e Vittoria Romani. Le ringrazio per gli utili suggerimenti.

94. <sup>1</sup> R. LONGHI, *Ampliamenti nell'Officina ferrarese* (1940), in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, V: *Officina ferrarese*, Firenze 1956, pp. 165-166: "L'altare Muzzarelli potrà esser dunque poco prima del '30, ciò che mi pare convenga col costume della ordinatrice e con la frescura ancora giorgionesca, filtrata da Dosso, della gran valle e del castelluccio fra lo stormire dei boschi"; la "naturalizzazione luminosa del fatto mistico, che va dalle mani quasi inzuppate di luce della Vergine, alla tonante grandiosità panoramica [...] prelude il gran raggio del barocco più alto; quello del Cortona e del Bernini"; la Muzzarelli, a sua volta, è di una forza e "d'una immediatezza da presentire il Velazquez"; F. BOLOGNA, *Il soggiorno napoletano di Girolamo da Cotignola con altre considerazioni sulla pittura emiliana del '500*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Valerio Mariani*, Napoli 1971, pp. 147-165: propone per la prima volta l'esistenza di un viaggio romano, tra 1524 e 1525, insieme al Cotignola; la pala "presenta un punto di contatto chiarissimo con i primi modi mantovani di Giulio Romano [...] il Carpi tornò in Emilia, per eseguirvi appena rientrato, e dopo essersi addomesticato con Giulio Romano il quale intanto si era trasferito a Mantova, la pala Muzzarelli"; A. BALLARIN, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, registi e apparati di catalogo a cura di A. Pattanaro e V. Romani, con la collaborazione di S. Momesso e G. Pacchioni, 2 voll., Citta della 1994-1995, II, fig. 800: 1528 circa: la sequenza delle immagini proposte da Ballarin lascia intuire un contesto non diverso da quello prospettato da Longhi e da Bologna; V. ROMANI, in BALLARIN, *Dosso...* cit., I, p. 377, cat. 514.

<sup>2</sup> C. TURRILL, *Girolamo da Carpi's Muzzarelli Altarpiece*, in "Studies in History of Art", XXIV, 1990, 24, pp. 75-86. La studiosa individua meritoriamente il percorso fatto dal quadro dagli anni della devoluzione di Ferrara alla Santa Sede alla sua comparsa a Firenze, in collezione Contini Bonacossi, negli anni trenta del nostro secolo. Il dipinto pervenne probabilmente subito alla collezione del cardinale Scipione Borghese, dove figura certamente alla metà del '600 (J. MANILLI, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*, Roma 1650, p. 71). Secondo quanto ricostruito dalla studiosa sarebbe pervenuto al Borghese parallelamente alla pala con i *Santi Cosma e Damiano* di Dosso Dossi, tuttora alla Borghese. Precisamente potrebbe essergli pervenuto con la mediazione di Battista III Muzzarelli, allora giudice dei savi, in quegli anni ben disponibile a conquistarsi l'amicizia del cardinale (TURRILL, *op. cit.*, p. 81 nota 49).

<sup>3</sup> Il marito Giulio Muzzarelli fu tumulato in San Francesco per sua espressa volontà tra il 27 settembre 1531, data del testamento, e il 4 ottobre del 1531, quando la vedova e le figlie ricevono la sua eredità (Archivio di stato di Ferrara, archivio notarile antico, notaio G.B. dal Pozzo, matr. 369, pacco 13, prot. 531, cc. 492v e 497; TURRILL, *Girolamo...* cit. (nota 2), p. 83). Nel pacco 17, schede 1531, fasc. *Testamenti*, non è reperibile il testamento di Giulio, che risulta solo indicato nel pacco 13 e databile per essere inserito tra due documenti del 27 settembre 1531).

<sup>4</sup> TURRILL, *Girolamo...* cit. (nota 2), pp. 75 e 82 nota 3.

<sup>5</sup> La Turrill conosce la lapide, che trascrive in questo modo: *IULIA MUZARELLA SIBI VIVENS ET IULIO MUZARELLO CONIUGI [...] ANNO DNI M.D.X [...]*, interpretandola come lapide sepolcrale del marito (TURRILL, *Girolamo...* cit. (nota 2), p. 83 nota 7). La corretta trascrizione della lacunosa epigrafe nr. 176, meticolosamente segnata nella piantina della chiesa di San Francesco, allegata dallo stesso erudito ferrarese al suo testo, davanti all'altare dell'Assunzione nel transetto sinistro, è invece la seguente: *IVLIA MUZARELLA SIBI VIVENS / VIVENTI ET IULIO MUZARELLO CONIUGI [...] ANNO DOMINI M. D. X [...]*. L'aggettivo 'viventi' correttamente reintegrato lascia immaginare che Giulia abbia inteso predisporre per se stessa e per lui, pure vivente, un luogo, come un altare di preghiera o una tomba (C. L. BAROTTI, *Iscrizioni sepolcrali e civili della città di Ferrara fedelmente copiate dalle lapidi da Cesare Ludovisio Barotti* (1760), Ferrara, Biblioteca Ariostea, ms. Cl. I, 190, I, p. 68, n. 176, c. 65).

<sup>6</sup> Della documentazione pubblicata per stralci dalla Turrill, basata sui documenti da lui scoperti nel fondo Guido Vancini di Cento, ora collocato nell'Archivio di stato di Ferrara, esiste la trascrizione completa di Adriano Franceschini (A. FRANCESCHINI, *Regesto di pergamene di archivi ecclesiastici ferraresi* (1980), Ferrara, Biblioteca Ariostea, ms. nuove accessioni, nr. 40, nr. 13a,b,c,d). La vicenda è esposta nel *Primus tractatus pro Reverendis patribus fratribus Monasterii Sancti Francisci pro capella consignanda Nobili dominae Juliae Muzzarelle*, nel *Secundus tractatus* (17 settembre 1555) e nella *Consignatio* finale (25 settembre 1555).

<sup>7</sup> Sulla chiesa di San Francesco e sui rifacimenti di cui è stata vittima si vedano L. N. CITTADELLA, *Memorie storiche-monumentali-artistiche del Tempio di San Francesco in Ferrara*, Ferrara 1860; G. ZANOTTI, *La basilica di San Francesco in Ferrara*, Genova 1958.

<sup>8</sup> Si deve sempre rammentare che non essendoci accordi scritti il padre presidente si affida alla testimonianza orale e può incorrere in qualche imprecisione (alludo a quel "offerendo tunc se ipsam dominam Iuliam paratam ad ipsam capellam fieri seu confici facere unam honoratam pallam sive quadrum", cui fa seguito, tra i motivi per l'accettazione, proprio l'esistenza di un bel quadro: "tum per pulchrum et adornatum quadrum quem ea domina Iulia ibi ad ipsam capellam fieri fecit"). Solo in questa seconda fase, forse essendo nel frattempo rimasta vedova, Giulia avanza la proposta di investire 500 lire per la dote della cappella, frattanto anticipando venticinque lire annue per gli uffici (messe da morto per il marito incluse). Da questo passo si capisce che Giulia aveva già provveduto a fare eseguire la pala prima del responso "virtuale" dei frati. La Turrill interpreta questo passo come se l'apprezzamento riguardo alla pala fosse espresso dagli stessi frati riuniti in assemblea il 17 settembre 1555 – e non, come si dice chiaramente, da quelli che allora si occupavano del monastero –, il che le suggerisce che l'esecuzione sia stata molto vicina ai fatti riepilogati.

<sup>9</sup> Per la Turrill causa della richiesta repentina della legalizzazione degli accordi presi tanto tempo prima potrebbero essere state la conclusione del quadro, oppure la necessità ormai urgente di poter disporre della cappella come tomba di famiglia. Sono propensa a credere valida la seconda ipotesi, tanto più che l'unica pendenza nell'accordo verbale con i frati riguardava proprio il luogo di sepoltura, non l'utilizzo della cappella come oratorio, poiché la pala era già eseguita e doveva essere stata posta in un luogo provvisorio, forse proprio ad un altare minore nella stessa chiesa. Quando chiede ratifica degli accordi, la Muzzarelli doveva essere preoccupata per il destino delle proprie spoglie. La decisione di avviare già nel 1558 la costruzione di una tomba in Santa Maria in Vado, ora documentata dalla TURRILL (*Girolamo...* cit. (nota 2), p. 84 nota 14), potrebbe essere la riprova che dopo la *consignatio* del settembre 1555 tra la Muzzarelli e i frati persistevano motivi di disaccordo. Avendo di certo fatto fare la pala, restava forse irrisolto il problema delle sepolture. Rammento che la Turrill viene anche ad ipotizzare che Vasari, unico testimone cinquecentesco ad avere visto il quadro appeso in chiesa, parlando di altare e non di cappella, abbia veduto il quadro non alla terza cappella entrando a destra ma ad un altare di tipo ridotto (G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* delle redazioni del 1550 e 1568, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze 1987, VI, p. 475: "[fece in San Francesco] la Nostra Donna in aria con due Angeli, che fu posta all'altare della signora Giulia Muzzarelli, che fu ritratta in essa da Girolamo molto bene"). La studiosa potrebbe essere nel giusto, tanto più che le pale di Garofalo in San Francesco sono sempre menzionate in vere e proprie cappelle. Se Vasari vide il quadro già nel 1540, quando con Garofalo visitò la chiesa di San Francesco, il fatto che menzioni la pala ad un altare e non ad una cappella, può fare una certa differenza (VASARI, *op. cit.*, pp. 411-412 e 417-418). Questo potrebbe spiegare perché Giulia abbia poi attrezzato in Santa Maria in Vado il proprio sepolcro. Presumibilmente lo stesso già approntato nel settembre 1555 che, a questo punto, indoviniamo non essere mai stato propriamente collocato in San Francesco. Per il soggiorno di Vasari nel 1540 si veda A. PATTANARO, *Regesto della pittura a Ferrara (1497-1548)*, in BALLARIN, *Dosso...* cit. (nota 1), I, nn. 326 e 339.

<sup>10</sup> La studiosa nega valore all'ipotesi di un viaggio nel 1525 proposto dalla Fioravanti Baraldi sulla base del disegno del Victoria & Albert Museum di cui si riparlerà (A.M. FIORAVANTI BARALDI, *Girolamo Sellari detto da Carpi*, in V. FORTUNATI PIETRANTONIO, *Pittura bolognese del '500*, 2 voll., Casalecchio di Reno 1986, I, pp. 209-235, *speciatim* 210; EAD. *'Apollo anchor che tu cantasti in rime...': Epos e voluptas in alcuni dipinti di Girolamo da Carpi*, in *'Musei ferraresi'*, 1985-1987, pp. 83-90, *speciatim* 84 e 86 nota 14; TURRILL, *Girolamo...* cit. (nota 2), pp. 79 e 85 nota 32). Ma mostra di sottovalutare anche le proposte di viaggio a Roma nel terzo decennio formulate nella letteratura specifica già da Bologna e A. MEZZETTI, *Girolamo da Ferrara detto da Carpi. L'opera pittorica*, Milano 1977, p. 15.

