



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## FRONTESPIZIO TESI

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Beni Culturali

---

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN: Storia Critica e Conservazione dei Beni Culturali

CICLO XXXI

**Girolamo Siciolante da Sermoneta nella Cultura Artistica della Maniera moderna: opere,  
commitment e cronologia**

**Coordinatore:** Ch.ma Prof.ssa Vittoria Romani

**Dottorando:** Alessia Ulisse

## ABSTRACT

La tesi è incentrata su Girolamo Siciolante da Sermoneta pittore originario del basso Lazio, che ha svolto gran parte della sua carriera a Roma, salvo brevi soggiorni in Italia Settentrionale. L'idea nasce a seguito della convinzione che dopo le importanti campagne di ricerca su Perino del Vaga condotte negli ultimi decenni, fosse necessaria una revisione del percorso artistico del pittore che Vasari presenta come suo più fedele allievo. Nonostante si fosse messa in evidenza l'importanza di Girolamo Siciolante nello sviluppo della cultura della Maniera, soprattutto con il fondamentale articolo di Federico Zeri (*Intorno a Gerolamo Siciolante*, in *Siciolante* in «Bollettino d'Arte», 36.1951, pp. 139-149), molti problemi rimanevano insoluti, circa i contesti in cui il pittore fu attivo, la committenza che lo interessò e la cronologia della sua attività. Il lavoro è stato condotto mediante la ricerca d'archivio e il rinvenimento di nuovi documenti, con la rilettura di testimonianze edite, ma trascurate e attraverso l'esame stilistico delle opere. Nel lavoro si prova a fornire una migliore comprensione dei rapporti con Perino e il contesto romano del Cinquecento e una messa a fuoco più chiara della cronologia dei soggiorni in Italia settentrionale. Si tenta inoltre una panoramica sulla bottega e si forniscono nuovi dati su alcune commissioni romane del pittore (la cappella Cesi in Santa Maria della Pace, la cappella della Natività nella stessa chiesa, la cappella Függer in Santa Maria dell'Anima, la pala con *Madonna e Santi* per Sant'Eligio dei Ferrarini). Si tenta, infine, mediante l'esame stilistico di realizzare una cronologia delle opere più coerente e di fornire nuovi spunti riflessioni su temi mai, o poco, affrontati: la partecipazione al cantiere di Palazzo Ferretti o la collaborazione con Raffaellino da Reggio. Questo ha portato ad aggiungere nuovi tasselli alla già nota biografia del pittore redatta nel 1996 (John Hunter, *Girolamo Siciolante pittore da Sermoneta (1521-1575)*, Roma 1996).

## INDICE

<b>Introduzione .....</b>	<b>5</b>
<b>Capitolo 1: Dalle Vite di Vasari all'avvio della "riscoperta" di Federico Zeri .....</b>	<b>9</b>
1.1 Girolamo Siciolante da Sermoneta eccellente e valoroso pittore nelle Vite di Giorgio Vasari.....	9
1.2 La fortuna critica di Girolamo Siciolante dopo le Vite di Giorgio Vasari .....	14
<b>Capitolo 2: La formazione di Siciolante tra Leonardo Grazia da Pistoia e Perino del Vaga ...</b>	<b>17</b>
2.1 Nella bottega di Leonardo da Pistoia, la formazione e la prima attività.....	19
2.2 La Pala di Valvisciolo: Siciolante tra Leonardo e Perino.....	22
<b>Capitolo 3: Gli anni Quaranta: il consolidarsi della carriera di Girolamo Siciolante tra Roma e l'Italia Settentrionale .....</b>	<b>25</b>
3.1 La Pietà per Santi Apostoli: una fortunata composizione, tra modelli e derivazioni .....	35
3.2 I viaggi in Italia Settentrionale .....	41
3.2.1 Girolamo Siciolante alla corte di Pier Luigi Farnese.....	41
3.2.2 A Bologna per Matteo Malvezzi .....	46
3.2.3 La fortuna nel collezionismo veneziano .....	50
3.3 La committenza francese della cappella Dupré: il rapporto con Jacopino del Conte.....	53
<b>Capitolo 4: La fortuna nel contesto romano: gli anni Cinquanta .....</b>	<b>58</b>
4.1. La sala di Scipione di Palazzo Capodiferro, un caso di studio per la bottega di Siciolante e il rapporto con i pittori spagnoli.....	61
4.2 L'attività nelle Marche: la decorazione di Palazzo Ferretti.....	68
4.3 Santa Maria della Pace: alcune novità sulla cappella della Natività.....	73
4.4 Palazzo Orsini di Monterotondo: il ciclo di Adone .....	77
<b>Capitolo 5: Gli anni Sessanta .....</b>	<b>80</b>
5.1 La Cappella Függer in Santa Maria dell'Anima.....	85
5.2 Sant'Eligio dei Ferrari: il rapporto tra Girolamo Siciolante e Girolamo Muziano.....	92
<b>Capitolo 6: Epilogo.....</b>	<b>98</b>
6.1 Raffaellino da Reggio «andò a Sermoneta con Messer Girolamo Sermoneta»: nuove considerazioni sulla presenza di Raffaellino come aiuto di Siciolante .....	109
6.2 Il ruolo di Girolamo Siciolante nella realizzazione del soffitto di Santa Maria in Aracoeli: vicende e nuove considerazioni .....	114
<b>Regesto della vita di Girolamo Siciolante da Sermoneta.....</b>	<b>122</b>
<b>Appendice Documentaria .....</b>	<b>142</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>270</b>
<b>Tavole .....</b>	<b>192</b>



## Introduzione

L'idea di un progetto di ricerca su Girolamo Siciolante da Sermoneta nasce a seguito della convinzione che dopo le importanti campagne di ricerca su Perino del Vaga condotte negli ultimi decenni, fosse necessaria una revisione del percorso artistico del pittore che Vasari presenta come il suo più fedele allievo. A partire dal profilo dedicatogli da Hermann Voss (1920) negli anni Cinquanta del Novecento è stato possibile avviare una ricostruzione del suo catalogo e della sua attività grazie agli studi di Federico Zeri (1951), Bernice Davidson (1966), Ellis Kirkham Waterhouse (1970), Raffaele Bruno (1974), Teresa Pugliatti, Luigi Fiorani (1983) e John Hunter (1987; 1988; 1996) che hanno messo in evidenza l'importanza del pittore nello sviluppo della cultura figurativa della Maniera. Tuttavia, molti snodi della sua storia rimangono poco definiti, con riferimento sia ai contesti in cui Siciolante fu attivo, sia alla committenza e alla cronologia delle sue opere. C'è dunque lo spazio per tentare una più adeguata messa a fuoco del suo percorso e della sua personalità. In tal senso si è scelto di estendere il progetto a tutta la carriera del pittore, partendo da un'indagine sulla stagione della sua formazione, divisa tra Leonardo Grazia da Pistoia (1503-*post* 1548) e Perino del Vaga (1501-1547), per giungere, in un contesto molto mutato, alla fase conclusiva della sua attività negli anni Settanta.

Il lavoro non si struttura come una monografia di stampo tradizionale, corredata da un catalogo, dal momento che uno strumento simile già esiste nella monografia di Hunter, ma nasce con l'intento di fornire nuovi dati storici e archivistici a partire dai quali restituire un'immagine più affidabile e approfondita del pittore. In ciascun capitolo si è scelto di presentare i lavori più significativi e documentati del periodo preso in esame – nel caso della formazione, ad esempio, la pala di Valvisciolo, esemplare della migrazione di Siciolante dai modi del Grazia a quelli di Perino – facendoli seguire dalla discussione sugli aspetti ancora problematici. Si pensi alla *Pietà* realizzata per la chiesa dei Santi Apostoli di Roma o alla decorazione della cappella del Presepe in Santa Maria della Pace per la quale si ignoravano fino a questo momento il patronato e la committenza. Su questi ed altri argomenti è stato possibile fornire un nuovo inquadramento valendosi della ricerca storico-documentaria integrata dalle evidenze offerte dall'analisi stilistica e dei contesti. Alcuni temi, quali la partecipazione di Siciolante alla decorazione di palazzo Ferretti ad Ancona o la possibile collaborazione di Raffaellino da Reggio con Siciolante nel palazzo Caetani di Cisterna di Latina vengono segnalati e discussi per la prima volta.

Nel dettaglio la tesi si compone di sei capitoli disposti in senso cronologico, seguiti da un regesto della vita e delle opere, da un'appendice documentaria e da un apparato fotografico.

Il primo capitolo riguarda la fortuna critica del pittore nelle fonti antiche, focalizzandosi soprattutto sulle biografie di Vasari e di Baglione, integrate dall'analisi della letteratura storica e diegetica. Assai

utile per la ricognizione delle opere del pittore presenti a Sermoneta è stato il volume dello storico settecentesco Pietro Pantanelli dedicato alla città di Sermoneta, *Notizie storiche, sacre e profane, appartenenti alla terra di Sermoneta in distretto di Roma, arricchite di molte memorie dell'antico Lazio e della regione de' Volsci, entro le quali essa è compresa. Raccolte da Pietro Pantanelli* pubblicato postumo da Leone Caetani nel 1972. Il secondo capitolo affronta il tema della formazione del pittore, iniziata sotto la guida di Leonardo da Pistoia, come suggerisce Giovanni Baglione, e proseguita nella bottega di Perino del Vaga a Roma, come testimonia Vasari. Si è proceduto ad analizzare e individuare, mediante i confronti tra le opere grafiche e pittoriche dei tre artisti, l'evoluzione del percorso iniziale di Girolamo, tenendo ben presenti le notizie riportate dai due biografi. Quello che emerge è un esordio segnato da Leonardo da Pistoia, visibile nell'utilizzo da parte di Siciolante di tipologie e caratteristiche tipiche dello stile del Grazia. Nella bottega di Leonardo Girolamo ebbe modo di familiarizzarsi con aspetti del magistero tecnico del maestro che utilizzerà più tardi, come nel caso dell'olio su pietra, che il pittore di Sermoneta ripropone in diverse occasioni negli anni Cinquanta e Sessanta. Al contempo si deve sottolineare che l'influenza di Perino è ravvisabile già nella prima opera nota di Girolamo, la pala eseguita per l'abbazia di Valvisciolo su richiesta di Camillo Caetani nel 1541, per poi approfondirsi e affinarsi attraverso un rapporto di collaborazione che presuppone l'accesso ai disegni della bottega e che lascerà una traccia duratura. Il terzo capitolo ripercorre gli anni Quaranta, durante i quali Girolamo Siciolante si fa strada a Roma, dapprima al fianco di Perino in importanti cantieri come quello di Castel Sant'Angelo, quindi, in autonomia, anche fuori Roma. È infatti registrato a Piacenza, a Bologna e a Venezia. Proprio al tema del viaggio è dedicato uno dei *focus* di questo capitolo. Obiettivo infatti era quello di circoscrivere le cronologie delle trasferte e di provare a comprendere l'importanza che hanno avuto per la maturazione del pittore. Nel primo caso la chiarificazione è stata possibile grazie soprattutto ai registri delle due compagnie di pittori esistenti a Roma, di cui Siciolante fece parte fin dai primi anni Quaranta, l'Accademia di San Luca e la Congregazione dei Virtuosi al Pantheon, pubblicati rispettivamente da Isabella Salvagni nel 2012 e da Vitaliano Tiberia nel 2000.<sup>1</sup>

Un altro approfondimento di questo capitolo è stato dedicato alla *Deposizione* conservata nel Museo Nazionale di Poznań, originariamente realizzata per la chiesa di Santi Apostoli di Roma su commissione della famiglia Muti Papazzurri, un dipinto discusso sotto il profilo cronologico che il reperimento di un nuovo documento ha permesso di circoscrivere intorno al 1544. In chiusura del terzo capitolo si è riflettuto sul rapporto del Sermoneta con i pittori suoi contemporanei, nello specifico con Jacopino del Conte, con il quale Girolamo si troverà a lavorare, alla morte di Perino del Vaga, nella cappella Dupré in San Luigi dei Francesi. L'analisi di questo scambio ha permesso di

---

<sup>1</sup> Per l'Accademia di San Luca: SALVAGNI 2012; per la Congregazione dei Virtuosi al Pantheon: TIBERIA 2000.

restituire al toscano l'importante *Sacra Famiglia* della Galleria Corsini di Roma e di chiarirne la cronologia, pervenendo a una migliore comprensione della vicenda di entrambi i pittori alla fine del quinto decennio.

Oggetto del quarto capitolo è stato lo studio di alcuni tasselli problematici relativi agli anni Cinquanta. In particolare sono stati esaminati la decorazione della cappella di San Giuseppe a Sermoneta, la partecipazione al cantiere di palazzo Capodiferro Spada, la formazione, a questa altezza, di una bottega intorno al pittore, il cantiere di palazzo Ferretti ad Ancona, la commissione della cappella della Natività in Santa Maria della Pace, che viene a configurarsi come un ulteriore caso di committenza dei Caetani, e il ciclo profano di palazzo Orsini a Monterotondo. Per la presenza di Siciolante nel cantiere di palazzo Capodiferro Spada ci si è avvalsi soprattutto dei dati stilistici, e della riflessione sui contesti artistici di questo periodo, in particolare sulla significativa presenza di pittori spagnoli a Roma. L'approfondimento su palazzo Ferretti si è proposto di indagare sul ruolo di Siciolante nel cantiere anconetano. La riflessione si è basata sull'analisi degli affreschi e di alcuni disegni ad essi connessi, poiché dalle ricerche effettuate non sono emersi dati d'archivio. Diversamente, per la cappella di Santa Maria della Pace a Roma è stato importante il ritrovamento di un nuovo documento che ha permesso di identificare il patronato Caetani e di fissarne la realizzazione tra il 1554 e il 1556.

Il quinto capitolo affronta l'attività di Siciolante negli anni Sessanta, con due approfondimenti relativi agli affreschi in Santa Maria dell'Anima e alla pala di Sant'Eligio dei Ferrari. In questo secondo caso il recupero di un documento ha fornito un nuovo ancoraggio cronologico e ha consentito di recuperare la testimonianza di un legame tra Siciolante e Girolamo Muziano che viene qui scelto per la stima dell'opera. Nel primo caso la riconsiderazione di un documento già edito ha permesso di riferire la decorazione della cappella al 1563, mentre l'analisi stilistica suggerisce di spiegare gli esiti di Siciolante alla luce dei coevi raggiungimenti dei fratelli Zuccari.

Il sesto e ultimo capitolo riguarda gli anni Settanta, periodo conclusivo dell'attività del pittore che muore nel 1575, lasciando insolute alcune controversie per il pagamento del soffitto della chiesa di Santa Maria in Aracoeli. Gli approfondimenti propongono una riflessione su temi nuovi. Il primo affronta la partecipazione di Raffaellino da Reggio come aiuto di Siciolante nella decorazione del palazzo Caetani a Cisterna di Latina: l'ipotesi prende avvio dalle parole di Bonifazio Fantini, biografo del pittore, che nel 1616 testimonia la sua collaborazione con Girolamo a Sermoneta. A seguito di alcune riflessioni, si è proposto di escludere una collaborazione in questo contesto, dove non sembra di poter individuare la presenza del giovane pittore. Risulta più probabile pensare che egli abbia collaborato con Siciolante a Cisterna, in coerenza con le date del cantiere decorativo del palazzo. Si è, infine, riconsiderata la vicenda dei lavori del soffitto in Santa Maria in Aracoeli a Roma, cercando

di spiegare le ragioni della presenza del pittore, a partire da due lettere edite, ma rimaste sconosciute alla bibliografia sull'artista.

La prima parte delle indagini è stata dedicata allo spoglio bibliografico e documentario. Ho svolto indagini presso l'Archivio Storico Capitolino di Roma, l'Archivio di Stato di Roma, l'Archivio della famiglia Caetani conservato presso la Fondazione Camillo Caetani a Roma, l'Archivio di Stato di Latina, l'Archivio della parrocchia di Santa Maria Assunta di Sermoneta, l'Archivio segreto Vaticano, l'Archivio di San Pietro in Vincoli, l'Archivio della famiglia Muti Papazzuri presso l'Istituto Prati Savorelli di Forlì.

Un aspetto primario della ricerca sono stati i sopralluoghi per prendere diretta visione delle opere e dei contesti, ove conservati, e per raccogliere notizie sulla storia conservativa e la documentazione fotografica. Fondamentali sono state le ricognizioni nelle chiese romane, nella Pinacoteca Nazionale di Parma, dove ho potuto reperire materiale fotografico sui restauri della *Sacra Famiglia con l'Arcangelo Michele e san Giovannino*, e la missione al Museo Nazionale di Poznań (Polonia) dove, oltre a verificare le reali condizioni della *Pietà* di Siciolante, sono venuta a conoscenza di alcuni documenti relativi al suo acquisto contenuti nei *Libri Veritatis* del conte Atanazy Raczyński (1788-1874), che aveva comprato il quadro a Roma nel 1821. Reiterate visite a palazzo Capodiferro Spada mi hanno permesso di sviluppare alcune considerazioni sulla bottega di Siciolante, e lo stesso è avvenuto per gli affreschi di palazzo Orsini a Monterotondo e per palazzo Ferretti ad Ancona.

# Capitolo 1

## Dalle Vite di Vasari all'avvio della “riscoperta” di Federico Zeri

### 1.1 Girolamo Siciolante da Sermoneta *eccellente e valoroso pittore nelle Vite di Giorgio Vasari*

Le prime notizie sulla vita di Girolamo Siciolante da Sermoneta si rintracciano nell'edizione torrentiniana delle *Vite* di Giorgio Vasari, dove il nome del pittore compare menzionato nella Vita di Perino del Vaga.<sup>2</sup> Nell'edizione del 1568 l'aretino dedica all'artista un profilo autonomo e aggiunge notizie su di lui nelle Vite di Battista Franco, di Francesco Salviati, in coda alla Vita di Francesco Primaticcio quando scrive di Pellegrino Tibaldi, e in quella di Taddeo Zuccari.<sup>3</sup> Il medaglione biografico, prima importante fonte per ricostruire il percorso artistico di Girolamo, compare inserito nella parte di testo riservata ai *Diversi artefici italiani e fiamminghi*, insieme ai profili dedicati a Marcello Venusti e Jacopino del Conte.<sup>4</sup>

L'aretino apre e chiude la pagina sul pittore di Sermoneta esprimendo un giudizio positivo sul suo operato, definendolo in apertura «eccellente nella sua professione», e in chiusura «eccellente e valoroso pittore».<sup>5</sup> Scorrendo il profilo di Siciolante i complimenti del Vasari continuano, e sono molteplici: la maggior parte delle opere è seguita da espressioni come *opera molto lodabile, condotta con invenzione, giudizio e diligenza, opera molto graziosa*, sottolineando, pertanto, un apprezzamento per quello che nella Vita di Perino del Vaga viene definito il suo migliore allievo.<sup>6</sup> Tale atteggiamento fornisce indicazioni sulla fortuna di Siciolante tra i contemporanei, testimoniata parallelamente dalla quantità di commissioni che riceve da importanti famiglie romane (Muti Papazzurri, Capodiferro, Orsini, Cenci, Massimo, Cesi, Sforza).

La Vita dedicata al pittore è molto breve, occupa infatti due sole pagine, ma risulta fondamentale nel tentativo di ricostruire la carriera di Girolamo. Infatti, per la maggior parte delle opere è presente una breve descrizione che sembra seguire uno schema fisso: le informazioni che vengono fornite sono soggetto, ubicazione e tecnica d'esecuzione, e il commento dell'autore si limita a una frase d'ammirazione. Nel resoconto mancano alcune opere, ma è Vasari stesso a dichiararlo alla fine della biografia, informando il lettore che non sono stati presi in considerazione *ritratti, quadri et altre opere piccole di Girolamo, perché, oltre che sono infiniti, queste possono bastare a farlo conoscere per*

---

<sup>2</sup> VASARI, *Le Vite*, 1550, vol. V, pp. 154, 157, 161.

<sup>3</sup> Ivi, vol. V, pp. 467, 532, 564; Ivi, vol. VI, p. 148.

<sup>4</sup> Ivi, vol. VI, pp. 220-221.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Ivi, vol. V, p. 161.

*eccellente e valoroso pittore.*<sup>7</sup> Nel passo, pur non citandoli nel dettaglio, lo storico fornisce interessanti notizie su questo tipo di lavori e restituisce un profilo di Siciolante ritrattista che viene confermato sia dai ritratti presenti in alcune sue pale (si vedano ad esempio la Pala di San Martino di Bologna o la *Madonna con Bambino* Pini di Osimo), sia dalle opere di destinazione privata che si conoscono (si pensi a questo proposito alla *Nuda* dei Musei Capitolini). L'ultima opera citata è il *Martirio di santa Caterina* della cappella Cesi in Santa Maria Maggiore, eseguita secondo John Hunter tra il 1566 e il 1567, che Vasari descrive come «Santa Caterina fra le ruote», mentre si tratta di una decollazione. L'equivoco può essere spiegato supponendo che il dipinto non fosse ancora realizzato al momento in cui egli scrive. Infatti nella biografia si legge «ha oggi fra mano la cappella del cardinale Cesis in Santa Maria Maggiore»<sup>8</sup> lasciando intendere che Siciolante eseguiva il lavoro mentre la biografia era in corso di stesura, e ciò implica che la redazione della vita del Sermoneta potrebbe collocarsi proprio a queste date.

Scorrendo l'elenco delle opere citate ci si accorge che non seguono un andamento cronologico; il lavoro con cui si apre la biografia è la decorazione della loggia di Castel Sant'Angelo. Il motivo della sua presenza in questo punto del testo è legato con ogni probabilità alla volontà dell'autore di riprendere un discorso già avviato nella Vita di Perino, dove si legge «così fece dipigner detta loggia a Girolamo Sermoneta, ch'è quella che volta verso i prati» e poi più avanti «Si servì Perino di molti giovani et insegnò le cose dell'arte a molti discepoli; ma il migliore di tutti e quegli di cui egli si servì più che di tutti gli altri, fu Girolamo Siciolante da Sermoneta, del quale si ragionerà a suo luogo»<sup>9</sup> introducendo, così, l'interessante informazione circa l'alunnato del pittore presso il Buonaccorsi.

Vasari sembra ignorare la fase di apprendistato presso Leonardo Grazia da Pistoia attestata dalla versione a stampa delle *Vite* di Baglione.<sup>10</sup>

Dopo il momento della formazione, il testo ricorda la pala realizzata per l'abbazia di Valvisciolo, prima opera documentata di Siciolante, (fornendo soggetto, dimensioni e ubicazione. La notizia più rilevante risulta essere il fatto che Vasari la sostenga eseguita quando il pittore aveva vent'anni. Essendo la tavola datata al 1541 diventa la base per circoscrivere agli anni Venti del Cinquecento la nascita del pittore.<sup>11</sup> In termini generazionali, significa collocarlo tra gli artisti nati del terzo decennio, ovvero con Marco Pino, Pellegrino Tibaldi e Taddeo Zuccari, cresciuti con riferimenti differenti rispetto ai più anziani Vasari, Francesco Salviati, Daniele da Volterra e Jacopino del Conte, e pertanto con una diversa formazione.

---

<sup>7</sup> Ivi, vol. VI, p. 221.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Ivi, vol. V, pp. 157 e 161.

<sup>10</sup> BAGLIONE 1642, pp. 23-25.

<sup>11</sup> VASARI 1568, vol. VI, p. 220; anche in questo caso non manca di ricordare come l'opera fosse molto lodata.

Nell'elenco segue la *Pietà* eseguita per la chiesa di Santi Apostoli di Roma, oggi identificata con il dipinto del National Museum di Poznan, circoscrivibile nella prima metà degli anni Quaranta, ovvero tra la pala di Valvisciolo (1541) e la partenza di Siciolante per Piacenza (1545). La descrizione della *Pietà* – che sarà oggetto di uno degli approfondimenti critici nel testo – è limitata all'elenco dei personaggi raffigurati e all'informazione circa la tecnica e l'ubicazione, per poi passare frettolosamente alla cappella Cesi in Santa Maria della Pace. Segue la descrizione della *Natività*<sup>12</sup> eseguita per la medesima chiesa, introdotta con l'espressione *non molto tempo dopo*, riferito proprio alla cappella Cesi. A questo punto, se Vasari avesse seguito un ordine cronologico, avrebbe dovuto menzionare il soggiorno alla corte di Pierluigi Farnese, che invece viene posto dopo la descrizione della pala di San Martino Maggiore a Bologna. Nonostante scriva che per il duca di Parma e Piacenza Siciolante avesse fatto molte opere, il biografo ne cita in maniera dettagliata una soltanto, quella che proprio grazie alla sua descrizione viene identificata con la *Sacra Famiglia* della Galleria Nazionale di Parma. L'opera è ricordata anche dallo stesso Girolamo in una lettera diretta a Bonifacio Caetani, dove scrive di aver eseguito per il duca soltanto «una madonna con certe altre figure».<sup>13</sup> Al rientro a Roma fece seguito la partecipazione al cantiere della Sala Paolina in Castel Sant'Angelo, ma Vasari non si sofferma su questo poiché ne ha già parlato nella Vita di Perino del Vaga e in apertura della vita di Siciolante scrivendo «l'aiutò nell'opere di Castel Sant'Agnolo».<sup>14</sup> Lo stesso accade con altre due opere, la prima è la perduta *Annunciazione* sulla facciata di San Salvatore in Lauro, citata nella vita del Buonaccorsi «et in San Salvatore del Lauro fece dipignere all'altar maggiore alcune storie e nella volta alcune grottesche; così di fuori nella facciata una Annunziata, condotta da Girolamo Sermoneta suo creato»,<sup>15</sup> la seconda è lo stemma di Giulio III realizzato nel distrutto palazzo del cardinale Federico Cesi, citato solo nella Vita di Battista Franco: «Dopo queste cose, venuto l'anno 1550, fece Battista insieme con Girolamo Siciolante da Sermoneta al cardinale di Cesis, nella facciata del suo palazzo, un'arme di papa Giulio III, stato creato allora nuovo Pontefice, con tre figure et alcuni putti, che furono molto lodate».<sup>16</sup>

Dopo Santa Maria della Pace, Vasari prosegue con Santo Spirito in Sassia, dove ricorda la *Discesa dello Spirito Santo* che giudica opera *graziosa*. La pala è datata da un documento al 1564, e quindi

---

<sup>12</sup> Anche questa cappella sarà oggetto di approfondimento nei capitoli successivi poiché il reperimento di un documento presso l'Archivio di San Pietro in Vincoli ha permesso una completa ricostruzione della committenza e della cronologia.

<sup>13</sup> Archivio Caetani, Fondo Generale, 3 novembre 1545, C. 4221; Cfr. Fiorani in *Girolamo Siciolante* 1983, pp. 130-131.

<sup>14</sup> VASARI, *Le Vite* 1568, vol. VI, p. 220.

<sup>15</sup> Ivi, vol. V, p. 154.

<sup>16</sup> Ivi, vol. V, p. 367.

andrebbe collocata in fondo all'elenco vasariano. Data per perduta, è stata ritrovata nel 1991 da Roberto Cannatà nell'ospedale omonimo.<sup>17</sup>

L'informazione successiva riguarda la decorazione della cappella Függer in Santa Maria dell'Anima.<sup>18</sup> Quindi in San Giacomo degli Spagnoli vengono ricordati un *Crocifisso* e due laterali raffiguranti *San Iacopo apostolo* e *sant'Alfonso*. La *Crocifissione* è oggi conservata in Santa Maria in Monserrato,<sup>19</sup> mentre i due laterali, citati anche da Baglione,<sup>20</sup> risultano perduti. Seguendo per una volta un ordine cronologico, Vasari fa seguire a questo lavoro, datato al 1564-1565 grazie ai pagamenti,<sup>21</sup> la descrizione degli affreschi in San Tommaso in Cenci, nell'omonima cappella, firmati e datati (1565). Il cenno successivo riguarda il palazzo di Girolamo Capodiferro, oggi Spada, che un documento ancora alla seconda parte dell'anno 1550.<sup>22</sup> Vasari, e poi Baglione, sono stati la base per il riconoscimento del lavoro del pittore in questo palazzo; le pareti della sala oggi attribuita a Siciolante (la sala di Scipione, già di Alessandro Magno), fino alla metà degli anni Settanta del Novecento, e quindi ai restauri condotti sotto la supervisione di Luisa Mortari, erano ricoperte di tessuto impedendo la visione degli affreschi. In precedenza gli studiosi avevano cercato invano di identificare la mano di Siciolante nel palazzo.<sup>23</sup> Mentre Vasari attribuisce l'intera sala al pittore di Sermoneta, Baglione introduce la presenza di un suo collaboratore, Luzio Romano riportando che «Il palazzo del Cardinal Capodiferro, ora dell'Eminentissimo cardinale Spada, ha una sala dei fatti dei romani da lui con vivi colori eccellentemente istoriata, ma il fregio è lavoro di Luzio Romano».<sup>24</sup> L'analisi stilistica da ragione a quest'ultimo, poiché alcune parti della decorazione non sembrano potersi accostare ai modi di Girolamo, come si vedrà nei prossimi capitoli.

Il soggiorno bolognese di Siciolante viene introdotto a questo punto della vita, ma avrebbe dovuto trovarsi molto prima poiché avvenuto con ogni probabilità nel 1548, come testimonierebbe la data riportata, insieme alla firma del pittore, nella pala per la chiesa di San Martino Maggiore di Bologna eseguita per Matteo Malvezzi. Vasari si limita a dire che la pala «fu molto comendata».<sup>25</sup> Segue la menzione del passaggio alla corte di Pierluigi Farnese, di cui si è già detto, e dei tre lavori eseguiti in

---

<sup>17</sup> CANNATÀ 1991b, pp. 120-122.

<sup>18</sup> HUNTER 1996, pp. 59-61, 159-161.

<sup>19</sup> NIBBY 1839, p. 436.

<sup>20</sup> BAGLIONE 1642, p. 24.

<sup>21</sup> FERNÁNDEZ 1968, p. 83; HUNTER 1996, pp. 166-168.

<sup>22</sup> Il documento è citato in REDÌN MICHAUS 2002, pp. 49 e 60 nota 5, poi pubblicato in IAZURLO 2009, p. 70, nota 4.

<sup>23</sup> MORTARI 1975, pp. 89-97; per l'individuazione del soggetto narrativo si veda KEAVENEY 1984, pp. 401-405; recentemente è tornato sulla questione URCIOLI 2017, pp. 79-85, riprendendo la vecchia identificazione di NEPPI 1975, p. 65.

<sup>24</sup> BAGLIONE 1642, pp. 23-24.

<sup>25</sup> VASARI, *Le Vite*, 1568, vol. VI, p. 220.

Santa Maria sopra Minerva, al «ritorno di Lombardia»,<sup>26</sup> Di questi ultimi si conserva soltanto il murale ad olio raffigurante le *Sante Lucia e Agata*.<sup>27</sup> Le due Crocifissioni risultano oggi perdute.<sup>28</sup> Le sante sono da ritenersi cronologicamente successive agli anni Quaranta, e infatti l'aretino introduce le due figure con un *e dopo fece a olio*, lasciando intendere che passò del tempo tra l'esecuzione delle Crocifissioni e quella in questione.

A seguire la fonte registra in San Luigi dei Francesi la collaborazione con Pellegrino Tibaldi e Jacopino del Conte nella Cappella Dupré. Di questa opera, come aveva fatto per la decorazione di Castel Sant'Angelo, parla anche in un altro passaggio de *Le Vite*, e più precisamente in coda alla biografia di Primaticcio, quando scrive di Tibaldi.<sup>29</sup> Vasari cita poi la tavola di *sant'Alò*, ovvero Sant'Eligio dei Ferrari. Alla descrizione consueta, aggiunge l'espressione *non ha molto*, suggerendo che l'opera non fosse stata eseguita da molto tempo; infatti la vicinanza stilistica con le opere degli anni Sessanta spinge a datare questa tavola proprio agli anni in cui Vasari scrive la biografia del pittore. Inoltre un documento reperito nel corso della ricerca testimonia che il lavoro fu eseguito entro il 1566.<sup>30</sup>

In San Lorenzo in Lucina l'aretino descrive la cappella della contessa di Carpi per la quale Siciolante aveva dipinto un *San Francesco che riceve le stigmate*, oggi perduto poiché distrutto prima del 1763, quando fu sostituito dalla pala di Marco Benefial.<sup>31</sup> Segue la descrizione del contributo nella Sala Regia con l'affresco raffigurante la *Donazione fatta da Pipino re dei Franchi del territorio ceduto da Astolfo re dei Longobardi*, definito *opera molto lodata* e circoscritto al tempo del pontificato di Pio IV. Nella Vita di Taddeo Zuccari l'aretino ci informa che le opere assegnate a Girolamo erano in realtà due «a Girolamo Siciolante da Sermoneta un'altra delle maggiori et un'altra delle minori». <sup>32</sup> Il secondo dipinto doveva raffigurare «l'autorità conferita dalla sede apostolica agli elettori dell'impero», e forse non fu terminato a causa della morte di Pio IV, avvenuta nel 1565.<sup>33</sup> Vasari scrive inoltre di conservare nel proprio libro di disegni il foglio preparatorio per il primo affresco,

---

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Ivi, vol. VI, p. 221; BAGLIONE, *Le Vite* 1642, p. 24. Vasari e Baglione identificano erroneamente la prima santa come Caterina.

<sup>28</sup> Dopo Vasari le ricorda Filippo TITI 1674, p. 168.

<sup>29</sup> VASARI, *Le Vite*, 1568, vol. VI, p. 148.

<sup>30</sup> Per la pala di Sant'Eligio dei Ferrari il ritrovamento di due documenti risalenti all'anno 1566 e riguardanti la commissione dell'opera, permette di circoscrivere con certezza la sua esecuzione alla prima metà degli anni Sessanta. Si tratta infatti di una controversia per il pagamento della tavola al pittore, Roma, Archivio di Stato, Trenta notai capitoli, uff. 13, busta 25, cc.323v -326v e cc. 396v-398v, 23 agosto 1566 e 25 settembre 1566, appendice n. 2); desidero ringraziare Serena Quagliaroli per avermi segnalato il primo di questi documenti.

<sup>31</sup> HUNTER 1996, pp. 214-218.

<sup>32</sup> VASARI 1568, vol. V, p. 564.

<sup>33</sup> HUNTER 1996, p. 207.

riconosciuto con quello oggi al Louvre.<sup>34</sup> Chiude la biografia, come già anticipato, la cappella Cesi in Santa Maria Maggiore, probabilmente ancora in fase di esecuzione al momento della stesura del testo.

Tra le assenze in ordine cronologico vanno sicuramente annoverati il ciclo eucaristico per la Bastie d'Urfé, la decorazione della chiesa di Sant'Andrea in via Flaminia, la cappella Caetani in San Giuseppe a Sermoneta, la sala di Adone del Palazzo Orsini di Monterotondo<sup>35</sup> e la *Madonna con Bambino* eseguita per la famiglia Pini di Osimo. La ragione dell'omissione di alcune di queste opere (la Bastie d'Urfé, il Palazzo Orsini, San Giuseppe e Osimo) potrebbe attribuirsi al fatto che non si trovano in luoghi visitati da Vasari, né egli ne ebbe notizia. Probabilmente non vide gli affreschi in Sant'Andrea in via Flaminia, poiché la chiesa fu colpita da un'alluvione nel 1557. A raccontare dell'inondazione è Baglione nella Vita di Pellegrino Tibaldi. Il biografo romano cita come guasti i Santi Pietro e Andrea di mano di Pellegrino e come superstiti le decorazioni con «alcuni puttini, e festoni nel muro a fresco dipinti», senza fare accenno alla presenza di opere di Girolamo.<sup>36</sup>

Il profilo restituito da Vasari risulta una base fondamentale per la ricostruzione del catalogo e della vicenda di Siciolante ed è tra le fonti utilizzate da Baglione nella sua redazione della Vita del pittore.

## 1.2 La fortuna critica di Girolamo Siciolante dopo le *Vite* di Giorgio Vasari

La biografia redatta da Giovanni Baglione nel 1642 non manca di fornire nuove notizie rispetto al testo vasariano. Tra queste appaiono particolarmente rilevanti la menzione dell'alunnato svolto presso Leonardo da Pistoia prima di entrare nella bottega di Perino del Vaga e l'integrazione nel catalogo delle opere eseguite dopo il 1568, data di pubblicazione dell'edizione giuntina delle *Vite*. La fonte introduce inoltre notizie interessanti circa alcune collaborazioni, come quella a Palazzo Capodiferro Spada con Luzio Romano. Tace, invece, delle opere eseguite dal pittore fuori Roma e dei soggiorni a Piacenza e a Bologna.

Per la ricostruzione del percorso artistico del pittore molte notizie si recuperano dalla letteratura artistica locale di Roma, dell'Emilia e di Sermoneta che forniscono informazioni interessanti, in

---

<sup>34</sup> Parigi, Musée du Louvre, Départements des Arts Graphiques, inv. 1960, penna, inchiostro bruno, acquerello marrone scuro, lumeggiature di biacca, su carta acquarellata in bruno chiaro, quadrettato a matita nera, mm 455x428; VASARI, *Le Vite*, 1568, vol. VI, p. 220: «[...] Pipino re de' Franchi dona Ravenna alla Chiesa Romana e mena prigionie Astolfo re de' Longobardi; e di questa abbiamo il disegno di propria mano di Girolamo nel nostro Libro, con molti altri del medesimo»; sul disegno: *Le XVIIe siècle européen* 1965, p. 57, n. 127; GERE 1971, p. 85 e tav. XXVIII; RAGGHIANI COLLOBI 1974, p. 157, fig. 485; *Collections de Louis XIV* 1977, p. 103, n. 69; HUNTER 1988, pp. 24-26, plate 17.

<sup>35</sup> Riconosciuta da Federico Zeri come opera di Siciolante<sup>35</sup> e per la quale non si conoscono fonti antiche. ZERI 1997, p. 37, nota 2.

<sup>36</sup> BAGLIONE 1642, p. 59.

diverse occasioni di prima mano, sulle singole opere.<sup>37</sup> Tra queste di notevole interesse per la ricostruzione dell'attività del pittore nella cittadina natale risulta essere la storia di Sermoneta scritta da Pietro Pantanelli (1710-1786), storico settecentesco il cui lavoro è stato pubblicato postumo per volere di Leone Caetani.<sup>38</sup> Pantanelli utilizza fonti oggi non più reperibili, tratte dagli archivi della collegiata di Santa Maria Assunta e di San Michele Arcangelo, e da molti di quelli privati.

Per quanto riguarda gli studi moderni un primo tentativo di ricostruzione della carriera del pittore si ebbe con Hermann Voss,<sup>39</sup> il quale opera una pionieristica analisi, in parte chiarificatrice, della sua attività, soprattutto per quanto riguarda la rappresentazione di Madonne in cui Girolamo «spicca piacevolmente».<sup>40</sup> Pochi anni più tardi segue il profilo redatto da Adolfo Venturi, che propone una ricostruzione cronologica ancora abbastanza lacunosa e incerta, ma con importanti integrazioni al catalogo come la pala di Valvisciolo, che Voss ancora riteneva di Perino.<sup>41</sup> Una vera e propria “riscoperta” del pittore si deve al fondamentale articolo del 1951 di Federico Zeri,<sup>42</sup> con il quale si avvia una rilettura e una rivalutazione della figura del Sermoneta e si fissano alcuni punti fermi del suo percorso. Nel seguito Bernice Davidson, studiosa di Perino e della sua cerchia,<sup>43</sup> ha gettato nuova luce sulla carriera del pittore, intrecciando lo studio della pittura con la ricognizione sui disegni. Risalgono agli anni Settanta i quattro contributi che Raffaele Bruno dedica all'artista,<sup>44</sup> e nel decennio successivo si colloca l'avvio degli studi di John Hunter, dapprima in collaborazione con Luigi Fiorani

---

<sup>37</sup> Pietro Lamo, *Graticola di Bologna: ossia descrizione delle pitture, sculture e architetture di detta città*, Bologna 1560; Bonifacio Fantini, *Breve trattato della vita di Raffaele Mota reggiano, pittore famosissimo* Reggio Emilia 1616; Pompilio Totti, *Ritratto di Roma moderna*, Roma 1638; Giacomo Manilli, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*, Roma 1650; Francesco Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, Cesena 1657; Filippo Titi, *Studio di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma*, Roma 1674; Gregorio Roisecco, *Roma: ampliata, e rinovata, o sia nuova descrizione della moderna città di Roma e di tutti gli edifizii notabili che sono in essa*, Roma 1745; Giambattista Badoni, *Le più insigni pitture parmensi indicate agli amatori delle belle arti*, Parma 1809; Giuseppe Campori (a cura), *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori, ecc. dal secolo XV al XIX*, Modena 1870; Albert D'Armailhacq, *L'eglise nationale de Saint Louis des Francais a Rome*, Roma 1894; Michelangelo Raymondi, *La Badia di Valvisciolo, notizie e ricerche con illustrazioni*, Velletri 1905; Pietro Pantanelli, *Notizie storiche, sacre e profane, appartenenti alla terra di Sormoneta in distretto di Roma, arricchite di molte memorie dell'antico Lazio e della regione de' Volsci, entro le quali essa è compresa. Raccolte da Pietro Pantanelli*, edito da Leone Caetani, 2 voll., Roma 1972.

<sup>38</sup> La prima edizione è stata pubblicata in due volumi tra il 1910 e il 1911; successive riedizioni sono state pubblicate nel 1972, nel 1982 e nel 1992. Per i riferimenti nel testo è stata considerata quella del 1972.

<sup>39</sup> VOSS 1920 (1994).

<sup>40</sup> Ivi, pp. 85-86.

<sup>41</sup> VENTURI 1932.

<sup>42</sup> ZERI 1951.

<sup>43</sup> DAVIDSON 1966a.

<sup>44</sup> BRUNO 1973;1974a; 1974b; 1974c.

e Teresa Pugliatti, e poi autonomamente,<sup>45</sup> che mette capo nel 1996 alla pubblicazione della prima monografia sul pittore.<sup>46</sup>

Gli studi che seguono questa data sono per lo più dedicati a singole opere o a singoli aspetti della carriera di Siciolante, motivo per cui si rende oggi necessario un aggiornamento della monografia del 1996 alla luce dei nuovi accrescimenti riguardanti non soltanto il pittore ma anche i diversi contesti da lui frequentati, a proposito dei quali si registrano numerose acquisizioni e reinterpretazioni. Da un attento riesame della letteratura sul pittore è possibile individuare ampi margini per riconsiderare lo sviluppo del suo percorso e per approfondire i temi della committenza e della bottega.

---

<sup>45</sup> *Girolamo Siciolante* 1983; HUNTER 1988.

<sup>46</sup> HUNTER 1996.

## Capitolo 2

### **La formazione di Siciolante tra Leonardo Grazia da Pistoia e Perino del Vaga**

Girolamo Siciolante nasce a Sermoneta, una cittadina del basso Lazio in provincia di Latina, nel circondario della parrocchia di Santa Maria,<sup>47</sup> indicativamente intorno agli anni Venti del Cinquecento, come si può dedurre dalle redazioni biografiche che Giorgio Vasari gli dedica.<sup>48</sup> Dalla ricerca condotta nell'Archivio della collegiata di Santa Maria Assunta a Sermoneta non è emerso alcun dato utile a precisare la sua data di nascita. Il contesto in cui il pittore fa il suo esordio a Sermoneta è legato alla presenza della signoria dei Caetani. Proprio in questo periodo la famiglia, presente sul territorio fin dalla fine del XIII secolo,<sup>49</sup> conobbe un importante momento di affermazione sociale, dovuto in parte anche alla contemporanea elezione al soglio pontificio nel 1534 di Alessandro Farnese. Il futuro Paolo III (1534-1549) era infatti legato ai Caetani da un rapporto di parentela: la madre, Giovannella Caetani, era sorella di Guglielmo, padre di Camillo III duca di Sermoneta.<sup>50</sup> I due erano molto legati e, infatti, come ricorda Gelasio Caetani le relazioni tra Camillo e il futuro Paolo III «furono amorevoli ed intime: il Farnese era il protettore della casa ed in ogni occasione importante le prestava consiglio ed opera».<sup>51</sup> Gli esponenti della famiglia Caetani protagonisti della scena politica e artistica alla metà del Cinquecento, nonché protettori e committenti di Girolamo, furono l'appena menzionato Camillo (1494 ca.-1554), i suoi figli Bonifacio (1516-1574 ca.) e Nicolò (1526-1585), il cosiddetto cardinale di Sermoneta, e suo nipote Onorato (1542-1596). Al primo si deve l'incarico a Siciolante per la pala dell'abbazia di Valvisciolo (1541), il secondo negli anni Cinquanta del Cinquecento richiese al pittore la decorazione della cappella di famiglia in San Giuseppe a Sermoneta e negli anni Settanta lo impegnò nei suoi possedimenti a Cisterna, ovvero le stanze del palazzo da lui voluto e la chiesa di Sant'Antonio, infine Onorato fu committente del dipinto per la cappella Caetani in San Pietro, realizzato alla morte di Bonifacio, avvenuta intorno al 1574.<sup>52</sup>

---

<sup>47</sup> PANTANELLI 1972, I, p. 602.

<sup>48</sup> Il biografo aretino riferisce che Siciolante fece la pala destinata all'abbazia di Valvisciolo appena ventenne; essendo la tavola datata 1541, se ne può dedurre che il pittore nacque intorno al 1520; VASARI 1568, vol. VI, p. 220; si veda il primo capitolo di questa tesi.

<sup>49</sup> Pietro II Caetani nel 1297 subentra nella signoria di Sermoneta agli Annibaldi, cfr. VENDITTELLI 1993, pp. 25-28; *Sermoneta e i Caetani* 1999, pp. 44-48.

<sup>50</sup> Sulla famiglia Caetani si veda CAETANI 1927-1933; *Sermoneta e i Caetani* 1999; GORI 2007; GORI 2014; NOCCHI 2018, pp. 39-131.

<sup>51</sup> ROSINI 2007, p. 7.

<sup>52</sup> Sulla committenza della famiglia Caetani nel Cinquecento si veda *Sermoneta e i Caetani* 1999; AURIGEMMA 2004; GORI 2007; NEGRO 2007; PENNACCHI 2011; GORI 2014; NOCCHI 2018.

Girolamo fu sempre molto vicino alla famiglia Caetani, come attestano le lettere conservate nell'archivio del palazzo di via delle Botteghe Oscure di Roma che coprono il periodo 1545 - 1574. Queste si riferiscono sia a episodi legati alla carriera del pittore, che in passato hanno consentito di assegnargli con certezza alcune opere, sia al rapporto personale che egli aveva con i signori di Sermoneta.<sup>53</sup> Infatti prima ancora dell'avvio dei rapporti di committenza tra l'artista e i Caetani, un legame tra le due famiglie è testimoniato da una lettera del 1538, rinvenuta da Livia Nocchi, nella quale Caterina Pio da Carpi scrive alla madre, Cecilia Orsini, informandola che la «signora Siciolante sta bene», riferendosi, a queste date, probabilmente alla madre di Girolamo.<sup>54</sup>

La prima testimonianza nota dell'attività di Siciolante risulta essere la pala realizzata per l'abbazia di Valvisciolo nel 1541 (fig. 1), come riporta l'iscrizione nel dipinto.<sup>55</sup> La datazione e la collocazione – Valvisciolo si trova molto vicino a Sermoneta – spingono a pensare che possa rappresentare il momento d'esordio del pittore. Qui, il suo linguaggio, infatti, si rivela acerbo, non ancora caratterizzato rispetto alle soluzioni che egli mostrerà successivamente.

Per ciò che concerne la formazione, ancora una volta si deve far riferimento alle parole di Vasari. Il biografo aretino, ripreso diversi anni più tardi da Giovanni Baglione, scrive che Girolamo fu il miglior allievo di Perino del Vaga (1501-1547), nonché quello di cui il maestro si servì maggiormente.<sup>56</sup> Baglione fornisce un'ulteriore importante informazione, ovvero che Girolamo Siciolante, prima di entrare nella bottega di Perino, svolse un alunnato presso Leonardo Grazia da Pistoia: «Girolamo Siciolante da Sermoneta stette co' l Pistoia allievo di Raffello, poi datosi maggiormente allo studio fu discepolo di Perino del Vaga».<sup>57</sup>

Baglione è il primo a testimoniare questo passaggio, che sembrerebbe potersi collocare proprio all'avvio della carriera di Siciolante e a monte della pala di Valvisciolo, la quale dimostra come entro il 1541 il pittore fosse già entrato nella sfera del Buonaccorsi. È interessante segnalare che nella versione manoscritta de *Le Vite* conservata alla Biblioteca Vaticana questo passo non compare, mentre nel testo a stampa è la notizia con cui si apre la biografia.<sup>58</sup>

---

<sup>53</sup> Pubblicate da L. Fiorani, in *Girolamo Siciolante* 1983, pp. 111-140; HUNTER 1996, pp. 294, n. III, 296, n. V, 298-299, nrr. IX, X, 306, n. XXI, 309-310, n. XXVI; NOCCHI 2018, p. 53.

<sup>54</sup> AC, Fondo Generale, 1538 gennaio 23, 136287, citato in NOCCHI 2018, p. 53.

<sup>55</sup> Su un sasso in basso al centro «M D XXXXI».

<sup>56</sup> VASARI 1568, vol. V, p. 161; BAGLIONE 1642, p. 23.

<sup>57</sup> BAGLIONE 1642, p. 23.

<sup>58</sup> Bib. Vat. Chig. G. VIII.222; l'esemplare viene considerato l'ultima redazione prima di dare il testo alla stampa; Cfr. BAGLIONE 1642 (1995), vol. I, p. 33. Sulla base degli studi di Hess (BAGLIONE 1642 (1995), vol. I, pp. 34-37), si può ipotizzare che questa sia una delle aggiunte che si devono all'erudito Ottavio Tronsarelli (Roma 1586-1645) che affiancò Baglione nella preparazione dell'opera; non è però da escludersi la possibilità che si tratti invece di una revisione fatta dallo stesso biografo romano prima della stampa. Per un approfondimento sull'apporto di Ottavio Tronsarelli alle *Vite* di Giovanni Baglione si veda TERZAGHI 2017, pp. 213-227; più in generale sulla figura del poeta frequentatore di Accademie

A questo punto una riflessione sulla formazione di Siciolante sembra essere necessaria e funzionale per una migliore comprensione degli sviluppi futuri della sua carriera. Pertanto in questo capitolo si cercherà di approfondire e riconsiderare il rapporto che il pittore ebbe prima con Leonardo da Pistoia e poi con Perino del Vaga, filo conduttore della sua attività negli anni Quaranta.

## **2.1 Nella bottega di Leonardo da Pistoia, la formazione e la prima attività**

Per comprendere quali possano essere state le modalità che hanno favorito un incontro tra Leonardo Grazia e Siciolante pare opportuno ripercorrere le vicende artistiche che hanno interessato il pittore pistoiese, con particolare attenzione al soggiorno romano della metà degli anni Trenta.

Attualmente gli studi sulla figura di Leonardo Grazia da Pistoia (1503-*post* 1548), seppure non ancora giunti a delineare la sua carriera in maniera esaustiva, sono arrivati a tracciare un profilo abbastanza definito del pittore.<sup>59</sup> In passato a rendere problematica la ricostruzione del suo percorso, e di conseguenza anche la definizione dell'alunnato che Girolamo svolse presso di lui, oltre alla carenza di documenti, concorreva soprattutto la scarsità di opere legate al periodo di nostro interesse. Il problema in realtà si estendeva a tutta l'attività del Pistoia, risultando il suo catalogo abbastanza limitato. Un'ulteriore difficoltà era stata generata dalla confusione che veniva fatta tra Leonardo da Pistoia, Bartolomeo di Niccolò Guelfo, Leonardo Malatesta e Leonardo di Bernardino.<sup>60</sup>

Leonardo Grazia, come ricostruito dalla critica, fu allievo di Giovan Francesco Penni, così infatti lo descrive Vasari nella vita del Fattore,<sup>61</sup> ed ebbe con ogni probabilità una prima formazione presso la bottega del padre, Matteo Nardi detto il Freddurella. Durante i primi anni di attività è attestato in Toscana, nel 1528 è a Pistoia e nel 1530 a Lucca. La prima opera documentata risulta essere l'*Annunciazione* eseguita per la cattedrale di San Martino a Lucca, firmata «Leonardus Gratia Pistoriensis faciebat». Il primo viaggio a Roma si colloca già negli anni del Sacco, momento in cui verosimilmente il Pistoia seguì il Penni. Dopo un ritorno in Toscana, è di nuovo a Roma nel 1534, per poi ripartire nel 1541 quando è attestato a Napoli, dove rimarrà fino alla morte.<sup>62</sup>

Per quanto concerne il secondo soggiorno romano, quello che si ricava è che Leonardo Grazia stette a Roma con ogni probabilità continuativamente dal 1534 al 1541, anno della sua partenza per Napoli.

---

letterarie, si vedano AURIGEMMA 1994, pp. 23-53; SANTACROCE 2014, pp. 135-153; MORELLI 2015, pp. 147-167; FEDERICI 2017, pp. 229-240.

<sup>59</sup> Tra i contributi dedicati all'artista si annoverano gli studi di Ferdinando BOLOGNA (1958, pp. 73-74), di Giovanni PREVITALI (1978) e di Pierluigi LEONE DE CASTRIS (1996). Concentrati invece su una definizione del periodo giovanile sono quello di Anna BISCEGLIA (1996, pp. 98-105) e quello di Alessandro NESI (2005, pp. 183-188). Vanno infine ricordati i recenti contributi di Michela Corso che hanno gettato nuova luce su alcuni aspetti della carriera di Leonardo da Pistoia (CORSO 2014, pp. 52-67; EAD. 2018a, pp. 23-31; EAD. 2018b).

<sup>60</sup> Per un approfondimento vedi BISCEGLIA 1996, pp. 98-105.

<sup>61</sup> VASARI 1568, vol. IV, p. 334.

<sup>62</sup> BISCEGLIA 1996, pp. 100-101; DE CASTRIS 1996, p. 86; NESI 2005, p. 183; CORSO 2014, p. 54; CORSO 2018b.

Il pittore, difatti, è attestato nell'Urbe nel gennaio del 1534 quando versa la quota di iscrizione, pari a due scudi, all'Accademia di San Luca.<sup>63</sup> Secondo l'ipotesi di Michela Corso, a testimoniare la permanenza del Pistoia a Roma fino al 1541 sarebbe un documento del 1535 da lei reperito all'Archivio del Vicariato di Roma, che attesta il trasferimento in città di tutta la famiglia di Leonardo deducibile dal battesimo della figlia, avvenuto in San Giovanni dei Fiorentini.<sup>64</sup> In aggiunta vanno rilevati una serie di documenti relativi allo stesso 1535 che attestano l'impegno dell'artista a Roma.<sup>65</sup> Il momento in cui egli può verosimilmente essere entrato in contatto con Siciolante va ricercato nell'ambito di questo suo secondo soggiorno romano. Sono gli anni della collaborazione del Grazia con Jacopino del Conte nella pala dei Palafrenieri per la Basilica di San Pietro, ritrovata nel 1951 da Federico Zeri, dopo che nel Seicento se ne erano perse le tracce.<sup>66</sup> Tale episodio potrebbe essere la testimonianza di come Leonardo Grazia avesse a Roma una bottega, nella quale transitavano giovani aiutanti, tra i quali, stando alle fonti, Jacopino e Siciolante. Il primo, maggiore di età, era giunto da poco a Roma, con un ruolo attivo e di collaborazione "alla pari", il secondo probabilmente alla sua prima esperienza formativa e con incarichi di poco conto. In questa fase è necessario dunque sottolineare il ruolo svolto proprio da Jacopino del Conte (1513/15 ca.-1598),<sup>67</sup> pittore fiorentino formatosi nel capoluogo toscano nella seconda metà degli anni Venti con Andrea del Sarto (1486-1530). Giunto a Roma nel 1534, collaborò con Leonardo Grazia nella circostanza della suddetta pala dei Palafrenieri, per poi tornare a Firenze a più riprese durante la seconda metà degli anni Trenta. L'accostamento di Siciolante a Jacopino del Conte emergerà con maggiormente evidenza nella seconda metà degli anni Quaranta, quando i due sono a lavoro insieme nella cappella di Nicolas Dupré in San Luigi dei Francesi, commissione che Jacopino eredita alla morte di Perino del Vaga e nella quale vengono coinvolti Girolamo e Pellegrino Tibaldi (1527-1596). Gli affreschi raffigurano la storia di san Remigio e la conversione del Re Clodoveo e di sua moglie Clotilde al cristianesimo.<sup>68</sup> Tornando alla riflessione sul dipinto per l'abbazia di Valvisciolo è utile ricordare il passo di Vasari

---

<sup>63</sup> CORSO 2014, p. 57; per approfondimenti sui viaggi del pittore pistoiese vedi CORSO 2014, pp. 52-67 con bibliografia precedente.

<sup>64</sup> Ivi, p. 57.

<sup>65</sup> CORSO 2018b.

<sup>66</sup> ZERI 1951, p. 141

<sup>67</sup> Tra i contributi dedicati all'artista si annoverano le voci del Dizionario Biografico degli Italiani redatte da Adolfo Venturi (1933) ed Enrico Bassan (1988), gli studi di Federico ZERI (1948, pp. 180-183; 1978, pp. 114-121), quelli di Iris CHENEY (1970, pp. 32-40), di Valentino PACE (1972, pp. 220-221) e di Antonio VANNUGLI (1991, pp. 59-93; 2016, pp. 109-128). Vanno infine ricordati i recenti studi di Andrea DONATI (2010), e Michela CORSO (CORSO 2014; 2015, pp. 53-63; 2016, pp. 55-63) che hanno gettato nuova luce su alcuni aspetti della carriera del pittore. Sulla vicinanza con Siciolante si veda anche ULISSE 2018.

<sup>68</sup> Sulle vicende della cappella Dupré si vedano D'ARMAILHACQ 1894; VOSS 1920 (1994), p. 85; VENTURI 1932, p. 564-568; GNOLI 1935, pp. 216-217; ZERI 1951, pp. 143-144; DAVIDSON 1966a, pp. 61-62; PUGLIATTI 1980, pp. 11-29; *Girolamo Siciolante* 1983, pp. 95-97; HUNTER 1996, pp. 153-155; ROBERTO 2001, pp. 144-146; ROBERTO 2005, pp. 62-63 e nota 18; TOSINI 2016a, p. 166.

in cui si precisa che questa fu «fra le prime opere adunque che costui fece da sé»,<sup>69</sup> lasciando intendere precedenti esperienze che a questo punto possiamo essere lette nella direzione indicata da Baglione. Ciò che emerge riflettendo e confrontando le opere dei due artisti, sembra confermarlo. Infatti nel corso della realizzazione della pala il pittore muta il paesaggio di sfondo approntato nel disegno preparatorio oggi al Louvre (fig. 2),<sup>70</sup> a favore di una nicchia architettonica che sembra essere tratta in maniera abbastanza puntuale dalla *Presentazione al Tempio* del Pistoia (fig. 4), realizzata per l'altare maggiore di Santa Maria di Monteoliveto di Napoli e ora conservata a Capodimonte.<sup>71</sup> Non è soltanto la ripresa di un particolare a dare credito a quanto scrive Giovanni Baglione circa la formazione di Siciolante, ma vi è anche la presenza di alcune fisionomie e di alcune caratteristiche riscontrabili sia nell'arte del pistoiese, sia in quella di Girolamo, quali gli incarnati eburnei, la definizione dei volti, contraddistinti da espressioni dolci e da un ovale allungato e regolare, le mani affusolate con le dita allungate e il disegno sottile dell'arcata sopraccigliare.<sup>72</sup> Anche la fisionomia dell'uomo barbuto, spesso raffigurante san Pietro, accomuna i due artisti.

Nella bottega di Leonardo il pittore di Sermoneta potrebbe aver appreso l'uso di lavorare a olio su pietra, una tecnica che sembra potersi ritenere una specialità del Grazia.<sup>73</sup> Il Pistoia ne sarebbe venuto a conoscenza da Sebastiano del Piombo,<sup>74</sup> il primo a metterla a punto, come testimonia Vasari.<sup>75</sup> Siciolante utilizza tale ritrovato soltanto in anni più tardi e spesso su muro: in Santa Maria della Pace, nella cappella della Natività per le figure della volta e per i due santi laterali, *Sant'Andrea* e *San Sebastiano* (fig. 105); per le *Sante Lucia e Agata* in Santa Maria sopra Minerva (fig. 120); nella cappella Sforza in Santa Maria Maggiore, dove esegue a olio su ardesia il ritratto del cardinale Guido Ascanio Sforza; nella stessa chiesa, su lavagna, realizza il *Martirio di santa Caterina* nella cappella

---

<sup>69</sup> VASARI 1568, vol. VI, p. 220.

<sup>70</sup> Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 10074 *recto*, penna e acquerello bruno con carboncino su carta imbrunita, mm 377x272; attribuito a Siciolante da Philip Pouncey; DAVIDSON 1966a, p. 64, nota 47; BRUNO 1973, pp. 56-57; HUNTER 1988, pp. 5-6; *L'oeil du Connaisseur* 1992, pp. 87-88, n. 49; HUNTER 1996, pp. 23-25, 279.

<sup>71</sup> Napoli, Museo Capodimonte, già chiesa Santa Maria di Monteoliveto, olio su tavola, cm 402x197. La pala venne rimossa, stando a quanto racconta Vasari, a causa della presenza nel gruppo sacro di alcuni ritratti di personaggi contemporanei (VASARI 1568, vol. IV, p. 648; Maranta, citato da BAROCCHI 1978, pp. 884-885; CELANO 1692, p. 870; ZEZZA 2013, pp. 155-156 nota 19; CORSO 2014, pp. 66-67, note 242, 243). La vicinanza stilistica della nicchia è stata rilevata già da John HUNTER (1996, pp. 24-25).

<sup>72</sup> BISCEGLIA 1996, p. 101; CORSO 2014, pp. 56 e 178 con bibliografia precedente.

<sup>73</sup> Leonardo da Pistoia sembra prediligere in diversi casi l'uso di supporti in pietra, si osservino ad esempio le raffigurazioni di una *Cleopatra* (Roma, Galleria Borghese, inv. 337; DE MARCHI 1994, n. 5; LEONE DE CASTRIS 1996, p.86; A. G. de Marchi, in *Pietra dipinta* 2000, p. 60; DE MARCHI 2014, p. 16; M. Danieli, in *I Tesori nascosti* 2017, p. 76, n. 19; CORSO 2018a, p. 24 e tav. 11) e di una *Lucrezia* (Roma, Galleria Borghese, inv. 75; CORSO 2018a, p. 23 e tav. 10) databili tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta del Cinquecento, realizzate su lavagna. Di analogo soggetto su un supporto di pietra si riscontrano diversi esempi in collezione privata, cfr. CORSO 2018a, pp. 21-33.

<sup>74</sup> CORSO 2014, p. 58; sull'argomento si veda inoltre CERASUOLO 2010, pp. 47-53 e CERASUOLO 2014.

<sup>75</sup> «Avendo poi cominciato questo pittore un nuovo modo di colorire in pietra, ciò piaceva molto a' popoli, parendo che in quel modo le pitture diventassero eterne», VASARI 1568, vol. V, p. 97.

Cesi (fig. 147). L'olio su lavagna è utilizzato anche in una pala d'altare firmata insieme al figlio Tullio negli anni Settanta, oggi conservata nel castello di Sermoneta (fig. 161).<sup>76</sup> Il fatto che si tratti di opere più tarde non impedisce di pensare che questa tecnica potesse essere presente nel bagaglio culturale del pittore dai tempi della sua formazione.

Non è possibile precisare la durata dell'alunnato nella bottega del Grazia; è certo che allo stesso anno della pala di Valvisciolo risale la partenza del maestro per Napoli, mentre nel dipinto sono già evidenti i segni dell'avvicinamento di Siciolante a Perino del Vaga.<sup>77</sup>

## 2.2 La Pala di Valvisciolo: Siciolante tra Leonardo e Perino

Al Buonaccorsi deve ricondursi l'introduzione nell'ambiente romano di Siciolante documentabile a partire dalla decorazione della loggia di Paolo III in Castel Sant'Angelo che si configura come il primo incarico affidatogli una volta entrato nella bottega dove diverrà come suggerisce Vasari il più fedele tra i suoi allievi,<sup>78</sup> ma l'utilizzo di invenzioni perinesche si coglie già nella pala di Valvisciolo eseguita nel 1541, come testimonia l'iscrizione posta su un sasso.<sup>79</sup> Il primo a darne notizia fu Vasari<sup>80</sup> il quale descrivendone il soggetto, la *Madonna con il Bambino, con san Pietro, santo Stefano e san Giovannino* (fig. 1), informa che la pala era destinata all'altare maggiore dell'abbazia dei Santi Pietro e Stefano di Valvisciolo, località nei pressi di Sermoneta. Il committente fu Camillo Caetani (Sermoneta 1495-1554), signore di Sermoneta, che in anni poco successivi si occupò del restauro della medesima abbazia. Nel Settecento la tavola viene registrata ancora sull'altare maggiore, come testimoniano gli scritti di Pietro Pantanelli.<sup>81</sup> Le parole dello storico sermonetano vengono riprese da Raymondi nei primi del Novecento, con la precisazione che l'opera venne sostituita da una *Sacra Famiglia* poi a sua volta rimossa.<sup>82</sup> Il trasferimento del dipinto di Siciolante fu operato alla metà dell'Ottocento, quando i Caetani, dopo aver ceduto il patronato dell'abbazia a Pio IX, lo portarono

---

<sup>76</sup> La pala venne recuperata da Luigi Fiorani nel Palazzo Cateani di via delle Botteghe Oscure di Roma; L. Fiorani, in *Girolamo Siciolante* 1983, pp. 127-129; PENNACCHI 2014.

<sup>77</sup> Va rilevata in questi anni la presenza a Sermoneta di un concittadino del Grazia, Gian Battista di Pistoia, registrato qui nel 1540 dove esercitava «l'ufficio di giudice», PANTANELLI 1972, vol. I, p. 560. Dalle ricerche effettuate non è stato possibile stabilire se i due fossero in contatto o meno, e quindi se Gian Battista possa considerarsi un canale di contatto con Siciolante.

<sup>78</sup> VASARI 1568, vol. V, p. 161.

<sup>79</sup> Sul sasso in basso: «M D XXXXI». Sermoneta, Castello Caetani (già Valvisciolo, abbazia dei Santi Pietro e Stefano), olio su tavola, cm 275x240. Si conserva il disegno preparatorio: Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 10074r, penna e acquerello bruno con carboncino su carta imbrunita, mm 377x272. Sul disegno si veda HUNTER 1988, p. 6, plate 1; HUNTER 1996, p. 279, nr. D-16.

<sup>80</sup> VASARI 1568, vol. VI, p. 220, fornisce notizie circa la tecnica, le misure, il soggetto e il luogo di conservazione.

<sup>81</sup> PANTANELLI 1972, vol. I, pag. 227-228; John Hunter ipotizza che il quadro in realtà non fosse stato appositamente realizzato per l'altare maggiore dell'abbazia di Valvisciolo, poiché lì la luce più forte proviene da destra, mentre all'interno del quadro viene da sinistra (HUNTER 1996, p. 192, nota 4).

<sup>82</sup> RAYMONDI 1905, pp. 153-154, nota 1.

nel loro palazzo di Roma, per poi spostarlo nuovamente nel 1970, quando venne collocato nel Castello Caetani di Sermoneta.<sup>83</sup>

Sono note due prove grafiche connesse alla tavola, un disegno preparatorio per l'intera composizione (fig. 2) e uno studio per la figura di san Pietro (fig. 3). Lo studio di composizione del Louvre differisce per via dello scenario di fondo che non presenta la nicchia architettonica ispirata alla *Presentazione al Tempio* di Monteoliveto di Leonardo da Pistoia;<sup>84</sup> al suo posto appare con paesaggio con un edificio all'antica e un albero. Anche la posa di san Giovannino che nel dipinto viene mutata riprendendo la posizione della figura di Gesù Bambino del tondo di Vaduz di Perino del Vaga (fig. 6) che, proprio sulla base dell'influenza esercitata sul dipinto di Siciolante, è stata ricondotta da Jaffé alla data 1540 circa.<sup>85</sup> D'altra parte nello studio per San Pietro<sup>86</sup> si coglie la derivazione del santo omonimo presente in un disegno di Perino a conservato a Zurigo e considerato da Arthur Etwart Popham preparatorio per la pala di San Giorgio e san Giovanni Battista commissionatagli per l'omonima cappella del duomo di Pisa (fig. 7).<sup>87</sup>

La componente perinesca, già sottolineata nel 1951 da Federico Zeri che riteneva la pala di Valvisciolo «la cosa più informata ai modi di Perino che si possa reperire»,<sup>88</sup> e da Bernice Davidson nel 1966, aveva indotto Hermann Voss ad attribuire l'opera al maestro fiorentino.<sup>89</sup> Fu Adolfo Venturi nella *Storia dell'Arte Italiana* a restituirla a Siciolante.<sup>90</sup>

All'avvio dei rapporti con il Vaga Bernice Davidson ha riferito uno studio per una *Sacra Famiglia con santi e donatore*, conservato al Victoria and Albert Museum di Londra (fig. 5) e già assegnato a

---

<sup>83</sup> CAETANI 1927-1933, vol. II, p. 55; HUNTER 1996, pp. 23-26, 191-192.

<sup>84</sup> Resta da chiedersi come Siciolante possa aver conosciuto tale opera; viene infatti commissionata al pittore pistoiese per la chiesa napoletana di Santa Maria di Monteoliveto nel 1541 quando egli si trova già nel capoluogo campano. Potrebbe ipotizzarsi che Leonardo utilizzi invenzioni messe a punto quando era ancora a Roma, funzionali magari per diverse commissioni, e ritenere assai probabile che Girolamo avesse accesso ai suoi disegni.