<sup>11</sup> TURRILL, *Girolamo...* cit. (nota 2), pp. 78 e 84 nota 23.

<sup>12</sup> Il 21 ottobre 1541 Girolamo da Carpi è pagato "per uno quadro a facto per il signor nostro dove ge suso la ocasion e la pazienza" (MEZZETTI, *Girolamo...* cit. (nota 10), p. 57); il 27-29 gennaio 1544 Girolamo è pagato per i seguenti quadri: "In prima per il quadro che è sopra la napa dela camera apreso al studio suso la via coperta nominato la galatea, scudi sedici doro L. 56.0.0. Item uno quadro nominato il ganimede scudi otto doro L. 28.0.0. Item uno quadro nominato la pantiera scudi sei doro L. 21.0.0" (MEZZETTI, *Girolamo...* cit. (nota 10), p. 58). Si ritiene comunemente che l'ultimo quadro sia "l'occasione e la pazienza". Tutti e tre i dipinti si trovano oggi a Dresda (Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. nn. 143, 145, 142).

<sup>13</sup> R. WITTKOWER, *Patience and Chance: the Story of a Political Emblem*, in *'Journal of the Warburg Institute'*, I, 1937, 2, pp. 171-177; la *Pazienza*, Modena, Pinacoteca Estense, attirava a sé anche il *Caso* di Girolamo da Carpi che però i documenti ripubblicati come pertinenti dalla Mezzetti bene assestano sul 1541-1544. Mentre con la prima parte dell'intervento di Wittkower, quella appunto esplicativa delle personificazioni, concorda anche la Mezzetti, la seconda parte, contenente la proposta di posticipazione dell'esecuzione del dipinto al 1553-1554, in relazione al disegno vasariano della *Pazienza* fornito ad Ercole II dal vescovo Minerbetti nel 1553, lasciava giustamente perplessa anche la studiosa. La Mezzetti aveva indicato una possibile spiegazione alla discrepanza tra la datazione 1541-1544 circa per le *Allegorie* oggi a Dresda e quella del 1554 circa per la

*Pazienza* di Modena supponendo che "il collegamento cronologico tra l'Occasione carpiana e la Pazienza [...] non sia così stretto come ritiene il Wittkower" e supponendo che la *Pazienza* sia entrata a far parte del ciclo allegorico di Ercole II "da buona ultima, circa dieci anni dopo che, tra il 1541 e il 1544, erano stati acquisiti il Caso e la Penitenza di Girolamo e la Pace e la Giustizia di Battista [...] pagate nel 1544" (MEZZETTI, *Girolamo...* cit. (nota 10), pp. 25-26). Il problema è stato affrontato anche di recente a partire dalla camera della Pazienza e nel contesto di un ampio studio su Girolamo architetto (C. CAVICCHI, *Per Girolamo da Carpi architetto: il Palazzetto della Montagna di San Giorgio a Ferrara*, in 'Accademia Clementina. Atti e memorie', n.s., 1992, 30-31, pp. 61-81, *speciatim* 64-66). La suddetta camera fu conclusa attorno al 1555 poiché in tale anno sono riportati i pagamenti per l'apparato decorativo; da questi si intuisce l'allestimento di una raffinata decorazione a stucco e grottesche, cui non sarebbero estranei disegni decorativi contenuti nei taccuini romani di Girolamo da Carpi e si dedurrebbe che vi fossero incastonate "quattro grandi tele allegoriche", cioè la *Giustizia*, la *Pace*, l'*Occasione* e la *Pazienza*. Tuttavia le prime tre dovevano preesistere ed essere collocate "probabilmente nelle 'stancie nove' della via coperta, prima di far parte della *Camera della Patientia*" dove sarebbero state successivamente trasferite: "La pazienza che vince sul caso e la pazienza che vince sul tempo, la giustizia e la pace come conseguenze di questa qualità [...] dovevano costituire, riunite nella Camera della Patientia, una somma delle virtù morali e politiche di Ercole II [...]". L'ipotesi di un trasferimento delle *Allegorie* o *Virtù* di Ercole ad una sede diversa dalle "stancie nove", formulata dalla studiosa, non convince del tutto perché i documenti relativi all'"adornamento della stanza" della camera della Pazienza non sembrano alludere univocamente alla creazione di cornici per quattro tele - interpretazione che sembra risentire della teoria già esposta di Venturi e di Wittkower - ma poter riguardare la collocazione dei ritratti estensi allora commissionati a Giacomo Vighi detto l'Argenta "quali vanno nella loggia della camera della pazienza in castello".

<sup>14</sup> Non sono note né la data di nascita di Giulia Trotti né quella del suo matrimonio con Giulio Muzzarelli. Tuttavia sappiamo che nel 1516 il marito Giulio Muzzarelli dichiara di avere ricevuto a titolo di dote di Giulia sua moglie 1100 ducati e che nel settembre 1516 un documento era intitolato *Investitio D. ne Julie de Muzarellis*; sia in questo che nella supplica di Alfonso Trotti del 10 agosto 1516 in favore di una investitura su beni dell'episcopato di Ferrara alla sorella Giulia, siglata dal cardinale Ippolito d'Este, si fa già riferimento alla prole: "ala dicta Julia sua sorella pro se et eius filii" (Archivio di stato di Ferrara, notarile antico, Bartolomeo Codegari, matricola 283, 1516-1518, busta 29), ciò che potrebbe anticipare il matrimonio qualche anno prima del 1516. Nel 1531 Giulia restò vedova con le tre figlie Lucrezia, Gentile e Diamante e fece testamento per l'ultima volta nel 1565 "corpore languens" (TURRILL, *Girolamo...* cit. (nota 2), p. 83 nota 7). La figlia media Gentile fa testamento il 19 dicembre 1594 (Ferrara, Archivio storico del comune, fondo familiare antico, Muzzarelli, busta 37). La possibile data di nascita di Giulia è attorno al 1490. Per altre informazioni si rimanda a A. PATTANARO, *Girolamo da Carpi. Ritratti, Cittadella* 2000, pp. 149-150.

<sup>15</sup> Chiarificatore al riguardo è l'intervento di R. PACCIANI, *Giulio Romano a Ferrara, 1535*, in *Giulio Romano, atti del convegno internazionale di studi su Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento*, Mantova, Palazzo Ducale - Teatro Scientifico del Bibiena (1989), Mantova 1989, pp. 303-20. Si veda anche A. PATTANARO, *Regesto...* cit. (nota 9), I, nn. 281, 282, 289, 304, 344, 345, 378.

<sup>16</sup> ROMANI, in BALLARIN, *Dosso...* cit. (nota 1), I, pp. 368-369, nr. 502.

<sup>17</sup> L'identificazione della seconda figura femminile con la *Metanoia* greca è fatta, con rigore di citazioni da WITTKOWER, *Patience...* cit. (nota 13), e trova d'altra parte conferma in quanto riportato dal Cartari ("Fu dunque la immagine della Occasione così fatta. Stava una donna nuda con i piedi sopra una ruota [...] era con lei una altra donna tutta addolorata, e mesta nello aspetto, e piena di pentimento" (V. CARTARI, *Le Immagini dei Dei de gli Antichi* [con dedica al cardinale Ippolito II d'Este, datata 1569], Venezia 1571, p. 478).

<sup>18</sup> Per una lettura più approfondita del quadro di Rovigo si veda paragrafo 4 *infra*.

<sup>19</sup> Per la possibile data di nascita della Muzzarelli vedere *supra* nota 14.

<sup>20</sup> La casistica portata dalla studiosa è limitata ad alcuni supposti *Ritratti di Maria Salviati*, vedova di Giovanni dalle bande Nere, morto nel 1526, ritratta con una acconciatura analoga, con velo bianco, a quella della Muzzarelli (TURRILL, *Girolamo...* cit. (nota 2), p. 82 nota 3). La condizione vedovile di Giulia Muzzarelli è data per scontata anche da C. E. KING, *Renaissance Women Patrons. Wives and Widows in Italy c. 1300-1550*, Manchester - New York 1998, pp. 163-165 e 181 note 66-67.

<sup>21</sup> Delle ventisette dame milanesi miniate da G. Ambrogio Noceto nel ms. 2159 della Biblioteca Trivulziana, dedicato a Francesco I re di Francia e databile al 1518 (bene studiato da M. T. BINAGHI OLIVARI, *I francesi a Milano (1499-1525): arti figurative e moda*, in 'Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento', V, 1979, pp. 85-116, *speciatim* 113; ora edito in facsimile da G. BOLOGNA, *Tutte le dame del re: ritratti di dame milanesi per Francesco I re di Francia*, Milano 1989, pp. 51-59), le prime indossano "abito nero, camicia bianca, senza ricami colorati, velo grigio in testa, pieghettato, posato su una piccola cuffia bianca che copre solamente la parte posteriore della testa", proprio come Giulia Muzzarelli nel ritratto di Girolamo. Non per

tutte è certificabile però la condizione vedovile, anzi una certa tradizione diffusa fin dall'età di Ludovico il Moro mostra l'uso della cuffia e del velo tra le nobildonne lombarde non più giovani (la Binaghi Olivari per questo gruppo dà la definizione prudente di "dame non più giovani"). A smentire che il velo bianco simile a quello indossato dalla Muzzarelli sia inequivocabile segnale di lutto si vedano per un verso la *Laura Battiferri* di Bronzino, moglie di Bartolomeo Ammannati, morto nel 1592, e per l'altro il cosiddetto *Ritratto di dama in lutto* di Jacopo Tintoretto a Dresda (inv. 265 A), con la dama ammantata di un velo nero fumo, e per questo creduta una vedova già nell'inventario del 1754. Inoltre si osservi che un velo assai simile è portato sia dalla dama che appare in ginocchio con il marito nella pala Suxèna sia dalla dama di casa Trotti che figura solitaria nella pala di famiglia, entrambe opere di Garofalo (A. M. FIORAVANTI BARALDI, *Il Garofalo*, Rimini 1993, figg. 43 e 52). E ancora si veda la medesima acconciatura della committente nella *Apparizione della Madonna con il Bambino ai Santi Giovanni battista ed evangelista alla presenza di Ludovico Arivieri e della moglie* del Calzolareto (Ferrara, Arcivescovado; BALLARIN, *Dosso...* cit. (nota 1), II, fig. 603). Non sarebbe dunque possibile delineare un abbigliamento specifico per le vedove distinto da quello delle maritate non più giovani, secondo quanto mi conferma Paola Venturelli che ringrazio per le preziose indicazioni sulla moda e sul costume fornitemi con tempestività in quest'occasione. Circa le rigorose disposizioni in merito alla foggia delle dame appartenenti a congregazioni religiose, illuminante è quanto riportato in merito alla Congregazione di Sant'Orsola in P. VENTURELLI, *Vestire e apparire. Il sistema vestimentario femminile nella Milano spagnola (1539-1661)*, Roma 1999, pp. 98-99.