<sup>85</sup> Vaduz, collezione dei Principi del Liechtenstein, inv. G 24, olio su tavola, cm 84x84,5. Cfr. JAFFÉ 1990, pp. 213-214; PARMA ARMANI 1986, p. 317, n. B. XIV; *Perino del Vaga* 2001, pp. 160-161, n. 55; HUNTER 1996, p. 25. JAFFÉ (1990, p. 213) suggerisce di assegnare a Siciolante una tavola della collezione Northbrook (ID. 1990, fig. 11), derivata dal tondo di Vaduz e precedentemente assegnata a Perino del Vaga; propone lo dubitativamente il nome del pittore di Sermoneta anche per il disegno a essa collegato (Londra, collezione Philip Pouncey; JAFFÉ 1990, fig. 12). Il dipinto con collocazione attualmente sconosciuta, è a me noto soltanto tramite la foto pubblicata da Jaffé, dalla quale non emergono caratteri accostabili alla pala di Valvisciolo, o altri lavori del pittore di questo periodo.

<sup>86</sup> Orléans, Musée de Beaux Arts, inv. 1681, penna e acquerello bruno con carboncino e lumeggiature a biacca, controni ripassati con lo stilo per il trasferimento, mm 255x152; Cfr. PAGLIANO 2003, p. 96, n. 52.

<sup>87</sup> Zurigo, Kunsthaus, inv. A.B. 1624, penna, inchiostro marrone, acquerello marrone, lumeggiature di biacca in parte ossidata, su carta preparata rosa, mm 283x193; rincollato nella parte alta per fenditura orizzontale. Sul disegno si vedano: POPHAM 1945, pp. 85-90; PARMA ARMANI 1986, pp. 323-326, n. C. VI; E. Parma Armani, in *Perino del Vaga* 2001, pp. 155-156, n. 52.

<sup>88</sup> ZERI 1951, p. 139.

<sup>89</sup> VOSS 1920 (1994), p. 83; ZERI 1951, p. 139; DAVIDSON 1966a, p. 56.

<sup>90</sup> VENTURI 1932, p. 548.

Perino, una proposta che non persuade del tutto,<sup>91</sup> mentre merita una menzione una *Madonna con il Bambino* che potrebbe risalire agli anni giovanili di Siciolante, testimoniata da un disegno conservato nel codice Resta di Palermo (fig. 8) che l'oratoriano giudicava copia, forse da Perino o piuttosto da Siciolante, per la rigidità.<sup>92</sup> Il confronto con il disegno preparatorio del Louvre per la pala di Valvisciolo, mostra come la posa della *Vergine con Gesù Bambino* in piedi lateralmente fosse un'invenzione che apparteneva al repertorio di Siciolante.

---

<sup>91</sup> Londra, Victoria and Albert Museum, Dalton Bequest, inv. 1019-1900, penna, acquarello, lumeggiature, su carta grigia, mm 195x170; DAVIDSON 1966a, p. 56, DAVIDSON 1969, pp. 405-409; sul disegno si veda anche *Gli Affreschi di Paolo III* 1981, vol. II, pp. 13-14, n. 1, fig. 1.

<sup>92</sup> Palermo, Codice Resta, *Copia da una Madonna con il Bambino* (verso), penna, inchiostro bruno acquarellato su carta bianca, nel verso quadrettatura a matita, mm 296x192; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007, pp. 68-69, n. 17a.

## Capitolo 3

### **Gli anni Quaranta: il consolidarsi della carriera di Girolamo Siciolante tra Roma e l'Italia Settentrionale**

Seppure la documentazione riguardante la prima attività di Girolamo Siciolante sia sufficiente per ricostruire alcuni passaggi della sua carriera, non risulta però del tutto esauriente. Non chiarisce le circostanze dell'arrivo a Roma, e spiega solo in parte le ragioni che spinsero il pittore a lasciare la città alla volta dell'Italia settentrionale.

Come si può dedurre dai documenti Siciolante è presente a Roma almeno dal 1543, anno in cui è registrato per la prima volta come socio dell'Accademia di San Luca.<sup>93</sup> Per pagare parte della quota d'iscrizione si impegna a realizzare un dipinto su tela raffigurante *San Luca*, oggi perduto,<sup>94</sup> da porsi nella chiesa dedicata al santo.<sup>95</sup> In questo periodo è documentato l'accostamento a Perino del Vaga,<sup>96</sup> al momento impegnato nella decorazione degli appartamenti papali di Castel Sant'Angelo. Da qui in poi sarà attivo a Roma per la maggior parte della sua carriera; uniche parentesi fuori città risultano i due soggiorni in Italia settentrionale e gli sporadici viaggi di ritorno a Sermoneta.

A Roma è grazie ai Caetani che Siciolante entra a far parte dell'*entourage* del Bonaccorsi. Camillo Caetani, signore di Sermoneta, ebbe con ogni probabilità un peso considerevole nella scelta del pittore per l'esecuzione della loggia di Paolo III, incarico ricevuto tra il 1543 e il 1544. Occorre infatti ricordare lo stretto vincolo dinastico che legava Camillo Caetani, protettore del pittore, nonché suo figlio il cardinale Nicolò Caetani, al cugino Paolo III Farnese.<sup>97</sup>

---

<sup>93</sup> Si veda *Regesto della vita e delle opere*: 1543. Il documento è stato pubblicato in HUNTER 1996, p. 293, n. I.

<sup>94</sup> Il quadro di Siciolante è con ogni probabilità da ritenersi già sostituito negli anni Settanta del Cinquecento; nel 1571 viene chiesto a Scipione Pulzone di restaurare un dipinto considerato di mano di Raffaello, poi sistemato sull'altare maggiore della chiesa di San Luca sull'Esquilino, in occasione della festa del Santo dell'anno 1577 (SALVAGNI 2005, pp. 34-35). Questa precoce sostituzione potrebbe spiegarsi riferendo alla tela di Siciolante un documento del 9 marzo 1550, nel quale si legge che l'Accademia stava tentando di recuperare il denaro delle elemosine al fine di restaurare (o sistemare) il «quadro S.ti luce» (nel documento viene utilizzato il termine «aptando» che può avere sia il significato di riparare sia di adattare; SALVAGNI 2012, p. 230). Il documento potrebbe suggerire che il dipinto già a quella data necessitava un restauro, tale da spingere successivamente alla decisione di sostituirlo.

<sup>95</sup> HUNTER 1996, pp. 218, 293. La chiesa non può identificarsi con quella dei Santi Luca e Martina ricostruita nel Seicento da Pietro da Cortona, come suggerisce Hunter (cfr. HUNTER 1996, p. 218), ma piuttosto con la chiesa di San Luca demolita a seguito degli interventi effettuati intorno a Santa Maria Maggiore nel 1588. È infatti soltanto in questo anno, e quindi decenni dopo l'esecuzione del dipinto da parte di Siciolante, che la chiesa di Santa Martina nel foro viene donata all'Accademia di San Luca con la bolla di Sisto V, in cambio della distrutta chiesa sull'Esquilino, e contemporaneamente le viene associato il patronato di San Luca (per le vicende della chiesa si vedano NOEHELES 1969; SALVAGNI 2005).

<sup>96</sup> Dato che l'influenza del pittore fiorentino è già visibile nella Pala di Valvisciolo non si esclude che Siciolante possa aver guardato al maestro fin dal principio degli anni Quaranta.

<sup>97</sup> La madre di Paolo III, Giovannella Caetani, era sorella di Guglielmo, padre di Camillo III duca di Sermoneta; *Domus Caietana* 1927-1933, vol. I, pp. 74, 82-83, 151, 196, 214; vol. II, pp. 32-37; J. Hunter, in *Girolamo Siciolante* 1983, p. 21. Con l'elezione di Paolo III, i Caetani acquisirono potere e la certezza di una protezione costante da parte del papa. Si può rilevare, al fine di comprendere meglio il rapporto che intercorreva tra i due, che il pontefice partecipò alla scelta

La decorazione di Castel Sant'Angelo risulta essere il primo incarico importante che il pittore riceve a Roma. Il suo coinvolgimento è documentato attraverso le note di pagamento che, scandite in cinque rate, coprono l'anno 1544 (29 giugno, 27 luglio, 28 luglio, 3 agosto, 22 agosto).<sup>98</sup> Queste si riferiscono tutte alla decorazione della Loggia di Paolo III, la «loggia verso i prati» citata da Vasari e Baglione come primo lavoro romano dell'artista.<sup>99</sup> Iniziata alla fine del 1543, come suggerisce la targa posta *in situ* che attesta la fine dei lavori di costruzione, e portata a termine circa un anno dopo, venne restaurata già nel 1548 da Pietro Antonio da Casale, come testimonia il pagamento del 29 settembre 1548 a lui intestato «per racconciar la loggia verso Prati».<sup>100</sup> Che il lavoro fosse iniziato già nel 1543 è confermato dalla già ricordata data di ingresso del pittore nella corporazione dell'Accademia di San Luca in quello stesso anno.<sup>101</sup> Il momento dell'iscrizione al sodalizio, infatti, spesso coincideva con l'assunzione di un ruolo professionale indipendente; il fatto che a Siciolante venga assegnata la titolarità della decorazione della loggia potrebbe far presupporre anche un periodo di lavoro pregresso nella bottega del Bonaccorsi, forse come semplice collaboratore. Questa esperienza sembra confermata dai precoci rimandi al pittore fiorentino che già si riscontrano nella pala di Valvisciolo datata 1541.<sup>102</sup> Come ulteriore testimonianza può considerarsi l'ingresso di Siciolante nel maggio 1544 nella Congregazione dei Virtuosi al Pantheon: infatti nel registro relativo alla loro prima adunanza nel 1543, si raccomandava di accettare come nuovi soci solo «quelli che paressin loro habili et boni per la Confr[ater]nita» e che avessero una comprovata esperienza, abilità e ingegno.<sup>103</sup> Alla riunione in cui Siciolante viene ammesso risulta presente Perino insieme a Raffaele da Montelupo, altro artista al lavoro nel cantiere di Castel Sant'Angelo.<sup>104</sup>

---

della seconda moglie di Camillo, Flaminia Savelli, e che il cardinale Nicolò fu chiamato al capezzale del papa morente; cfr. ROSINI 2016b, p. 238.

<sup>98</sup> Roma, Archivio di Stato, Commissariato Soldatesche e Galere, vol. 15, fasc. 9, ff. 1, 2, 15, 18, XX; pubblicati in GAUDIOSO 1976b, pp. 231-232; HUNTER 1996, pp. 293-294. Cfr. *Regesto della vita e delle opere*: 1543, 29 giugno - 22 agosto.

<sup>99</sup> VASARI 1568, vol. VI, p. 220; BAGLIONE 1642, p. 23.

<sup>100</sup> GAUDIOSO 1976b, p. 232; *Gli affreschi di Paolo III* 1981, vol. II, p. 12. Accanto a Siciolante, nella loggia, interviene Simone Mosca, chiamato per la realizzazione dei due stemmi di Paolo III nella volta; cfr. VASARI 1564, V, p. 343; HUNTER 1996, p. 134, nota 7.

<sup>101</sup> Si veda il *Regesto della Vita e delle Opere*: 1543; documento pubblicato in HUNTER 1996, p. 293, n. I.

<sup>102</sup> Si veda il primo capitolo relativo alla formazione di Siciolante.

<sup>103</sup> CORSO 2017, pp. 111-113.

<sup>104</sup> Cfr. *Regesto della Vita e delle Opere*: 1544, 11 maggio; MORONI (1840, vol. I, pp. 50-51), ricorda erroneamente Siciolante tra i fondatori dell'Accademia già nel 1543; WAGA 1992, p. 184; Anche HUNTER 1996, p. 19, 22 nota 16; TIBERIA 2000, p. 60; Fabrizio BIFERALI (2011, p. 196), sostiene che Siciolante entra nella congregazione nel 1565, ma non specifica quale sia la sua fonte. Inoltre, HUNTER (1996, p. 21, nota 3) aveva portato all'attenzione la regola secondo la quale per entrare a far parte dei Virtuosi al Pantheon vi era un limite di età superiore a trent'anni. Per tale motivo suggeriva la possibilità di considerare l'idea di spostare la data di nascita al 1514. In realtà l'accesso di Siciolante avviene l'11 maggio 1544 e lo statuto viene effettivamente votato soltanto nel 1545 e non messo in pratica, come si legge dai verbali delle riunioni, prima del 1546, cfr. WAGA 1992, p. 100. Questo significa che la regola dei trent'anni poteva tranquillamente non essere rispettata quando venne votata l'entrata di Girolamo.

Gli episodi rappresentati nella loggia sono ambientati nella Roma antica (fig. 9), verosimilmente del periodo imperiale (fig. 10). Si tratta di scene con poche figure, immerse in paesaggi caratterizzati dalla presenza di edifici classici. Eraldo Gaudioso suggeriva di riconoscere in uno di questi personaggi l'imperatore Adriano (fig. 11), precisamente quello in atto di bruciare dei fogli di carta, identificando la scena con *L'imperatore Adriano nell'intento di bruciare su un'ara le cambiali dei cittadini in debito verso la cassa privata del sovrano*.<sup>105</sup> L'identificazione appare abbastanza verosimile visto il contesto in cui si trova la loggia, l'edificio era stato costruito per essere la tomba dell'imperatore; i rimandi a Adriano sono presenti anche nella sala Paolina; proprio una delle figure assegnate a Siciolante rappresenta lo stesso sovrano. Il personaggio identificato con l'imperatore era stato attribuito da Gonzalo Redin Michaus a Pedro de Rubiales (1512 ca.-1582), pittore spagnolo che Vasari ricorda creato di Francesco Salviati, e che fu tra i collaboratori dello stesso biografo aretino nella sala dei Cento Giorni in palazzo della Cancelleria.<sup>106</sup> È attestato a Roma fin dal 1541,<sup>107</sup> e dal 1543 entra a far parte della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon. Nonostante i restauri subiti pochi anni dopo l'esecuzione e il cattivo stato di conservazione attuale, credo sia possibile mantenere il nome di Siciolante per l'intera composizione poiché le figure presentano caratteristiche coerenti tra loro, com'è ben visibile nel presunto *Imperatore Adriano* (fig. 10) e nelle due figure di cui resta soltanto la parte inferiore eseguite nel pennacchio seguente (fig. 11). Per quanto riguarda la decorazione a stucco della loggia, potrebbe, come sostiene Hunter, attribuirsi a Raffaele da Montelupo, attivo già come architetto del piccolo ambiente. A sostegno lo studioso cita la testimonianza di Vasari e quella ottocentesca di Moroni che scrive «Nella loggia dalla parte opposta si vedono alcuni stucchi eseguiti sui disegni di Raffaele da Montelupo, e stimabili freschi (guasti però dalle intemperie) di Girolamo Siciolante da Sermoneta».<sup>108</sup> Forse non è da escludersi completamente la possibilità che sia presente anche Luzio Luzi, attivo contemporaneamente nella sala della Biblioteca di Castel Sant'Angelo, per la quale si registra un primo pagamento nel maggio 1544 per opere di stuccatura, pittura e indoratura, e nell'adiacente sala dell'Adrianeo, dove realizza un fregio insieme ad aiuti. A tale proposito si può riflettere su alcuni disegni a lui attribuiti che mi pare possano accostarsi ai modelli utilizzati nella loggia, anche se bisogna tenere presente che si tratta di repertori di ornato abbastanza diffusi (figg. 12, 13).<sup>109</sup>

---

<sup>105</sup> GAUDIOSO 1976a, p. 29.

<sup>106</sup> Sulla figura di Pedro de Rubiales si veda BOLOGNA 1959; SAPORI 1993, p. 212; REDÍN MICHAUS 2007, pp. 27-156.

<sup>107</sup> Compare tra i testimoni del matrimonio di Giovanni Battista de Hippolitis pittore romano; cfr. REDÍN MICHAUS 2007, pp. 44-45, 69-72.

<sup>108</sup> VASARI 1568, vol. V, p. 628; MORONI 1841, vol. X, p. 193; HUNTER 1996, pp. 132, 134 nota 10.

<sup>109</sup> Si veda ad esempio *Studio per una volta*, Londra, Victoria and Albert Museum, inv. E613.1922, penna e inchiostro, mm 177x235; per una scheda si veda *Gli affreschi di Paolo III* 1981, vol. I, pp. 24-25, n. 7; oppure *Studio di decorazione per soffitto*, penna e inchiostro bruno acquerellato, riquadri a matita su carta avorio, mm 244x254 del codice Resta di

Ancora a Perino deve legarsi la partecipazione del giovane Siciolante alla decorazione del Casino Olgiati. L'edificio, che si trovava nei pressi di Porta Pinciana, fu oggetto di grande curiosità nel tardo Settecento poiché si credeva che fosse appartenuto a Raffaello, e che proprio l'Urbinate ne avesse progettato la decorazione interna. La critica attribuisce a Siciolante tre affreschi provenienti dal complesso, rimossi prima che venisse distrutto nell'Ottocento: le *Nozze tra Alessandro e Rossana* (fig. 15), l'*Offerta a Vertumno e Pomona* (fig. 17) e gli *Arcieri* (fig. 18).<sup>110</sup> Nel 1831 le tre opere vennero acquistate, insieme all'intero Casino, che nel frattempo era diventato proprietà dei Bevilacqua, dal Principe Francesco Borghese e trasferite nella Galleria Borghese di Roma nel 1836.<sup>111</sup> Nel 1966 Bernice Davidson attribuiva a Girolamo solo le prime due scene, mentre riteneva l'episodio con gli *Arcieri*, seppure legato ai primi due, di altro artista, e propendeva per una datazione agli anni Cinquanta; John Hunter li riteneva tutti di mano del pittore di Sermoneta, ravvisando affinità stilistiche sia con gli affreschi della loggia di Paolo III, sia tra i fanciulli presenti in queste scene e quelli della *Sacra Famiglia con l'Arcangelo Michele* della Galleria di Parma (fig. 35);<sup>112</sup> egli avanzava l'ipotesi di retrodatarli alla prima metà del quinto decennio del Cinquecento.<sup>113</sup>

Gli anni Quaranta sono per Siciolante ricchi di impegni e di importanti commissioni e ciò si spiega con ogni probabilità con l'appartenenza alla cerchia di Perino e con l'inserimento in due realtà come l'Accademia di San Luca nel 1543 e la Congregazione dei Virtuosi al Pantheon nel 1544. Subito dopo

---

Palermo; per una scheda si veda PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007, p. 278, n. 201a. Sul contributo di Luzio nella Sala della Biblioteca di Castel Sant'Angelo si veda *Gli affreschi di Paolo III* 1981, vol. I, pp. 19-30; sulla sala dell'Adrianeo: ID., pp. 56-69.

<sup>110</sup> Roma, Galleria Borghese, inv. 303 (*Le nozze di Alessandro e Rossane*, cm 85x200), inv. 300 (*Offerte a Vertumno e Pomona*, cm 85x200), inv. 294 (*Gli Arcieri*, cm 85x200); DELLA PERGOLA 1959, vol. II, pp. 128-131, nn. 180, 181, 182; HUNTER 1996, pp. 136-139. Gli affreschi, come avevano affermato PASSAVANT (J. D. Passavant, *Raphael d'Urbino et son père Giovanni Santi*, Parigi 1860, vol. II, pp. 236-237, 495) e CAVALCASELLE (*Raffaello, la sua vita e le sue opere*, Firenze, 1891, vol. III, pp. 376-377) sono basati su invenzioni attribuite a Raffaello e a Michelangelo; per *Le nozze di Alessandro e Rossane* si veda Vienna, Albertina, inv. 1764, matita rossa e punta di metallo, mm 228x317; si veda almeno *Meisterzeichnungen* 2003, p. 49 (fig. 19). Per *gli Arcieri* si guardi invece il discusso disegno conservato a Windsor, Royal Library, inv. RCIN 912778, matita rossa, mm 21,9x32,3 (fig. 16); per le opinioni critiche su questo foglio si veda Popham, in *Italian Drawings* 1949, pp. 248-249. Cavalcaselle ricordava come i tre dipinti avessero subito poco prima dei restauri, a soffrirne soprattutto l'affresco con *Gli Arcieri*, nel quale erano caduti sia la pittura sia l'intonaco nella parte inferiore e quando era stata reintegrata, il restauratore tralascia di riprodurre, secondo Cavalcaselle, i particolari che vi erano rappresentati: da un lato «bacino e le frecce in vicinanza ai due fanciulli che soffiano nel fuoco», dall'altro «il turcano vicino ad Amore che dorme»; CAVALCASELLE 1891, p. 376. Hunter collega il riquadro con *Vertumno e Pomona* a un'incisione firmata da *I. F. Fiorenti Orefi*: HUNTER 1996, p. 139, nota 8.

<sup>111</sup> DELLA PERGOLA 1959, vol. II, p. 128. Gli affreschi vennero staccati nel 1836 da Pellegrino Succi, a seguito della richiesta di autorizzazione fatta due anni prima da parte del Principe Francesco Borghese. Secondo la descrizione fatta dal PASSAVANT (1890, vol. II, pp. 234, 236), che li vide prima del trasferimento, al centro della volta si trovava il riquadro con *Le offerte a Vertumno e Pomona*; cfr. DELLA PERGOLA 1959, vol. II, p. 131.

<sup>112</sup> Parma, Galleria Nazionale di Parma, inv. 74; A. Coliva, in *Galleria Nazionale di Parma*. 1998, p. 39, n. 160.

<sup>113</sup> DAVIDSON 1966a, p. 63; HUNTER 1996, p. 138; per *Gli Arcieri* si veda anche *L'incanto dell'affresco* 2014, vol. I, p. 152-153, n. 40. In una comunicazione orale il prof. Andrea Zezza mi suggeriva di poter individuare l'autore degli *Arcieri* in Roviale Spagnolo.

la partecipazione ai lavori della Loggia di Paolo III, il pittore è infatti incaricato dalla famiglia Muti Papazzurri di eseguire una *Pietà* per la propria cappella in Santi Apostoli (fig. 20). L'anno successivo, il 1545, viene chiamato alla corte di Pier Luigi Farnese a Piacenza, dove esegue la *Sacra Famiglia con l'Arcangelo Michele*. Rientrato a Roma prenderà parte, tra i collaboratori di Perino del Vaga, alla decorazione della Sala Paolina di Castel Sant'Angelo, per poi partire nuovamente alla volta di Bologna, dove Matteo Malvezzi gli commissiona la pala con la *Madonna con il Bambino e santi* per San Martino Maggiore (fig. 69). Nella città felsinea anche Teodomante Ghislieri richiede al pittore un ritratto di donna, identificato con il *Nudo femminile* oggi conservato nella Pinacoteca dei Musei Capitolini di Roma (fig. 72). A queste stesse date è testimoniata inoltre la sua presenza a Venezia; è Pietro Aretino a raccontare nelle sue lettere di possedere alcuni lavori del «rarissimo allievo di Perino del Vaga», che è stato condotto in casa sua da tale Camillo Romano.<sup>114</sup>

Tra le ragioni che spinsero il pittore di Sermoneta a lasciare precocemente l'Emilia, e quindi la corte di Pier Luigi Farnese, già alla fine del 1545, deve con ogni probabilità considerarsi la prosecuzione a Roma del cantiere di Castel Sant'Angelo dove Perino del Vaga stava per intraprendere la decorazione della Sala Paolina, la stanza più importante di tutto l'appartamento di Paolo III. La partecipazione di Siciolante agli affreschi può essere sostenuta solo su base stilistica, poiché la maggior parte dei pagamenti è intestata a Perino e, dopo la sua morte, a Domenico Zaga, non fornendo pertanto alcuna certezza sui nomi dei collaboratori, fatta eccezione per alcuni.<sup>115</sup>

Tra le figure che la critica ha variamente attribuito a Siciolante in questa sala sono l'*Imperatore Adriano*, la *Temperanza*, la *Fortezza*, la *Giustizia*, la *Speranza* e la *Venere Celeste*.<sup>116</sup> Non tutta la critica è concorde nel riconoscerne la presenza, e in particolare John Hunter, in assenza di documenti che provino il contrario, preferisce mantenere tali brani come opere di incerta attribuzione.<sup>117</sup> La Davidson per prima avanzò l'ipotesi del coinvolgimento del Sermoneta. Partendo dal gruppo della *Speranza* e la *Venere Celeste* (fig. 60) sopra la porta destra della parete sud, la studiosa sosteneva che il pittore lavorasse su disegni di Perino senza comprenderli fino in fondo. Infatti, vi riconosceva un

---

<sup>114</sup> TOSCANO 1999, pp. 329-341

<sup>115</sup> Sull'intera commissione di Castel Sant'Angelo si veda *Gli affreschi di Paolo III* 1981, vol. I-II.

<sup>116</sup> VOSS (1920 [1994], p. 69) era stato il primo a parlare della presenza di Siciolante sulle pareti della sala Paolina; la DAVIDSON (1966a, p. 59) successivamente propose di riconoscere la sua mano in figure ben precise: l'*Imperatore Adriano* e il gruppo de *la Speranza e l'Amore*. Successive attribuzioni vennero fatte da Frederick ANTAL (1966, p. 79, n. 1), che gli assegna le figure decorative, la CALÌ (1980, p. 173) che riconosce la mano del pittore nella *Temperanza* e nella *Fortezza* e Teresa PUGLIATTI (1980, p. 13; EAD., in *Girolamo Siciolante* 1983, pp. 102-103) che gli assegna la *Giustizia*. Il problema della presenza del pittore viene poi ripreso in ROMANI 1990, pp. 24-26, che ne sostiene la partecipazione e poi in HUNTER 1996, pp. 232-235 che invece la inserisce tra le opere incerte. Sulla sala si vedano anche: VENTURI 1932, p. 554; BRUNO 1972, p. 37, n. 5; GERE 1960, pp. 9-19; HIRST 1965, pp. 569-571; BRUNO 1970, pp. 9-15; DUMONT 1973, pp. 92-96; *Gli affreschi di Paolo III* 1981, voll. I e II; DACOS 1982, pp. 142-148.

<sup>117</sup> HUNTER 1996, pp. 232-235.

tradimento dei ritmi aggraziati del maestro. Tali incomprensioni hanno condotto ad ipotizzare che in alcuni casi il pittore potesse operare su modelli propri, come nel caso delle due figure sovrapposte e della *Giustizia*, mentre ciò non può dirsi per la figura della *Fortezza* (fig. 61), per la quale si rilevano nel pannello soluzioni di più alto ingegno, che dichiarano la dipendenza da un'invenzione di Perino.<sup>118</sup> L'ipotesi di una delega a Girolamo anche della parte dell'invenzione, circoscritta a determinate figure, può essere supportata dal fatto che gli stessi modelli sono riproposti in palazzo Capodiferro Spada e in palazzo Orsini a Monterotondo, come indicato da Gaudioso.<sup>119</sup>

Le fonti antiche menzionano la sala sempre con riferimento al Buonaccorsi e trattano genericamente il tema degli aiuti, citando Livio da Forlì, Girolamo Siciolante e Pellegrino Tibaldi; fa eccezione Baglione che assegna a Tibaldi l'esecuzione di una figura in particolare, l'*Arcangelo Michele*.<sup>120</sup> I lavori nella sala prendono avvio, come testimoniato dai documenti, intorno al 1544 con la realizzazione dei ponteggi. Successivamente tra il 1545 e il 1546 si passa alla volta, in particolare alla decorazione in stucco e dopo una breve pausa, la decorazione pittorica viene iniziata soltanto al principio del 1547. Alla metà dello stesso anno si è già arrivati al basamento, per terminare l'intera sala entro la fine dell'anno.<sup>121</sup> È abbastanza verosimile che Girolamo abbia preso parte agli affreschi nel 1547, dopo il ritorno dall'Emilia e dopo aver lavorato intorno al 1546 alla decorazione della cappella Cesi in Santa Maria della Pace, di cui si discuterà in seguito.

La presenza di Siciolante nella sala Paolina mi pare possa essere sostenuta sia su base stilistica, con riferimento alle fisionomie e ai gesti delle figure a lui attribuite dalla critica, che risultano paragonabili con altre sue opere, come ad esempio l'*Abbondanza* (fig. 85) della sala di Scipione di palazzo Capodiferro Spada o le *Divinità* (fig. 112-113, 115-116) del palazzo Comunale, già Orsini, di Monterotondo, sia considerando il rapporto con Perino del Vaga. Nonostante non citi espressamente la sala tra i lavori eseguiti da Girolamo, Vasari enfatizza la collaborazione nel cantiere dell'appartamento farnesiano. In apertura della Vita del pittore scrive, riferendosi a Perino del Vaga,

---

<sup>118</sup> ROMANI 1990, pp. 24-26. Il caso della *Fortezza* risulta essere esemplare nell'ambito della circolazione delle invenzioni di Perino, questo caso offre infatti un utile spunto di riflessione e induce a ragionare sull'importanza del ruolo svolto dal Buonaccorsi nella diffusione dei modelli e prototipi che vengono spesso ripetuti, seppur con delle varianti: l'esecuzione affidata a Siciolante in questa sala dipende da un perduto cartone di Perino in seguito più volte utilizzato dalla bottega; si osservi a tale proposito la sala delle Virtù di palazzo Silvestri Rivaldi a Roma o la stessa figura nel fregio del piano nobile di palazzo Ferretti ad Ancona. Si conosce inoltre un disegno di collocazione ignota giudicato copia dall'affresco; Cfr. SANTOLINI 2009, pp. 35-60; PICARDI 2012.

<sup>119</sup> *Gli affreschi di Paolo III* 1981, p. 114.

<sup>120</sup> In relazione alla presenza di Siciolante nella sala Paolina: VASARI 1568, vol. V, pp. 157, 161 e vol. VI, p. 220; CELIO 1638, p. 45: «dentro il Castello sant'Angelo nel maschio vi è la sala dipinta, disegno di Perino del Vago, e dipinta insieme con li suoi discepoli, Livio da Forlì, Geronymo da Sermoneta, di Pellegrino detto da Bologna, e dal fattor buono suo genero. L'Angelo che rimette la spada, è di mano di Pellegrino»; BAGLIONE 1642, p. 62: accanto a Perino cita Tibaldi attribuendogli la figura dell'*Arcangelo Michele*; SCANNELLI 1657, p. 181: cita anche lui gli allievi che avrebbero aiutato Perino «Livio da Forlì, Pellegrino da Bologna e Girolamo da Sermoneta pittori eccellenti e principali di quei tempi».

<sup>121</sup> Molti documenti sono pubblicati in GAUDIOSO 1976a; *Gli affreschi di Paolo III* 1981, pp. 108-109.

che «[Siciolante] l'aiutò nell'opere di Castel Sant'Agnolo»<sup>122</sup>, mentre nella vita del Bonaccorsi aveva già affermato che «si servì Perino di molti giovani et insegnò le cose dell'arte a molti discepoli; ma il migliore di tutti e quegli di cui egli si servì più che di tutti gli altri, fu Girolamo Siciolante da Sermoneta, del quale si ragionerà a suo luogo».<sup>123</sup>

Tra il ritorno da Parma e la partenza per Bologna è verosimile che Siciolante possa aver partecipato alla decorazione della cappella Cesi in Santa Maria della Pace e a quella della cappella Caetani in San Giuseppe. Le quattro scene dipinte nella cappella Cesi (figg. 41-45) risultano compromesse dal cattivo stato di conservazione, ad eccezione dell'*Adorazione dei Magi* (fig. 45), meglio leggibile; le cornici a stucco con festoni e maschere che completano la decorazione del sacello sembrano attingere dal repertorio di invenzioni presente nei cantieri guidati da Perino del Vaga in Castel Sant'Angelo e nella Sala Regia.<sup>124</sup> La rilettura di un documento seicentesco<sup>125</sup> fornisce alcune nuove informazioni. Al foglio 20 verso di una *Cronica* riguardante i lavori di ristrutturazione di Santa Maria della Pace operati da Pietro da Cortona, si legge che «N. Sig. [Alessandro VII] [...] fece rinnovar le pitture che sono di Baldassar da Siena e del Sermoneta e Rosso. Fio[renti]no»,<sup>126</sup> testimoniando così che, durante i rimaneggiamenti della chiesa, le quattro scene che Girolamo aveva dipinto nella volta della cappella vennero ritoccate. La conferma di tale restauro emerge da un attento esame dei quattro episodi; sembra infatti che fino ad oggi non sia stata rilevata la discordanza tra una delle quattro storie descritte da Giorgio Vasari («il Nascere di Gesù Cristo, l'Adorazione de' Magi, il Fuggire in Egitto e l'Uccisione di fanciulli Innocenti»), e quelle che attualmente adornano il sacello. Osservandole ci si accorge infatti che in luogo della *Natività di Gesù Cristo* compare l'*Assunzione di Maria* (fig. 42).<sup>127</sup> Poiché quest'ultima è dipinta nel riquadro centrale, un'ipotesi plausibile è che la *Natività* si trovasse dove oggi vediamo una conchiglia in stucco e che quindi, come dimostrato dalla critica,<sup>128</sup> la cappella avesse in origine una maggiore profondità, decurtata durante i lavori condotti nella chiesa da Pietro da Cortona. È verosimile che un dipinto molto rovinato, come del resto si presentano quelli che rimangono, fosse sacrificato per favorire il nuovo assetto e sostituito – con una collocazione diversa

---

<sup>122</sup> VASARI 1568, vol. VI, p. 220.

<sup>123</sup> Ivi, vol. V, pp. 157, 161.

<sup>124</sup> FALCIANI 1995, p. 134; QUAGLIAROLI in corso di pubblicazione.

<sup>125</sup> ASPV, ms. M 276, *Cronica et Origo Ecclesiae S. Mariae Pacis eiusque incrementum usque ad Alex. VII*; (si veda l'Appendice documentaria, n. 5). Parzialmente pubblicato da BENEDETTI 2006, pp. 127-128

<sup>126</sup> ASPV, ms. M 276, *Cronica et Origo Ecclesiae S. Mariae Pacis eiusque incrementum usque ad Alex. VII, f. 20v* (si veda l'Appendice documentaria, n. 5). BENEDETTI 2006, p. 127.

<sup>127</sup> Desidero ringraziare Dario Beccarini per le foto dei riquadri della volta, senza le quali tale precisazione non sarebbe stata possibile.

<sup>128</sup> RICCARDI 1981, p. 69, nota 7.