<sup>22</sup> BALLARIN, *Dosso...* cit. (nota 1), II, fig. 610; D. EKSERDJIAN, *Correggio*, Cinisello Balsamo 1997, pp. 179 e 309 note 27 e 29.

<sup>23</sup> TURRILL, *Girolamo...* cit. (nota 2), pp. 76, 80 e 85 note 37-38.

<sup>24</sup> F. RUSK SHAPLEY, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools, XV-XVI Century*, London - New York 1968, p. 81: insiste sull'argomento dell'apparizione in luogo dell'assunzione. La Turrill fornisce un elenco di opere dove è rappresentato il miracolo della cintola: assenti gli apostoli, tranne Tommaso, e, talvolta, anche la tomba. Nel dipinto Muzzarelli l'interesse sarebbe più concentrato sulla assunzione vera propria e il miracolo, piuttosto confinato nel fondo, risulterebbe una sorta di attributo della Vergine assunta (TURRILL, *Girolamo...* cit. (nota 2), pp. 80 e 85 nota 41). Secondo Tulanowski, la rievocazione del miracolo della cintola nel dipinto Muzzarelli ne farebbe un caso isolato: il ruolo di Tommaso, decisamente minore, sarebbe quasi un pensiero successivo (E. TULANOWSKI, *The Iconography of the Assumption of the Virgin in Italian Paintings, 1480-1580*, Ph.D. Dissertation, Ohio State University, 1986, II, pp. 296-298). Sul versante della pittura di Raffaello si veda la *Incoronazione della Vergine alla presenza degli apostoli*, la pala Oddi, del 1502-1503; si scorge tra i compagni, al centro, Tommaso con la cintura; la pala è commissionata da Alessandra o da Maddalena Oddi (S. FERINO PAGDEN, *Iconographic demands and artistic achievements: the genesis of three works by Raphael*, in *Il convegno del 1983*, Roma, Bibliotheca Hertziana - Musei Vaticani, Roma 1986, pp. 13-27, *speciatim* 15-17).

<sup>25</sup> In San Francesco è sicuramente registrata la presenza di una confraternita dell'Immacolata Concezione (*Regole ed Ordini della Confraternita della Concezione Immacolata eretta nella chiesa di San Francesco*, Ferrara 1635); si appoggia alla medesima chiesa anche la "Compagnia del Cordone del Serafico Padre San Francesco" che sappiamo aggregata a quella di Assisi dal vicario generale fra Evangelista Pelleo (CITTADELLA, *Memorie...* cit. (nota 7), p. 29). Sull'argomento si veda anche A. FRANCESCHINI, *Associazioni laiche ferraresi di gravitazione francescana nei sec. XIII-XV*, in *Analecta Pomposiana. Studi di storia religiosa delle diocesi di Ferrara e Comacchio*, 'Studi francescani', VII, 1982, pp. 185-248; A. PATTANARO, in *Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Catalogo generale*, a cura di J. Bentini, Bologna 1992, pp. 84-85. Alla luce di quanto esposto alla nota 8 *supra* e dell'iconografia non così frequente di questa *Assunzione della Vergine*, mi chiedo se le difficoltà ad avere una sepoltura di famiglia non derivassero dal fatto che il primo progetto della dama era stato, ancora vivo il marito, di un semplice altare di devozione al quale porre la relativa pala; e che, morto il marito, la vedova avesse cercato di provvedere all'allestimento di una cappella vera e propria dove inserire anche la pala già predisposta. Il 21 ottobre 1521 fa testamento anche Sigismondo Trotti, padre di Giulia, che deve essere morto di lì a poco, poiché il suo primogenito Alfonso ottiene l'investitura dei beni nello stesso anno (*Decisio almae Rotae Ferrariensis [...] in causa Ferrariensis Primogeniturae inter illustrissimos Marchionum Antonium, et fratres de Trottiis [...]* (1702) Ferrara, Archivio storico del comune, fondo familiare antico, b. 24 Trotti). Una cospicua eredità personale era dunque toccata anche a Giulia fin dall'inizio degli anni venti.

<sup>26</sup> Si tengano presenti soprattutto: di Raffaello, la *Visione di Ezechiele*, Firenze, Palazzo Pitti; di Tiziano, la pala Gozzi, Ancona, Pinacoteca comunale e il polittico Averoldi, Brescia, chiesa dei Santi Nazaro e Celso; di Dosso la pala della Sale, Roma, Galleria nazionale d'arte antica di palazzo Barberini (BALLARIN, *Dosso...* cit. (nota 1), II, figg. 799, 616, 619 e 732).

<sup>27</sup> MEZZETTI, *Girolamo...* cit. (nota 10), pp. 20-21 e 103, nr. 145; V. SGARBI, *Girolamo da Carpi's 'Madonna of the Fish'*, in 'The Burlington Magazine', CXXV, 1983, pp. 679-680; 1532-1535; FIORAVANTI BARALDI, *Girolamo...* cit. (nota 10), I, pp. 211-212: 1532 circa (né al 1525, né al 1535); EAD., *Garofalo e Girolamo da Carpi tra Ferrara e Bologna*, in 'Il Carrobbio', XVIII, 1992, pp. 151-162, *speciatim* 154: 1532; EAD., *Vita artistica e dibattito religioso a Ferrara nella prima metà del Cinquecento*, in *La*

pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento. Un romanzo polifonico tra Riforma e Controriforma, a cura di V. Fortunati, 2 voll., Milano 1995, II, pp. 105-125, *speciatim* 121: 1532 circa.

<sup>28</sup> LONGHI, *Ampliamenti...* cit. (nota 1), p. 166: vi nota il "riflesso della nuova possanza cuprea, idolatrata di Giulio Romano [...]; ma è altrettanto significativa che non vi si avverta tuttavia nessuna di quelle inflessioni parmigianesche, che, mescolate col 'romanismo', entrano nelle più tarde pale bolognesi".

<sup>29</sup> BOLOGNA, *Il soggiorno...* cit. (nota 1), p. 151: la pala "presenta un punto di contatto chiarissimo con i primi modi mantovani di Giulio Romano".

<sup>30</sup> BALLARIN, *Dosso...* cit. (nota 1), II, fig. 800.

93, 95.

<sup>31</sup> Mm 243 x 433, penna, inchiostro bruno, gesso nero, acquarello grigio, gesso rosso su carta bianca (A. BLUNT, in *The German Drawings in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle by E. Scibling and Supplements to the Catalogues of Italian and French Drawings with a History of the Royal Collection of Drawings by A. Blunt*, London-New York s.d [ma 1971] cat. 217: bottega di Giulio Romano: non mi risulta che questo lato del foglio sia poi stato preso in considerazione, né che sia mai stato illustrato; per il *recto* si veda più oltre; D. CORDELLIER-B. PY, in *Raffaello e i suoi. Disegni di Raffaello e della sua cerchia*, catalogo della mostra, Roma 1992, pp. 224-25.

<sup>32</sup> A. GNANN, in *Roma e lo stile classico di Raffaello. 1515-1527*, catalogo della mostra di Mantova e Vienna, Milano 1999, pp. 134-139, cat. 75.

<sup>33</sup> Con riferimento a nudi femminili dei pennacchi della Farnesina, come *Amore e tre ancelle*, o ad alcuni disegni connessi alla campagna decorativa della loggia stessa, come la sanguigna inv. 17635 dell'Albertina, sempre in GNANN, in *Roma...* cit. (nota 32), p. 139. Lo stesso modello scultoreo antico di Venere è studiato da Michelangelo in fogli conservati al British Museum e a Firenze, Casa Buonarroti (ora in M. HIRST, *Michelangelo, i disegni* (1988), Torino 1993, p. 84, figg. 112-115: metà terzo decennio).

<sup>34</sup> Sui contenuti del museo cartaceo a Windsor si veda ora H. MCBURNEY, *History and contents of the dal Pozzo collection in the Royal Library, Windsor Castle*, in *Cassiano dal Pozzo*, atti del seminario internazionale di studi a cura di F. Solinas (Napoli 1987), Napoli 1989, p. 75. Si rammenti che lo stesso Pozzo aveva acquistato un certo numero di disegni dall'antico di artisti precedenti di non sempre facile identificazione (BLUNT, *The German...* cit. (nota 31), p. 8 nota 33); ricordo inoltre R. PARMA BAUDILLE, *Disegni dall'antico di Battista Franco e le copie eseguite nell'atelier di Cassiano dal Pozzo*, in *Nuove ricerche in margine alla mostra: Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino*, atti del convegno internazionale di studi a cura di G.C. Sciolla (Torino 1990), Moncalieri 1991, pp. 147-165 e 151 nota 17: la studiosa concorda nel ritenere che il piano di comporre il cosiddetto museo cartaceo scaturisca idealmente dallo "sviluppo culturale promosso dal programma dell'Accademia della Virtù, nata in Roma nel 1542, che prevedeva la formazione di 20 volumi di indagine su tutti i campi dell'eredità materiale dell'antichità", secondo una opinione già espressa da H. WREDE (*Die Opera de' Pili von 1542 und das Berliner Sarkophag-copus*, in 'Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts', CIV, 1989, pp. 373-414).

<sup>35</sup> P. P. BOBER-R. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources, with contributions of S. Woodford*, London 1986, p. 113, cat. 78.

95.

<sup>36</sup> Penna e inchiostro bruno, acquarello bruno e grigio su gesso nero; A. E. POPHAM, in C. VERMEULE *The Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities: Notes on their Content and Arrangement*, in 'Art Bulletin', XXXVIII, 1956, pp. 31-46, *speciatim* 34 e 43 nota 9: a Battista Franco; ID., *The Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities in the Royal Library at Windsor Castle*, in 'Transactions of the American Philosophical Society', n.s. LVI, 1966, 2, p. 62: a Battista Franco?; BLUNT, *The German...* cit. (nota 31), pp. 88-89, cat. 217: studio di Giulio Romano; BOBER-RUBINSTEIN, *Renaissance...* cit. (nota 35), p. 113, cat. 78.

<sup>37</sup> PARMA BAUDILLE, *Disegni...* cit. (nota 35), p. 151 nota 15: dal resoconto sull'attribuzione dei fogli Windsor e Frank non si evince una particolare opinione della studiosa sul nr. 8636, citato in una lista di disegni attribuiti da Popham a Franco ma non commentato.

<sup>38</sup> Per la grafica giovanile di Giulio Romano fino alla partenza per Mantova si vedano S. FERINO PAGDEN, *Giulio Romano pittore e disegnatore a Roma*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra di Mantova, Milano 1989, pp. 65-95; K. OBERHUBER, *Lo stile classico di Raffaello e la sua evoluzione a Roma fino al 1527*, in *Roma...* cit. (nota 32), pp. 17-29; A. GNANN, *I giovani artisti a Roma dalla morte di Raffaello al Sacco di Roma (1520-1527)*, in *Roma...* cit. (nota 32), pp. 31-57; L. WOLK-SIMON - C. C. BAMBACH, *Toward a Framework and Chronology for Giulio Romano's Early Pen Drawings*, in 'Master Drawings', XXXVII, 1999, 2, pp. 165-180.

<sup>39</sup> Numerose lacune sono state integrate in modo evidente con marmo bianco italiano (BOBER-RUBINSTEIN, *Renaissance...* cit. (nota 35), p. 113, cat. 78).

<sup>40</sup> Il sarcofago è disegnato anche da Aspertini nel codice London I, cc. 37v-38, dove è però alterata la metà sinistra (P. PRAY BOBER, *Drawings after the Antique by Amico Aspertini. Sketchbooks in the British Museum*, London 1957, p. 68, fig. 79). I cosiddetti codici London I e II sono databili entro il 1535 (PRAY BOBER, *Drawings...* cit., p. 14; M. FAIETTI - D. SCAGLIETTI KELESCIAN, *Amico Aspertini* (con regesto documentario di M. Iodice), Modena 1995, pp. 68-73. È soprattutto il codice London I (British Museum, inv. 1898-11-23-3) ad aiutare nella comprensione del disegno Pozzo, allorché la trascrizione dall'antico effettuata da Aspertini vede sempre più presente, accanto alla penna e al gesso nero, la tecnica dell'acquarello, in linea con gli sviluppi della grafica dell'ambito della scuola di Raffaello cui finiscono per aderire anche altri artisti giunti a Roma dopo la sua morte. Tra i fogli più vicini sono il nn. 2v-3 e il 14v-15 (illustrati a colori in FAIETTI SCAGLIETTI, *Amico...* cit., nn. 25 e 28).

<sup>41</sup> LONGHI, *Ampliamenti...* cit. (nota 1), p. 166.

<sup>42</sup> S. ROSSI, *Il fuoco di Prometeo. Metodi e problemi della storia dell'arte*, Roma 1993, pp. 124 e 126: il secondo Girolamo menzionato è identificato in Girolamo da Faenza della famiglia dei Bertuzzi. La lista di pittori a cui l'autore si riferisce fu pubblicata da D. GNOLI, *Descriptio Urbis o censimento della popolazione di Roma avanti il sacco borbonico*, in 'Archivio della Società Romana di Storia Patria', XII, 1894, pp. 357-520, senza tentativi di identificazione per molti pittori.

<sup>43</sup> FIORAVANTI BARALDI, *Girolamo...* cit. (nota 10), p. 210; BOLOGNA, in *Il soggiorno...* cit. (nota 1), p. 152: per il viaggio nel 1524-1525, sulla base del soggiorno di Girolamo da Cotignola a Roma e Napoli.

<sup>44</sup> La opportuna restituzione a Girolamo da Carpi della pala perduta ad opera di LONGHI (*Ampliamenti...* cit. (nota 1), p. 166: "Che tra la pala dell'Ospedale di S. Biagio a Bologna e questa [la pala Muzzarelli] sia lo svolgimento coerente di un solo spirito, non mi pare disconoscibile. Stesso è il rapporto tra cielo e terra, stesso il deus ex machina meteorologico per dare potenza di dominazione ambientale alle figure; analoga la funzione delle masse di nubi, ch'è di risolvere in profondità l'emersione scenica delle figure di primo piano, e ad un tempo affermare il sempre mutevole legame fra l'alto e il basso, tra il lassù e il quaggiù. Agli zelanti, di scoprire altri riscontri, del resto visibilissimi, tra i putti a portare il gruppo divino, egualmente velati d'ombra e con le medesime alucce di rapace, ecc. ecc."), poi condivisa dalla critica, è stata respinta recentemente da M. LUCCO (*I due Girolami*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Jürgen Winkelmann*, Napoli 1999, pp. 165-173), che ripropone il nome di Girolamo da Treviso. Per il pittore trevigiano si veda però la convincente ricostruzione di V. MANCINI (*Un insospettato collaboratore di Giulio Romano a Palazzo del Te: Gerolamo da Treviso*, in 'Paragone', XXXVIII, 1987, 453, pp. 3-21; Id., *Gerolamo da Treviso il giovane*, tesi di perfezionamento, Università degli studi di Padova, anno accademico, 1988-1989).

<sup>45</sup> Alessandro Ballarin ha bene individuato alcune opere sul tipo della sacra conversazione ancora strettamente connesse con la fase tarda di Raffaello, utili a spiegare un certo clima culturale sviluppatosi a Ferrara nella seconda metà del terzo decennio. Sono la *Madonna della gatta*, la *Madonna Novar*, la *Madonna della quercia*, la *Sacra Famiglia della perla* (A. BALLARIN, *Da 'Le siècle de Titien'. Sei capitoli della storia del Dosso (1508-1530)*, in BALLARIN *Dosso...* cit. (nota 1), *speciatim* 77-106, riedito in A. BALLARIN, *Dosso 1524-1529*, in A. BALLARIN-V. ROMANI, *Dosso Dossi e le favole antiche. 'Il risveglio di Venere'*, note introduttive di A. Emiliani e J. Bentini, Cittadella 1999, pp. 13-44, *speciatim* 21-34). Per la provenienza mantovana della *Madonna della gatta* cfr. LO BIANCO, in *Aspetti dell'arte a Roma prima e dopo Raffaello*, catalogo della mostra, Roma 1984, pp. 94-96; FERINO, in *Giulio...* cit. (nota 38), p. 269.

<sup>46</sup> A. BALLARIN, *Da 'Le siècle...* cit. (nota 45), p. 34.

<sup>47</sup> ROMANI, in BALLARIN, *Dosso...* cit. (nota 1), I, pp. 344-344, cat. 444.

<sup>48</sup> New York, Sotheby's, 19 maggio 1995, lotto 7, tavola, cm 56,5 x 76,2; iscritto "1529" e "Tempus edax rerum", sotto l'orologio [Ovid., *Met.*, XV, 234]. La foto Witt Library riporta la collocazione a Parigi, Galleria Brunner, cat. 34: come opera di Parmigianino. Per una lettura del quadro rimando a PATTANARO, *Girolamo...* cit. (nota 14), pp. 67-68.

<sup>49</sup> D. EKSERDJAN, *Parmigianino's 'Madonna of St. Margaret'*, in 'The Burlington Magazine', CXXV, 1983, 966, pp. 542-546.

<sup>50</sup> S. MASSARI, in *Raphael Invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, catalogo della mostra, Roma 1985, p. 182, cat. AXII, 1.

<sup>51</sup> Per una possibile esecuzione mantovana del quadro: FERINO PAGDEN, in *Giulio...* cit. (nota 38), pp. 74 e 93-94.

<sup>52</sup> Lavori nelle cappelle della vecchia chiesa di San Salvatore, abbattuta nel 1606, sono documentati nel 1532-1534 (Bologna, Archivio di stato, Demaniale, Canonici renani di San Salvatore, 11/2458, nr. 20). Sono da tempo convinta che la pala si completasse con il *Padre Eterno in gloria* (Bologna, Pinacoteca nazionale, inv. 543), come proposto ora da G. P. CAMMAROTA, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una raccolta di fonti, vol. I: 1797-1815*, Bologna s.d. [ma 1997], p. 729.

<sup>53</sup> Per lo stile mantovano di Giulio si veda K. OBERHUBER, *Giulio Romano pittore e disegnatore a Mantova*, in *Giulio...* cit. (nota 38), pp. 135-175.

<sup>34</sup> MEZZETTI, *Girolamo...* cit. (nota 10), pp. 18-19, figg. 19-20 e 79, tav. IV: Girolamo, 1530 circa, fortemente condizionato dal Parmigianino della pala di Santa Margherita, raggiunge però effetto contrastante da quello voluto dal Mazzola. Lo spirito non è parmigianinesco. "La violenza quasi rabbiosa [...] presuppone l'emozione ancora vivissima suscitata dalla volta della Sistina"; Girolamo lavora a Bologna ma è in contatto continuo con Ferrara dove "attinge i suoi strumenti pittorici alla bottega dei Dossi", così vanno fatti risalire a Dosso "l'incarnato bruciato del vecchio eremita e i colori ricchi e pastosi della veste violacea e del manto rosso lacca", pure ai Dossi va fatta risalire l'immersione naturalistica del santo. "In contrasto con il gusto parmigianinesco [...] qui tutto è chiaro, lucido, distinto: in una parola classicamente realizzato". FIORAVANTI BARALDI, *Girolamo...* cit. (nota 10), pp. 211 e 215: 1530 circa; D. BENATI, in D. BENATI-L. PERUZZI, *I Dipinti antichi della Banca Popolare dell'Emilia*, Modena 1987, p. 51: 1530 circa.