– da una nuova storia.<sup>129</sup> La decorazione del sacello descritta nella sequenza vasariana dopo la *Pietà* di Santi Apostoli, venne fatta risalire al 1565 da Gunter Urban, datazione ripresa anche da Schallert nel 1998.<sup>130</sup> John Hunter aveva respinto tale datazione, poiché stilisticamente gli affreschi risultavano prossimi alle opere degli anni Quaranta e Cinquanta, piuttosto che a quelle degli anni Sessanta.<sup>131</sup> La cappella era stata acquistata nel 1515 da Angelo Cesi (1450-1528), avvocato concistoriale, professore dell'Archiginnasio, uditore di Camera e segretario apostolico su nomina di Giulio II. Fu lui ad avviare la decorazione intitolando il sacello all'*Annunciazione di Maria*. L'intervento architettonico si deve ad Antonio da Sangallo che nel 1524 coinvolge Rosso Fiorentino per la decorazione esterna della cappella. Il sacco del 1527 e la morte di Angelo l'anno successivo segnano una battuta d'arresto per i lavori che riprendono soltanto nel 1529. A occuparsene in questo momento sono i figli, il vescovo Ottavio e il cardinale Paolo Emilio, ma alla scomparsa dei due – nel 1534 il primo e nel 1537 il secondo – i lavori si fermano nuovamente. Nel 1544, con l'elezione di Federico Cesi a cardinale, il cantiere si riapre, ed è in questo momento che la critica fa risalire la ripresa della decorazione della cappella.<sup>132</sup> A testimoniare è un documento legato alla pala realizzata da Marcello Venusti che doveva trovarsi sull'altare del sacello, e andò perduta durante il rinnovamento architettonico seicentesco della chiesa condotto tra il 1655 e il 1659 da Pietro da Cortona. La pala risulta infatti terminata nel 1546, come ha dimostrato Federica Kappler sulla base di un documento rinvenuto presso l'Archivio dei Virtuosi al Pantheon, in cui il pittore chiede un supplemento dei compensi per il lavoro della cornice. Questo dato suggerisce che la decorazione della volta in quel momento fosse terminata.<sup>133</sup>

Prima della partenza per Bologna, a Siciolante fu probabilmente affidata la decorazione della cappella Caetani in San Giuseppe a Sermoneta (fig. 46). Nei tre registri della calotta (fig. 47) compaiono: in alto l'*Assunzione della Vergine*, nella seconda fascia la *Creazione di Adamo*, la *Creazione di Eva* e *Il peccato originale* e nella terza, di dimensioni minori, tre scene raffiguranti *Cristo alla colonna*, *Cristo di fronte a Pilato* e il *Calvario*. Sull'altare decorato ad affresco sono oggi visibili una *Madonna con il Bambino* (fig. 49) molto rovinata e ai lati, all'interno di due nicchie dipinte sovrastate da coppie di ignudi, *San Girolamo* e *San Bonaventura* (fig. 52). Sopra le nicchie sono la *Crocifissione* (fig. 51), e

---

<sup>129</sup> Sulla questione relativa alla decorazione in stucco che completa insieme agli affreschi di Siciolante la decorazione della volta desidero ringraziare Serena Quagliaroli per i consigli e per i confronti avuti, e rimando al suo intervento presentato in occasione della giornata di studi su Antonio da Sangallo e in corso di pubblicazione. QUAGLIAROLI in corso di stampa.

<sup>130</sup> VASARI 1568, vol. V, p. 220; URBAN 1961, p. 221; SCHALLERT 1998, pp. 155-201.

<sup>131</sup> Sulla cappella si vedano anche FALCIANI 1995, pp. 126-137; HUNTER 1996, pp. 47-49, 161-163; KAPPLER 2014, pp. 355-360.

<sup>132</sup> FALCIANI 1995, pp. 126-137; HUNTER 1996, pp. 47-49, 161-163; KAPPLER 2014, pp. 355-360.

<sup>133</sup> KAPPLER 2014, p. 358.

la *Resurrezione* (fig. 52). All'esterno la cappella è incorniciata da due finti pilastri decorati a grottesca; in alto due putti reggono lo stemma Caetani (fig. 56). Infine, nei pennacchi esterni dell'arco della volta compaiono una *Sibilla* (fig. 54) e un *Profeta* (fig. 56). Finora il ciclo è stato riferito 1550 circa in foza del confronto segnalato da John Hunter,<sup>134</sup> tra la scena raffigurante *Scipione offre la corona a Caio Lelio* di palazzo Spada (fig. 87) e il *Cristo di fronte a Pilato* della cappella Caetani (fig. 59). Lo studioso metteva in relazione con altri lavori coevi del pittore, indicando che la figura di san Girolamo ricompare molto simile nella pala di San Martino a Bologna del 1548. Altri confronti vengono segnalati tra l'angelo dell'*Annunciazione* della Bâtie d'Urfé del 1549 e la figura di *Eva* nella scena del *Peccato originale*.<sup>135</sup> In precedenza Bernice Davidson aveva sottolineato la dipendenza dello schema decorativo utilizzato per la calotta da quello della cappella Ponzetti in Santa Maria della Pace, realizzata da Baldassarre Peruzzi (fig. 49) nel secondo decennio del Cinquecento, e aveva suggerito una datazione intorno al 1548-1550.<sup>136</sup> Poco tempo prima, come si è visto, Siciolante era al lavoro alla cappella Cesi (1546-1547) nella stessa chiesa romana. Più di recente Paolo Gianattasio, ha suggerito di posticipare l'opera tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, sulla base di un confronto stilistico tra il san Girolamo di questa cappella e il san Bartolomeo presente nella pala che il pittore esegue per il mercante di Ancona Giorgio Morato, oggi conservata a Calcinate nella sagrestia della chiesa di Santa Maria Assunta. Questa datazione era funzionale inoltre ad attribuire a Raffaellino da Reggio gli *Ignudi* sopra le nicchie laterali che ospitano i due santi della chiesa di San Giuseppe.<sup>137</sup> L'assegnazione era suggerita da una riflessione sulle parole di Bonifacio Fantini, biografo di Raffaellino, che nel 1616 scriveva «[Raffaellino da Reggio] andò a Sermoneta con Messer Girolamo Sermoneta. Pittore eccellente per lavorare in sua compagnia molte cose, dove si diportava benissimo, e con grande soddisfazione». <sup>138</sup> Mi pare alquanto difficile, per ragioni stilistiche, avanzare l'esecuzione di questa decorazione che ritengo invece, a seguito delle riflessioni fatte insieme a Vittoria Romani e Barbara Agosti, un lavoro ancora molto influenzato da Perino, e dunque eseguito forse prima della partenza per Parma o subito dopo, in parallelo con gli affreschi della cappella Cesi. De resto già Federico Zeri nel 1951 aveva sostenuto una collocazione agli anni giovanili, tra il 1541 e il 1545, insieme alla pala con la *Madonna con il Bambino e santi* dell'Abbazia di Valvisicolo e la *Pietà* di Poznań.<sup>139</sup>

---

<sup>134</sup> HUNTER 1996, p. 53.

<sup>135</sup> HUNTER 1996, p. 51.

<sup>136</sup> DAVIDSON 1966a, p. 62.

<sup>137</sup> GIANATTASIO 2003, p. 340 nota 17.

<sup>138</sup> FANTINI 1616, p. 25.

<sup>139</sup> ZERI 1951, p. 141.

La lezione di Perino è evidente in molti brani della cappella Caetani. Gli *Ignudi* sopra le nicchie laterali si ispirano a quelli ideati nel foglio preparatorio per la *Spalliera* del *Giudizio Universale* di Michelangelo conservato agli Uffizi (figg. 57-58).<sup>140</sup> Spingono nella stessa direzione sia i putti che reggono lo stemma Caetani, sia la *Sibilla* sul lato sinistro della cappella. Il movimento sinuoso della figura rimanda alla cultura del Bonaccorsi. La cornice delle storiette sacre della cappella Caetani è ancora legata ai modelli della loggia di Castel Sant'Angelo e nel trattamento dei temi sacri si riconosce la stessa eleganza di sapore pompeiano. Si vedano in particolare le scenette della *Crocifissione* (fig. 51) e della *Resurrezione* (fig. 52).

Al ritorno a Roma dopo la parentesi bolognese – che verrà approfondita nel terzo paragrafo di questo capitolo –, con una fama e un bagaglio culturale ormai pressoché consolidati, lo attende quella che sarà la prima commissione romana senza la supervisione di Perino, la decorazione della cappella Dupré in San Luigi dei Francesi. Nel 1547 Nicolas Dupré, segretario di Enrico II di Valois, aveva stipulato un contratto con il Bonaccorsi per la decorazione della cappella di san Remigio nella chiesa nazionale francese a Roma, San Luigi dei Francesi. Perino muore qualche mese dopo senza dare avvio ai lavori e la commessa passa a Jacopino del Conte che porterà a compimento l'opera insieme a Girolamo Siciolante e a Pellegrino Tibaldi.<sup>141</sup> A questo primo incarico di matrice francese, ne seguirà, a distanza di pochi mesi, un secondo: il pittore di Sermoneta è infatti impegnato nel giugno del 1549 nella realizzazione di undici dipinti su tela di soggetto biblico che devono essere inviati in Francia, presso la Bastie d'Urfé a Saint Étienne le Molard (figg. 73-84), per conto dell'ambasciatore di Francia presso la Santa Sede, Claude d'Urfé (1501-1558).<sup>142</sup>

Con questa commissione, che impedisce a Siciolante di raggiungere Sermoneta, dove era stato convocato da Bonifacio Caetani si chiudono gli anni Quaranta, un periodo di formazione ed affermazione durante il quale il pittore si trova ad avere, quasi sempre, accanto il suo maestro. Da Perino spesso trae ispirazione e in alcuni casi è forse il Bonaccorsi stesso a fornirgli i disegni. Già sul finire di questo decennio, però, Siciolante si troverà a dover portare avanti autonomamente i propri lavori, infatti se da una parte eredita, insieme agli altri collaboratori, gli incarichi lasciati in sospeso da Perino, dall'altra inizia a ricevere le prime commissioni indipendenti, e all'aprirsi degli anni

---

<sup>140</sup> Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, inv. 726 E, mm. 337x453, penna, acquerello grigio e marrone su traccia a matita nera. Cfr. VOSS 1920, p. 74; DAVIDSON 1966b, p. 31, n. 49; OBERHUBER 1966, p. 173, nota 36; PARMA ARMANI 1986, pp. 180, 340-341, n. D.II; CALI 1988, pp. 52-55 come Pellegrino Tibaldi; WOLK-SIMON 1992, pp. 65-66; *Perino del Vaga* 2001, pp. 282-283, n. 153.

<sup>141</sup> GNOLI 1935, pp. 216-217; ROMANI 1990, p. 42.

<sup>142</sup> Tale lavoro è documentato da una lettera del 5 giugno 1549 in cui Siciolante si scusa con Bonifacio Caetani perché non può soddisfare la sua richiesta di raggiungerlo a Sermoneta poiché impegnato con i lavori commissionatigli da Claude d'Urfé; Roma, Archivio Caetani, Fondo Generale, 5 giugno 1549, C 4585 I; pubblicato in CAETANI 1927-1933, vol. II, p. 56; L. Fiorani, in *Girolamo Siciolante* 1983, pp. 131-132; RAGGIO 1972, p. 51; HUNTER 1996, p. 296. Su questi lavori si vedano anche i contributi di RAGGIO 1972; MADINIER 2008 e GEREMICCA in corso di stampa.

Cinquanta, si troverà ad affrontare richieste come quella di Girolamo Capodiferro, per la decorazione del proprio palazzo, o di papa Giulio III, entrambi conosciuti probabilmente a Bologna ai tempi del Concilio, quando il pittore di Sermoneta era attivo per la famiglia Malvezzi.

### **3.1 La Pietà per Santi Apostoli: una fortunata composizione, tra modelli e derivazioni**

Tra i lavori che il pittore esegue nel quinto decennio, si è scelto di discutere il caso della *Pietà* (fig. 20) della cappella Muti Papazzurri della chiesa dei Santi Apostoli di Roma. L'opera, infatti, risulta ancora dibattuta per diversi aspetti, quali la datazione, la committenza e la rispondenza con il quadro che oggi si trova nel museo di Poznań. Ripercorrendone di seguito le vicende, si tenterà in questo capitolo di sciogliere alcune delle sopracitate criticità.

Siciolante riceve l'incarico dalla famiglia Muti Papazzurri di eseguire una *Pietà* da porsi nella loro cappella nella chiesa dei Santi Apostoli di Roma. L'opera è citata da Vasari che la colloca cronologicamente tra il lavoro per l'abbazia di Valvisciolo datato 1541 e la cappella Cesi in Santa Maria della Pace portata a termine intorno al 1546. Viene inoltre citata anche da Celio<sup>143</sup> e Baglione, il quale ricorda che fu eseguita su disegno di Perino, e prima ancora Pompilio Totti la riteneva opera del Buonaccorsi.<sup>144</sup>

Il quadro è stato identificato da Gaetano Milanesi<sup>145</sup> con quello oggi conservato nel Museo Nazionale di Poznań,<sup>146</sup> ma tale proposta non è stata unanimemente accettata dalla critica a causa di alcune incongruenze riscontrate tra il dipinto del museo polacco e quello descritto da Vasari e Baglione. La prima obiezione sollevata da una parte della critica riguarda le misure riportate nell'atto di vendita del quadro del 1808, che risulterebbero diverse da quelle dell'attuale tavola.<sup>147</sup> Altra perplessità è suscitata dall'affresco nella sala Sistina della Biblioteca Vaticana<sup>148</sup> raffigurante la *Proclamazione in Santi Apostoli di san Bonaventura dottore della chiesa*, in cui la rappresentazione della *Pietà* mostra un diverso schema rispetto a quello del dipinto conservato a Poznań. Bisogna però considerare che la raffigurazione della sala Sistina è interessata a mostrare l'intera chiesa dei Santi Apostoli e un particolare secondario come il dipinto di Siciolante può ragionevolmente non rispecchiare la reale composizione, ma limitarsi piuttosto ad accennare il tema che coincide con quello reale della *Deposizione*. Gli interrogativi scaturiscono anche da una descrizione della cappella dove era ospitata

---

<sup>143</sup> CELIO 1638, p. 21.

<sup>144</sup> TOTTI 1638, p. 286. Dopo Baglione viene citata anche da MOLA 1663 [1966], p. 100 e TITI 1674, p. 346.

<sup>145</sup> MILANESI 1906, vol. VII, p. 571, nota 2.

<sup>146</sup> Poznań, Muzeum Narodowe, Raczyński Foundation, inv. MNP FR 428, olio su tavola, cm 233x164. Già Roma, Santi Apostoli, Cappella Muti Papazzurri.

<sup>147</sup> La misura di 8x6 palmi secondo quanto riporta MARTINI (1833, p. 866: 1 palmo nell'Ottocento corrisponde a 21 centimetri) dovrebbe corrispondere a 170x127 centimetri.

<sup>148</sup> Per la decorazione della Biblioteca Vaticana si veda A. Bock, in *Roma di Sisto V* 1993, pp. 77-90.

la pala del 1665, stesa da Bonaventura Malvasia, un frate che dopo una prima formazione a Bologna presso i francescani conventuali, si trasferisce a Roma, dove trascorre tutta la sua vita proprio nel convento di Santi Apostoli.<sup>149</sup> Egli riporta una differente disposizione delle figure nel dipinto: «L'undecima è la cappella intitolata alla Pietà per esservi dipinto l'immagine del nostro Redentore morto levato dalla Croce, e posto nel seno dell'afflitta sua madre con l'immagine dell'evangelista san Giovanni, e santa Maria Maddalena ai piedi della croce piangente». Se si ipotizza che l'autore del testo confonda la figura della Vergine con quella della Maddalena, si avrebbe una precisa descrizione della *Pietà* di Poznań; ove non fossero sufficienti i documenti relativi alla vendita del dipinto<sup>150</sup> e al suo restauro a identificarlo, sarebbe questa una conferma della sua presenza nella chiesa nel 1665. Pertanto, d'accordo con quanto già espresso da John Hunter, non ritengo che tali obiezioni possano essere d'ostacolo per il riconoscimento del quadro.<sup>151</sup>

L'identificazione del dipinto è, come anticipato, supportata da una storia collezionistica continuativa e documentata. Il quadro è infatti conservato nel museo della città polacca dal 1903, quando la collezione del conte Atanazy Raczyński (1788-1874), di cui il dipinto fa parte dal 1821, è stata trasferita da Berlino a Poznań. A ricordare l'acquisto da parte del conte e i successivi spostamenti vi sono delle lettere contenute nei *Libri Veritatis* di Atanazy Raczyński.<sup>152</sup> Da questi documenti

---

<sup>149</sup> MALVASIA 1665, pp. 45-46; a Roma Bonaventura Malvasia risiedeva nel convento dei Santi Apostoli, e qui aveva scelto di dedicarsi allo studio dell'arabo e della storia ecclesiastica; cfr. BUSOLINI 2007.

<sup>150</sup> I due documenti già noti riguardano uno l'autorizzazione della famiglia Muti Papazzurri alla vendita del dipinto fatta nel 1808, citato in ZOCCA 1959, p. 93, n. 23 e pubblicato in parte da L. Fiorani, in *Girolamo Siciolante* 1983, p. 139 e poi per intero da HUNTER 1996, p. 324, n. XXXIV; il secondo è la dichiarazione dell'Accademia di San Luca a favore della vendita della *Pietà* di Siciolante, pubblicato in Hunter 1996, p. 325, n. XXXV. Per i successivi documenti si veda la nota 152.

<sup>151</sup> HUNTER 1966, pp. 127-131.

<sup>152</sup> MNPA-1414-09 s.000-s.023; desidero ringraziare il dott. Piotr Michałowski per avermi segnalato tali documenti; citati in SKUBISZEWSKA 1995. Il primo dei documenti riguarda la richiesta da parte del pittore Francesco Manno al «cardinale Camerlengo di Santa Chiesa» per avere il permesso «all'estrazione» del dipinto (MNPA-1414-09-s.003); segue la decisione dell'Accademia di San Luca nell'accordare al Manno il consenso per la vendita del quadro «in Roma e fuori» (MNPA-1414-06-s.007; con riferimento alla dichiarazione fatta dall'Accademia di San Luca conservata presso l'Archivio di Stato di Roma, Camerlengato, titolo IV, 39, f. 55, 18 febbraio 1818; pubblicato in HUNTER 1996, pp. 325-326 n. XXXV). In questa dichiarazione si afferma che il ricavato della vendita sarebbe servito a restaurare la cappella Muti nella chiesa dei Santi Apostoli, testimoniando pertanto la provenienza del dipinto. Il documento seguente è una lettera a stampa della Galleria che si stava occupando della vendita. In fondo compaiono alcune righe scritte da Tommaso Rubino, l'avvocato che fa da tramite per l'acquisto, ed è indirizzata al conte Raczyński. L'avvocato comunica al conte la decisione del proprietario di accettare la proposta di 450 scudi da lui fatta, in quanto seppur molto bassa egli ha necessità di vendere. Al contempo si rimette alla ragionevolezza del conte per aggiungere qualche altra somma a sua discrezione (MNPA-1414-06-s.011, s.012, 19 febbraio 1821). Il conte non sembra accogliere la richiesta, infatti il documento seguente certifica il pagamento della somma pattuita (MNPA-1414-06-s.013, s.014, 24 febbraio 1821). I fogli successivi riguardano i pagamenti a Pietro Palmaroli per il restauro della *Deposizione* di Siciolante, che deve essere terminato entro il mese di aprile, momento in cui il dipinto verrà trasportato a Berlino presso la Galleria del Conte. Pietro Palmaroli riceve in tutto cento scudi, divisi in tre rate, due primi pagamenti sono da trenta scudi ciascuno, uno il 3 marzo e uno il 17 marzo 1821, e l'ultimo da quaranta scudi il 10 aprile 1821, verosimilmente momento della consegna (MNPA-1414-06-s.017, s.019, s.021, s.023).

emergono come protagonisti della vicenda il pittore Francesco Manno, che si occupò della vendita del dipinto per conto della famiglia Muti Papazzurri,<sup>153</sup> il conte Atanazy Raczyński, che nel 1821 acquista in Italia la *Pietà*, l'avvocato Tommaso Rubino, che fa da tramite per le questioni burocratiche legate alla vendita, e Domenico Valentini, esponente di una ditta di importazioni ed esportazioni, nonché possessore di una banca.<sup>154</sup>

Sono documentati anche due restauri effettuati nell'Ottocento, uno ad opera del Manno e uno realizzato da Pietro Palmaroli.<sup>155</sup>

A seguito di quanto appena riportato mi pare che l'identificazione del dipinto di Poznań con quello dei Santi Apostoli debba essere confermata. La famiglia è presente nella società romana a partire già dal Duecento; nel corso del XV e XVI secolo molti suoi esponenti ricoprirono ruoli di rilievo. A Roma sono sempre documentati come abitanti nel rione Trevi, e nel dizionario di Crollalanza si legge che sono originari di Velletri.<sup>156</sup> Già all'inizio del XVI secolo la famiglia risulta divisa in due rami: uno capeggiato da Prospero che mantiene il doppio cognome Muti Papazzurri, l'altro con a capo Giovanni utilizza solo Muti. I due figli di Prospero, Giovanni Antonio e Girolamo nel 1536 si spartiscono legalmente i beni paterni.<sup>157</sup> Girolamo Muti Papazzurri, figlio di Prospero, come emerso dalle ricerche da me effettuate nell'archivio della famiglia,<sup>158</sup> risulta pagare un canone per la «cappella della Pietà» a partire dall'anno 1544.<sup>159</sup> Va ricordato che il patronato di questa cappella spettava ai Muti Papazzurri fin dal 1455, come si evince da un inventario manoscritto risalente al 1726,<sup>160</sup> e che costoro lo mantennero fino al 1742 quando, a seguito dei rimaneggiamenti della chiesa, fu loro assegnata una nuova cappella, la prima a sinistra.<sup>161</sup> Il fatto che alla primitiva cappella sia legato un canone solo a partire dal 1544, potrebbe suggerire che essa venisse dotata in questi anni, o che fossero in atto dei lavori all'interno. Si potrebbe anche ipotizzare che la realizzazione del dipinto

---

<sup>153</sup> Francesco Manno sarà chiamato dalla famiglia Muti Papazzurri a realizzare il quadro che sostituirà quello di Siciolante nella nuova cappella di famiglia.

<sup>154</sup> Per la famiglia Valentini si veda COLA 2012.

<sup>155</sup> Palmaroli rimosse il precedente restauro del Manno e riprese le parti danneggiate: il panneggio, san Giovanni e la testa della Maddalena. Successivamente vennero eseguiti altri due interventi nel museo di Poznań, il primo nel 1980, in vista della mostra del 1981 in cui fu esposto (*Galeria* 1981, n. 122) e il secondo tra il 1993 ed il 1994, quando furono rimossi l'ultimo strato di vernice, i numerosi ritocchi e le ridipinture soprastanti. Per i restauri si veda SKUBISZEWSKA 1995, pp. 145-151. Sulla figura di Pietro Palmaroli si vedano almeno ALBERS, MOREL 1988; SILVESTRO 1993; SILVESTRO 2011; GIOLI 2014.

<sup>156</sup> Per la storia della famiglia si vedano CROLLALANZA 1886, I, p. 192 e AMAYDEN 1910, II, pp. 128-130.

<sup>157</sup> ANTINORI 2002, p. 439.

<sup>158</sup> Desidero ringraziare la dott.ssa Nina Maria Liverani, archivista presso l'Istituto Prati Savorelli di Forlì, dove si conserva l'Archivio della famiglia Muti Papazzurri, per avermi permesso di fare ricerca.

<sup>159</sup> Forlì, Archivio Istituto Prati Savorelli, vol. 14, *Interessi diversi dal 1474 al 1604*, f. 129 r-v, *Memorie registrate nel Campione antico del convento di Santi Apostoli di Roma segnato lettera B a fogli 94*. Il documento in questione, come si evince dal titolo, risulterebbe essere la copia di un originale conservato all'archivio del convento dei Santi Apostoli.

<sup>160</sup> ZOCCA 1959, p. 93.

<sup>161</sup> *Ibidem*.

da parte di Siciolante coincida proprio con questo momento e che Girolamo Muti Papazzurri possa essere identificato come il committente. Anche Bonaventura Malvasia scrive che fu Girolamo Muti a dotare la cappella di famiglia in Santi Apostoli, ma riferisce l'avvenimento all'anno 1560.<sup>162</sup> L'affermazione del frate trova in parte riscontro in un documento che ho reperito presso l'Archivio di Stato di Roma, dal quale si evince che Girolamo Muti pagava un canone per la cappella della Pietà della chiesa di Santi Apostoli ancora nel 1560.<sup>163</sup> Tale pagamento fa infatti riferimento non solo all'anno 1560, ma anche agli anni precedenti per i quali, si legge, non era stato debitamente versato, ma non si fa accenno alla dotazione. Il documento, però, risulta utile per evidenziare come l'utilizzo della cappella risalisse già agli anni precedenti, e come già da tempo essa venisse denominata cappella della Pietà - la si trova infatti con questo appellativo sia nel documento in esame, sia nella sopra citata testimonianza che riportava il pagamento del canone per l'anno 1544 - presupponendo la presenza al suo interno di un dipinto raffigurante la scena, con ogni probabilità quello di Siciolante. Considerando la confusione che il frate aveva fatto nella descrizione del quadro, si potrebbe ipotizzare che questo sia un secondo caso, e che il Girolamo Muti al quale egli si riferisce possa essere il figlio di Prospero, già citato, che iniziava ad occuparsi della cappella nel 1544.

L'esame del dipinto conferma quanto appena sostenuto, poiché suggerisce una datazione precoce nell'evoluzione stilistica del pittore e si pone in linea anche con quanto racconta Vasari, ovvero che dopo la pala di Valvisciolo (1541) il pittore realizzò la *Pietà*.<sup>164</sup>

La pala è costruita utilizzando modelli raffaelleschi; la composizione trova dei riscontri, come suggerito da Hunter, con la stampa di Marcantonio Raimondi tratta dalla pala di Baglioni di Raffello, in particolar modo si veda la figura di san Giovanni.<sup>165</sup> Un prototipo per il tema dello svenimento della Vergine può essere riscontrato in opere come la *Deposizione* di San Lorenzo a Sansepolcro (fig. 27) di Rosso Fiorentino<sup>166</sup> o la *Pietà* di San Pietroburgo (fig. 28) di Sebastiano del Piombo,<sup>167</sup> già accostata al dipinto di Poznań dalla Davidson per le prominenti dimensioni della figura di Maria.<sup>168</sup> La vicinanza con il quadro di Sebastiano del Piombo veniva letta anche nella scelta di organizzare la

---

<sup>162</sup> MALVASIA 1665, p. 54.

<sup>163</sup> Roma, Archivio di Stato, Archivi dei Trenta Notai Capitolini, Giovanni Battista Vola, uff. 13, busta 9, vol. 2, cc. 345v-346r-v, 30 aprile 1560.

<sup>164</sup> Propendono per una datazione alla prima metà degli anni Quaranta ZERI 1951, p. 141; DAVIDSON 1966a, p. 56; T. Pugliatti, in *Girolamo Siciolante* 1983, pp. 84-87; HUNTER 1996, p. 129; mentre suggeriscono una datazione del dipinto agli anni Cinquanta BRUNO 1973, p. 59 n. 10; BRUNO 1974c, p. 36; PUGLIATTI 1980, p. 16, che cambia idea successivamente in *Girolamo Siciolante* 1983, pp. 84-87.

<sup>165</sup> OBERHUBER 1978, p. 54; HUNTER 1996, p. 27, l'autore propone il confronto in particolare per la figura del san Giovanni.

<sup>166</sup> Sansepolcro, chiesa di San Lorenzo, olio su tavola, cm 270x201. Per una scheda sul dipinto si veda *Pontormo e Rosso Fiorentino* 2014, pp. 284-285, n. VIIIr.

<sup>167</sup> San Pietroburgo, Hermitage, inv. 18, olio su tela, cm 260x193.

<sup>168</sup> DAVIDSON 1966a, p. 57.

scena su tre livelli: le figure distese in primo piano, quelle sedute sul secondo e sullo sfondo quelle in piedi.

Dalla descrizione della *Pietà* fatta da Baglione nel 1642 nella Vita dedicata a Siciolante, si può trarre l'interessante informazione secondo la quale dietro la composizione vi fosse un'invenzione di Perino del Vaga.<sup>169</sup> Il disegno, a cui accenna il biografo romano, sembra essere passato anche nelle mani di padre Sebastiano Resta. Dall'esemplare de *Le Vite* di Baglione conservato alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, postillato dal frate, si può leggere come egli non ritenesse possibile ascrivere la prova grafica in suo possesso alla mano di Perino.<sup>170</sup>

Si può, seguendo le parole di Baglione, confrontare l'opera con alcune invenzioni del Buonaccorsi dedicate allo stesso tema per comprendere come, seppur l'invenzione non fosse di Perino, Siciolante abbia in ogni caso tratto ispirazione dal suo maestro. Si osservi ad esempio il progetto per la pala della *Deposizione* (fig. 24) realizzata per la chiesa di Santa Maria Sopra Minerva di Roma conservato al British Museum,<sup>171</sup> che la Davidson richiamava per un confronto con la figura del Cristo,<sup>172</sup> oppure quello preparatorio per la *Pietà* di Santo Stefano al Cacco di Roma conservato all'Albertina di Vienna (fig. 25),<sup>173</sup> o ancora il disegno del Louvre con lo studio del corpo di Cristo (fig. 26).<sup>174</sup> Sono diverse le occasioni in cui Siciolante si trova a riflettere e a trarre ispirazione da queste invenzioni.

È utile rilevare come della *Pietà* esistano anche delle derivazioni. Si possono rintracciare sia versioni ispirate a essa, sia copie vere e proprie. Tra queste ultime, rientrano due dipinti a me noti attraverso le foto dell'archivio della Fototeca Zeri, uno con ubicazione sconosciuta (fig. 31) e l'altro in collezione privata in Liguria, per il quale l'ultima segnalazione risale al 1995 (fig. 32).<sup>175</sup> La presenza di queste due copie - in quello ligure l'unica variante risulta essere la mancanza delle figure dei soldati in alto a sinistra, mentre l'altro non presenta variazioni - denota la centralità di questo dipinto e probabilmente una collocazione in un posto pubblico e facilmente accessibile, come poteva essere la cappella Muti Papazzuri in Santi Apostoli. La loro presenza potrebbe inoltre incoraggiare la tesi di

---

<sup>169</sup> BAGLIONE 1642, p. 23.

<sup>170</sup> *Le postille* 2016, p. 20.

<sup>171</sup> Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1854-06-28-13, matita rossa, fondo colorato in rosso, controfondato, mm 325x274; per una scheda sull'opera si veda E. Parma Armani, in *Perino del Vaga* 2001, pp. 129-131, n. 31.

<sup>172</sup> DAVIDSON 1966a, p. 57 e nota 15.

<sup>173</sup> Vienna, Albertina, inv. 537, penna e inchiostro marrone, acquarellature marroni, lumeggiature bianche fortemente ossidate, tracce di matita rossa e quadrettatura sottostante a matita nera su carta marroncina, incollato su cartoncino, mm 194x130; per una scheda sull'opera si veda *Perino del Vaga* 2001, p. 128, n. 30.

<sup>174</sup> Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 631r, matita rossa, tracce di lumeggiatura a biacca ossidata sul braccio sinistro di Cristo; tagliato sul lato superiore; carta bianca tutta tratteggiata in matita rossa, mm 290x395. Sul *verso* compare uno schizzo a matita rossa ricondotto alla cappella Sistina; per una scheda sull'opera si veda *Perino del Vaga* 2001, p. 132, n. 32.

<sup>175</sup> Bologna, Fototeca Federico Zeri, scheda n. 16242 e scheda n. 16265.

Baglione secondo la quale esisteva un disegno di Perino legato al quadro, che potrebbe quindi averne promosso la fortuna e la diffusione. Questo aiuterebbe a spiegare la conoscenza del modello anche tra i pittori di scuola spagnola, come Luis de Vargas (1506-1567),<sup>176</sup> artista educato a Roma che fu in contatto con il Buonaccorsi, o Lourenço de Salzedo (1530 ca.-1577),<sup>177</sup> di origine sivigliana che, dopo un soggiorno a Roma, fu al servizio della regina Caterina d'Austria dal 1564 al 1577, data della sua morte. Il pittore fu a Roma negli anni centrali del Cinquecento, quando vi soggiornavano anche Gaspar Becerra, Pedro Rubiales e Antonio Campelo. Ebbe pertanto l'occasione di conoscere la pittura di Daniele da Volterra, Francesco Salviati, Pellegrino Tibaldi e Girolamo Siciolante. Non si può quindi escludere che la sua familiarità derivi da una diretta osservazione dell'opera del pittore di Sermoneta senza bisogno della mediazione Perino.<sup>178</sup>

Derivazioni della *Pietà* di Poznań si incontrano anche in ambito laziale; Hunter suggeriva che l'autore della *Pietà* della chiesa della Santissima Trinità di Viterbo potesse aver tratto ispirazione dalla figura del Cristo dalla *Pietà* dei Santi Apostoli,<sup>179</sup> si confronti il soggetto anche con la *Deposizione* (fig. 29) di Scipione Pulzone per la chiesa del Gesù, oggi al Metropolitan Museum of Art.<sup>180</sup>

In un recente saggio sugli aggiornamenti romani di Pompeo Cesura, Maria Rosa Pizzoni ha giustamente rilevato come per il gruppo della Maddalena con il Cristo nel *Compianto* per la chiesa di Santa Giusta a L'Aquila (fig. 30), il pittore si sia ispirato alla composizione di Siciolante, che è qui riproposta in controparte.<sup>181</sup>

Sono riferite al dipinto di Poznań diverse prove grafiche, due conservate alla Royal Library di Windsor e una al Louvre. Il foglio di Parigi (fig. 23),<sup>182</sup> mai pubblicato a quanto mi risulta, è una controprova tratta da un disegno forse perduto di Siciolante che coinvolge solo il gruppo formato dalla Maddalena e dal Cristo. Questa è l'unica derivazione dalla *Pietà* realizzata in controparte e

---

<sup>176</sup> Si veda ad esempio la *Deposizione* per la chiesa di Santa Maria la Blanca di Siviglia. Su Luis de Vargas si veda SAPORI 1999, pp. 206-208.

<sup>177</sup> Serrão propone la *Deposizione*, 1565 ca. (Museu de Arte Sacra de la Sé di Évora, già Évora, Cattedrale, fig. 33); gli fu commissionata dall'Arcivescovo João de Melo e Castro; si veda inoltre il *Compianto*, 1570-1572 (Lisbona, monastero dei Geronimiti); secondo Serrão si possono notare derivazioni anche in altri due dipinti raffiguranti la *Deposizione*, quello della Chiesa Maggiore di Atouguia da Baleia, e il retablo del Monastero del Vale Benfeito (oggi non più esistente, fig. 34; SERRÃO 2003, pp. 251-256).

<sup>178</sup> SERRÃO 2003, pp. 249-250. Inoltre, la Dacos ha recentemente attribuito al pittore di Siviglia alcune scene di Palazzo Silvestri Rivaldi e quelle della sala di Scipione di Palazzo Capodiferro Spada, ritenendolo un allievo di Siciolante; DACOS 2012, pp. 102; DACOS 2016, pp. 31-33. Seppur non concordo sull'attribuzione della sala di Scipione, trovo condivisibile la possibilità di considerare che Lourenço de Salzedo possa essere passato nella bottega di Siciolante, ma questo aspetto verrà approfondito nei capitoli successivi.

<sup>179</sup> HUNTER 1996, p. 131, nota 20.

<sup>180</sup> New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1984.74, olio su tela, cm 289,6x172,7. Per una scheda si veda *Scipione Pulzone* 2013, pp. 363-364, n. 35. Confronto proposto già da Federico ZERI 1957, p. 66.

<sup>181</sup> PIZZONI 2018, p. 47.