99. <sup>35</sup> Giulio Romano, Parigi, Louvre, inv. 3492. Per il motivo delle gambe incrociate anche la Mezzetti suggerisce confronti con i medesimi disegni di Giulio Romano (F. HARTT, *Giulio Romano*, 2 voll., New Haven 1958, 2 voll., II, figg. 269-270), ma sembra poi mantenere una datazione strettamente legata alle *Sante* di San Francesco; per i disegni della sala di Psiche, tra cui è citato il 3492 di Parigi, la datazione proposta è 1527-1528 circa (OBERHUBER, *Giulio...* cit. (nota 38), pp. 156-157 e 161).
- <sup>36</sup> Giulio Romano, Haarlem, Teylersmuseum, inv. Ax48: è per la scena corrispondente entro medaglione, nella sala dei Venti, 1528 circa (OBERHUBER, *Giulio...* cit. (nota 38), pp. 350 e 356; A. BELLUZZI, *Palazzo Te a Mantova, 'Mirabilia Italiae'*, 2 voll., Modena 1998, pp. 282 e 402-404, cat. 585).
101. <sup>37</sup> Inv. 1969F r: penna, acquarello bruno su carta bigia, mm 262 x 180; al verso: *Studio per figure femminili*: da sinistra una avanza di profilo con il braccio destro teso in avanti, Vittoria alata avanza con testa di profilo volta all'indietro, sotto altra testa femminile (iscritto nel verso: 'Girolimino da Carpi'). Figura con attribuzione a Girolamo nell'inventario degli Uffizi. Questi fogli mi sono stati segnalati da Giovanni Agosti che ringrazio anche per le preziose indicazioni e per l'assistenza prestatami in più occasioni di studio al Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi.
100. <sup>38</sup> Inv. 1971F r: penna, acquarello bruno su carta bigia, mm 280 x 185; al verso: *Studio per tre figure maschili*. È attribuito a Girolamo nell'inventario degli Uffizi. Giovanni Agosti si è accorto che uno degli studi è ispirato al modello michelangiolesco di *Giovane nudo* (Firenze, Casa Buonarroti; cfr. M. HIRST, in *Francesco Salviati o la Bella Maniera*, catalogo della mostra di Roma e Parigi a cura di C. Monbeig Goguel, Milano 1998, pp. 104-105, cat. 12). Le altre due figure potrebbero prevedere la conoscenza dei disegni michelangioleschi del British Museum e di Bayonne utilizzati da Sebastiano del Piombo per la *Resurrezione di Lazzaro* della National Gallery di Londra (M. HIRST, *Sebastiano del Piombo*, London 1981, pp. 66-74, figg. 95-97).
96. <sup>39</sup> Si tratta del foglio con al recto: *Figure dall'antico*: l'una, femminile, in piedi sopra basamento davanti alla quale è un'ara ardente, con insegna composta da clessidra sormontata da torre con uccello e poggiate su sostegno su cui è attorcigliato un serpente, l'altra, ispirata ad uno dei Dioscuri, al verso: *Tre studi dall'antico*: una figura femminile stante inclinata a sinistra, una figura femminile stante con bambino in braccio, una figura maschile seduta con mento appoggiato alla mano destra (A. M. PETRIOLI TOFANI, *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario 2. Disegni esposti*, Firenze 1987, pp. 706-707; FIORAVANTI BARALDI, *'Apollo...* cit. (nota 10), p. 84, figg. 4-5, con didascalie invertite: propone un viaggio a Roma nel 1530-1531; EAD., *Garofalo...* cit. (nota 27), p. 156; E. NEGRO, in *Disegni emiliani del Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di M. Di Giampaolo, pp. 106-107, cat. 47). Le misure sono quasi le stesse dei fogli su menzionati, mm. 271 x 189, la carta appare più grigia.
102. <sup>60</sup> Pur restando purtroppo insoluta una determinazione cronologica precisa del dipinto in questione, una ricerca svolta nell'archivio della curia arcivescovile di Ferrara, e parallelamente in quello storico del comune e in quello notarile antico, ha portato qualche elemento nuovo sulle circostanze della commissione. Data 28 aprile 1491 la concessione fatta dai frati di San Paolo "al signor Gerolamo Fabiani della cappella, con altare, sotto il titolo dell'Assunzione della Beata Vergine, con sepolcro in essa, situata nella loro chiesa [...] e per la dote della detta cappella ha consegnato una casa posta in Ferrara, nella contrada di San Giacomo [...]" (Archivio della curia arcivescovile, fondo San Paolo, 82, catasto B, c. 117). Secondo il Medri, che però non cita la propria fonte, la cappella Fabiani è da identificare esattamente con quella sotto l'organo, ospitante il quadro di Girolamo ("e per ordinazione d'un membro di questa, Gerolamo, fu dipinta la tavola raffigurante appunto S. Gerolamo nel deserto"; G. MEDRI, *La Chiesa di S. Paolo in Ferrara*, Ferrara 1924, p. 30). Fermo restando che la chiesa nel 1571 subì pesantemente il danno del terremoto e che probabilmente già nella seconda metà del Settecento l'altare Fabiani era stato rimaneggiato, come quello adiacente della famiglia Mori, un ulteriore rifacimento fu apportato nel 1923, allorché si trasferì nella cappella il fonte battesimale. Tornando all'indicazione di Medri, sarebbe stato Girolamo Fabiani il committente della pala carpiana. A questo proposito alcune ricerche hanno accertato che Girolamo Fabiani moriva l'8 agosto 1517, dopo avere fatto testamento (4 giugno 1517, Archivio notarile antico, notaio Bartolomeo Codegoro, matricola 283, 1516-1517, busta 29). Il testatore fa riferimento al proprio altare solo perché desidera esservi sepolto ma non lascia disposizioni in merito al suo decoro. In ogni caso la morte di Girolamo è troppo precoce per immaginare il quadro già in essere. Dobbiamo intuire che vi persistesse il titolo dell'Assunzione della

Vergine, ma non siamo in grado di sapere da quale quadro o statua tale titolo fosse rappresentato. Neppure il figlio primogenito Bartolomeo, che redige il proprio ultimo testamento il 28 maggio 1529, lascia disposizioni testamentarie in merito (Archivio notarile antico, notaio Bartolomeo Codegoro, matricola 283, busta 29). Non conosciamo la sua data di morte, ma è facile supporre sia sopravvissuto di un certo numero d'anni al proprio testamento se nel 1532 nasceva il figlio Girolamo, morto nel 1584 senza testamento (Archivio storico del comune, Sec. XIX, busta 10, fondo familiare antico, Famiglia Fabiani). Si potrebbe congetturare che qualche tempo dopo il proprio testamento Bartolomeo si facesse promotore di una nuova intitolazione dell'altare a San Girolamo e avviasse la commissione di una pala che per onorare la memoria del padre a cui risaliva la cessione della cappella alla famiglia e con il cui nome si appresterà d'altra parte a chiamare anche il proprio primogenito. La recente presenza in città di Girolamo, che già si era distinto per l'esecuzione di una pala per i carmelitani di San Martino nella vicina Bologna, dovette essere presto segnalata dai carmelitani ferraresi ad un nuovo committente. LONGHI, *Ampliamenti...* cit. (nota 1), p. 167: "Di un più intenso accostamento all'alto grottesco del Parmigianino è prova, credo sul tardi, il *San Gerolamo* di gran formato e molto guasto nella chiesa di San Paolo a Ferrara".

<sup>61</sup> Il quadro è stato pubblicato nel 1990 dalla Turrill, con datazione nei primissimi anni trenta, giuste le somiglianze d'impostazione con il quadro di San Martino a Bologna (TURRILL, *Girolamo...* cit. (nota), p. 85 nota 46). 104.

<sup>62</sup> La datazione dei disegni di Giulio per il duomo di Verona (HARTT, *Giulio...* cit. (nota 55), pp. 206-207: 1532-1534: OBERHUBER, *Giulio...* cit. (nota 53), pp. 163 e 434: fine 1533) è stata recentemente precisata tenendo conto che uno di essi è utilizzato per un piatto con *Presentazione della Vergine al tempio* di Niccolò da Urbino firmato e datato 1532 e che una certa risonanza dei progetti con *Nascita e Presentazione della Vergine* è attestata in Francia per il tramite probabile di Primaticcio che parte da Mantova dopo il 1530; tenuto conto della programmazione delle campagne decorative mantovane in vista delle visite di Carlo V nel 1530 e nel 1532 il progetto potrebbe essere stato realizzato tra il 1528-1530 e il 1531 al massimo (A. SERAFINI, *Gian Matteo Giberti e il Duomo di Verona. I: Il programma, il contesto*, in 'Venezia cinquecento', VI, 1996, 11, pp. 75-161, *speciatim* 131 e 161, nota 194). 105.

<sup>63</sup> Inv. 3453 (HARTT, *Giulio...* cit. (nota 55), I, p. 206 e 301, cat. 243, II, fig. 432).

<sup>64</sup> La possibilità di un soggiorno di Giulio a Bologna nel luglio 1533, sostenuta da F. FILIPPINI (*Opere di Giulio Romano in Bologna*, in 'Bollettino d'arte', IX, 1929, pp. 202-203) è stata tenuta in scarso conto da HARTT, (*Giulio...* cit. (nota 55), pp. 193 e 194, nota 1), ma si veda il recupero fattone in MANCINI, *Un insospettato...* cit. (nota 44), pp. 12-13 e 20-21, note 50-51. Ringrazio Vincenzo Mancini, che ha attirato la mia attenzione su questo problema e sulla circolazione in Emilia dei modelli di Giulio per il duomo di Verona.

<sup>65</sup> Un'Assunzione della Vergine di Girolamo da Carpi figura nell'elenco dei dipinti della cappella di Margherita Gonzaga restaurati da Bastianino nel 1586. È opinione frequente nella letteratura sulla pala Muzzarelli che il dipinto fosse passato in quella sede da San Francesco (si veda di recente anche C.H. CLOUGH, *Il 'San Giorgio' di Washington: fonti e fortuna*, in *Studi su Raffaello*, atti del congresso internazionale di studi (Urbino-Firenze 1984), a cura di M. Sambucco Hamoud e M. L. Strocchi, 2 voll., Urbino, pp. 288-289; nel riesaminare il documento dell'archivio estense di Modena in cui è contenuta la lista dei quadri della "capeletta" della duchessa, identifica la "Sensione de la Madona" con la pala Muzzarelli, che sarebbe passata da San Francesco al castello già nel 1586 e qui "conzata" da "M. Bastian di felippi", che veniva pagato per questo e altri lavori il 31 agosto 1586; A. VENTURI, *Quadri in una cappella estense nel 1586*, in 'Archivio storico dell'arte', I, 1888, pp. 425-426). Concordo invece con la Turrill, che è favorevole a identificare la piccola Assunzione con il quadro di Margherita Gonzaga (TURRILL, *Girolamo...* cit. (nota 2), p. 85, nota 40).

<sup>66</sup> Per il *Riposo* di Glasgow la datazione oscilla tra il 1541-1544 (MEZZETTI, *Girolamo...* cit. (nota 10), pp. 27 e 89), i primi anni cinquanta (MATTALIANO, in *From Borso to Cesare d'Este. The School of Ferrara 1450-1628. An Exhibition in aid of The Courtauld Institute of Art Trust Appeal*, catalogo della mostra, Matthiesen Fine Art, London 1984, p. 92, cat. 44), il 1534 circa (FIORAVANTI BARALDI, *Girolamo...* cit. (nota 10), pp. 211 e 215). Per il disegno di Weimar, vedere illustrazione in A.E. POPHAM, *Catalogue of The Drawings of Parmigianino*, 3 voll., New Haven-London 1971, cat. 631, tav. 144. Per l'incisione del Caraglio datata 1526, vedere GNANN, in *Roma...* cit. (nota 32), p. 382, cat. 286. 103.

<sup>67</sup> Milano, collezione Canova (già), senza misure. Una replica della *Madonna della quercia* è presente a Bologna in collezione Casali (L. DÜSSLER, *Raphael. A critical catalogue*, London 1971, pp. 50-51). Già la Turrill nota il rapporto tra la Madonna della pala di San Martino e il quadro di Giulio Romano al Prado (TURRILL, *Girolamo...* cit. (nota 2), p. 84, nota 26). Si rimanda a quanto detto *supra* nota 45. La *Sacra famiglia della perla* era a Verona, in collezione Ludovico di Canossa. 98.

<sup>68</sup> Il quadro è considerato l'ultima opera di Parmigianino eseguita a Bologna prima del rientro a Parma nel maggio 1531, dunque datata tra il 1530 e il 1531 (S.J. FREDEBERG, *Parmigianino. His Work in Painting* (1950), Westport 1971, pp. 82-83 e

182-184; P. ROSSI, *L'opera completa del Parmigianino*, Milano 1980, p. 99; S. J. FREEDBERG, *Parmigianino Problems in the Exhibition (and related matters)*, in *Emilian Painting of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> Centuries. A Symposium*, atti del convegno di Washington, Bologna 1987, pp. 37-47).