<sup>182</sup> Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 14150 r, pietra nera e sanguigna, controprova, mm 90x247.

potrebbe suggerire l'esistenza di una stampa tratta dal dipinto.<sup>183</sup> Mentre non suscita alcun dubbio lo status di copia del disegno del Louvre, più problematici risultano i due fogli conservati a Windsor. Il primo è uno studio della sola figura di Cristo (fig. 22),<sup>184</sup> con schizzi legati ai dettagli della posizione del collo e del panno che copre la parte inferiore del corpo. Giudicato da Popham e dalla Davidson un disegno preparatorio dell'artista,<sup>185</sup> viene invece respinto da John Hunter che lo ritiene copia.<sup>186</sup> Secondo lo studioso americano, gli aspetti che più suggeriscono una derivazione dal quadro sono la mancanza di variazioni rispetto alla soluzione finale e la presenza di particolari che sembrano essere meccanicamente riprodotti: la presenza delle sole dita della mano della Maddalena sotto il braccio del Cristo e la linea che indica il bordo del lenzuolo vicino ai piedi ne sono un esempio. Anche se ai lati del foglio vengono studiate delle varianti che potrebbero suggerire una fase di studio, sembra opportuno al momento per questo foglio confermare il giudizio di Hunter.

L'ultima prova grafica (fig. 21), fortemente compromessa a livello conservativo, riproduce l'intera composizione.<sup>187</sup> Risulta, proprio per lo stato in cui versa, abbastanza difficile stabilire se si tratti di una copia o di un modello; Popham lo giudicava, seppur con delle riserve, una derivazione dal dipinto.<sup>188</sup> Non si può escludere che il disegno di Perino a cui fa riferimento padre Resta nel citato esemplare delle Vite di Baglione debba essere questo, sebbene la precisazione del frate: «E se fosse stato il disegno di Perino, non l'avrebbe tanto variato nell'opera, se non fu che il Sermoneta facesse questo disegno ma Perino gliene desse un altro» non incoraggi in tal senso.<sup>189</sup> Il foglio in questione riproduce la composizione con minime modifiche, che non sembrano sufficienti a giustificare la sua affermazione.

## 3.2 I viaggi in Italia Settentrionale

### 3.2.1 Girolamo Siciolante alla corte di Pier Luigi Farnese

Sul finire della prima metà degli anni Quaranta Siciolante viene convocato in Emilia da Pier Luigi Farnese che con la bolla papale del 26 agosto 1545 era divenuto duca di Parma e Piacenza. Fino ad ora l'unica testimonianza per circostanziare la cronologia di questo viaggio risultava essere una lettera

---

<sup>183</sup> Il disegno realizzato a due matite, rossa e nera, porterebbe il ragionamento nell'ambito di Federico Zuccari. Il pittore era solito utilizzare questa tecnica. Il foglio riporta in basso a destra la scritta antica «Federico».

<sup>184</sup> Windsor Castle, Royal Library, inv. RCIN 990455, matita nera, mm 252x365; *The Italian Drawings* 1949, p. 333, n. 928.

<sup>185</sup> Popham, in *The Italian Drawings* 1949, p. 333, n. 928; DAVIDSON 1966a, pp. 56-57 e nota 15.

<sup>186</sup> HUNTER 1988, pp. 6-8.

<sup>187</sup> Windsor Castle, Royal Library, inv. RCIN 990456, pennello su carta blu e lumeggiature a biacca, il foglio risulta in parte bruciato e rovinato, mm 319x220; *The Italian Drawings* 1949, p. 333, n. 929.

<sup>188</sup> *The Italian Drawings* 1949, p. 333, n. 929.

<sup>189</sup> *Le postille* 2016, p. 78 e nota 137.

datata 3 novembre 1545<sup>190</sup> nella quale il pittore scrive a Bonifacio Caetani informandolo che, a seguito dell'invito ricevuto da parte di un membro della famiglia Farnese, si trova a Piacenza. Nella missiva racconta di essere scontento poiché fino a quel momento ha realizzato cose di poca importanza. La notizia più interessante risulta essere la menzione di un lavoro in corso d'opera mentre scrive, un quadro per il duca. Il dipinto è stato già da tempo identificato con la *Sacra Famiglia con san Giovannino e san Michele* della Galleria Nazionale di Parma (fig. 35), grazie sia all'allusione che Siciolante fa del dipinto nella lettera, sia alla più dettagliata descrizione di Vasari nella Vita del pittore. L'opera precedentemente riferita a vari autori, tra i quali Perino del Vaga, fu riconosciuta da Herman Voss.<sup>191</sup> Prima ancora era stata assegnata a Girolamo Mazzola Bedoli nel volume redatto da Giambattista Bodoni sulle più insigni pitture parmensi nel 1809;<sup>192</sup> compare qui una riproduzione della *Sacra Famiglia* con l'indicazione che «esiste nella prima camera dell'Accademia delle Belle Arti», riferendosi con tale nome alla Regia Galleria di Parma. Il dipinto è registrato nella stessa collocazione da Pietro Martini nel 1875, con la medesima attribuzione,<sup>193</sup> mentre più tardi Corrado Ricci<sup>194</sup> lo ricorda come presente nella «seconda sala del primo Braccio», ma con attribuzione dubbia. Il dipinto, restaurato negli anni Novanta da Zamboni e Melloni,<sup>195</sup> può essere confrontato con la *Pietà* di Poznań (fig. 20) di qualche anno precedente e anche in questo caso si può ravvisare l'influenza dei modelli di Raffaello e Perino del Vaga. Per quanto riguarda l'opera dell'urbinate, Siciolante guarda alla cosiddetta *Madonna della Rosa* (fig. 38) del Museo del Prado di Madrid,<sup>196</sup> già utilizzata come modello per la parte superiore della figura della Maddalena nella *Pietà* per Santi Apostoli. Si riscontra infatti lo stesso andamento a spirale, però meno marcato, che caratterizza la composizione di Raffaello. Per quanto riguarda il rimando a Perino del Vaga, Siciolante medita qui nuovamente sulla figura di Gesù Bambino del tondo di Vaduz (fig. 6),<sup>197</sup> riproponendo la posizione già utilizzata nella pala per l'abbazia di Valvisciolo nel 1541. Analogamente al quadro di Perino, Siciolante utilizza l'espedito di rivolgere in direzioni opposte gli sguardi della Vergine e del Bambino.

<sup>190</sup> Roma, Archivio Caetani, Fondo Generale, 3 novembre 1545, C 4221; citato in CAETANI 1927-1933, vol. II, p. 56 e pubblicato da L. Fiorani, in *Girolamo Siciolante* 1983, pp. 130-131. Cfr. Regesto della vita e delle opere.

<sup>191</sup> VOSS 1920 (1994), p. 86.

<sup>192</sup> BODONI 1809, p. XLII, tav. XLVIII.

<sup>193</sup> MARTINI 1875, p. 7.

<sup>194</sup> RICCI 1896, pp. 25-26.

<sup>195</sup> I restauri sono documentati nel 1996-1997. Non è stato possibile reperire la relazione di restauro, si conserva invece il materiale fotografico che mostra le fasi prima, durante e dopo (fig. 36). Desidero ringraziare la dott.ssa Annarita Ziveri dell'Archivio Fotografico della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Parma e Piacenza, per avermi assistito nella ricerca.

<sup>196</sup> Madrid, Museo del Prado, inv. P000302, olio su tavola trasferito su tela, cm 103x84; sul dipinto si veda da ultimo GONZALEZ 2014, p. 44.

<sup>197</sup> Vaduz, collezione dei Principi del Liechtenstein, inv. G 24, olio su tavola, cm 84x84,5. Cfr. JAFFÉ 1990, pp. 213-214; PARMA ARMANI 1986, p. 317, n. B. XIV; *Perino del Vaga* 2001, pp. 160-161, n. 55; HUNTER 1996, p. 25.

Per la datazione del dipinto di Parma, tendenzialmente posta tra il 1545 e il 1546,<sup>198</sup> alla luce degli ultimi aggiornamenti sul viaggio a Piacenza del pittore, compiuto, come emerso dalle ricerche, tra l'agosto e il novembre 1545, va, per ovvie ragioni, circoscritta nell'ultima parte dell'anno 1545. Questa precisazione fornisce la possibilità di respingere con certezza l'idea secondo la quale dopo il soggiorno a Piacenza il pittore abbia raggiunto Bologna senza rientrare a Roma: Siciolante è infatti presente alla riunione dei Virtuosi al Pantheon tenutasi a Roma già l'8 novembre 1545.<sup>199</sup>

Come si è già detto la presenza del pittore a Roma tra il 1546 ed il 1547 permette di sostenere la sua partecipazione alla decorazione della sala Paolina in Castel Sant'Angelo, respinta da alcuni studiosi e ritenuta incerta nella monografia di John Hunter.<sup>200</sup> Riprendendo quanto già sostenuto da Bernice Davidson, Eraldo Gaudio e Vittoria Romani, si può constatare come in diverse figure - l'*Imperatore Adriano*, la *Temperanza*, la *Fortezza*, la *Giustizia*, e la *Speranza e Amore* - possano riscontrarsi caratteristiche riconducibili alla mano di Siciolante.<sup>201</sup> Queste figure sono accomunate dalle stesse particolarità, la fissità nello sguardo e la rigidità delle pose, molto frequenti nella pittura di Girolamo. Si pensi, ad esempio, all'allegoria dell'*Abbondanza* della sala di Scipione di Palazzo Spada Capodiferro (fig. 72) o al ritratto di *Nuda* dei Musei Capitolini (fig. 85).<sup>202</sup>

La *Sacra Famiglia* per Pier Luigi Farnese non è il solo dipinto dell'artista che risulta essere presente tra Parma e Piacenza. Nell'inventario dei dipinti della collezione Farnese nel palazzo di Colorno alla data 1734 sono, infatti, registrati altri due lavori del Sermoneta, una santa Caterina e un'altra santa non meglio identificata.<sup>203</sup>

---

<sup>198</sup> HUNTER 1996, pp. 125-126; A. Coliva, in *Galleria Nazionale* 1998, p. 39, n. 160.

<sup>199</sup> TIBERIA 2000, p. 66.

<sup>200</sup> HUNTER 1996, pp. 232-235.

<sup>201</sup> DAVIDSON 1966a, p. 59; *Gli Affreschi di Paolo III* 1981, vol. 2, pp.104-117; ROMANI 1990, pp.12, 24-25.

<sup>202</sup> Roma, Musei Capitolini, inv. PC 293, olio su tela, cm 190x93; MASINI 1984; *Pinacoteca Capitolina* 2006, pp. 358-359, n. 164; *Labirinti del cuore* 2017, pp. 280-281, n. II 5.5.

<sup>203</sup> Gli inventari sono stati pubblicati in BERTINI 1987, pp. 205-303; «2 d.ti cornice c.e s.a dipintovi in tavola ad uno S. Catt.a et altro altra Santa alti b.za I, larghi on. 9 per ciascuno del Sermoneta» (BERTINI 1987, p. 291). Il nome di Siciolante risulta essere abbastanza frequente negli inventari: tra questi si annoverano quello di Fulvio Orsini, bibliotecario del cardinal Alessandro Farnese dove risulta il ritratto di Fulvio di mano del Sermoneta (DE NOHLAC 1884, pp. 427-436; ID. 1887, p. 16; HOCHMANN 1993, pp. 49-91); quello di Costanzo Patrizi, tesoriere pontificio della Camera Apostolica in cui compare una *Madonna con il Bambino* (SPEZZAFERRO 1983, pp. 113-128; MINOZZI 2000, pp. 387-389; *Archivio del Collezionismo Romano* 2009, pp. 413-420); quello Borghese in cui è ricordata una *Madonna «in habito Egizizio»* (MANILLI 1960, p. 80); quello del Marchese del Carpio dove viene menzionata una *Madonna con il Bambino in braccio* (BURKE 1984, p. 272; BURKE, CHERRY, GILBERT 1997, vol. I, p. 770, vol. II, p. 1164; CACCIOTTI 1994, pp. 133-196; BURKE 1997, pp. 726-786) e quello di Francesco Bonaventura di Urbino in cui compare un ritratto d'uomo (Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. Oretti B 165 II, *Notizie artistiche di diversi luoghi d'Italia*, in particolare cc. 357r.-389v.: *Pitture nella città di Urbino e nel suo Stato descritte da Marcello Oretti nel 1777*; trascritto in PRETE 2005, p. 728).

<sup>203</sup> Si veda il regesto della vita e delle opere.

Lo stesso dipinto con *Santa Caterina*, compariva citato nella *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori, ecc. dal secolo XV al secolo XIX* a cura di Giuseppe Campori, stampato a Modena nel 1870. Nella descrizione del Palazzo del Giardino di Parma, nell'appartamento del principe Odoardo, al numero 744 così veniva descritto: «Un quadro alto once undici e largo once sette e meza, in tavola Santa Caterina in profilo vestita di colore verde, una gioia al petto, tiene nella sinistra una palma et appoggiata sopra la ruota di Girolamo da Sermoneta n. 234» e si trovava nella prima camera dell'appartamento «delle dame di Modona in cima alla scala che va alli camerini». La tavola in questione è stata giustamente identificata con quella oggi conservata al Museo Capodimonte di Napoli, recante la firma, ritenuta falsa, di Siciolante e che Ferdinando Bologna suggeriva di attribuire a Leonardo da Pistoia.<sup>204</sup> Di recente Andrea G. de Marchi, in un articolo dedicato a Giuseppe Rivelli, un pittore cremonese attivo alla metà del XVI secolo, ha discusso nuovamente l'attribuzione in questa direzione.<sup>205</sup> All'artista sono attribuite pochissime opere, alcune delle quali risultano firmate tramite l'espedito del cartellino dipinto: è il caso di una *Lucrezia* raffigurata di profilo e recante l'iscrizione «Joseph Rivellus Galeacii Filius cognomento barba cremonensis hoc facebat 1544»;<sup>206</sup> stessa modalità per la firma e per l'impostazione della figura si registra per un' *Amazzone (?)* passata in asta a New York e oggi di ubicazione ignota.<sup>207</sup> Questi due lavori mostrano analogie con la *Santa Caterina* di Capodimonte sia nell'impianto di profilo, sia nella modalità di apporre la firma su un cartellino dipinto, anche se in questo caso il nome che compare è quello di Girolamo. Come emerso dalle analisi tecniche volute da Pierluigi Leone de Castris, la firma con il nome di Girolamo risulta essere antica; era infatti già visibile nel primo Seicento quando viene menzionata negli inventari parmensi.<sup>208</sup> Secondo Andrea G. de Marchi potrebbe essere stata apposta o da un «trafficante di quadri» o dallo stesso Rivelli, considerandolo in questo caso come un episodio di falso contemporaneo. Ad ogni modo sembra potersi accettare senza difficoltà lo spostamento dal catalogo di Siciolante di questa opera, che già Hunter aveva escluso,<sup>209</sup> a favore di Rivelli. Per quanto riguarda il secondo dipinto con una santa menzionata insieme alla *Santa Caterina*, risulta al momento abbastanza difficile poterla individuare, vista l'indicazione troppo generica fornita nell'inventario.

Nel citato volumetto pubblicato da Campori, compare, nella sezione dedicata al *Catalogo dei Quadri e dei Disegni dello Studio Coccapani* risalente al 1640 circa, «una resurrezione di Giesù Christo di

---

<sup>204</sup> BOLOGNA 1959, p. 74.

<sup>205</sup> DE MARCHI 2000, pp. 73-78.

<sup>206</sup> Venezia, Museo Correr, inv. 82, tavola, cm 48x40.

<sup>207</sup> DE MARCHI 2000, p. 74, fig. 2.

<sup>208</sup> Per una scheda sull'opera di veda P. Leone de Castris, in *La collezione Farnese* 1995, p. 133.

<sup>209</sup> HUNTER 1996, pp. 241, n. C 7.

mano del Sermoneta».<sup>210</sup> Paolo Coccapani, arciprete di Carpi nel 1617, e poi vescovo di Reggio nel 1625, è ritenuto uno dei maggiori raccoglitori di cose d'arte del suo tempo. Nel corso degli anni era infatti riuscito a formare una vasta biblioteca, una ricca raccolta di medaglie antiche e una collezione di dipinti e disegni. Il nucleo originario della collezione si deve al padre, Ercole Coccapani, che la divise in seguito tra i figli Guido, Paolo – al quale spettarono una trentina di opere –, Sigismondo e Francesco. Per ampliare la propria raccolta Paolo Coccapani si servì di Gabriello Balestrieri, pittore parmigiano, con il quale ebbe uno scambio di lettere con pareri sugli acquisti. Alla morte del vescovo i quadri vennero venduti, come suggeriscono sia il Campori, nel medesimo volume, sia Vedriani,<sup>211</sup> soltanto pochi rimasero alla famiglia e al tempo in cui scrive Campori (1870) erano conservati a Modena; alcuni dipinti furono donati al nipote Alfonso, figlio del fratello Guido ed erede del titolo di marchese e del feudo. Si conserva il lascito in suo favore, con un elenco delle opere, dove però il dipinto attribuito a Siciolante non compare.<sup>212</sup> Secondo Jadranka Bentini ad occuparsi della vendita della collezione Coccapani fu proprio il Balestrieri, e furono per questo favorite la collezione estense, e quella di Francesco I, visto che egli era consigliere comune dei tre collezionisti; la presenza di disegni di provenienza Coccapani sia al Louvre, sia nella Galleria Estense di Modena, dimostra la fondatezza dell'idea della Bentini.<sup>213</sup> Tra questi non compare tuttavia la presunta *Resurrezione* dipinta da Girolamo Siciolante; non essendo presente, come già ricordato, neppure nell'elenco dei dipinti lasciati al nipote Alfonso, si deve ipotizzare che fu acquistata da un diverso collezionista, ad oggi non identificato.

Strettamente legato alla *Sacra Famiglia* della Galleria Parma, e quindi agli anni Quaranta, risulta un altro dipinto di analogo soggetto, presentato in asta da Christie's il 26 ottobre del 2016 (Lot. n. 57) come lavoro di scuola romana intorno al 1550 (fig. 39).<sup>214</sup> A causa di alcune perdite di colore l'opera è stata recentemente restaurata: la veste della Vergine, come risulta dal dossier di restauro, doveva apparire blu; il grigio e l'impoverimento della pellicola pittorica, quindi, sono frutto di un deterioramento dovuto al passare del tempo.<sup>215</sup> Il primo piano è occupato dal gruppo della Vergine con il Bambino, mentre il san Giuseppe si affaccia da sinistra, e la parte destra del dipinto è costruita attraverso le pieghe di un tendaggio verde. Nella Galleria Doria Pamphilj di Roma è conservata

---

<sup>210</sup> CAMPORI 1870, p. 146, n. 56.

<sup>211</sup> VEDRIANI 1669, p. 167.

<sup>212</sup> Per la figura di Paolo Coccapani si vedano VEDRIANI 1669, p. 167; CAMPORI 1870, p. 142; SACCANI 1920, p. 15; CURTI, RIGHI GUERZONI 1998, pp. 261-289, ROVANI 2001, pp. 93-99.

<sup>213</sup> BENTINI 1989, p. 17.

<sup>214</sup> New York, Christie's, lot. 57, olio su tavola, cm 89,5x66,7.

<sup>215</sup> Devo a Barbara Agosti la segnalazione del passaggio in asta di questo dipinto.

un'altra versione della composizione, con la sola aggiunta della figura di san Giovannino;<sup>216</sup> quest'ultimo lavoro, nel catalogo generale dei dipinti della collezione, viene ascritto a Girolamo Siciolante e bottega.<sup>217</sup> La qualità dell'opera non sembra potersi accostare alla mano del pittore e pare invece opportuno, come suggerito da Andrea G. de Marchi, considerarla un lavoro di bottega. Della fortunata composizione esistono diverse versioni,<sup>218</sup> che inducono a riflettere sulla circolazione dei modelli in questo contesto: la *Sacra Famiglia* passata in asta recentemente è quella che, per qualità, può accostarsi maggiormente alla mano del pittore di Sermoneta. La Madonna indossa una veste prossima a quella della Vergine della pala di Valvisciolo, la sua capigliatura è tratta da quella della Madonna della *Sacra Famiglia* di Melbourne di Perino, nota a Siciolante che ne aveva tratto una copia oggi conservata al Szépművészeti Múzeum di Budapest (fig. 40).<sup>219</sup> L'attribuzione del dipinto a Girolamo può appoggiarsi proprio al confronto con la *Sacra Famiglia* della Galleria Nazionale di Parma,<sup>220</sup> come suggeriscono le analogie tra il volto del Bambino e quelli di Gesù e del san Giovannino. Potrebbe pertanto configurarsi come uno dei lavori eseguiti in prossimità del soggiorno emiliano, e quindi intorno alla seconda metà degli anni Quaranta del Cinquecento.

### 3.2.2 A Bologna per Matteo Malvezzi

Negli ultimi anni del quinto decennio del Cinquecento Siciolante lascia Roma per trasferirsi per un breve periodo a Bologna, dove era stato convocato dalla famiglia Malvezzi per la realizzazione di una pala d'altare. Sono questi gli stessi anni in cui nella città si stava svolgendo il Concilio, che da poco era stato spostato qui da Trento.

Un termine per circoscrivere la presenza di Siciolante a Bologna, in assenza di documenti, viene fornito dalla data 1548 che compare, insieme alla firma del pittore, nella pala realizzata per la cappella della famiglia Malvezzi nella chiesa di San Martino Maggiore.<sup>221</sup>

---

<sup>216</sup> Roma, Galleria Doria Pamphilj, inv. FC 294, olio su tavola, cm 87,4x76,3; per una scheda del dipinto si veda DE MARCHI 2016, pp. 345-346.

<sup>217</sup> DE MARCHI 2016, pp. 345-346.

<sup>218</sup> Una venduta all'asta da Sotheby's il 4 dicembre 2008 (n. 168, cm 168,87x66) poi passata a New York, Christie's il 29 gennaio 2009 (n. 208); una a Roma nel collegio di San Giovanni di Dio (Sopr. 264112); un'altra passata a Parigi sotto il nome di Vasari (Drouot 6 aprile 2015). Cfr. DE MARCHI 2016, pp. 345-346. Al gruppo va aggiunta quella presente alla fiera di antiquariato di Modena a inizio 2016 con un'attribuzione a Jacopino del Conte (cm 88,5x64,7; desidero ringraziare Michela Corso per avermela segnalata).

<sup>219</sup> Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 4217, olio su tavola, cm 98,5x78; TÁTRAI 1983, n. 22.

<sup>220</sup> Parma, Galleria Nazionale di Parma, inv. 74, olio su tavola, cm 169x125; A. Coliva, in *Galleria Nazionale di Parma* 1998, p. 39 n. 160.

<sup>221</sup> «QUOD MATHAEVS/ MALVETIVS PATRV:/ VS VIVENS DESIGNA/ VERAT HAERED. PER/ FACERUNT PINGEN/ HIERONI. SICEOLAN/ TIO M. D. XLVIII».

I registri della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon non sembrano contrastare l'assenza del pittore da Roma per l'anno 1548; non è egli infatti mai registrato alle riunioni in questo anno. Nel 1547 il pittore di Sermoneta è a Roma e partecipa alle adunanze della Congregazione, in data 9 gennaio, 7 maggio, 19 giugno e 9 ottobre.<sup>222</sup> L'ultima presenza documentata risale all'inizio di ottobre; si potrebbe pertanto ipotizzare che la partenza si collochi già alla fine del 1547, dato che potrebbe essere supportato dall'assenza del pittore alle celebrazioni in memoria di Perino, svoltesi il 10 novembre dello stesso anno. Questo implicherebbe però che la decorazione della cappella Dupré in San Luigi dei Francesi, per la quale Jacopino eredita la commissione nel novembre del 1547, debba collocarsi dopo il ritorno del pittore da Bologna.

L'adunanza successiva in cui viene citato Siciolante risale alla fine dell'anno 1548, al 16 dicembre, quando si specifica che il pittore non è presente, ma viene nominato «infermiere e maestro dei novizi»<sup>223</sup> insieme a Raffaello da Montelupo – tra i novizi in questo momento risulta registrato Francesco Salviati.<sup>224</sup> L'assegnazione di un ruolo all'interno della Congregazione, risulta essere una testimonianza per l'avvenuto rientro nell'Urbe.

La storia della commissione della pala di San Martino, come è noto, ha inizio molti anni prima della chiamata di Siciolante. Matteo di Floriano Malvezzi<sup>225</sup> aveva inizialmente affidato il progetto a Michelangelo nel 1529; questi però non diede mai avvio al lavoro, lasciando l'esecuzione in sospeso fino al momento in cui, tra il 1547 e il 1548, il dipinto fu affidato al pittore di Sermoneta. L'incarico al Buonarroti è testimoniato da diverse lettere risalenti agli anni 1529-1530. La prima è del 19 giugno 1529: a scrivere è Giampietro Caravaggio, priore della chiesa di San Martino, per conto del nobile Matteo Malvezzi. Con questa missiva si richiede a Michelangelo di fornire almeno il disegno per la pittura, nel caso egli fosse impossibilitato, gli si chiede di farlo fare a Sebastiano del Piombo.<sup>226</sup> Il 20 luglio dello stesso anno, il priore sollecita per avere notizie dal pittore e lo invita a trasferirsi a casa di Matteo, qualora ne avesse bisogno.<sup>227</sup> Nella missiva successiva, non datata, vengono fornite le misure del quadro da farsi<sup>228</sup> e le informazioni circa la cappella nella quale deve essere posto<sup>229</sup>, nonché alcune indicazioni sul soggetto: «una Nostra Donna com un puttino in braco e quatro figure,

---

<sup>222</sup> TIBERIA 2000, pp. 80-85; si veda Regesto della Vita e delle Opere.

<sup>223</sup> Ivi, p. 95.

<sup>224</sup> *Ibidem*.

<sup>225</sup> Per la figura di Matteo di Floriano Malvezzi si veda *Le famiglie* 1996, p. 243, n. 3.

<sup>226</sup> FREY 1899, pp. 297-298; HUNTER 1996, p. 98.

<sup>227</sup> FREY 1899, pp. 298-299.

<sup>228</sup> «Il quatro si è mezo tondo di sopra et è longo da la sumitade del mezo tondo insino al di sotto piedi otto e once quatro e meza et è largo piedi cinque et once tre e meza, intendosi secondo la nostra mixura [...] cioè un piede, che sono once dodexe» (Ivi, p. 300).

<sup>229</sup> «La capella si è posta al oriente et a lume dal mezogiorno» (Ivi, p. 300).

due de qua et due de la da la Nostra Donna».<sup>230</sup> La descrizione mostra come la composizione richiesta in fase iniziale fosse meno articolata di quella che poi verrà eseguita da Siciolante molti anni dopo. L'invenzione del pittore di Sermoneta è infatti sviluppata su due livelli, nella parte superiore compaiono due sole figure ai lati del gruppo della Madonna con il Bambino, san Giovanni Battista e santa Caterina, nella parte inferiore figurano san Girolamo, san Martino, sant'Alberto siculo e san Luca e sul lato sinistro vi è il ritratto del committente.<sup>231</sup>

Nell'ultima lettera del 21 novembre 1530, scritta da Matteo Malvezzi, si discute circa la possibilità di affidare il lavoro di pittura «a uno di questi valent'huomini che si possono haver»<sup>232</sup> e di chiedere al Buonarroti solo il cartone. Alla fine, Michelangelo non consegnerà nemmeno il disegno, che viene invece affidato a Siciolante. Il foglio preparatorio (fig. 70), conservato al Louvre,<sup>233</sup> differisce dal dipinto soltanto per piccoli dettagli, come lo spostamento di alcune figure; manca però il ritratto del committente. Basandosi sul fatto che Matteo Malvezzi muore il 19 giugno 1547, Hunter ipotizza che la prova grafica venga terminata prima della sua scomparsa, e che siano quindi gli eredi a decidere, in un secondo momento, di omaggiare la memoria defunto facendolo comparire nella pala.<sup>234</sup> Frati suggeriva che il personaggio ritratto dovesse essere identificato piuttosto con Marco Malvezzi, perché Matteo nel 1547 doveva avere circa ottantadue anni, e la figura non sembra affatto ritrarre un uomo così anziano.<sup>235</sup> Considerando però che le lettere riguardanti la commissione citano tutte Matteo Malvezzi come committente, e che Pietro Lamo,<sup>236</sup> che scrive solo un decennio più tardi rispetto all'esecuzione del quadro, identifica il personaggio rappresentato proprio con Matteo, sembra più verosimile credere che possa trattarsi dell'anziano Matteo, ritratto come spesso accadeva in maniera idealizzata. A suggerire il nome di Siciolante potrebbe essere stato Ercole II Malvezzi, governatore

---

<sup>230</sup> Ivi, p. 300.

<sup>231</sup> Il modello della composizione verrà nuovamente utilizzato da Siciolante per la pala di Sant'Eligio dei Ferrari a Roma (ante 1566) e per la pala per Giorgio Morato di Ancona (oggi in Santa Maria Assunta di Calcinate come deposito della Pinacoteca di Brera, 1570). L. Ottino, in *Brera Dispersa* 1984, p. 98, n. 48; HUNTER 1996, p. 78; BRIGSTOCKE 2012, p. 281.

<sup>232</sup> FREY 1899, pp. 301; *Il carteggio indiretto* 1988, p. 336, n. 223.

<sup>233</sup> Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 10055, penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, lumeggiature bianche, tracce di matita nera su carta lavata in beige; forma centinata, controfondato, mm 417x260; Sul disegno, attribuito al pittore da Philip Pouncey nel 1950, si vedano DAVIDSON 1966a, p. 59 e nota 26, 60; DAVIDSON 1966b, p. 71; BRUNO 1974a, p. 70; R. Harprat, in *Italianische Zeichnungen des 16. Jahrhunderts aus eigenem Besitz*, catalogo della mostra, Staatliche Graphische Sammlung, Monaco 1977, p. 131, nota 3; Monbeig Goguel, in *Collections de Louis XIV* 1977, n. 69; C. Mombeig Goguel, in *Roman drawings* 1979, n. 55; Aliberti Gaudioso, in *Gli affreschi di Paolo III* 1981, vol. II, p. 13, nn. 1-5; ANGELINI 1982, pp. 44-46, 95; J. Bentini, *Bastianino e la pittura a Ferrara nel secondo Cinquecento*, 1985, pp. 45-46, n. 24; HUNTER 1988, pp. 8-10, 20, 24-25, 32, nota 15; L. Boubli, in *L'oeil du Connaisseur* 1992, pp. 88-89, nota 50; HUNTER 1996, pp. 259-260; SASSU 1996, pp. 196-196, nota 99; M. Faietti in, *Un siècle de dessin* 2001, p. 120-122, n. 35; M. Faietti, in *Il Cinquecento a Bologna* 2002, pp. 221-222, n. 56.

<sup>234</sup> HUNTER 1996, p. 32.

<sup>235</sup> FRATI 1921, p. 47.

<sup>236</sup> LAMO 1560, pp. 32-33.

di Parma ai tempi di Pier Luigi Farnese, documentato a Piacenza nel 1545,<sup>237</sup> come sostenuto dalla Davidson.<sup>238</sup> Matteo potrebbe aver concordato con il pittore le disposizioni principali, aggiornando quanto aveva già stipulato con Michelangelo, e delegando la conclusione dei lavori agli eredi,<sup>239</sup> poiché lui certamente non fa in tempo a vedere il dipinto finito, eseguito soltanto nel 1548. Si può ipotizzare che riuscì almeno ad approvare il disegno preparatorio fornitogli da Girolamo, se si suppone che il pittore cominci a lavorare al disegno della pala già a Roma. Precedente al foglio del Louvre è probabilmente lo studio preparatorio per la sola figura del *San Luca* (fig. 71), segnalato in collezione Woodner a New York.<sup>240</sup>

Per quanto riguarda l'ipotesi secondo la quale il pittore avrebbe spedito il dipinto da Roma, non la ritengo verosimile in quanto una tavola di queste dimensioni (cm 305x214) è più probabile che sia stata dipinta in *loco*, anche considerando la presenza della grande ancona progettata appositamente dai Formigine.<sup>241</sup> Inoltre la presenza del ritratto del committente nel dipinto avvalorata tale ipotesi, già supportata da una lunga assenza di Siciolante alle riunioni della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon, e quindi forse da Roma, per questo anno.<sup>242</sup>

Ulteriore conferma della presenza del pittore in città potrebbe provenire da un altro dipinto realizzato negli stessi anni per un'altra famiglia bolognese, i Ghislieri. Il dipinto oggi conservato ai Musei Capitolini di Roma (fig. 72), raffigurante un nudo femminile tagliato a busto,<sup>243</sup> è stato ricondotto alla mano di Siciolante da Waterhouse e accostato alla descrizione di Pietro Lamo nella *Graticola di*

---

<sup>237</sup> Ercole fu nominato governatore di Parma da Pier Luigi Farnese il 23 ottobre 1545, mantenne l'incarico per circa tre anni, per poi divenire ambasciatore al papa Giulio III; TOSELLI, GIORGI, CALVI 1770, p. 87; per la figura di Ercole II Malvezzi si veda *Le famiglie* 1996, p. 160, n. 25. Va comunque ricordato che i due appartengono a rami diversi della famiglia Malvezzi, Ercole II è infatti del ramo dei Malvezzi della Ca' Grande, mentre Matteo dei Malvezzi conti della Selva, dal 1729 noti come Malvezzi Campeggi Marchesi di Dozza (*Le famiglie* 1996).

<sup>238</sup> DAVIDSON 1966a, p. 59.

<sup>239</sup> Si può ipotizzare che a portare avanti la commissione fu Carlo Malvezzi, il nipote che nel testamento del 20 maggio 1542 era stato nominato erede universale (*Le famiglie* 1996, p. 242-243).

<sup>240</sup> Già New York, collezione Woodner, *San Luca*, penna, acquerello bruno, tocchi di biacca su carta imbrunita, mm 212x150; *Gli affreschi di Paolo III* 1981, vol. II, p. 13; HUNTER 1988, p. 10, plate 3; HUNTER 1996, p. 278, n. D-14; ULISSE 2014.

<sup>241</sup> Sul Formigine si vedano: FRATIL., *Di Andrea Marchesi da Formigine, (contratti autografi e testamenti)*, in «L'Arte», Milano 1920, vol. 23, pp. 230-240; ID., *Andrea da Formigine, (a proposito dei Paliotti di S. Gregorio in Bologna)*, in «Rassegna d'Arte antica e moderna», Milano 1921, vol. 21, pp. 45-50; T. ASCARI, *Andrea Marchesi detto il Formigine. Commemorazione nel quarto centenario della morte*, Casinalbo 1961; DA GAI V., *Marchesi Andrea detto il Formigine*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 69, 2007.

<sup>242</sup> Emilio Negro legava alla pala con la *Madonna con il Bambino e santi* della chiesa di San Martino Maggiore di Bologna, una *Sacra Famiglia e un angelo con una ghirlanda di fiori* (olio su tavola, cm 72x60,5; cfr. NEGRO 2000, pp. 287, 288 nota 9, XXVIII, ill. 6) proveniente da una raccolta storica di Bologna non specificata e sul retro della quale era possibile leggere «Bagnacavallo». Mi sembra però che l'accostamento a Siciolante non sia possibile; il confronto con la pala menzionata per San Martino e il ritratto femminile dei Musei Capitolini, che risalgono agli stessi anni, mostrano che l'esecuzione non può riferirsi alla stessa mano.