109. <sup>69</sup> "[...] Io non conosco nulla di più affascinante che questi due brevi dipinti [il *San Luca* e la *Natività*]: immaginarli, bisognerebbe, a palazzo del Te, a Sabbioneta, a Belriguardo, e rianimarli come scene di classe. Il San Luca, elegante pittore romanista che ritrae la duchessa-cameriera, nella stanza gentilevolmente arredata: il San Giuseppe che noiato (dopo la chiusura del laboratorio) s'affaccia sulla soglia del portico, dove, coi tempi che corrono, s'è fatto attecchire il vitigno [...]. Il Presepio, all'aperto, che sembra visto dall'occhio smorto di un Ovidio esiliato [...]; quel pastore che s'inginocchia, nel costume bracato degli Sciti dei sarcofagi imperiali [...]" (LONGHI, *Ampliamenti...* cit. (nota 1), pp. 166-167). Di diverso avviso è poi stata la Mezzetti, che considerava i due pezzi tra loro assai diversi: per il *San Luca* proponendo una data sul 1537 (MEZZETTI, *Girolamo...* cit. (nota 10), pp. 24-25 e 47 note 88-89), per la *Natività* una data prima del 1527 (ivi, pp. 25 e 91, fig. 2).

<sup>70</sup> È stato recentemente rivalutato il testo di una missiva, datata 2 febbraio 1535 scritta da Giulio Romano da Ferrara a Federico Gonzaga a Mantova dalla quale si evince che l'artista fu richiesto di consigli e forse di disegni d'architettura (R. PACCIANI, *Giulio...* cit. (nota 15), pp. 310, 311 e 316-317 note 34-36 e 39, fig. 6). La possibilità di individuare testimonianze sopravvissute delle relazioni intercorse tra Giulio Romano e la corte di Ferrara è stata percorsa anche da C. FURLAN (*'Hercole va trionfando': nota su Giulio Romano e due disegni del Louvre*, in *Memor fuit dierum antiquorum. Studi in memoria di Luigi de Bisio*, a cura di P.C. Ioly Zorattini e A.M. Caproni, Udine 1995, pp. 375-379) e da G. AGOSTI (*Qualcosa su e di e intorno a Giulio Romano*, in *'Prospettiva'*, 1998, 91-92, I, pp. 171-185, *speciatim* 175).

<sup>71</sup> Sulla sala della Vigna sono intervenuti: V. SGARBI, *Testimonianze inedite del raffaellismo in Emilia: Garofalo, Gerolamo da Carpi e Battista Dossi a Belriguardo*, in *Studi...* cit. (nota 65), I, pp. 395-601, II, figg. 289-297; R. PACCIANI, *Giulio...* cit. (nota 15) pp. 313 e 319 nota 51; A.M. FIORAVANTI BARALDI, *Il Garofalo*, Rimini 1993, pp. 28-32; J. BENTINI, *La sala delle Vigne nella 'delizia' di Belriguardo*, in *'Accademia Clementina. Atti e memorie'*, n.s., 1995-1996, pp. 9-29, ripubblicato in *Arte e storia a Belriguardo. La Sala delle Vigne*, Ferrara 1997, pp. 19-35.

<sup>72</sup> S. SERLIO, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici, cioè, toscano, dorico, ionico, corinthio, et composito, con gli essempli dell'antiquità, che, per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio* (con dedica a Ercole II), Venezia, 1537, c. III.

<sup>73</sup> La data conclusiva è fornita dalla partenza di Primaticcio per la Francia (OBERHUBER, *Giulio...* cit. (nota 53), p. 365: 1530-1531, con riferimento al paragrafo introduttivo alle schede relative al saggio; A. BELLUZZI, *Palazzo Te a Mantova*, 2 voll., Modena 1998, pp. 423-424 e 437-438, cat. 830).

<sup>74</sup> *The Engravings of Giorgio Ghisi*, catalogo della mostra a cura di M. e R.R. Lewis, con introduzione e notizie di S. Boorsch, New York 1985, p. 105, cat. 25 e fig. 47 (riproduzione dello stucco); S. MASSARI, in *Giulio Romano pinxit et delineavit. Opere grafiche autografe e di collaborazione e bottega*, catalogo della mostra a cura di S. Massari, Roma 1993, pp. 174-175, cat. 164.

<sup>75</sup> L. MENEGATTI, *Collezionismo e committenza alla corte degli Este nel Cinquecento*, tesi di laurea, Università degli studi di Padova, anno accademico, 1998-1999, pp. 563-564, cat. 312.

92. <sup>76</sup> La pittura è oggi attribuita a Giulio Romano e Anselmo Guazzi su disegno di Giulio messo a punto tra il 1528 e il 1529 (Parigi, Louvre, inv. 3528; HARTT, *Giulio...* cit. (nota 55), cat. 185, fig. 273; OBERHUBER, *Giulio...* cit. (nota 53), pp. 152 e 160; BELLUZZI, *Palazzo...* cit. (nota 73), pp. 477-478, cat. 1164, e 483, cat. 1204, fig. 379). Canedy richiamava questo prototipo giuliesco per spiegare la figura di re di spalle nell'*Adorazione dei magi* di Modena (N.W. CANEDY, *Some Preparatory Drawings by Girolamo da Carpi*, in *'The Burlington Magazine'*, CXII, 1970, pp. 86-94, *speciatim* 89 nota 9). La prospettiva di una graduale maturazione dello stile di Giulio, qui prospettata, mi sembra evitare una lettura appiattita dell'opera di Girolamo.

<sup>77</sup> A. BALLARIN, *Dosso...* cit. (nota 1), I, fig. 195 con datazione sul 1530-1535.

<sup>78</sup> A. BALLARIN, *Dosso...* cit. (nota 1), II, fig. 802: 1532-1535; LUCCO, *I due...* cit. (nota 34), p. 168, fig. 5.

<sup>79</sup> Per la discussione sulla datazione, cfr. OBERHUBER, *Giulio...* cit. (nota 53), p. 339: 1530-1532 (con riferimento al paragrafo introduttivo alle schede del saggio), e BELLUZZI, *Palazzo...* cit. (nota 73), pp. 360 e 362: entro il 1530.

110. <sup>80</sup> Londra, Sotheby's, 4 luglio 1975, lotto 47, mm 164 x 255: penna, inchiostro bruno, acquarello bruno, biacca su carta preparata; angolo inferiore destro integrato; iscritto "J. Romano". Nel catalogo si riferisce a Giulio Romano e lo si dice studio preliminare per la lunetta con la *Musa Castalia* eseguita da Rinaldo Mantovano.

<sup>81</sup> Per il rilievo grafico di Ippolito Andreasi cfr. BELLUZZI, *Palazzo...* cit. (nota 73), p. 362, fig. 210.

114. <sup>82</sup> Inv. 3429; olio su tavola, supporto moderno, cm 43 x 53,2; proviene dalla collezione Don Diego Godoy, poi Parigi.

collezione De Bourck (come Giulio Romano), acquisita in blocco da re Guglielmo I d'Olanda (1823), dal 1987 è in prestito permanente nella sede attuale; parere in favore di una attribuzione a Girolamo da Carpi è comunicato da S. M. Bailey (C. E. DE JONG-JANSSEN, *Catalogue of the Italian Paintings in the Bonnefantenmuseum*, Maastricht 1995, pp. 130-131, fig. 62: Emilia, secondo quarto del XVI secolo).

<sup>83</sup> A. PATTANARO, *La maturità del Garofalo. Annotazioni ad un libro recente*, in 'Prospettiva', 1995, 79, pp. 39-53, *speciatim* 48, figg. 7 e 10.

<sup>84</sup> Analogamente relazionabile al punto di stile toccato da Garofalo in questi anni è anche la *Annunciazione* già Massari, oggi in collezione privata (FIORAVANTI BARALDI, *Il Garofalo...* cit. (nota 21), fig. 25). La si legga in rapporto con la *Annunciazione* di Garofalo agli Uffizi (inv. 1365), parimenti in debito con gli studi di Giulio Romano per *Annunciazione* riuniti da Hartt (*Giulio...* cit. (nota 55), pp. 207 e 302, cat. 249-251a, figg. 434-437).

<sup>85</sup> PACCIANI, *Giulio...* cit. (nota 15), pp. 310-317, note 37-38 e 40.

<sup>86</sup> PACCIANI, *Giulio...* cit. (nota 15), p. 37, nota 38; N. FORTI GRAZZINI, *Arazzi a Ferrara*, Milano 1982, pp. 61-63.

<sup>87</sup> C. HOPE, *Gli arazzi della Scuola Nuova*, in *Raffaello in Vaticano*, catalogo della mostra della Città del Vaticano, Milano 1984, pp. 329-336; per bibliografia e per un consuntivo recente si veda GNANN, in *Roma...* cit. (nota 32), pp. 290-291.

<sup>88</sup> Inv. 324, mm. 287 x 538 (M. JAFFÉ, *The Devonshire Collection of Italian Drawings*, 4 voll., II: *Roman and Neapolitan Schools*, London 1994, p. 162, n. 284). Il disegno è bene noto, come dimostra la sua circolazione in Italia settentrionale (F. SRICCHIA SANTORO, *Pedro de Campaña in Italia*, in 'Prospettiva', 1981, 27, pp. 75-86 *speciatim* 83) e nei Paesi Bassi (N. DACOS, *Cartons et dessins raphaëlesque à Bruxelles: l'action de Roma aux Pays-Bas*, in 'Bollettino d'Arte', 1997, 100, Supplemento: *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, atti del convegno internazionale, Bruxelles 1995, pp. 5-6). Recentemente lo si è rapportato alla stampa attribuita alla scuola del Raimondi (S. MASSARI, in *Giulio...* cit. (nota 74), pp. 79-80, cat. 69).

<sup>89</sup> BALLARIN, *Dosso...* cit. (nota 1), I, fig. 229: 1535-1540.

<sup>90</sup> Londra, Christie's, 24 aprile 1998, lotto 127; già pubblicata in passato in F. RUSSELL, *A late Work by Girolamo da Carpi*, in 'The Burlington Magazine', CXXV, 1983, 963, p. 359, fig. 53. La antica provenienza Aldobrandini, sostenuta nel catalogo di vendita, non è documentabile con certezza.

<sup>91</sup> MEZZETTI, *Girolamo...* cit. (nota 10), p. 30, fig. 42 e pp. 90-91, cat. 98: *post* 1545; il dipinto precede di poco la *Crocefissione* della Banca Popolare dell'Emilia e Romagna.

<sup>92</sup> Penso a quella in tutto simile nel disegno con *Mosè fa scaturire acqua dalla roccia* nelle versioni di New York o di Parigi (L. RAVELLI, *Polidoro da Caravaggio. I. Disegni di Polidoro, II. Copie da Polidoro*, Cinisello Balsamo 1978, pp. 94-95, figg. 2-3).

<sup>93</sup> SERLIO, *Regole...* cit. (nota 72), cap. XI, c. LXIXV: dopo avere esaltato le ideazioni approntate da Peruzzi ("le quali non solamente mantengono gli edifici sodi, et ordinati; ma gli arricchiscono grandemente di presentia"), passa a decantare la bravura di Polidoro e di Maturino ("i quali con honor di tutti gli altri pittori hanno così ben ornata Roma di sì fatte pitture, che nissun laltro a nostri tempi è aggiunto a tal segno"); segue la citazione dei chiaroscuri di Dosso all'esterno del palazzo ducale di Ferrara.