<sup>243</sup> Roma, Musei Capitolini, Pinacoteca, inv. PC 293, olio su tela, cm 190x93; per un approfondimento sui restauri si veda MASINI 1984; *Pinacoteca Capitolina* 2006, pp. 358-359, n. 164; *Labirinti del cuore* 2017, pp. 280-281, n. II 5.5.

*Bologna* da Raffaele Bruno.<sup>244</sup> Le intuizioni di Bruno sono state confermate dalla storia collezionistica del dipinto che entra infatti a far parte dei Musei Capitolini nel 1748 con l'acquisto della collezione Sacchetti. La raccolta era stata formata oltre che da Marcello Sacchetti, dal cardinale Giulio, con opere raccolte tra Ferrara e Bologna negli anni in cui fu legato nella città (1626-16319).<sup>245</sup> Verosimilmente fu questo il contesto in cui il quadro venne acquistato.

Il dipinto mostra caratteristiche comuni, oltre che con la pala di Bologna, anche con opere di questi stessi anni. Le figure femminili che Siciolante realizza in questo periodo presentano le medesime fisionomie, con una ricorrente fissità nell'espressione del volto e una rigidità nelle pose, riscontrabili anche nella sala Paolina di Castel Sant'Angelo. Sono spesso presentate in maniera frontale con lo sguardo verso lo spettatore e con una resa volumetrica più consistente rispetto alle opere iniziali. Fanno parte di questo gruppo databile sul finire degli anni Quaranta del Cinquecento, oltre alla *Nuda* dei Capitolini e alla pala di Bologna, il *Battesimo di Clodoveo*<sup>246</sup> per San Luigi dei Francesi, opere databili tutte al 1548, le undici tele della Bastie d'Urfé del 1549, gli affreschi della sala di Scipione di Palazzo Capodiferro Spada, ed in particolare la figura allegorica dell'*Abbondanza* risalente al 1550.

### 3.2.3 La fortuna nel collezionismo veneziano

Dopo la parentesi bolognese Siciolante è di nuovo attestato a Roma nel febbraio 1549, pertanto è verosimile che il passaggio a Venezia testimoniato dalle parole di Pietro Aretino, possa essere stato effettuato tra la fine del 1548 e l'inizio del 1549. Documento di tale viaggio, come indicato da Bruno Toscano,<sup>247</sup> risultano essere alcune lettere dello scrittore: la prima risale al giugno 1549 e menziona il pittore di Sermoneta e alcune sue opere giunte in laguna;<sup>248</sup> la seconda è del settembre dello stesso anno e riferisce che il «rarissimo allievo del buon Perino del Vago» è passato in casa dell'Aretino accompagnato da un certo «Camillo romano».<sup>249</sup> In questa seconda lettera Pietro scrive di essere in attesa di un dipinto richiesto al pittore. Una terza menzione riferita all'artista compare nella missiva indirizzata a Enrico II re di Francia, e precisamente in una delle strofe dei ternali dedicate alla regina Caterina: «[...] O Vasaro, o Salviati, o Sermoneta, / Propizia la farete a chi la vede / Dipingendola in grembo al suo pianeta. [...]».<sup>250</sup>

---

<sup>244</sup> LAMO 1560, p. 27; WATERHOUSE 1970, p. 103, nota 5; BRUNO 1974a, pp. 73-74. Per i restauri si veda MASINI 1984.

<sup>245</sup> MASINI 1984.

<sup>246</sup> Della scena affrescata si conserva anche un disegno, accostato alla mano di Siciolante, già collezione Iaremitch, *Battesimo e consacrazione di Re Clodoveo*, penna e acquarello, dimensioni ignote; cfr. DAVIDSON 1966a, p. 61, nota 34; HUNTER 1988, pp. 13-14; ID. 1996, p. 282, n. D-26.

<sup>247</sup> TOSCANO 1999, pp. 329-341.

<sup>248</sup> ARETINO 1997-2002, vol. V, pp. 185-185, n. 240.

<sup>249</sup> Ivi, vol. V, p. 234, n. 304.

<sup>250</sup> Ivi, vol. VI, 42-51, n. 32: in part. p. 47 verso 172.

Come risulta dalle lettere, il tramite tra Siciolante e Aretino fu tale pittore *Camillo romano*. A lui sono indirizzate due sole lettere, entrambe del settembre 1549; oltre a quella citata ne esiste una, di poco precedente, in cui l'Aretino e Camillo discutono di pittura.<sup>251</sup> L'identificazione di Camillo risulta abbastanza complicata; dalle parole di Aretino si tratta di un giovane artista, poiché riceve infatti consigli da Pietro. Nei registri dei Virtuosi al Pantheon compare menzionato, in prossimità di queste date, un certo Camillo Saturnio, il quale entra nella congregazione il 19 marzo 1551. Di tale Camillo purtroppo non sono note né opere né ulteriori testimonianze documentarie tali da poter identificare con sicurezza il personaggio.

L'altro personaggio citato da Pietro Aretino, e connesso a questo passaggio in laguna, è Benedetto Corner (Venezia 1516/21 - ante 1569),<sup>252</sup> collezionista di antichità, autore di sonetti e membro della cerchia di Domenico Venier (Venezia, 1517-1582).<sup>253</sup> Questo cenacolo letterario che si riuniva in casa del Venier, come racconta Girolamo Tiraboschi,<sup>254</sup> sarà il nucleo originario dell'Accademia Veniera. Era un circolo in cui si discuteva di cultura, e in particolare di letteratura, e di cui facevano parte, oltre ai citati Domenico Venier, Pietro Aretino e Benedetto Corner, Federico Badoer, Ludovico Dolce e altri.

Benetto o Benedetto Corner, corrispondente sia di Domenico Venier che di Pietro Aretino, insieme ai quali viene citato nei *Diparti* di Girolamo Parabosco nel 1552,<sup>255</sup> nasce il 27 aprile 1521 da Messer Polo.<sup>256</sup> Il 26 novembre 1534 sposò Paolina Venier in Santa Croce alla Giudecca, fu Savio agli Ordini e il 15 agosto 1562 fu eletto Provveditor a Cividale del Friuli. Muore con ogni probabilità prima del 1569 visto che un sonetto in onore della sua morte compare ne *La terza parte de le rime di Magagnò* finite di stampare a Venezia da Bolognino Zaltiero nel 1569.<sup>257</sup> Tra le sue opere si registrano un'ampia silloge di rime contenute in un manoscritto della Biblioteca Marciana<sup>258</sup>, quattro testi che si trovano nel Marciano Italiano IX 173 (6282) e *L'Arcibravo veneziano*, un componimento scritto

---

<sup>251</sup> Ivi, vol. V, p. 229, n. 296, p. 234, n. 304.

<sup>252</sup> Per la figura di Benedetto Corner si veda AGOSTINI 1997, pp. 151-170; QUAINANCE 2015, pp. 198-199, nota 19. Per il mecenatismo della famiglia Corner si veda anche HOCHMANN 2014, pp. 75-103

<sup>253</sup> Per la figura di Domenico Venier si veda TADDEO 1969, pp. 34-56.

<sup>254</sup> TIRABOSCHI 1824, p. V, p. 1547.

<sup>255</sup> PARABOSCO 1552, pp. 6-8: «[...] non ha molto, che quivi in uno di questi piacevoli luoghi per sollazzarsi si ridussero una scelta di valorosi e nobili spiriti, de' quali furono li magnifici messer Girolamo Molino, m. Domenico Veniero, m. Lorenzo Contarino, m. Federico Badovaro, m. Marcantonio Cornaro, m. Daniel Barbaro, m. Bartolomeo Vitturi, m. Benedetto Cornaro, m. Alvigi Zorzi, m. tutti gentiluomini di Vinegia, e con tal compagnia si trovarono ancora il signor Ercole Bentivoglio [...], m. Pietro Aretino [...]».

<sup>256</sup> AGOSTINI 1997, pp. 150-151; Invece TOSCANO (1999, pp. 334-335) indicava come data di nascita del Corner il 6 agosto 1516 e lo riteneva figlio di Zuanne (Giovanni) di Benedetto, ma in una delle lettere che Aretino indirizza al Corner lo cita con l'appellativo di figliolo di «Polo clarissimo» (ARETINO 1997-2002, vol. III, pp. 430-431, n. 554), fornendo chiaramente il nome del padre.

<sup>257</sup> AGOSTINI 1997, pp. 150-151; QUAINANCE 2015, pp. 198-199, nota 19.

<sup>258</sup> Venezia, Biblioteca Marciana, Codice Marciano italiano IX 492 (= 6297).

dal Corner. Aretino gli indirizza diverse lettere, tra il giugno 1545 e il giugno 1549 e lo cita sia nella già menzionata missiva indirizzata a Enrico II re di Francia, sia in una lettera indirizzata al cardinale Luigi Cornero.<sup>259</sup>

Tra le testimonianze illustrate all'inizio del paragrafo, circa la breve sosta di Siciolante in laguna, quella più interessante menziona un *Giudizio di Paride* che Girolamo avrebbe realizzato per Benedetto Corner. Fatta eccezione per il soggetto, non si sa nient'altro riguardo tale lavoro. Si potrebbe tentare di riconoscere il dipinto in quello citato in un inventario dei primi anni dell'Ottocento della collezione di Caterino Corner, cameriere segreto di Pio VII e in probabile continuità familiare con Benedetto, presente nel suo palazzo veneziano a Calle della Regina.<sup>260</sup> Si legge infatti al numero 42: «Giudizio di Paride copia della stampa di Marcantonio».<sup>261</sup> Questo è l'unico quadro che ha per soggetto il *Giudizio di Paride* che compare nelle collezioni Corner. Tale supposizione fornirebbe almeno un'idea di come l'opera dovesse apparire, esemplato cioè sulla celebre stampa di Marcantonio Raimondi da un'invenzione di Raffaello,<sup>262</sup> e suggerirebbe le possibili ragioni circa il coinvolgimento di un pittore come Girolamo, allievo di Perino e non estraneo all'utilizzo di materiale grafico del Sanzio o del Raimondi. Si pensi ad esempio ai casi già discussi della *Pietà* per la chiesa di Santi Apostoli<sup>263</sup> e ai tre affreschi del Casino Olgiati Bevilacqua.<sup>264</sup>

Un'ulteriore ipotesi che potrebbe avanzarsi è legata al misterioso dipinto che Aretino chiese a Siciolante: ipotesi suggestiva sarebbe quella di poter identificare tale opera con l'originale da cui è tratta l'*Allegoria della Virtù* conservata presso l'Hermitage di San Pietroburgo.<sup>265</sup> La tavola in questione viene attribuita a Siciolante poiché è esemplata su un'*Allegoria della Virtù* proveniente dal Cabinet Crozat, incisa da Jean Haussart, e attribuita a Siciolante, come si legge nel catalogo delle opere del Crozat, e nella descrizione di Passavant.<sup>266</sup>

---

<sup>259</sup> ARETINO 1997-2002, vol. III, pp. 42-51, n. 32, in part. p. 49 verso 259, pp. 126-127, n. 125, pp. 300-301, n. 344, pp. 430-431, n. 554; vol. V, pp. 185-186, n. 240.

<sup>260</sup> Caterino Corner risulta essere l'ultimo proprietario del palazzo che è oggi sede della Fondazione Prada. I rapporti di ereditarietà da Benedetto a Caterino potrebbero essere confermati dal fatto che quest'ultimo, oltre che del palazzo in questione, risulta possessore anche di un palazzo alla Giudecca, forse lo stesso menzionato da Aretino come dimora di Benedetto. Cfr. MORONI, vol. XCIII, pp. 16, 23.

<sup>261</sup> Archivio di Stato di Venezia, Notarile Atti, Minute Maderni Giovanni Matteo, busta 10456.

<sup>262</sup> Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. H,2.24, mm 295x438; OBERHUBER 1978, p. 242, n. 245-I.

<sup>263</sup> Per alcune figure si è ispirato sia ai disegni di Raffaello per la pala Baglioni, sia alla stampa che Marcantonio trae dai fogli preparatori per la pala. Cfr. HUNTER 1996, p. 27; e nel primo paragrafo di questo capitolo.

<sup>264</sup> Le composizioni sono tratte sia da disegni di Raffaello, sia da invenzioni michelangiolesche; il tema è stato trattato precedentemente in questo capitolo.

<sup>265</sup> Desidero ringraziare Barbara Agosti per aver indirizzato la mia riflessione verso questa opera. San Pietroburgo, Hermitage, inv. 239, olio su tavola (trasferito su), cm 61x75. Sull'*Allegoria* si veda: BRUNO 1974b, p. 79; *The Hermitage catalogue* 1994, p. 405, n. 228.

<sup>266</sup> *Catalogue de la Collection Crozat 1755*, pp. 40-41; *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France dans le Cabinet du roi, dans celui de monseigneur le duc d'Orleans, et dans*

Il soggiorno veneziano non sembra influenzare lo stile di Siciolante: che non dà segno di rispondere a quanto poteva vedere in laguna. Se a questo si aggiunge il precoce rientro nell'Urbe, che risalirebbe già al febbraio 1549, si deduce che si sia trattato di una permanenza breve. Aretino fu, con ogni probabilità insieme a tale Camillo Romano, il tramite per l'arrivo dell'artista in città. È possibile tentare di inquadrare questo viaggio riflettendo sul rapporto che il pittore di Sermoneta aveva con i Farnese. Ci si rivolge infatti a una personalità in quel momento molto vicina alla famiglia del papa, che aveva lavorato al fianco di Perino del Vaga, al servizio proprio di Paolo III, ed era da poco stato ospite alla corte di Pier Luigi Farnese, figlio del pontefice, realizzando per lui la *Sacra Famiglia con l'arcangelo Michele*, oggi nella Pinacoteca Nazionale di Parma. Va inoltre sottolineato il rapporto con la sede apostolica della famiglia Corner, che fa parte parte di quella cerchia del patriziato veneziano, insieme ai Barbaro, ai Badoer, ai Foscari, agli Emo, ai Grimani e ai Pisani, orientata verso una politica di dialogo e alleanza con Roma.<sup>267</sup>

### **3.3 La committenza francese della cappella Dupré: il rapporto con Jacopino del Conte**

Tra la parentesi piacentina alla corte di Pier Luigi Farnese e quella bolognese, Siciolante a Roma è impegnato dapprima intorno al 1546 nella commissione per la cappella Cesi in Santa Maria della Pace e in seguito nel 1547 prende parte al cantiere della sala Paolina di Castel sant'Angelo insieme a Perino del Vaga; l'anno seguente viene coinvolto da Jacopino del Conte nella decorazione della cappella Dupré in San Luigi dei Francesi. Il contratto per la commissione fu stipulato il 20 marzo 1547 tra Nicolas Dupré de Passy, segretario di Enrico II di Francia, e Perino del Vaga. Con questo accordo il pittore si impegnava a terminare entro un anno il lavoro che, come ha già dimostrato la rilettura del contratto tra Perino e Nicolas Dupré, era stato già avviato da Guillaume Bonoyseau, un pittore francese forse originario di Lione.<sup>268</sup> Alla morte del Buonaccorsi, nell'ottobre del 1547, la commessa passa a Jacopino, e vengono coinvolti Girolamo Siciolante e Pellegrino Tibaldi. A testimoniare il passaggio dell'incarico vi è un documento risalente al 13 novembre 1547,<sup>269</sup> appena un mese dopo la morte di Perino, che vede protagonista Jacopino. Già Vasari dava notizia degli affreschi citando l'episodio nella vita di Pellegrino Tibaldi, posta in coda a quella di Primaticcio, in quella di Siciolante,

---

*d'autres Cabinets. Divisé suivant les différentes écoles; avec un abrégé de la Vie des Peintres, et une description historique de chaque tableau*, Paris 1763, vol. I, p. 31, n. LXXXVI; PASSAVANT 1862, pp. 101-102, n. 101; BRUNO 1974b, p. 79.

<sup>267</sup> TAFURI 1985, pp. 169-171; Su questo argomento si veda *I cardinali della Serenissima* 2014.

<sup>268</sup> GNOLI 1935, pp. 216-217; ROBERTO 2001, pp. 144-145; TOSINI 2016a, pp. 166-167. La cappella infatti apparteneva a Nicolas Dupré già dal 1538, quando gli era stata affidata dai rettori di San Luigi dei Francesi con la richiesta di decorarla; cfr. ROBERTO 2005, pp. 62, 78, 105, 234.

<sup>269</sup> Il documento è citato da GNOLI 1935, pp. 216-217, con l'erronea datazione al 13 novembre 1548; pubblicato in ROBERTO 2001, pp. 144-145 con la data esatta 13 novembre 1547.

e nella biografia dedicata a Jacopino del Conte,<sup>270</sup> spartendo così il lavoro: a Tibaldi spetterebbe la scena centrale della volta, a Jacopino la pala d'altare e a Siciolante un affresco, che in seguito Baglione descrive realizzato con «prospettive con alcuni colonnati».<sup>271</sup> Se non fosse sufficiente l'evidenza stilistica per assegnare il *Battesimo di Clodoveo* (fig. 62) al pittore – si vedano in particolare le figure femminili, molto vicine a quelle presenti nella pala per la chiesa di San Martino Maggiore a Bologna del 1548, al *Nudo Femminile* della Pinacoteca Capitolina dello stesso anno e a quelle della *Bâtie d'Urfé* del 1549 –, la testimonianza non lascerebbe dubbi su quale fosse la parete realizzata da Girolamo; infatti la scena di sinistra è ambientata entro un'architettura di grande evidenza.

La cappella identificata precedentemente come quella di san Dionigi è invece, come emerso con le ricerche di d'Armailhacq nel 1894, dedicata a san Remigio, vescovo di Reims e patrono di Francia.<sup>272</sup> Analizzando l'insieme di questa decorazione emerge una differenza stilistica tra gli episodi rappresentati nella volta e quelli che adornano le pareti del sacello. Le scene in alto sono infatti ancora vicine allo stile della Sala Paolina di Castel Sant'Angelo e quindi alla cultura della bottega di Perino del Vaga alla metà degli anni Quaranta; le pareti invece sembrano discostarsene. Si rifletta ad esempio sull'enorme spazio che nel suo affresco Siciolante riserva all'architettura e alla semplificazione del disegno a vantaggio di una resa volumetrica più forte delle figure. Tale situazione è in parte spiegabile tenendo presenti le fasi cronologiche della decorazione; infatti la volta è con ogni probabilità la parte da cui si comincia, forse l'unica già impostata da Perino che, come ha evidenziato Patrizia Tosini, si impegnava a portare avanti un lavoro iniziato da Guillaume Bonoyseau. Secondo la studiosa la parte riferibile al pittore francese è limitata ai quattro putti reggifestoni alla base dei due episodi laterali del soffitto, che seppur ritoccati mostrano una certa somiglianza con le altre opere del pittore presenti a Roma, come quelle nella cappella Marciac in Trinità dei Monti.<sup>273</sup> Le pareti invece sembrano differire dal gusto della Paolina e dalle precedenti prove di Siciolante; vanno rilevate in questo senso l'ambientazione molto vasta, nonché la distribuzione dei personaggi sulla scena e la loro resa volumetrica.

Un punto su cui riflettere in relazione a questa commissione è il fatto che Siciolante si trovi per la prima volta a lavorare senza la supervisione di Perino. Morto il Bonaccorsi, è infatti qui chiamato da Jacopino del Conte, il pittore a cui era stata affidata la commissione. I due si erano già incontrati nella bottega di Leonardo da Pistoia, dove entrambi erano transitati tra la fine degli anni Trenta e il principio

---

<sup>270</sup> VASARI 1568, vol. VI, pp. 148, 220, 222.

<sup>271</sup> BAGLIONE 1642, p. 23; TITI 1674, p. 159.

<sup>272</sup> D'ARMAILHACQ 1894, pp. 131-134.

<sup>273</sup> TOSINI 2016a, pp. 166.

degli anni Quaranta.<sup>274</sup> A questi stessi anni in cui i due pittori lavorano insieme, risale una *Sacra Famiglia* conservata presso la Galleria Corsini che Federico Zeri aveva assegnato a Siciolante, ma molto affine ai modi di Jacopino. Zeri spiegava tale attribuzione proprio con l'influenza che il pittore fiorentino poteva esercitare a queste date su Siciolante.<sup>275</sup> La paternità di Girolamo, già proposta da Hermann Voss e Roberto Longhi, veniva negli anni Sessanta messa in dubbio da Bernice Davidson e Raffaele Bruno, per essere poi accantonata da John Hunter.<sup>276</sup> Penso che l'opera possa essere letta come una prova della vicinanza tra Siciolante e Jacopino nel momento in cui sono a lavoro insieme nella Dupré, e si trovano con ogni probabilità a riflettere su stesse invenzioni.<sup>277</sup>

La tavola della Galleria Corsini (fig. 65) sembra trarre spunto da una parte da idee michelangiottesche, come ad esempio il cartonetto di Casa Buonarroti<sup>278</sup> o il famoso foglio con studi di *Madonna con il Bambino* che presenta l'esortazione di Michelangelo ad Antonio Mini,<sup>279</sup> dall'altra è riscontrabile una matrice perinesca. La riflessione sui modelli del Buonaccorsi, che emerge dallo stile, viene confermata dal ritrovamento di un'invenzione del pittore documentata attraverso una stampa seicentesca tratta da un suo disegno perduto (fig. 66).<sup>280</sup> La presenza di questa stampa, oltre ad accertare l'esistenza di un prototipo perinesco per il quadro Corsini, offre la possibilità di riflettere meglio sulla fortuna di alcuni schemi compositivi che circolavano all'interno della cerchia di Perino. Per questo caso specifico, oltre alla *Sacra Famiglia* della Galleria Corsini, si segnalano un disegno di Tibaldi conservato al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi (fig. 67),<sup>281</sup> una

---

<sup>274</sup> A proposito del rapporto stilistico che a queste date sembra esserci tra Jacopino del Conte, Girolamo Siciolante e Pellegrino Tibaldi si vedano ULISSE 2018; BALZAROTTI in corso di stampa.

<sup>275</sup> Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini, inv. 266, olio su tavola, cm 119x92. ZERI 1951, pp. 142, 148 nota 8.

<sup>276</sup> VOSS 1920 (1994), p. 86; DAVIDSON 1966a, p. 64 nota 49; BRUNO 1973, pp. 63-65; HUNTER 1996, p. 244; DONATI 2010, p. 139.

<sup>277</sup> Sull'attribuzione e le vicende della *Sacra Famiglia* Corsini si veda ULISSE 2018.

<sup>278</sup> Firenze, Casa Buonarroti, inv. 71F *recto*, carboncino nero, sanguigna e gessetto su carta preparata, mm 541x396; foglio controfondato e crettato. Sul disegno si veda DE TOLNAY 1975-1980, vol. II, p. 57, n. 239; *Michelangelo* 2003, pp. 86-87, n. 30.

<sup>279</sup> Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1859-5-14-818 *recto*, a penna e inchiostro giallo bruno gli schizzi di mano Michelangelo e la sua scrittura; a sanguigna gli schizzi di Antonio Mini e la nota al centro del foglio; a lapis nero la quadrettatura e la scritta poco leggibile, mm 396x270. Sul disegno si veda DE TOLNAY 1975-1980, vol. II, p. 57, n. 240.

<sup>280</sup> Della stampa seicentesca si conoscono al momento tre esemplari: Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings inv. V,8.107, mm 362x284; Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, inv. FC72682, volume 46H20; Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 45383, mm 312x245 (per quest'ultima si rilevano i margini rifilati). La stampa, come si evince dall'iscrizione posta in basso nell'esemplare del British Museum, venne prodotta a Roma nella stamperia di Giovanni Giacomo De Rossi (per approfondimenti sulla stamperia De Rossi si rimanda a GRELE IUSCO 1996), ma non sembra sia stata registrata nella letteratura su Perino del Vaga.

<sup>281</sup> Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, inv. 809 E v, penna, acquerellature marroni e biacca, mm 400x282. Per una scheda sul disegno si veda E. Gaudioso, in *Gli affreschi di Paolo III* 1981, vol II, p. 203, n. 153. Questo foglio, che presenta una *Madonna con il Bambino* sul recto e una *Sacra Famiglia* sul verso, non è riconducibile a nessuna opera nota del pittore. La presenza di figure «spettrali» sul verso può, secondo la Davidson, essere

versione in pittura in collezione privata a Genova tratta proprio dalla stampa e attribuita alla cerchia di Perino del Vaga<sup>282</sup> e infine una seconda versione, copia dal dipinto, conservata al Museo Civico di Asti.<sup>283</sup> Le componenti michelangiottesche e perinesche evidenziate nel dipinto confermano che il suo autore debba essere rintracciato all'interno della cerchia di artisti attivi a Roma nel quinto decennio del Cinquecento e gravitanti intorno alla bottega di Perino. In direzione di Jacopino del Conte e di Girolamo Siciolante da Sermoneta sembrerebbe inoltre riportare una particolare maniera di realizzare alcuni dettagli del volto, come l'arcata sopraccigliare molto sottile, caratteristica di un modo di fare tipico di Leonardo Grazia, figura, come si è già ricordato, che fu vicina ad entrambi.<sup>284</sup> L'inserimento dell'opera nel catalogo di Siciolante risulta complesso: infatti, pur riscontrandosi dei punti di contatto tra questa opera e i lavori certi del pittore,<sup>285</sup> non emerge una affinità tale da poterne giustificare l'attribuzione. Se confrontata con i lavori eseguiti dal Sermoneta negli anni Quaranta, momento in cui Zeri ne collocava l'esecuzione,<sup>286</sup> si rileva anzi un notevole scarto stilistico e, come aveva sottolineato Hunter, in questo dipinto manca «quel susseguirsi di increspature caratteristico delle opere giovanili».<sup>287</sup> A questo punto sembra opportuno riflettere sulla proposta della Davidson, che suggeriva il nome di Jacopino del Conte come esecutore, almeno in parte, del dipinto, presentando il confronto con il volto di una delle Marie della pala di San Giovanni Decollato. Nel catalogo di Jacopino il dipinto troverebbe una collocazione coerente verso la fine degli anni Quaranta del Cinquecento, considerando sia il viaggio compiuto a Firenze nel 1547<sup>288</sup> – momento di rinnovato aggiornamento su Michelangelo – sia il fatto che, al suo rientro a Roma, egli ereditò la commissione

---

collegata al disegno oggi conservato alla Royal Library di Windsor (inv. RL 5965, 423 x 286 mm; si veda A.E. Popham, in *The Italian Drawings* 1949, p. 337, n. 947), preparatorio per la decorazione della cappella Poggi in San Giacomo Maggiore a Bologna, e può pertanto risalire agli anni bolognesi. Sulla storia critica si vedano: VALENTINER 1931-1932, pp. 48-49; BRIGANTI 1945, p. 124; DAVIDSON 1966b, p. 68, n. 71; A. Petrioli Tofani, in PETRIOLI TOFANI, FORLANI TEMPESTI 1972, n. 61; JOHNSTON 1973, p. 17, n. 1; E. Gaudio, in *Gli affreschi di Paolo III* 1981, vol. II, p. 203, n. 153; ROMANI 1995, p. 432. Eraldo Gaudio (in *Gli affreschi di Paolo III* 1981, vol. II, p. 203, n. 153) evidenzia la vicinanza del foglio degli Uffizi con le soluzioni adottate a Castel Sant'Angelo: il gruppo della *Madonna con il Bambino* sul recto è inquadrato tra due colonne ioniche tratte dalla sala Paolina e la figura di Gesù Bambino presenta una certa somiglianza con quella del figlio di Dario in braccio ad Alessandro nella scena con *Alessandro e la famiglia di Dario*, nella stessa sala.

<sup>282</sup> Bologna, Fototeca Zeri, scheda n. 31540.

<sup>283</sup> Asti, Museo Civico di Palazzo Mazzetti, nr. 20. Ringrazio Jacopo Tanzi per avermi segnalato la presenza di questo dipinto.

<sup>284</sup> CORSO 2014, pp. 56, 178, con bibliografia precedente.

<sup>285</sup> Si confronti ad esempio l'opera con le grandi proporzioni della figura della Madonna nella *Pietà* eseguita per la cappella Muti Papazzurri della chiesa dei Santi Apostoli di Roma, e oggi nel National Museum di Poznan (inv. MNP FR 428); si osservi inoltre come alcuni particolari realizzati sul modello della Madonna del quadro Corsini vengano ripresi in maniera semplificata in lavori più o meno coevi, come la pala di San Martino Maggiore di Bologna (esemplari gli sbuffi del colletto della figura della Maddalena nella pala bolognese del 1548).

<sup>286</sup> ZERI 1951, pp. 142, 148 nota 8.

<sup>287</sup> HUNTER 1966, p. 244

<sup>288</sup> Il pittore è documentato a Firenze a maggio 1547, come attesta una lettera che Francesco Ughi scrive a Michelangelo a Roma: *Il carteggio di Michelangelo* 1979, vol. IV, pp. 266-267.

per la decorazione della cappella Dupré in San Luigi dei Francesi. È utile accostare la *Sacra Famiglia* Corsini alla pala d'altare della cappella Dupré (ca. 1548), raffigurante l'episodio di *Clodoveo distrugge gli idoli mentre san Remigio battezza i Franchi* (fig. 64):<sup>289</sup> indicativo sembra il raffronto con la figura della regina Clotilde situata in basso a sinistra. Altro particolare di natura morelliana su cui riflettere è la struttura della mano, che in entrambe le opere presenta l'indice distaccato dalle altre dita e un rigonfiamento in prossimità del pollice, un dettaglio che si ritrova nella *Deposizione dalla Croce* di San Giovanni decollato e in altre rappresentazioni della Madonna di Jacopino. Da rilevare nella pala di San Giovanni decollato (fig. 68) è anche la maniera di realizzare i panneggi, comparabili con i volumi di quelli del dipinto Corsini. San Giuseppe, figura che appare estranea al repertorio di Siciolante, trova invece punti di contatto con quello di Jacopino, e ancora una volta con la pala di San Giovanni Decollato, più precisamente con le teste delle figure poste nella parte superiore del quadro. Si osservino il ladrone a destra e l'uomo che rimuove i chiodi per poter calare il corpo di Cristo dalla croce. Una datazione della Madonna Corsini in prossimità della cappella Dupré ben si accorderebbe anche con la vicinanza a Siciolante e Tibaldi che caratterizza l'opera e soprattutto considerando che proprio in questo cantiere, ereditato da Perino del Vaga, i tre artisti si trovarono a collaborare e verosimilmente a riflettere sui medesimi modelli e invenzioni. La collaborazione tra Pellegrino Tibaldi e Girolamo sarà nuovamente oggetto di riflessione nel capitolo successivo, infatti i due si ritrovano insieme nella commissione di Sant'Andrea in Via Flaminia tra il 1553 e il 1554,<sup>290</sup> e poco dopo verosimilmente ad Ancona nella decorazione del piano nobile di Palazzo Ferretti, esempio inoltre di quella circolazione di modelli e prototipi della cultura della Roma farnesiana su cui si è riflettuto in questa ultima parte.

---

<sup>289</sup> Roma, San Luigi dei Francesi, cappella Dupré, cm 280x198; CORSO 2014, pp. 211-222.

## Capitolo 4

### La fortuna nel contesto romano: gli anni Cinquanta

Il periodo a cavallo tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta segna nella pittura di Siciolante un momento di evoluzione. La dipendenza dai modelli perineschi lascia il posto a un repertorio caratterizzato da prototipi classici e schemi compositivi più rigidi. Basti pensare alla differenza che emerge dal confronto tra la Vergine della *Sacra Famiglia con san Giovannino e l'Arcangelo Michele* di Parma del 1546 e la Madonna della pala con la *Madonna con il Bambino e santi* per la chiesa di San Martino di Bologna del 1548, o con le figure femminili delle tele della *Bàtie d'Urfé* del 1549-1550. Queste ultime hanno perso quell'eleganza che nella pala di Parma aveva portato i primi studiosi ad assegnare l'opera proprio al Bonaccorsi.<sup>291</sup>

A seguito della morte di Paolo III nel novembre 1549, venne eletto papa l'8 febbraio del 1550 con il nome di Giulio III, Giovanni Maria Ciocchi del Monte,<sup>292</sup> e in onore di questo nuovo pontefice il cardinale Federico Cesi (1500 ca.-1565) decise di far dipingere sulla facciata del proprio palazzo in zona San Pietro, come spesso era in uso tra i cardinali, il suo stemma. Per questo incarico il Cesi si rivolse a Siciolante e a Battista Franco (1510 ca.-1561), un artista proveniente da Venezia che arrivò a Roma nel 1541, momento in cui il mecenatismo veneto entra negli ambienti romani. È il caso delle famiglie Cornaro, Grimani e Barbaro, che una volta inseritesi nella cerchia dei committenti romani contribuiranno a favorire gli artisti provenienti dalla loro terra d'origine.<sup>293</sup> Vasari nella Vita di Battista Franco racconta l'episodio datando l'intervento al 1550: «Dopo queste cose, venuto l'anno 1550, fece Battista insieme con Girolamo Siciolante da Sermoneta al cardinale di Cesis, nella facciata del suo palazzo, un'arme di papa Giulio III, stato creato allora nuovo Pontefice, con tre figure et alcuni putti, che furono molto lodate».<sup>294</sup> L'opera venne distrutta, insieme alla facciata del palazzo, nel Seicento per far posto al colonnato di Bernini.<sup>295</sup> Dello stemma che doveva apparire sul palazzo resta soltanto uno schizzo sommario tracciato da padre Sebastiano Resta (1635-1714) nel volume delle *Vite* di Baglione, da lui postillato.<sup>296</sup> Nel maggio dello stesso anno, poco dopo il lavoro per il Cesi e

---

<sup>291</sup> Sarà Voss a riconoscere la paternità di Siciolante: VOSS 1920 (1994), p. 86.

<sup>292</sup> VON PASTOR 1963, pp. 3-334.

<sup>293</sup> Sulla questione del mecenatismo delle famiglie venete a Roma si veda HOCHMANN 2004, pp. 296-319.

<sup>294</sup> VASARI 1568, V, p. 367; HUNTER 1996, pp. 208-209, n. A-6.

<sup>295</sup> TOMEI 1939, p. 165; GIGLI 1991, pp. 41-52; HUNTER 1996, pp. 48, 208-209; BENOCCI 2008-2010, pp. 56-70.