<sup>94</sup> Tra il 1536 e il 1539 Giulio è impegnato sul fronte dell'appartamento di Troia (camere dei Cavalli, delle Teste e dei Cesari; camerini degli uccelli e dei falconi, sala di Troia e loggia dei marmi; B. TALVACCHIA, *L'apparato decorativo dell'appartamento di Troia nel palazzo Ducale*, in *Giulio...* cit. (nota 38), p. 392).

<sup>95</sup> Per il riconoscimento di due probabili copie da disegni perduti di Giulio per gli arazzi di Ercole II si veda C. FURLAN, *'Hercule...* cit. (nota 70), pp. 375-379.

<sup>96</sup> Inv. 5212-77; mm 257 x 208; *recto*: penna, inchiostro bruno, entrato al British Museum con il dono W. Fawkenor; al *verso* sono libere copie da due gruppi di figure di Michelangelo sui pennacchi della Sistina, *Asa Reoboamo* (J. A. GERE - P. POUNCEY, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Artists working in Rome c. 1550 to c. 1640*, 2 voll., London 1983, p. 102, cat. 165 *recto*, tav. 157, cat. 165 *verso*, tav. 157). Il seguace di Girolamo in questo caso deve avere copiato disegni disponibili del Carpi. Uno schizzo autografo da *Asa e Reoboamo*, è al *verso* della *Disputa del Sacramento* (da Raffaello) di Londra, Victoria & Albert Museum (inv. D. 1051-1900. cfr. *supra* nota 43). Per il cosiddetto "Square Sketchbook", di cui è parte il presente foglio, si veda anche N. W. CANEDY, *The Roman Sketchbook of Girolamo da Carpi*, London 1976, pp. 129-130.

<sup>97</sup> RAVELLI, *Polidoro...* cit. (nota 92), pp. 398-99, cat. 736.

<sup>98</sup> Inv. 69.84a/b, mm 206 x 105; *recto*: penna, inchiostro bruno, acquarello bruno, lumeggiature a biacca; *verso* penna (?), gesso nero, nell'angolo inferiore destro è la scritta: "Ie.<sup>mo</sup>: da Carpi", cui si aggiunge una vecchia iscrizione di Richardson il

giovane: "An excellent group antique, in the Villa Borghese at Rome"; proveniente dalla collezione Peter Lely (1618-1680; collezione Richardson Senior (1665-1745); collezione Richardson Junior (1694-1771); collezione H.S. Oliver (1796-1866); quindi a New York, H. Shickman (n. 3 del catalogo di vendita: al *recto* è dato il titolo *Caio Mario e sua madre Veturia*; *Recent Accessions of American and Canadian Museum*, in 'The Art Quarterly', XXXIV, 1970, 2, pp. 249-258, fig. del solo *recto*).

<sup>99</sup> HIRST, *Michelangelo...* cit. (nota 33), pp. 67-69, fig. 88: accetta la datazione all'inizio degli anni venti.

<sup>100</sup> MEZZETTI, *Girolamo...* cit. (nota 10), pp. 30-1, e 87-88, figg. 43-48; D. BENATI, in *Dipinti antichi della Banca Popolare dell'Emilia*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Modena 1987, pp. 54-56, cat. 10; ID., in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. I dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Modena 1997, pp. 43-44, cat. 16.

<sup>101</sup> Rammento che la data 1531 circa supposta dalla critica per la cappella e per la pala relativa (HARTT, *Giulio...* cit. (nota 55), pp. 208-211) è ora meglio precisata. Solo a partire dal 1536, Polissena Boschetti, madre di Isabella, l'amata di Federico II, entra in possesso della cappella e la intitola a San Longino. La *Adorazione del Bambino alla presenza di San Longino*, ovvero pala di San Longino (Parigi, Louvre), e gli affreschi eseguiti alle pareti, con *Crocefissione* e *Ritrovamento del Preziosissimo Sangue*, sarebbero successivi a tale data (G. PECORARI, *Le commissioni artistiche della famiglia Boschetti*, in *Giulio...* cat. (nota 38), pp. 442-444). Pur ammettendo una certa difficoltà nella datazione su base stilistica, Oberhuber suggerisce per confronto una cronologia sul 1540-1541 dell'intero complesso (OBERHUBER, *Giulio...* cit. (nota 53), pp. 430-431).

<sup>102</sup> MEZZETTI, *Girolamo...* cit. (nota 10), pp. 30, fig. 40 e 48, note 111-112.

<sup>103</sup> VASARI, *Le Vite...* cit. (nota 9), p. 435. Per gli scambi epistolari tra Ercole II e Giacomo Tebaldi si veda G. CAMPORI, *Il Pordenone in Ferrara*, in 'Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi', III, 1865, pp. 271-280. Tutta la vicenda è ripercorsa in PATTANARO, *Regesto...* cit. (nota 9), I, pp. 165-66, nn. 316 e 321.

<sup>104</sup> Non si è in grado di stabilire quali fossero in concreto i propositi dell'Estense: è tuttavia probabile che gli avesse richiesto cartoni per arazzi con storie dell'Odissea (C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, Venezia 1648, ed. a cura di D. von Hadeln, 2 voll., Berlin 1914-1924, I, p. 107).

<sup>105</sup> Da luglio a ottobre 1544 Girolamo è pagato per perduti dipinti all'esterno e nel "salotto dela Crosiera" nel castello di Copparo, e, ancora, nel 1546 e nel 1547, per la "decorazione del saloto in crose dala cornice in suso dove è depinto li Signori" e per avere dipinto la facciata; per avere decorato la volta della torre e "la fassa dela ditta volta" nella torre marchesana nel castello di città (MEZZETTI, *Girolamo...* cit. (nota 10), pp. 32 e 59-61). Per un possibile aspetto del ciclo copparese rimando a PATTANARO, *Girolamo...* cit. (nota 6), pp. 25-26.

<sup>106</sup> Giulio Alvarotto, cerimoniere di Caterina de' Medici, regina di Francia, scrive da Melun a Ercole II esprimendo l'entusiastica reazione della corte di fronte ai ritratti dei suoi figli inviati da Girolamo da Carpi al Primaticcio e da questi donati alla regina (3 gennaio; A. VENTURI, *Ritratti di Girolamo da Carpi donati dal Primaticcio alla regina di Francia*, in 'Archivio Storico dell'Arte', II, 1889, p. 377; PATTANARO, *Regesto...* cit. (nota 1), p. 178, nr. 402).

<sup>107</sup> CANEDY, *The Roman...* cit. (nota 96), p. 7.

<sup>108</sup> VASARI, *Le Vite...* cit. (nota 9), p. 419. La Mezzetti ritiene di poter identificare il menzionato dipinto nella *Sacra famiglia* del Paul Getty Museum (MEZZETTI, *Girolamo...* cit. (nota 10), pp. 33-34, 63 e 92), basandosi sulla considerazione che il quadro sia opera molto tarda del pittore; questa ipotesi sembra difficilmente sostenibile, alla luce di alcune riflessioni sul rapporto con l'opera di Parmigianino che si spera di rendere note tra breve.

<sup>109</sup> Da una lettera scritta da Siena dal prevosto dei Trotti al Commissario generale di Ippolito II in Ferrara si apprende che Girolamo è già arrivato a Ferrara e che il cardinale lo incarica di procurare una cornice per un certo quadro che ha con sé a Siena (19 dicembre 1553; MEZZETTI, *Girolamo...* cit. (nota 10), p. 63). Rilevando che non vengono trasmesse al pittore le misure, la Mezzetti suppone correttamente si tratti di dipinto ben noto e cioè dell'opera che il pittore ha eseguito per il cardinale a Roma e che a Vasari 'piacque sommamente'.

<sup>110</sup> VASARI, *Le Vite...* cit. (nota 9), p. 475: "In Rovigo, nella chiesa di S. Francesco, dipinse il medesimo l'apparizione dello spirito Santo in lingue di fuoco; che fu opera lodevole per lo componimento e bellezza delle teste"; F. BARTOLI, *Le pitture sculture ed architetture della città di Rovigo*, Venezia 1793, p. 68: "sotto la pala è pure di Girolamo il S. Francesco stigmatizzato".

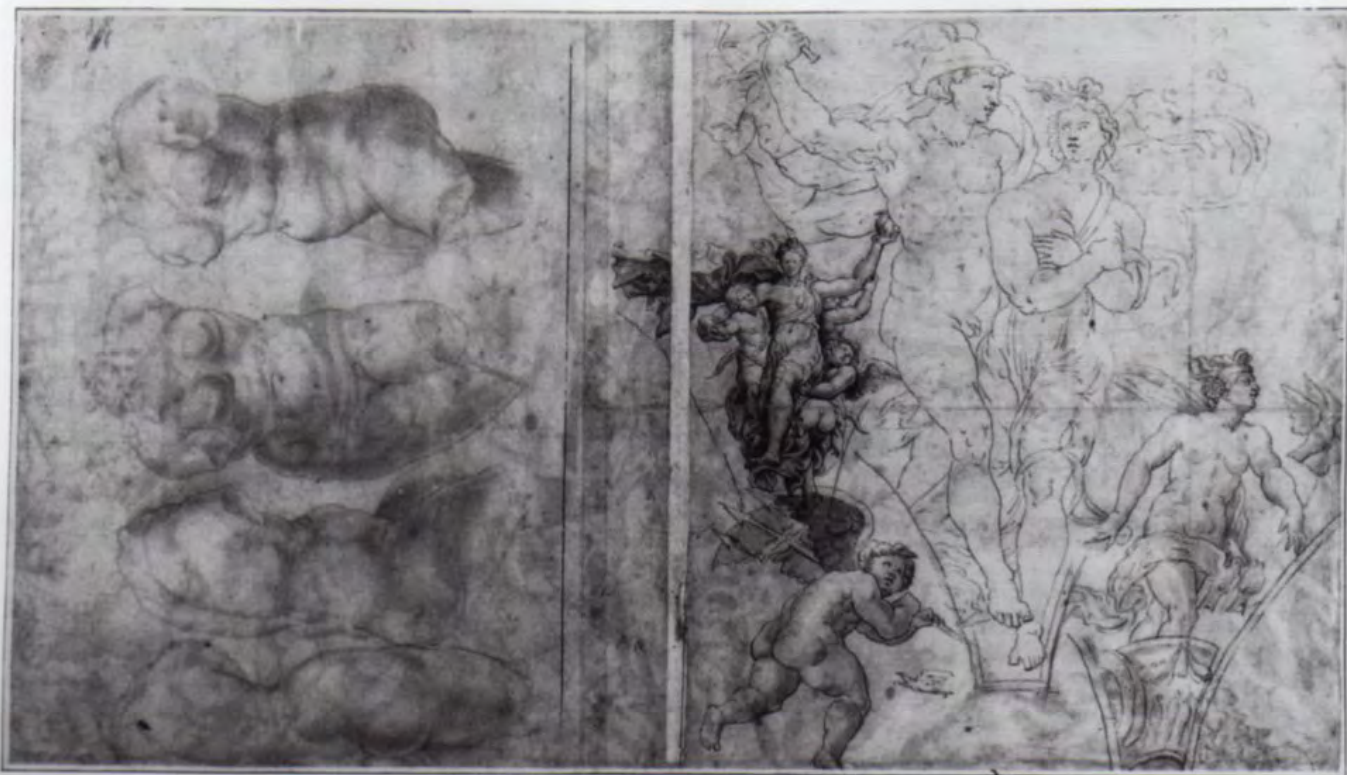
124. <sup>111</sup> La preistoria della pala rimonta all'8 dicembre 1511, allorché il mercante Francesco Sandrini dispone nel proprio testamento che si costruisca a sue spese l'altare dello Spirito Santo ponendovi una pala del valore di 40 ducati. Nello stesso testamento il Sandrini, che lega tutti i propri beni al convento di San Francesco, richiede sia celebrata una messa per la solennità della Pentecoste e una per il giorno delle stimmate. Ci sembrano poi di interpretazione inequivocabile i seguenti dati: il 30 settembre 1550 si affrontano spese per il trasporto della pala; il 30 dicembre 1550 si provvede alla fornitura di una tenda azzurra