<sup>296</sup> *Le postille* 2015, p. 178 e nota 138. Oltre a Vasari, Baglione (1642, p. 23) e padre Resta non si conoscono altre fonti storiche che menzionano lo stemma, le descrizioni di questo complesso, infatti, si concentrano maggiormente sul giardino e sulla collezione d'antichità che i Cesi erano riusciti nel tempo ad accumulare, è questo il caso delle descrizioni redatte da Giovan Francesco Arrivabene e da Ulisse Aldrovandi all'inizio del 1550. Sul giardino del palazzo Cesi si vedano REBECCHINI 2000; BENTZ 2003; BENOCCI 2008-2010.

prima di essere eletto *Reggente* per la Congregazione dei Virtuosi al Pantheon, Siciolante venne incaricato da Girolamo Capodiferro (1502/04-1559) di eseguire parte della decorazione del suo palazzo che sorgeva vicino a piazza Farnese, zona in cui, secondo alcune testimonianze documentarie, Girolamo risiedeva.<sup>297</sup> I due si erano probabilmente già incontrati a Bologna, quando il primo si trovava in città per il Concilio e il secondo era stato chiamato a realizzare la pala per San Martino Maggiore su richiesta di Matteo Malvezzi. Il cantiere portato avanti dal Capodiferro in grande velocità vide la collaborazione di molti artisti attivi contemporaneamente in più sale del palazzo, e faceva seguito alla decisione di Girolamo Capodiferro, presa a partire dal 1548, di ingrandire la sua residenza. Il progetto proseguì fino al 1559, anno della morte del cardinale, e venne poi alterato da Bernardino Spada quando nel 1632 acquistò la proprietà. A Girolamo venne assegnata la stanza con i fatti della *Vita di Scipione* dove collaborò con Francesco de Credenza che si occupò della realizzazione del soffitto ligneo – si conservano i contratti per entrambi –.<sup>298</sup> Il De Credenza è un pittore e doratore spagnolo, citato per la prima volta nel 1551 nei registri dell'Università dei pittori di San Luca dove compare più volte fino al 1574 con la qualifica di «pictor».<sup>299</sup> In questo cantiere sono attestati anche Bartolomeo Baronino, che fu l'architetto del palazzo e che collaborò in seguito con Girolamo nei cantieri voluti da da Giulio III – Villa Giulia e Sant'Andrea in via Flaminia –,<sup>300</sup> Giulio Mazzoni,<sup>301</sup> attivo sia nel cortile, sia all'interno nella galleria degli Stucchi e nella sala delle Stagioni con una squadra di collaboratori. Nel cortile lavoravano con Mazzoni, anche Diego de Fiandra, Leonardo Sormani e Tommaso Boscoli.<sup>302</sup> Il palazzo sarà soggetto di approfondimento più avanti.

---

<sup>297</sup> A testimoniare che il pittore viveva su piazza Farnese, HUNTER (1996, p. 21, nota 6) cita il documento pubblicato da MASETTI ZANNINI nel 1974 (p. 111) conservato presso l'Archivio Storico del Vicariato di Roma (*Status animarum*, 1, 1596-1632, f. 4), la casa menzionata è quella di «Cesare Ciciulanti», uno dei quattro figli del pittore. Il documento del 7 ottobre 1565 ne è ulteriore testimonianza: «[...] domo habitatoris pfati d[omino] Hieronimi pictoris sita in platea farnesia [...]», GNOLI 1935, p. 219; MASETTI ZANNINI 1974, pp. 101-102; HUNTER 1996, p. 302 n. XVI.

<sup>298</sup> REDÌN MICHAUS 2007, pp. 258, 341, n. XI; IAZURLO 2009, p. 70, n. 5.

<sup>299</sup> REDÌN MICHAUS 2007, pp. 257-260.

<sup>300</sup> Attestato con certezza grazie al ritrovamento dei documenti da parte di John HUNTER 1984, pp. 397-403.

<sup>301</sup> Su di lui sono in corso alcune ricerche di dottorato: Serena Quagliaroli, *Giulio Mazzoni (Piacenza 1518 ca. - 1590). L'artista e il funzionamento dei cantieri decorativi nell'età della maniera*, tutor Michela di Macco, cotutor Marco Ruffini, Università degli studi di Roma La Sapienza, XXXI° ciclo.

<sup>302</sup> Sulla decorazione del palazzo: VASARI 1568, vol. VI, p. 220; BAGLIONE 1642, pp. 23-24; TITI 1763, p. 106; MORTARI 1975, pp. 89-97; *Girolamo Siciolante* 1983, pp. 101-102; CANNATÀ 1991a, pp. 87-104; BASSAN 1992, pp. 25-30; CANNATÀ 1992, pp. 31-36; LATTANZI 1992, pp. 17-23; HUNTER 1996, pp. 51-52, 144-145; DACOS 2012, pp. 129-137; CORDON 2013, pp. 212-220; CORDON, DEGANS 2013, pp. 57-68; DI MAMBRO 2015, pp. 129-135; CORDON 2015, pp. 197-215; CORDON 2016, pp. 155-171. Per l'individuazione del soggetto narrativo della sala in cui è attivo Siciolante si veda KEAVENEY 1984, pp. 401-405; recentemente è tornato sulla questione URCIOLI 2017, pp. 79-85, riprendendo la vecchia identificazione di NEPPI 1975, p. 65.

Nel registro della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon alla data 10 agosto 1550 si legge che «il Reggente Gerolamo Siciolante non era in Roma».<sup>303</sup> La notizia può essere collegata a una lettera del giugno del 1549<sup>304</sup> nella quale Siciolante si scusa con Bonifacio Caetani perché non è in grado di soddisfare la sua richiesta di raggiungerlo a Sermoneta essendo impegnato con i lavori commissionatigli dall'ambasciatore di Francia. Nella missiva egli si riferisce, come giustamente individuato da Olga Raggio,<sup>305</sup> alle undici tele per la *Bâtie d'Urfé* volute da Claude d'Urfé per la cappella della sua residenza in Francia a Saint-Étienne-le-Molard. Il documento, oltre a fornire un ancoraggio per la datazione delle tele francesi, registra anche una chiamata in questo stesso anno da parte di Bonifacio per la decorazione di alcune stanze, probabilmente quelle del castello medievale di Sermoneta, mai realizzate dal pittore. Verosimilmente Bonifacio non attese molto prima di poter ricontattare il suo pittore, in virtù anche del nuovo incarico ricevuto alla corte francese: nel 1550 Bonifacio entrò a servizio del Re di Francia con il grado di Capitano delle Armi.

A cavallo tra il 1553 e il 1554, Siciolante è impegnato, insieme a Bartolomeo Baronino, architetto di palazzo Capodiferro Spada, e Pellegrino Tibaldi, incontrato già in San Luigi dei Francesi, nella decorazione della chiesa di Sant'Andrea in Via Flaminia. Tale complesso venne realizzato da Jacopo Barozzi detto il Vignola (1507-1573), in occasione dei lavori voluti da Giulio III per la costruzione della propria dimora, villa Giulia, iniziata subito dopo l'elezione al soglio pontificio. Girolamo riceve l'incarico di realizzare un quadro per l'altare maggiore, per il quale sono stati pubblicati due pagamenti intestati al pittore: il primo risale alla fine di dicembre 1553 e il secondo al 14 gennaio 1554.<sup>306</sup> A riferire il soggetto della pala fu Bartolomeo Ammanati, architetto della villa, che in una lettera indirizzata a Marco Mantova Benavides (1489-1582), giurista padovano, il 2 maggio 1555, descrive l'interno dell'edificio citando sull'altare «l'Assunzione della Madonna».<sup>307</sup> La testimonianza dell'Ammanati fornisce la certezza che a questa data l'opera era completata e sistemata sull'altare. Tale dipinto, oggi perduto, fu verosimilmente distrutto con l'alluvione che nel 1557 colpì Roma.<sup>308</sup> A sostegno di questa ipotesi potrebbe ritenersi la biografia del pittore redatta da Giorgio Vasari,<sup>309</sup> che omette la citazione del quadro di Sant'Andrea e la ragione potrebbe risiedere proprio nel fatto

---

<sup>303</sup> TIBERIA 2000, p. 104. Il 6 agosto 1550 nasce Enrico Caetani, figlio di Bonifacio e Caterina Pio, risulta interessante rilevare tale coincidenza, forse il ritorno di Girolamo a Sermoneta è legato al lieto evento di casa Caetani.

<sup>304</sup> Roma, Archivio Caetani, Fondo generale, 1549, VI.5, 1967, C: 4585, I; pubblicata in CAETANI 1933, p. 56; RAGGIO 1972, p. 51; *Girolamo Siciolante* 1983, pp. 131-132, n. II; HUNTER 1996, pp. 196-199.

<sup>305</sup> RAGGIO 1972, p. 51.

<sup>306</sup> Roma, Archivio di Stato, Camerale I, Fabbriche, vo. 1519, ff. 76, 86<sup>v</sup>, 1553-1554; pubblicato in BERTOLOTTI 1885, p. 51, LANCIANI 1907, III, p. 26; HUNTER 1996, p. 297, n. VII.

<sup>307</sup> FALK 1971, p. 171; HUNTER 1996, p. 147.

<sup>308</sup> D'ONOFRIO 1980, p. 304; HUNTER 1996, pp. 55, 210

<sup>309</sup> Si veda capitolo introduttivo: *Girolamo Siciolante da Sermoneta eccellente e valoro pittore ne Le Vite di Giorgio Vasari*.

che non poté vedere l'opera poiché già rovinata. A raccontare l'episodio dell'inondazione del 1557 è Baglione nella Vita di Tibaldi, dove rileva come guasti un *San Pietro* e un *Sant'Andrea* di mano di Pellegrino e come superstiti le decorazioni con «alcuni puttini, e festoni nel muro a fresco dipinti», senza fare accenno alla presenza di opere di Girolamo, e lasciando pertanto supporre, come suggeriva già John Hunter, che la pala d'altare non fosse più al suo posto.<sup>310</sup> Il frammento di affresco con putti e festoni di cui parla il biografo romano è tutt'ora conservato (fig. 90) e, seppur ritoccato da restauri successivi, è stilisticamente affine alle opere del pittore di Sermoneta. Un accostamento possibile è quello con la parte superiore della tavola per l'altare della cappella della Natività in Santa Maria della Pace.

Subito dopo l'incarico a Sant'Andrea in via Flaminia, devono probabilmente collocarsi due chiamate per commissioni fuori sede, quella ad Ancona per la decorazione del palazzo di Angelo Ferretti (1506-1574) e poi a Monterotondo per la realizzazione del ciclo di affreschi nel palazzo comunale, già Orsini e poi Barberini. Ad entrambe è dedicato un approfondimento più avanti nel testo.

Nel corso delle ricerche è emerso un dato nuovo sulla decorazione della cappella della Natività in Santa Maria della Pace (figg. 103-105). Committente, come risulta da una inedita descrizione del sacello, fu Flaminia Savelli Cateani (1500 ca-1556), moglie di Camillo Caetani (1495-1554), signora di Sermoneta, ovvero di colui che aveva incaricato il pittore dell'esecuzione della pala di Valvisciolo nel 1541, opera d'esordio. L'unica fonte contemporanea che descrive la decorazione è Vasari, il quale racconta che non molto dopo la cappella Cesi – presente nella medesima chiesa ed eseguita intorno al 1546 - il pittore realizzò la cappella della Natività. A circoscrivere la decorazione entro il 1556 e a fornire informazioni circa la committenza è l'abate Costantino Raffaelli in un resoconto riguardante i lavori di restauro voluti da Alessandro VII nella chiesa e conservato presso l'Archivio di San Pietro in Vincoli,<sup>311</sup> di cui si tratterà in un apposito approfondimento.

Sul finire degli anni Cinquanta si colloca infine con ogni probabilità la commissione per gli affreschi della sala di Adone nel palazzo Orsini di Monterotondo.

#### **4.1. La sala di Scipione di Palazzo Capodiferro, un caso di studio per la bottega di Siciolante e il rapporto con i pittori spagnoli**

Dall'importanza di definire in maniera dettagliata il cantiere di palazzo Capodiferro Spada, individuando le maestranze che vi hanno lavorato e definendo una scansione temporale il più precisa possibile, deriva la necessità di chiarire il ruolo svolto da Siciolante in questa circostanza e di comprendere meglio l'entità e la formazione della bottega del pittore, che qui fu con ogni probabilità

---

<sup>310</sup> BAGLIONE 1642, p. 59; HUNTER 1996, pp. 54-55.

<sup>311</sup> ASPV, M 276, ff. 13-14 (Appendice documentaria, n. 5).

attiva accanto al maestro. All'interno del cantiere all'artista viene assegnata la sala con i fatti della vita di Scipione – e non di Alessandro Magno come in passato era stato ipotizzato –, corrispondente all'ultima stanza che dà su piazza Capodiferro, nell'ala più antica del palazzo.<sup>312</sup> Gli episodi rappresentati nel fregio superiore potrebbero riferirsi, secondo Keaveney, alle due grandi vittorie di Scipione contro i cartaginesi, una in Spagna a Cartagena e una in Africa a Zama. Lo studioso suggerisce di riconoscervi un'allusione alla ripresa delle crociate contro i Turchi, dopo la perdita di Tunisi. Gli altri tre episodi rappresentano *La temperanza di Scipione*, *La consegna della corona a Caio Lelio* e *Le esercitazioni militari*. L'identificazione di Scipione come protagonista delle storie collega inoltre le decorazioni al tema della facciata ornata con otto statue di uomini illustri dell'antica Roma, due dei quali raffigurano altrettanti grandi condottieri: Fabio Massimo e Marcello.<sup>313</sup>

La conservazione attuale degli affreschi risulta essere compromessa; la condizione era critica già nel Settecento se Filippo Titi scriveva «nell'altro braccio dell'appartamento nobile i fregi e soffitte delle camere sono dipinti a olio da autori incerti, ma fra questi alcuni si riconoscono del medesimo Mazzoni, e Girolamo Siciolante da Sermoneta, vi dipinse in una sala i fatti de' Romani, col fregio dipinto da Luzio Romano, ma queste pitture sono ritoccate e guaste».<sup>314</sup> Inoltre tra dicembre 1687 e maggio 1721 è attestata nel palazzo la presenza di un artista tedesco Giacomo Wernle (1650-1722), che nel 1721 venne incaricato di restaurare «il salone delle battaglie», forse proprio quello di Siciolante, e di dipingere alcuni quadri ad olio ex novo.<sup>315</sup> Sembra che già nel Seicento parte della pittura fosse coperta da arazzi, infatti Luisa Mortari riferisce a questa stanza una nota dell'inventario dei beni che Bernardino Spada lasciava a Virgilio Spada, datato 25 novembre 1661, in cui si legge che nella sala vi era un «parato di raspiglia a fogliami rosso e verde».<sup>316</sup>

Gli studi sul palazzo, e in particolare sulla sala oggetto di studio, iniziano negli anni Settanta del Novecento, a seguito della pubblicazione degli esiti del restauro operato Luciano Maranzi con la supervisione di Luisa Mortari tra il 1967 e il 1974.<sup>317</sup> La sala, infatti, fino a questa data ospitava una serie di arazzi che coprivano le pareti occultando gli affreschi di Siciolante, sui quali invano si erano

---

<sup>312</sup> L'identificazione del soggetto con le storie di Scipione si deve a KEAVENEY 1984; ultimamente è tornato sulla questione URCIOLI 2017: si tratterebbe secondo lo studioso della storia di Alessandro Magno, così come aveva sostenuto Lionello NEPPI 1975, p. 65.

<sup>313</sup> KEAVENEY 1984, pp. 401-405.

<sup>314</sup> TITI 1763, p. 106; HUNTER 1996, p. 144.

<sup>315</sup> Roma, Archivio di Stato, Fondo Spada Veralli, G. I. 67, n. 52, 20 ottobre 1721; MORTARI 1975, p. 92; NEPPI 1975, pp. 213, 292, doc. 95PUGLIATTI 1984a, p. 138, nota 356.

<sup>316</sup> Roma, Archivio di Stato, Notai tribunale dell'AC, vol. 5923, f. 719 e segg.; MORTARI 1975, p. 97, nota 20.

<sup>317</sup> Il risultato dei restauri è stato pubblicato in MORTARI 1975.

interrogati Federico Zeri nel 1951 e Bernice Davidson nel 1966.<sup>318</sup> Il primo a citare Siciolante in questo cantiere è Giorgio Vasari che nella Vita del pittore scrive «al cardinale Capodiferro ha dipinto nel palazzo un salotto molto bello de' fatti degli antichi Romani»,<sup>319</sup> dando anche indicazioni sul tema rappresentato. Il commento di Vasari veniva ripreso molti anni più tardi da Baglione con l'aggiunta della presenza di un collaboratore dove si osserva che «Il palazzo del Cardinal Capodiferro, hora dell'Eminentissimo cardinale Spada, ha una sala de' fatti de' Romani da lui con vivi colori eccellentemente historiata, ma il fregio è lavoro di Lutio Romano». <sup>320</sup> Pochi anni dopo, Fioravante Martinelli nel descrive il palazzo sembra suggerire l'esistenza di una seconda stanza dipinta dal pittore «L'anticamera fu dipinta da Girolamo Siciolante con diverse bizzarrie a capriccio del Card. Capodiferro e li stucchi sono del detto Giulio Mazzoni. La seconda anticamera con fatti de' Romani è dipinta dal medesimo Siciolante. il fregio è di Lutio Romano, e li stucchi del detto Piacentino». <sup>321</sup> Dopo gli studi della Mortari, è Roberto Cannatà a occuparsi della decorazione del palazzo. Egli riflettendo sull'evidenza stilistica degli affreschi, considera verosimile la notizia di Baglione circa la presenza di un collaboratore. Secondo Cannatà la parte autografa di Siciolante si concentra nella zona inferiore, oggi quasi completamente perduta.<sup>322</sup> Dopo di lui, John Hunter, nella monografia dedicata al pittore, riconosceva la mano del Sermoneta nella *Consegna della corona a Caio Lelio* (fig. 87) e nei due ritratti che compaiono accanto a questa scena.<sup>323</sup> La sala fu ricondotta agli anni Cinquanta del Cinquecento su base stilistica da Lionello Neppi,<sup>324</sup> cronologia confermata dal ritrovamento da parte di Redin Michaus, del contratto che Siciolante aveva stipulato nel maggio 1550 con Girolamo Capodiferro;<sup>325</sup> allo stesso anno risale anche l'accordo per il soffitto ligneo, per il quale in precedenza si era ipotizzata la possibile paternità di Siciolante, ma che invece il documento ha ricondotto a Francesco de Credenza, pittore e doratore citato spesso con l'appellativo di «Hispanus» o

---

<sup>318</sup> Questo ha fatto sì che gli studiosi che se ne sono occupati prima del 1975, e quindi prima della rimozione degli arazzi che coprivano gli affreschi, hanno tentato di individuare l'intervento del pittore, senza però ottenere risultati: ZERI 1957, p. 88, nota 60; DAVIDSON 1966a.

<sup>319</sup> VASARI 1568, vol. VI, p. 220.

<sup>320</sup> BAGLIONE 1642, pp. 23-24.

<sup>321</sup> Fioravante Martinelli, *Roma ornata dall'architettura pittura scultura* pubblicata da D'ONOFRIO 1969, p. 236; HUNTER 1996 p. 145, nota 5.

<sup>322</sup> CANNATÀ 1991a, pp. 100-101; prima di lui Teresa PUGLIATTI nel contributo dedicato a Giulio Mazzoni (1984), si era occupata del palazzo: la studiosa attribuiva a Siciolante gli affreschi della parete di fronte alla porta di ingresso, la figura dell'*Abbondanza*; mentre non riconosce la presenza qui di Luzio Romano, pensa piuttosto che se come asserisce Keaveney era attivo nella sala di Enea, allora Baglione aveva fatto confusione; PUGLIATTI 1984a, p. 147.

<sup>323</sup> J. Hunter, in *Girolamo Siciolante* 1983, pp. 53-56, 205-214; HUNTER 1987a, pp. 19-21; HUNTER 1996, p. 53.

<sup>324</sup> NEPPI 1975; per la vicenda critica si vedano oltre ai contributi citati in nota anche BASSAN 1992, pp. 27; LATTANZI 1992, pp. 22; URCIOLI 2017.

<sup>325</sup> Roma, Archivio di Stato, Collegio 30 Notai Capitolini, Uff. I, notaio Tarquinio Severo, vol. 9; citato in REDIN MICHAUS 2002, pp. 49, 60 nota 5 e pubblicato in IAZURLO 2009, p. 67, p. 70, n. 4.

«Neapolitanus».<sup>326</sup> Il fatto che il contratto per la doratura sia intestato al De Credenza, non esclude in ogni caso che la progettazione possa spettare al pittore di Sermoneta. Francesco de Credenza sarà attivo più tardi anche nel soffitto dell'Ara Coeli, ma con il solo compito di realizzare un campione della doratura. In questo cantiere degli anni Settanta è presente lo stesso Girolamo con il compito di realizzare il disegno del soffitto, come si evince da un nuovo documento risalente al 1574. Il disegno a cui ci si riferisce è da considerarsi legato all'invenzione decorativa, poiché come è noto l'incarico per la progettazione e realizzazione per la struttura del soffitto venne affidata a Flaminio Boulanger, architetto francese attivo in diverse coperture delle chiese romane.<sup>327</sup>

La questione della presenza di un aiuto è suggerita oltre che dall'evidenza stilistica, dalla necessità di terminare la decorazione del palazzo in breve tempo; nel cantiere le sale vengono infatti assegnate contemporaneamente a diversi pittori, e Siciolante si impegna a concludere la decorazione entro la fine dell'anno. Inoltre, cantieri successivi come ad esempio palazzo Orsini a Monterotondo, confermano che a queste date Girolamo ha al suo fianco degli aiuti. L'argomento della bottega per quanto riguarda Siciolante non è quasi mai stato affrontato. Nel corso degli studi gli sono stati affiancati diversi nomi: nel contratto del 1565 per la realizzazione del trittico per Joannes Petrus da Cordoba, un mercante spagnolo, del quale Siciolante risultava debitore, compaiono come testimoni i pittori Gaspare Gasparini e Casesio da Arezzo,<sup>328</sup> Baglione, come già ricordato, cita Luzio Luzi, ovviamente da considerarsi come un suo collaboratore e non come suo allievo di bottega; Pietro Pantanelli definiva «discepolo di Siciolante» Pietro Mirti o Nirti, riferendosi alla perduta decorazione della cappella di Ippolita Bettini, dama di compagnia di casa Caetani, in San Giuseppe a Sermoneta;<sup>329</sup> Luigi Lanzi accostava a Siciolante il pittore marchigiano Gaspare Gasparini annotando «[...] fra gli aneddoti che ho avuti da Macerata v'è che [Gaspare Gasparini] imparasse a dipingere da Girolamo di Sermoneta [...]».<sup>330</sup> Infine l'iscrizione sulla lapide sepolcrale del figlio del pittore Tullio in San Lorenzo in Damaso e la firma apposta sulla pala eseguita per Sant'Antonio Abate a Cisterna, testimoniano come egli si fosse avviato al mestiere del padre iniziando a collaborare con lui. Inoltre, evidenze stilistiche, spingono a pensare che anche lo spagnolo Lorenzo de Salzedo sia transitato nella bottega di Girolamo.<sup>331</sup> Il pittore fu a Roma negli anni centrali del Cinquecento e la Dacos ha

---

<sup>326</sup> REDIN MICHUAS 2007, pp. 258, 341, n. XI; IAZURLO 2009, p. 70, n. 5.

<sup>327</sup> SIMONE 2013.

<sup>328</sup> Roma, Archivio di Stato, Archivio dei notari del tribunale dell'A.C., Desiderius Bonavena, vol. 1103, f. 620 *r* e *v*, 7 ottobre 1565. Pubblicato da GNOLI 1935, p. 219; MASETTI ZANNINI 1974, pp. 101-102; HUNTER 1996, p. 302, n. XVI.

<sup>329</sup> PANTANELLI 1972, vol. I, p. 71.

<sup>330</sup> LANZI 1795-1796, p. 463.

<sup>331</sup> A questo proposito si rifletta sulla dipendenza che Serrão aveva riscontrato dalla Pietà di Poznań di dipinti come la *Deposizione* del 1565 ca. realizzata per la Cattedrale di Évora commissionatagli dall'Arcivescovo João de Melo e Castro, oggi al Museu de Arte Sacra de la Sé di Évora, o il *Compianto* di poco più tardo, 1570-1572, oggi a Lisbona nel monastero

recentemente suggerito di attribuirgli sia alcune scene di palazzo Silvestri Rivaldi, sia quelle della sala di Scipione di palazzo Capodiferro Spada.<sup>332</sup>

Nello specifico della riflessione sulla decorazione di Palazzo Spada alcuni dei sopracitati pittori sono da escludersi per motivi anagrafici, primo su tutti il figlio non ancora nato in quel momento.<sup>333</sup> Lo stesso dicasi per Gaspare Gasparini e Casesio da Arezzo, ossia Patrizio Cascese (o Caxés). Infatti, per il primo un documento del comune di Macerata del 1567 che testimonia l'affidamento dell'incarico di *indorare* le trombe comunali, ha fatto ipotizzare che a queste date potesse avere tra i 20 e i 30 anni, quindi al 1550 sembrerebbe troppo giovane, e inoltre la sala non sembra compatibile con i suoi lavori.<sup>334</sup> Per il secondo gli studi hanno suggerito una data di nascita intorno al 1540,<sup>335</sup> e pertanto non compatibile con le date di esecuzione della sala di palazzo Capodiferro Spada. Per quanto riguarda Pietro Mirti si conosce soltanto un'opera a lui attribuita, conservata oggi nella chiesa di Santa Maria Assunta di Sermoneta, che fa escludere il pittore dalla decorazione della sala di Scipione, poiché non accostabile al fregio. A livello stilistico è difficile rintracciare anche la presenza di Salzedo. La pista Luzio Luzi, suggerita da Baglione, risulta in parte perseguibile. Se infatti si confrontano alcuni disegni del pittore<sup>336</sup> con le cariatidi della sala di Scipione, si riscontra una certa somiglianza nelle impostazioni. Va tenuto presente però che alcune di queste invenzioni sono basate su idee di Perino per il basamento della stanza della Segnatura in Vaticano, e quindi con ogni probabilità già note a Siciolante.

Entrando nel dettaglio delle scene quello che è possibile ricondurre a Siciolante, come giustamente Hunter osservava, sono l'*Incoronazione di Caio Lelio* (fig. 87), che trova un parallelo nella scena di *Cristo davanti a Pilato* (fig. 59) raffigurata nella cappella Caetani in San Giuseppe a Sermoneta alcuni

---

dei Geronimiti, o la *Deposizione* della Chiesa Maggiore di Atouguia da Baleia, e il retablo del Monastero del Vale Benfeito, oggi non più esistente: SERRÃO 2003, pp. 251-256.

<sup>332</sup> Sul pittore si veda SERRÃO 2003, pp. 249-250; sulle attribuzioni: DACOS 2012, pp. 133-137; DACOS 2016, pp. 31-33.

<sup>333</sup> Tullio Siciolante nasce nel 1552, come si può dedurre dalla lettura dell'iscrizione sulla lapide funeraria in San Lorenzo in Damaso.

<sup>334</sup> Giustamente come osservato dalla Coltrinari, Gasparini ebbe probabilmente con Siciolante un rapporto di sola collaborazione e non svolse un vero e proprio alunnato, infatti non compare in nessuna altra testimonianza insieme al pittore di Sermoneta e nel 1567 è già a Macerata, e nel 1568 a Loreto: COLTRINARI 2015, pp. 316-317. Livia Carloni ipotizzava che a quelle date Gasparini lavorasse con Siciolante alla perduta decorazione per Ippolito d'Este a Montegiordano e Montecavallo. L'ipotesi della studiosa si basa sul fatto che l'atto rogato in casa di Siciolante mostra che il pittore abitava in zona, precisamente su piazza Farnese: CARLONI 2007, p. 97, nota 22. L'idea sarebbe suggestiva visto che a quelle date è lì a lavoro Girolamo Muziano, e che poco tempo dopo, il 23 agosto 1566, Siciolante lo nomina per stimare la tavola di sant'Eligio dei Ferrari, da lui eseguita poco tempo prima (Roma, Archivio di Stato, trenta notai capitolini, uff. 13, b 25, cc323v-326v, Appendice documentaria n. 2), spiegherebbe il rapporto tra i due. Sul palazzo di Monte Giordano FROMMEL 1999, pp. 15-62; su Muziano a al servizio di Ippolito d'Este si veda TOSINI 2008, pp. 106-201.

<sup>335</sup> SRICCHIA SANTORO 1978; REDIN MICHAUS 2007, pp. 236-241.

<sup>336</sup> Di Luzio Luzi si veda ad esempio lo *studio di decorazione* del codice Resta di Palermo, penna e inchiostro bruno acquerellato, riquadri a matita su carta avorio, mm. 244x254; Cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007, p. 178, n. 201a.

anni prima,<sup>337</sup> e l'allegoria dell'*Abbondanza* (fig. 86), che trova molti riscontri nelle fisionomie delle figure femminili dipinte da Siciolante come ad esempio i personaggi femminili presenti nel ciclo eucaristico della *Bâtié d'Urfé*, il *Nudo Femminile* dei Musei Capitolini (fig. 72) o le divinità che separano le scene nella sala di Adone di Palazzo Orsini a Monterotondo (figg. 112-113, 115-116). L'*Abbondanza* mostra inoltre un richiamo alla scultura di *Venere* rappresentata nel cortile del palazzo, mostrando come il rapporto tra decorazione esterna e interna non fosse legato soltanto ai soggetti. Sono poi stati correttamente accostati a Girolamo i due ritratti a fianco dell'*Incoronazione*. L'uomo barbuto, in cui Neppi aveva riconosciuto il ritratto di Giulio III,<sup>338</sup> trova dei paralleli nella scena dell'*Adorazione dei Magi* (fig. 103) della cappella della Natività di Santa Maria della Pace e anche con il disegno preparatorio per il particolare ritratto conservato agli Uffizi (fig. 106).<sup>339</sup> Si potrebbe ipotizzare forse che lo studio fosse già stato utilizzato per questa scena. Gaudioso richiamava dei confronti anche con Castel Sant'Angelo, e in particolare metteva in relazione le virtù di palazzo Capodiferro con la figura dell'imperatore Adriano.<sup>340</sup> Queste figure, ai lati degli episodi della vita di Scipione, sembrerebbero da ricondurre a una diversa mano. Osservando le altre scene del registro superiore si può notare come ricorrono le medesime fisionomie, che fanno pensare a un unico esecutore; sono presenti quei profili riccioluti e con naso appuntito si vedono anche nell'*Adorazione dei Pastori* di Santa Maria della Pace e nelle tele per la *Bâtié d'Urfé*, ma qui appaiono di qualità pittorica inferiore, da non potersi attribuire a Siciolante.

Recentemente Anna Bisceglia, tornando sull'argomento, ha suggerito di assegnare le cariatidi a Gaspar Becerra,<sup>341</sup> mentre Nicole Dacos le ritiene di Siciolante assieme allo zoccolo, riferendo il resto a Lourenço de Salzedo.<sup>342</sup> Questo pittore di origine sivigliana fu attivo a Roma negli anni centrali del Cinquecento, come Gaspar Becerra, Pedro Rubiales e Antonio Campelo, ebbe sicuramente modo di conoscere Girolamo Siciolante, Daniele da Volterra, Francesco Salviati e Pellegrino Tibaldi. Forse entrò nella cerchia di Luíis de Vargas (1506-1567), un pittore spagnolo educato a Roma nella bottega

---

<sup>337</sup> HUNTER 1996, p. 53.

<sup>338</sup> NEPPI 1975, p. 43, per il personaggio ritratto accanto Neppi faceva il nome di Cosimo I de' Medici che secondo HUNTER (1996, pp.62-62 nota 20) non è somigliante alla ritrattistica che Agnolo Bronzino fa di Cosimo; sottolinea invece la rispondenza della figura di Giulio III, con un ritratto del pontefice che si trova nella Galleria Spada e con il personaggio ritratto all'estrema destra nell'*Adorazione dei Pastori* di Santa Maria della Pace.

<sup>339</sup> Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, inv. 7271 F, matita nera su carta azzurra, sul verso compare una scritta «Sermoneti», mm 302x152; per una scheda sul disegno si vedano DAVIDSON 1966b, p. 71, n. 75; HUNTER 1988, p. 21, plate 14; PETRIOLI TOFANI 2010, pp. 124-125.

<sup>340</sup> GAUDIOSO 1981, vol. I, p. 34; vol. II, pp. 12, 14, 149.

<sup>341</sup> A. Bisceglia, in *Daniele da Volterra* 2003, p. 120; La Pugliatti (1984a, p. 147) aveva accostato parte del lavoro a Siciolante e parte all'autore dell'affresco con *l'esercito di Clodoveo* della cappella Dupré in San Luigi dei Francesi.

<sup>342</sup> DACOS 2012, pp. 133-137.

di Perino del Vaga e Francesco Salviati.<sup>343</sup> Per quanto riguarda il rapporto di questo pittore con Siciolante, Vitor Serrão citava, giustamente, alcuni confronti dai quali si evince lo stretto rapporto che questi aveva avuto con le opere del pittore di Sermoneta; in particolare la *Pietà* che Girolamo aveva realizzato nella prima metà degli anni Quaranta per la chiesa romana dei Santi Apostoli, sembra il modello per il *Compianto* che Salzedo realizza nel 1565 circa per la cattedrale di Évora e oggi nel Museo di Arte Sacra de la Sé di Évora. Inoltre, lo sfondo del dipinto di Poznań, sempre secondo Serrão, venne riutilizzato da Salzedo per un' *Adorazione dei Magi* per Santa Maria di Belém.<sup>344</sup> Nicole Dacos riconosceva la presenza dello spagnolo anche in un altro palazzo romano, quello Silvestri Rivaldi, dove ipotizzava una progettazione attribuibile a Girolamo Siciolante e un' esecuzione da parte del Salzedo. Palazzo Silvestri Rivaldi fu realizzato nei primi anni Quaranta del Cinquecento per volontà di Eurialo Silvestri, cameriere segreto di papa Paolo III. Con la morte del pontefice, nel 1549, le speranze di una carriera per il Silvestri sfumarono, segnando una battuta d'arresto per i lavori di ultimazione della dimora. La decorazione ad affresco deve datarsi entro il 1549, poiché è citata dall' Aldrovandi nella sua descrizione del palazzo e reca lo stemma di Paolo III.<sup>345</sup>

I lacerti di affreschi superstiti mostrano una continuità con il cantiere di Castel Sant'Angelo; vengono, infatti, reimpiegati gli stessi modelli e invenzioni che Perino aveva progettato per la sala Paolina. L'idea che Siciolante possa aver preso parte all'ideazione di questa decorazione è suggerita dalla presenza di alcune figure, quali la Virtù riconducibile alla medesima invenzione presente a Castel Sant'Angelo e qualche anno più tardi ad Ancona, generalmente assegnata a Pellegrino Tibaldi. Non si può escludere la responsabilità a livello progettuale di Girolamo per entrambi i cantieri, Roma e Ancona. Era infatti uno degli allievi di Perino e con lui aveva collaborato in uno dei più importanti cantieri della Roma di Paolo III, la sala Paolina di Castel Sant'Angelo.

Nella decorazione di palazzo Spada risulta è stata rilevata una presenza importante di pittori stranieri, tra questi gli spagnoli furono probabilmente quelli che ebbero maggior rapporto con Siciolante. Si può rilevare la natura di questo rapporto grazie a una lettera del 16 giugno 1567 in cui Siciolante viene consultato per conto di Gaspar Becerra per la scelta di due collaboratori italiani che potessero andare ad aiutarlo in Spagna.<sup>346</sup> Questa lettera, che testimonia una stretta relazione con Becerra,

---

<sup>343</sup> SERRÃO 2003, pp. 249-250.

<sup>344</sup> SERRÃO 2003, p. 255.