122. <sup>125</sup> MEZZETTI, *Girolamo...* cit. (nota 10), pp. 25-27, figg. 32-33, tav. XIII. Ritengo spetti a Battista la sola figura di Venere. Per una cronologia al 1546 della *Venere* sembra A. WALTHER, in *Gemäldegalerie Dresden. Alte Meister. Katalog der Ausgestellten Werke*, Leipzig 1992, p. 212, cat. 143. Si veda per il problema della cronologia del dipinto, da tenere distinto dalla documentazione relativa alla perduta *Galatea*, PATTANARO, *Girolamo...* cit. (nota 14), pp. 55-57.
- <sup>126</sup> Ho già manifestato questa convinzione in PATTANARO, *La maturità...* cit. (nota 83), pp. 50 e 53, nota 62.
- <sup>127</sup> G. M. PILO, in *Tiziano*, catalogo della mostra di Venezia, Venezia 1990, pp. 280-283, cat. 43.
- <sup>128</sup> La critica, un tempo sostenitrice, per questa seconda versione, di una datazione alla metà del sesto decennio, appare oggi meno perentoria, ed anzi disponibile ad accogliere per l'esito tizianesco una collocazione sulla metà del quinto decennio, già in passato proposta da Ballarin, e poggiante oltre che su basi stilistiche, sul termine *postquem* offerto dalla *Pentecoste* di Polidoro da Lanciano (Venezia, Gallerie dell'Accademia), datata 1545 (A. BALLARIN, *Introduzione ad un catalogo dei disegni di Jacopo Bassano. III* (1973), ora riedito in A. BALLARIN, *Jacopo Bassano. Scritti 1964-1995*, a cura di V. Romani, 2 voll., Cittadella 1995, II, p. 213).



92. GIROLAMO DA CARPI: *Adorazione dei magi*. MODENA, Galleria Estense.



93. GIROLAMO DA CARPI (?): *Studi dall'antico e dalla loggia della Farnesina*. WINDSOR CASTLE, Her Majesty the Queen Elizabeth II, inv. RL. 8636v.



94. GIROLAMO DA CARPI: *Assunzione della Vergine alla presenza di Giulia Muzzarelli*. WASHINGTON, National Gallery of Art.



95. GIROLAMO DA CARPI (?): *Trionfo di Bacco*. WINDSOR CASTLE, Her Majesty the Queen Elizabeth II, inv. RL 8636r.



96. GIROLAMO DA CARPI: *Studi da un Dioscuro di Montecavallo e da figura femminile*. FIRENZE, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. 1708 E.



97. GIROLAMO DA CARPI: *Studio da una figura di amazzone*. LONDRA, British Museum, inv. 1946-7-13-309r.



98. GIROLAMO DA CARPI: *Sacra famiglia con San Giovannino*. Già MILANO, collezione Canova.



99. GIULIO ROMANO: *Psiche che riceve il vaso da Proserpina*. PARIGI, Louvre, Cabinet des dessins, inv. 3492.



100. GIROLAMO DA CARPI: *Due studi virili*. FIRENZE, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. 1971 F.



101. GIROLAMO DA CARPI: *Studio virile*. FIRENZE, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. 1969 F.



102. GIROLAMO DA CARPI: *San Girolamo*. FERRARA, San Paolo.



103. GIROLAMO DA CARPI: *Riposo durante la fuga in Egitto con Santa Caterina*. GLASGOW, Art Gallery.



104. GIROLAMO DA CARPI: *Assunta*. Già LONDRA, Sotheby's.



105. GIULIO ROMANO: *Tre angeli che reggono la corona della Vergine*. PARIGI, Louvre, Cabinet des dessins, inv. 3453.



108. GIORGIO GHISI (da GIULIO ROMANO): *Tre parche* (1558).



109. GIROLAMO DA CARPI: *San Luca che ritrae la Vergine*. Già FIRENZE, collezione Gronau.



110. GIROLAMO DA CARPI: *Allegoria delle arti di Mantova* (da GIULIO ROMANO). Già LONDRA, Sotheby's.



111. GIROLAMO DA CARPI: *Riposo durante la fuga in Egitto*. Già VENEZIA, Carlo Scarpa.



112. GAROFALO: *Adorazione dei pastori*. ROMA, Pinacoteca Capitolina.



113. AGOSTINO VENEZIANO  
(da GIULIO ROMANO): *Adorazione  
dei pastori* (1531).



114. GIROLAMO DA CARPI (?):  
*Adorazione dei pastori*.  
MAASTRICHT, Bonnefantenmuseum.



115. GIULIO ROMANO: *Adorazione dei magi*. CHATSWORTH, collezione Devonshire, inv. 324.



116. GIROLAMO DA CARPI: *Adorazione dei magi*. Già LONDRA, Christie's.



117. GIROLAMO DA CARPI: *Adorazione dei magi*. LONDRA, The National Gallery of Art.

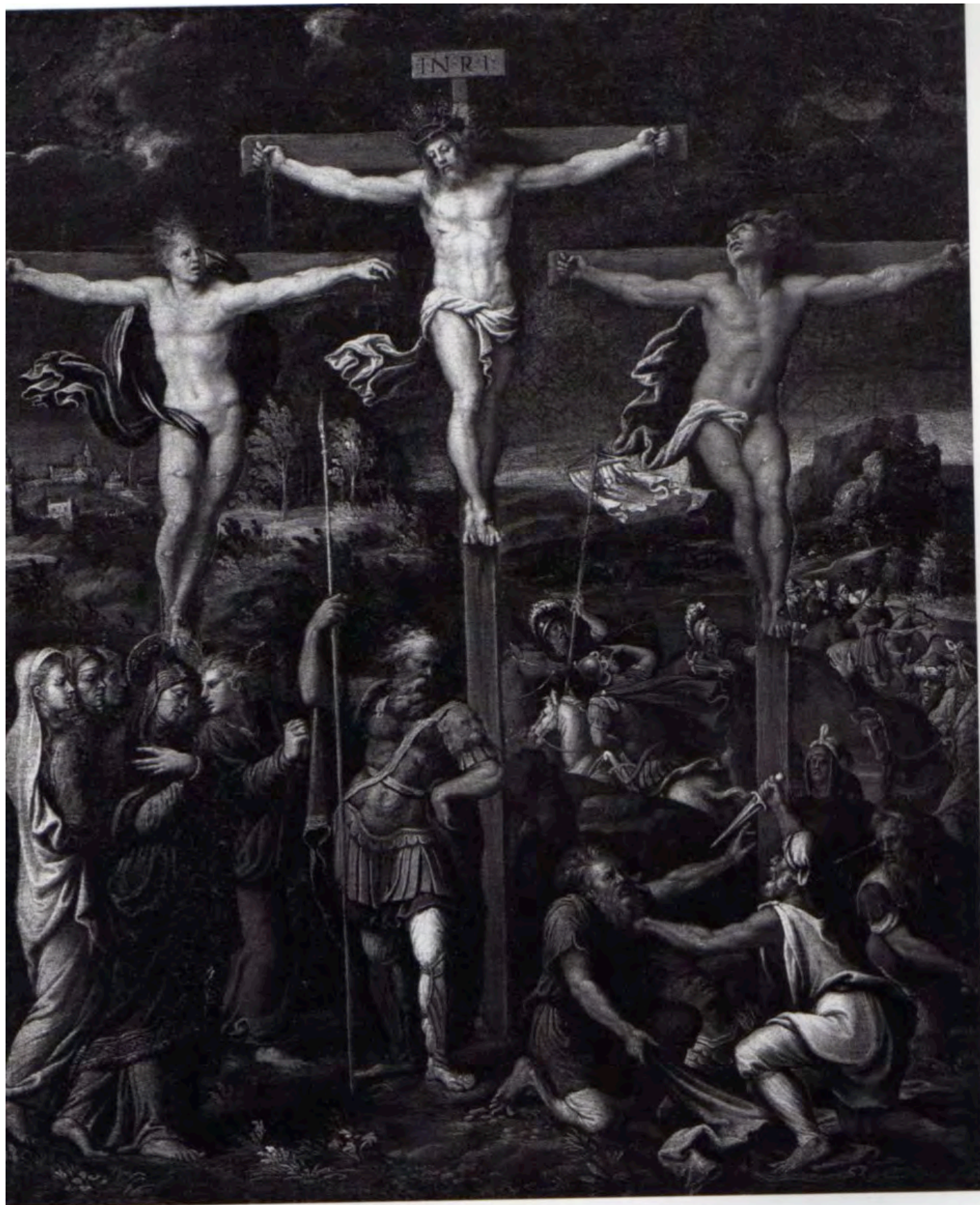


119. GIROLAMO DA CARPI: *Studio per il buono e il cattivo ladrone*. INDIANAPOLIS, Museum of Art, inv. 69.84b.

118. GIROLAMO DA CARPI: *Caio Mario e sua madre Veturia*. INDIANAPOLIS, Museum of Art, inv. 69.84a.



120. Seguace di GIROLAMO DA CARPI (da POLIDORO DA CARAVAGGIO): *Niobe con Apollo e Diana*. LONDRA, British Museum, inv. 5212-77r.



21. GIROLAMO DA CARPI: *Crocefissione*. MODENA, Banca popolare dell'Emilia Romagna.



122. GIROLAMO DA CARPI e BATTISTA DOSSI: *Venere sull'Eridano* (1546-1548). DRESDA, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie.



123. GIROLAMO DA CARPI: *Occasione e Pentimento* (1541). DRESDA, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie.



124. GIROLAMO DA CARPI: *Pentecoste*. ROVIGO, San Francesco.