<sup>345</sup> CREMONA 2009, pp. 19, 30. Una successiva menzione si ritrova in un'anonima descrizione redatta nel 1577, quando il palazzo è in mano di Alessandro de' Medici. Nel Seicento è Totti a descriverlo, in mano dei Pio di Savoia, mentre pochi anni dopo, nel 1644 Orazio Avicenna nelle sue *Memorie delle città di Cingoli* attribuisce una delle sale alla mano di Francesco Salviati «[...] una sala in particolare è di mano del Salviati [...]» e le altre a «insigni pittori». Si veda SANTOLINI 2009, pp. 35-60; PICARDI 2016, p. 75.

<sup>346</sup> REDIN MICHAUS 2002, pp. 50, 56-57, 62 nota 47; pubblicato in REDIN MICHAUS 2007, p. 337-338, n. V.

potrebbe dare credito alla proposta della Bisceglia di riconoscere nel collaboratore attivo nella sala di Scipione proprio lo spagnolo.

## 4.2 L'attività nelle Marche: la decorazione di Palazzo Ferretti

Questo capitolo da conto di uno studio ancora in corso, volto a chiarire l'attività di Siciolante nelle Marche a proposito della quale, a quello stato attuale delle ricerche non sono emerse novità documentarie.

La possibilità che Girolamo Siciolante abbia soggiornato nelle Marche era stata già presa in considerazione dagli studi sul pittore in relazione alla presenza di due sue opere realizzate per edifici sacri del territorio.<sup>347</sup> È il caso della *Madonna con il Bambino* detta Pini (fig. 117),<sup>348</sup> firmata e datata 1561, commissionata da Muzio Pini e collocata in Santa Lucia a Osimo e di una pala d'altare originariamente posta in San Bartolomeo ad Ancona, che riporta nell'iscrizione la data 1570 e il nome del committente «Georgius Moratus armenus», un mercante armeno residente in città (fig. 154).<sup>349</sup>

La ragione di queste due commissioni se da una parte può essere spiegata con la crescente fama del pittore a Roma, dove era al lavoro per importanti famiglie,<sup>350</sup> dell'altra può trovare una nuova chiave di lettura considerando la possibilità di un contatto con Ancona precedente a questi, testimoniato dalla decorazione di alcune sale di palazzo Ferretti.<sup>351</sup>

A tale proposito è il caso di riflettere sulla possibilità che Girolamo sia stato chiamato nelle Marche con Pellegrino Tibaldi già alla metà degli anni Cinquanta al servizio di Angelo Ferretti, verosimilmente subito dopo la commissione per Sant'Andrea in via Flaminia che i documenti datano tra il 1553 e il 1554.<sup>352</sup>

---

<sup>347</sup> HUNTER 1996, p. 103, suggerisce che il supporto su tela potrebbe essere stato scelto per facilitare il trasporto da Roma ad Ancona.

<sup>348</sup> Osimo, Museo Diocesano, 1561, olio su tavola, cm 170 x 112; già Osimo, chiesa di Santa Lucia. Cfr. COMPAGNONI 1783, p. 81; LANZI 1795-1796, p. 437; VOSS 1920 (1994), p. 86; FAVORINI 1930, p. 49; VENTURI 1932, pp. 549, 578; BRUNO 1974a, p. 68; CANTORI 1975-1976, p. 137; *Inventario napoleonico* 1976, f. 13<sup>v</sup>, n. 683; M. R. Valazzi in *Lorenzo Lotto* 1981, pp. 434-435, n. 126; *Girolamo Siciolante* 1983, p. 104; HUNTER 1996, pp. 56-57, 120-121; A. Ulisse, in *L'Eterno e il Tempo* 2018, pp. 411-412, n. 140.

<sup>349</sup> Calcinate, Santa Maria Assunta, sagrestia, *Madonna con il Bambino e santi*, olio su tela, cm 530x270; già Ancona, San Bartolomeo. L'iscrizione completa è: «GEORGIUS MORATUS ARMENUS/ OPUS HO DIVO BARTHOLOMEO SA/CRUM FACIENDUM CURAVIT PINX/AUTEM HIERONIMUS SERMONETA/ M. D. LXX», fu restaurata nel 1872 da Marco Fumagalli. Cfr. LANZI 1795-1796, I, pp. 437-438; HUNTER 1996, pp. 101-105, n. 3. Desidero ringraziare la prof.ssa Vittoria Romani, la dott.ssa Cristina Quattrini della Pinacoteca di Brera e don Davide, parroco della chiesa, per avermi assistito durante la visita alla sagrestia di Santa Maria Assunta a Calcinate.

<sup>350</sup> In questi decenni, settimo e ottavo, Girolamo aveva lavorato per i Caetani, per gli Sforza da Santa Fiora, in Sala Regia al Vaticano, per i Cesi e per i Colonna.

<sup>351</sup> Fin dal 1958 il palazzo è la sede del Museo Archeologico Nazionale delle Marche. In questa occasione l'edificio è stato ulteriormente modificato, sono infatti state chiuse alcune finestre ed è «stata creata una quinta in muratura in fondo alla sala degli affreschi per isolarla dal vano scala». ANNIBALDI 1970, pp. 15-16.

<sup>352</sup> Vedi Regesto della Vita e delle Opere.

Angelo di Girolamo Ferretti (1506-1574), nato ad Ancona, figlio di Girolamo Ferretti e Riccabella Venier, fu tra i più importanti personaggi della sua casata. Proprio a lui si deve infatti la decisione di costruire un palazzo di famiglia, maturata al suo ritorno in città nel 1532 dopo alcuni di esilio. L'avvio dei lavori dovette collocarsi, secondo quanto riporta il cronista Alfeo, nei primi anni Quaranta del Cinquecento.<sup>353</sup>

Dal punto di vista architettonico l'edificio fu completato con ogni probabilità almeno nel 1551, infatti Alfeo racconta che in quella data all'interno del palazzo si tennero le celebrazioni delle nozze della figlia di Angelo; la decorazione interna non era ancora ultimata, ma vi erano probabilmente in sostituzione degli apparati effimeri.<sup>354</sup> La costruzione subì vari rimaneggiamenti fino al XVIII secolo, come documenta il testamento di Cristofaro Ferretti del 1774, in cui lo stesso dichiara di aver ingrandito la residenza.<sup>355</sup> Per quanto riguarda l'architetto la critica si è dibattuta tra due nomi: il già citato Pellegrino Tibaldi (1527-1596) e Antonio da Sangallo il Giovane (1584-1546).<sup>356</sup> Alcuni studiosi ritengono plausibile l'attribuzione a quest'ultimo, considerando che nel 1537 era proprio ad Ancona e si stava occupando della costruzione della fortezza. In questo stesso momento potrebbe aver proposto ad Angelo un progetto per il palazzo, poi realizzato da altri vista la sua partenza dalla città. A testimonianza del suo rapporto con il Ferretti esistono due schizzi conservati agli Uffizi, risalenti a questi stessi anni e attribuiti a lui, che sono stati accostati a Villa Ferretti, altra costruzione voluta da Angelo.<sup>357</sup> Inoltre se il palazzo era stato effettivamente iniziato negli anni Quaranta, Tibaldi era a Roma, è quindi verosimile pensare che si sia inserito nella progettazione in un secondo momento.

Alla data del matrimonio nel 1551, come si è detto, non era ancora ultimata la decorazione interna, e al suo posto forse vi erano apparati effimeri, come era abitudine in queste occasioni di festa. La decorazione attuale del piano nobile, che comprende il salone e alcune salette attigue, dovette avvenire intorno alla seconda metà degli anni Cinquanta,<sup>358</sup> mentre il secondo piano, attualmente in corso di restauro, risulta essere posteriore e più volte oggetto di rimaneggiamento. La diversa

---

<sup>353</sup> Nel 1554 Alfeo scrive che Angelo aveva dato inizio alla costruzione da più di due lustri e a questa data non era ancora terminata; *Civiltà anconitana* 2005, p. 36.

<sup>354</sup> *Civiltà anconitana* 2005, p. 36.

<sup>355</sup> *Civiltà anconitana* 2005, pp. 36-39, farebbero parte di questo ingrandimento anche lo scalone in marmo e la terrazza pensile con affaccio sul mare.

<sup>356</sup> Il palazzo era attribuito a Tibaldi già da RICCI (1934, p. 20), SERRA (1934, p. 84) e VENTURI (1938-40, vol. XI, pp. 730-736); sostengono Antonio da Sangallo il Giovane Filippo Giochi e Alessandro Mordenti (*Civiltà anconitana* 2005, pp. 38-39).

<sup>357</sup> Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, *disegni architettonici*, n. 722; Cfr. *Civiltà anconitana* 2005, pp. 38-39; su Villa Ferretti sono in corso gli studi di Maurizio Ricci.

<sup>358</sup> Di cui una, quella che era stata la stanza di San Carlo Borromeo, ormai spoglia che presentava il ciclo con le storie di Giuseppe, oggi staccato e trasferito in collezione privata.

cronologia di esecuzione tra i due piani è dimostrata, oltre che da un'analisi stilistica, dagli stemmi che compaiono sale: al piano nobile sono infatti visibili le armi di Angelo Ferretti e della moglie Girolama Landriani, che hanno permesso di stabilire che la decorazione è stata commissionata da loro, al secondo piano le armi del figlio Marcantonio e di sua moglie Clarice Torglioni suggeriscono l'esistenza di una successiva campagna decorativa, da considerare *post* 1577, anno del matrimonio tra i due e *ante* 1585, anno della morte di Marcantonio.<sup>359</sup>

La parte più interessante ai fini della mia ricerca è quella del piano nobile, generalmente ricondotta dalla critica a Pellegrino Tibaldi.<sup>360</sup> La decorazione in tutte le sale consiste di un fregio posto sotto il soffitto a cassettoni, che risulta essere parte integrante della decorazione. Nel salone gli affreschi vedono l'alternanza di figure allegoriche, identificabili grazie agli attributi, una serie di medaglioni incorniciati che riportano episodi eroici di storia romana tratti da Tito Livio, cartigli sorretti da efebi e nelle parti centrali gli stemmi di Angelo Ferretti e sua moglie. Tra le divinità sono riconoscibili le divinità, *Apollo, Mercurio, Giove, Marte, Venere, Diana o Giunone*<sup>361</sup> e *Saturno*, le tre Virtù Teologali, *Fede, Speranza e Carità*, e le quattro Cardinali, *Temperanza, Prudenza, Fortezza e Giustizia*. Vi sono poi gli episodi di storia romana: sopra il camino *Orazio Coclite resiste da solo agli attacchi degli Etruschi di Porsenna*; sulla parete opposta *La battaglia tra i Romani e i seguaci di Tarquinio il Superbo*; sulla parete corta *Marco Curzio che dirige il proprio destriero nell'abisso per ottemperare alla sua interpretazione dell'oracolo*; l'episodio di forma rettangolare anziché che ovale raffigura *La battaglia tra gli Orazi e i Curiazi*.<sup>362</sup> Seguono le salette attigue, ovvero la sala degli Emblemi – detta anche delle Udienze o delle Grazie –, così denominata poiché la decorazione è tratta dall'*Emblematum liber* di Alciati del 1531,<sup>363</sup> la stanza di San Carlo Borromeo, dove secondo la tradizione il prelado fu ospitato durante la sua visita al palazzo, un tempo decorata con le *Storie di*

---

<sup>359</sup> *Civiltà anconitana* 2005, pp. 45, 56.

<sup>360</sup> MALVASIA 1678, p. 136; BBCA, ms. Oretti B 165 II, e ms. B 291; RICCI 1834, II, pp. 20, 96-97; SERRA 1934, p. 431; BONARELLI MODENA 1922-1923, pp. 299-307, qui si attribuisce la sala delle metamorfosi a Federico Zuccari; BRIGANTI 1945, pp. 85-86, 113 nota 111; MASSA 2003, pp. 58-60; *Civiltà anconitana* 2005, p. 45. Vittoria Romani ha proposto il nome di Siciolante come responsabile del salone del piano nobile con una relazione letta al convegno di Genova su Perino del Vaga (maggio 2001), rimasta inedita, nella quale ci si valeva anche di un disegno attribuito a Perino conservato a Chatsworth; Marina Massa aveva suggerito una collaborazione tra Tibaldi e Siciolante, cfr. MASSA 2005, pp. 390-406.

<sup>361</sup> Mentre la presenza del Pavone ricondurrebbe la figura a Giunone, il crescente sopra la testa la identificherebbe invece come Diana.

<sup>362</sup> Per la decorazione del palazzo si vedano MALVASIA 1678, p. 169-170; BBCA, ms. Oretti B 165 II, e ms. B 291; RICCI 1834, II, pp. 20, 96-97; SERRA 1934, p. 431; BONARELLI MODENA 1922-1923, pp. 299-307, qui si attribuisce la sala delle metamorfosi a Federico Zuccari; BRIGANTI 1945, pp. 85-86, 113 nota 111; DUMONT 1973, pp. 80-81; PUGLIATTI 1984b, pp. 416; MASSA 2003, pp. 58-60; MASSA 2005, pp. 400-403; *Civiltà anconitana* 2005, pp. 45-56; FARINA 2008, pp. 50-55.

<sup>363</sup> Su questa sala si concentra il contributo di FARINA 2008, pp. 50-55.

*Giuseppe*, ma ormai spoglia poiché l'intero ciclo è stato staccato e trasferito in collezione privata,<sup>364</sup> e la sala dei miti con episodi tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio. Questa sala prevede un fregio intervallato da termini che scandiscono le diverse scene: *Andromeda liberata da Perseo*, *il ratto di Proserpina*, *Fetonte e i cavalli del Sole*, *Apollo e Dafne* e *la Nascita di Adone*. Quest'ultima scena era stata messa in confronto con il medesimo episodio realizzato da Siciolante nella sala di Adone del palazzo Orsini di Monterotondo.<sup>365</sup> Più interessante sembra invece il paragone con la stampa della *Nascita di Adone* (fig. 100) edita dal Lafrery nel 1544 e ancora discussa tra Enea Vico e Nicholas Beatrizet.<sup>366</sup> Il foglio fa parte di quel gruppo di incisioni tratte da disegni di Francesco Salviati realizzati tra il 1540 e il 1544. È visibile qui una semplificazione del modello salviatesco. L'invenzione del cavallo che si alza su due zampe visibile nella scena della *Guerra fra i Romani e i Tarquini* (fig. 94) e ancora di più in quella con *Marco Curzio che si getta nella voragine* (fig. 93) sembra derivare dalla medesima scena eseguita da Perino nella volticella della Loggia degli Eroi a Genova, per la quale si conserva anche il disegno preparatorio (fig. 92).<sup>367</sup>

Procedendo a un'analisi degli affreschi, che deve tenere conto del loro cattivo stato di conservazione,<sup>368</sup> è possibile riconoscere in diverse parti la presenza di Siciolante. Il coinvolgimento del Sermoneta sembra più plausibile sul piano progettuale che su quello esecutivo, dove invece si possono distinguere mani diverse. La gran parte delle invenzioni presenti nei fregi è riconducibile a modelli romani e in particolare della scuola di Perino del Vaga. Molti degli elementi utilizzati nella decorazione di palazzo Ferretti, come dimostrato dalla critica, trovano infatti puntuali antecedenti nella decorazione di palazzo Massimo alle Colonne, dalla quale sono tratti i termini che intervallano le scene del fregio nella saletta dei Miti o nella sala Paolina di Castel Sant'Angelo, da dove deriva il motivo dei tritoni in lotta del salone (fig. 95). Per questo episodio si conservano diverse versioni grafiche, giudicate copia da un perduto originale di Perino.<sup>369</sup> Un disegno del Gabinetto dei Disegni

---

<sup>364</sup> In questa stanza ogni scena era incorniciata da una decorazione a stucco rifinita in oro, viene infatti più volte definita nelle fonti la Camera d'Oro, cfr. MALVASIA 1678, p. 170; BBVA, ms. Marcello Oretti, B 291, c. 199r: «il fregio con la battaglia dei tre orazi, come la Camera d'oro, per li stucchi dorati sono di Tibaldi»; *Civiltà Anconitana* 2005, p. 48.

<sup>365</sup> MASSA 2005, p. 406.

<sup>366</sup> Vienne, Albertina, *Nascita di Adone*, da Francesco Salviati, 1540 ca.; Cfr. BOREA 2009, I, p. 126, II, n. XI/25; desidero ringraziare Vittoria Romani per avermi suggerito il confronto con questa stampa. Sul problema delle stampe da Francesco Salviati si veda almeno BOORSCH 2001, pp. 499-518.

<sup>367</sup> Per il disegno: Oxford, Ashmolean Museum, inv. Parker 730, penna inchiostro marrone su una traccia preliminare a matita nera della gamba del cavaliere, quadrettatura a punta di piombo, leggera acquarellatura, mm 215x218. Cfr. *Perino del Vaga* 2001, p. 220, n. 109, con bibliografia precedente.

<sup>368</sup> Gli affreschi sono stati staccati in occasione del terremoto degli anni Settanta, si conservano nei sotterranei del palazzo dei lacerti degli strappi, e in seguito ricollocati al loro posto.

<sup>369</sup> Byam Shaw (*Old master drawings from Christ Church, Oxford: a loan exhibition, 1972 – 1973*, Oxford 1972, n. 481), Oberhuber (1966) e la Davidson (1966b, p. 57; 1976, p. 404) pensano che l'originale di Perino sia da considerarsi quello della Christ Church (inv. 1382) e che vada messo in relazione non con il dipinto, ma con gli stucchi della sala Regia in Vaticano, dove il tema compare diverse volte.

e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi secondo Eraldo Gaudioso<sup>370</sup> può ritenersi di mano di Tibaldi, poiché sul retro del foglio allo studio di una gamba, tratto dalla *Punizione di Aman* della volta Sistina, presenta uno stile tibaldesco. I prototipi per la rappresentazione delle allegorie delle Virtù vanno individuati in quelli della sala Paolina, che si ritrovano successivamente anche nella successiva decorazione di palazzo Silvestri Rivaldi a Roma (1548 circa). La *Fortezza* della sala delle Virtù del palazzo romano e quella del salone di Ancona trovano infatti un modello comune nella medesima allegoria eseguita da Girolamo Siciolante su una delle pareti della sala Paolina, basata su un cartone di Perino del Vaga (fig. 96).<sup>371</sup> La fortuna dell'invenzione è testimoniata da vari disegni. È il caso di fogli con rappresentazioni della *Fortezza* o della *Carità*,<sup>372</sup> dove viene reimpiegata l'invenzione dell'amorino che stende le braccia verso *Venere* presente nel fregio del salone di palazzo Ferretti, che è forse uno spunto di riflessione legato anche all'incisione che Marcantonio Raimondi deriva da un disegno di Raffaello.<sup>373</sup> Esiste inoltre un foglio direttamente collegato al salone di palazzo Ferretti, conservato a Chatsworth.<sup>374</sup> Il disegno attribuito a Perino del Vaga (fig. 98) è stato riferito, come già notato, a uno dei medaglioni con soggetti tratti dalla storia romana sorretto da putti presente su una delle pareti del salone (fig. 97). L'interesse dell'autore del foglio è concentrato sulla parte decorativa, tralascia infatti il dettaglio della scena centrale dove, al posto dell'episodio, compaiono soltanto due scritte «ca(m)po per la storia» e l'attribuzione, più tarda, «Perino del Vaga». Il disegno attribuito al maestro, e l'influenza delle sue invenzioni nella decorazione, hanno fatto pensare che dietro la progettazione potesse esserci proprio Perino, magari coinvolto in un primissimo momento. L'ipotesi avanzata da Giochi e Mordenti nel 2005 è che il Buonaccorsi possa essere stato chiamato a collaborare da Antonio da Sangallo. Alla sua morte nel 1547, prima che egli avesse potuto concretamente avviare i lavori, i committenti si sarebbero rivolti a qualcuno vicino a Perino, Pellegrino Tibaldi.<sup>375</sup> Mentre non è facile risolvere il quesito attributivo posto dal disegno di Chatsworth che non sembra tipico di Perino, un'ipotesi da considerare attentamente in alternativa a Tibaldi che appare più libero e

---

<sup>370</sup> Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, inv. 1651 Orn, penna e acquerello, mm 275x635; E. Gaudioso in, *Gli affreschi di Paolo III* 1981, II, p. 155, n. 105.

<sup>371</sup> Il confronto tra le allegorie della sala Paolina, di palazzo Silvestri e di palazzo Ferretti era stato evidenziato in *Civiltà Anconitana* 2005, p. 48 e da SANTOLINI 2009, pp. 46-47.

<sup>372</sup> Si vedano ad esempio *Perino del Vaga* 2001, pp. 286-287, n. 156; oppure un foglio con *Studio per la Carità*, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, inv. 3094, con attribuzione a Domenico Tibaldi, accostato alla composizione da

<sup>373</sup> Per il disegno: Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1895,091.629, mm 238x100, punta di metallo su carta preparata grigia, le gambe sono riprodotte su un pezzo di foglio diverso; per la stampa: Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1895,0915.122, cm 20x8; cfr. *Raphael and the drawings* 2017, pp. 178-179, n. 75.

<sup>374</sup> Londra, Chatsworth, *fregio decorativo*, penna e inchiostro bruno su carta bianca, mm 225x315; Cfr. JAFFÉ 1994, II, p. 232, n. 375.

<sup>375</sup> *Civiltà anconitana* 2005, p. 48.

inventivo nei suoi schemi decorativi, è quella di una responsabilità di Girolamo, il più fedele allievo di Perino.<sup>376</sup>

Tra le figure più prossime ai lavori di Siciolante è sicuramente *Venere* (fig. 101), che ben si accorda con una tipologia utilizzata spesso da Siciolante. Se infatti la si confronta con l'*Abbondanza* (fig. 86) di palazzo Capodiferro Spada o con le divinità di palazzo Orsini a Monterotondo (figg. 112-113, 115-116) si riscontra una certa somiglianza. L'allegoria della *Speranza* e la figura di *Diana* – o *Giunone* – si avvicinano ad alcune figure della sala Paolina per la fissità e la rigidità che le accomunano all'*Imperatore Adriano*. Il particolare delle mani giunte di una di queste figure sembra derivare proprio da uno dei sovrapporta della sala romana. *Mercurio e Marte* (fig. 102) rimandano ancora una volta agli affreschi di palazzo Capodiferro Spada: si veda in particolar modo la figura in secondo piano nella scena di *Scipione che offre la corona a Caio Lelio* (fig. 87), alla base della quale vi sono figure che sembrano rifarsi al Perino della Loggia degli Eroi di Genova.

La presenza di Siciolante in questo momento ad Ancona fornirebbe una buona ragione per comprendere le motivazioni del suo successivo coinvolgimento nelle Marche.<sup>377</sup> Il canale per la possibile chiamata del pittore da parte del Ferretti fu probabilmente, come già detto, proprio Tibaldi, che avrebbe potuto fingere da intermediario anche per la commissione di Giorgio Morato. D'altronde i due avevano collaborato in più occasioni, nella Sala Paolina di Castel Sant'Angelo, nella cappella Dupré in San Luigi dei Francesi, al fianco di Jacopino del Conte quando questi eredita una commissione originariamente richiesta al Buonaccorsi, e tra il 1553 e il 1554 in Sant'Andrea in via Flaminia. È verosimile che l'incarico si collochi proprio a ridosso di quest'ultimo lavoro romano.

### **4.3 Santa Maria della Pace: alcune novità sulla cappella della Natività**

La cappella del Presepe di Santa Maria della Pace, tra le cappelle che si aprono nell'ottagono della chiesa, è l'unica per la quale rimanevano sin qui sconosciuti patronato e cronologia di allestimento. Vasari e Baglione, che la descrivono prima del massiccio intervento di Pietro da Cortona nella chiesa,<sup>378</sup> registrano all'interno, sotto il nome di Girolamo Siciolante, la pala d'altare con

---

<sup>376</sup> Proposta su cui aveva già riflettuto Vittoria Romani in occasione del convegno di Genova del 2001 su Perino del Vaga. Non è possibile esprimersi con certezza poiché non si possiedono altri disegni di Siciolante a tema decorativo

<sup>377</sup> Dapprima al servizio della famiglia Pini di Osimo, per la quale realizza la *Madonna con Bambino* nel 1561, e più tardi di Giorgio Morato, mercante armeno legato sia a Tibaldi che ad Angelo Ferretti, il quale gli richiede la pala oggi a Calcinate, ma realizzata per la chiesa di San Bartolomeo ad Ancona nel 1570.

<sup>378</sup> Giorgio VASARI (1568, p.220) e Giovanni BAGLIONE (1642, p. 24) descrivono la cappella nell'ottagono sotto l'organo; oggi non si trova più in corrispondenza dello strumento musicale a causa degli interventi seicenteschi di Pietro da Cortona, al suo posto, a sormontare il sacello, compare il *Transito della Vergine* di Giovanni Maria Morandi (Firenze 1622 – Roma 1717); sulla figura di Morandi si veda MOCCIA, sub voce *Morandi Giovanni Maria (Gianmaria)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 76, 2012, pp. 456-461. Sui restauri condotti da Pietro da Cortona si vedano: RICCARDI 1981, pp. 45-72; CERUTTI FUSCO, VILLANI 2002, pp. 96-104, 261-275.

l'Adorazione dei Pastori (fig. 103), il ciclo di dipinti nella calotta con la Creazione di Adamo, la Tentazione di Eva e la Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso (fig. 104) e i due santi Andrea e Sebastiano nei laterali (fig. 105).<sup>379</sup> Confermano l'attribuzione al pittore di Sermoneta lo stile che si riscontra nelle opere e la firma, «HIER[ONIMUS] SICIOLA[N]TIS SERMONETA F[ECIT]», che compare all'estrema sinistra nella tavola centrale.

I due biografi, le cui parole sono state riprese dalla maggior parte delle guide su Roma,<sup>380</sup> non specificano il nome del committente e non forniscono indicazioni cronologiche. La critica moderna, accettando il nome di Siciolante per l'esecuzione, non ha apportato aggiornamenti rispetto alle informazioni che possono essere tratte dalle sopracitate fonti: Luigi Lanzi menzionava una copia della pala d'altare ad Osimo, dove però non risulta esservene traccia;<sup>381</sup> Adolfo Venturi percepiva in questo lavoro l'accostamento del pittore a Sebastiano del Piombo, Herman Voss datava il dipinto al 1570, senza accorgersi che viene citato da Vasari e quindi è certamente eseguito almeno entro il 1568. John Hunter riteneva plausibile far risalire l'esecuzione della cappella alla prima metà degli anni Sessanta, riprendendo quanto aveva già sostenuto Giorgio Falcidia, e ritenendo le figure molto vicine ai lavori di quel periodo, ovvero la Madonna Pini del Museo Diocesano di Osimo (fig. 117)<sup>382</sup> e le *Sante Lucia e Agata* in Santa Maria sopra Minerva (fig. 120).<sup>383</sup>

La rilettura di un manoscritto conservato presso l'Archivio di San Pietro in Vincoli risalente alla prima metà del Seicento mi ha permesso di aggiungere nuovi dati sulla storia di questa cappella e di quella della famiglia Cesi presente nella stessa chiesa.<sup>384</sup> Si tratta di una cronaca, *Cronica et Origo Ecclesiae S. Mariae Pacis eiusque incrementum usque ad Alex. VII*, redatta dall'abate Costantino Raffaelli intorno al 1661, nella quale vengono ripercorsi i lavori di restauro promossi da papa Alessandro VII nella chiesa. Sono citate qui entrambe le commissioni che Siciolante fu chiamato a realizzare.

---

<sup>379</sup> VASARI 1568, vol. VI, p. 220; BAGLIONE 1642, p. 24.

<sup>380</sup> TOTTI 1638, p. 257; TITI 1674, p. 457; CECCONI 1725, p. 307; ROISECCO 1745, I, p. 411; TITI 1763, p. 416; ROISECCO 1765, II, pp. 72-73; VASI 1777, p. 270; VASI 1794, p. 471.

<sup>381</sup> LANZI 1795-1796, p. 474. Una tavola che rappresenta il medesimo soggetto – tratta dall'Adorazione dei Magi di Girolamo a San Tommaso in Cenci – è conservata alla Pinacoteca Nazionale di Parma con un'attribuzione alla bottega di Siciolante, inv. 184, olio su tavola, cm 88,7x74,7; cfr. *Galleria Nazionale* 1998, pp. 39-41, n. 161.

<sup>382</sup> Osimo, Museo Diocesano, *Madonna con il Bambino*, 1561, olio su tavola, cm 170x112; già Osimo, chiesa di Santa Lucia.

<sup>383</sup> VOSS 1920 (1994), p. 86; VENTURI 1932, p. 555; FALCIDIA 1967, p. 306; HUNTER 1987a, p. 24; ID. 1988, pp. 20-22; ID. 1996, pp. 164-166. Sull'affresco con le *Sante Lucia e Agata*, (Roma, Santa MARIA sopra Minerva, olio su intonaco, cm 170x168) si veda HUNTER 1996, pp. 182-184; per lo studio preparatorio conservato a Roma (*Sant'Agata*, Roma, Gabinetto nazionale delle stampe e dei disegni, inv. FC 124183, carboncino con tocchi di biacca su carta azzurra, mm 379x278) recuperato da Zeri relativo alla figura di sant'Agata si veda ZERI 1951, pp. 144-145, HUNTER 1988, pp. 15-17; ID. 1996, p. 281, D-21.

<sup>384</sup> ASPV, ms. M 276, *Cronica et Origo Ecclesiae S. Mariae Pacis eiusque incrementum usque ad Alex. VII*. Il manoscritto era stato segnalato da RICCARDI 1981, p. 69, nota 3; un estratto era stato pubblicato da BENEDETTI 2006, pp. 127-128.

Alla cappella della Natività nella *Cronica* vengono dedicate alcune pagine, con un *excursus* sulle vicende della costruzione. La committente, che nel testo viene menzionata come «Domina Flaminia de Sermoneta», può identificarsi con Flaminia Savelli Caetani (1500 ca.-1556), seconda moglie di Camillo Caetani duca di Sermoneta, e madre di Nicolò, il cosiddetto cardinale di Sermoneta.<sup>385</sup> Flaminia, figlia di Troilo Savelli e Paola Orsini, era la moglie di uno dei personaggi più importanti per la carriera di Girolamo Siciolante; Camillo, in quanto cugino di Paolo III, aveva con ogni probabilità una forte influenza sulle commissioni che il pittore riceveva a Roma, e in particolar modo dovette favorire il suo inserimento nell'ambiente artistico cittadino dominato in quel momento da Perino del Vaga.<sup>386</sup> L'identificazione di Flaminia Savelli come promotrice dell'allestimento del sacello permette di circoscriverne cronologicamente l'esecuzione. Il 1556 risulta infatti essere un termine *ante quem* poiché, come racconta Pietro Pantanelli, storico settecentesco della città di Sermoneta, la donna morì in quell'anno.<sup>387</sup>

Un'ulteriore precisazione si può tentare riflettendo sulla morte di Camillo avvenuta nel 1554,<sup>388</sup> circostanza in cui è verosimile che Flaminia possa aver chiesto al pittore di famiglia di decorare la cappella in onore del defunto marito. Un ritratto di quest'ultimo è forse da riconoscere nell'uomo anziano che compare all'estrema destra. A questa figura viene collegato il disegno conservato presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, già citato per l'accostamento che si registra anche con il ritratto presente nella sala di Scipione di palazzo Capodiferro Spada.<sup>389</sup> Un altro disegno, conservato a Manchester, è stato ricollegato da Fiorella Sricchia Santoro alla mano di Siciolante e si riferisce alla scena della *Cacciata di Adamo ed Eva dal paradiso* (fig. 107).<sup>390</sup>

Il sacello, come si evince dalla descrizione seicentesca, era dedicato ai Santi Andrea e Sebastiano, che compaiono nei laterali, e alla Natività di Gesù Cristo, la scena presente nella tavola centrale. Nel 1577 venne scelto da Gregorio XIII come altare privilegiato, come testimonia anche l'iscrizione conservata nell'ottagono della chiesa, nel vano sotto l'organo.

---

<sup>385</sup> Camillo, dopo la morte della prima moglie Beatrice Caetani d'Aragona, sposò, nel 1523, in seconde nozze Flaminia Savelli; PANTANELLI 1972, vol. I, pp. 554; CAETANI 1933, p. 37.

<sup>386</sup> Si veda il primo capitolo sulla formazione del pittore accanto a Perino del Vaga.

<sup>387</sup> PANTANELLI 1972, vol. I, p. 616.

<sup>388</sup> ROSINI 2016, p. 241.

<sup>389</sup> Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, inv. 7271 F, matita nera su carta azzurra, sul verso compare una scritta «Sermoneti», mm 302x152; per una scheda sul disegno si veda DAVIDSON 1966b, p. 71, n. 75; HUNTER 1988, p. 21, plate 14; PETRIOLI TOFANI 2010, pp. 124-125.

<sup>390</sup> Manchester, Whitworth Art Gallery, inv. D 16.1960, matita nera, compare un'iscrizione «Daniello de Volterra», mm 274x314; SRICCHIA SANTORO 1967, p. 34, nota 28; *The Draughtsman's art* 1983, pp. 17-18, n. 36; HUNTER 1988, p. 21, plate 15.

Nonostante siano state condotte diverse campagne di restauro, che hanno interessato l'intera cappella,<sup>391</sup> purtroppo tali operazioni hanno soltanto rallentato il progressivo peggioramento delle condizioni di tali opere. Sono soprattutto i laterali a soffrire: il sant'Andrea sta pian piano scomparendo. A questo veloce deterioramento concorre con ogni probabilità la soluzione adottata dal pittore di realizzare una decorazione a olio su tavola per l'*Adorazione dei Pastori* e su intonaco per le restanti scene. La ragione di tale scelta, seppur rimanda a una vicinanza a Sebastiano del Piombo, come Venturi aveva già sottolineato,<sup>392</sup> mi sembra che si possa ricercare anche nella formazione del pittore, avvenuta nella bottega di Leonardo Grazia da Pistoia nei primissimi anni Quaranta. Il Pistoia adotta spesso la tecnica dell'olio su muro o su lavagna, ne diviene quasi una sua specialità.<sup>393</sup>

Una datazione dei dipinti entro la metà degli anni Cinquanta, in accordo quindi con gli estremi cronologici dei committenti, può essere supportata anche dall'analisi stilistica. Essi infatti si collocano coerentemente in successione con le ultime opere del quinto decennio, come la pala di Bologna del 1548 e il ciclo di tele per la Bâtie d'Urfé eseguito intorno al 1549 – si veda in particolare la figura che porta in braccio l'agnello nella scena di *Melchisédec che offre a Dio il pane e il vino*,<sup>394</sup> rispetto alle quali mostrano figure più sciolte nelle pose e nei movimenti, con panneggi più voluminosi, e caratteri prossimi alle prove del pittore della metà degli anni Cinquanta. Affinità si riscontrano con la scena della *Nascita di Adone* di Palazzo Orsini a Monterotondo.<sup>395</sup> Si confrontino infine gli angeli della *Natività* della Pace con i putti del sottarco che si conserva in Sant'Andrea in via Flaminia eseguiti tra il 1553 e il 1554.<sup>396</sup>

Questa proposta di datazione della cappella della Natività trova sostegno nelle parole di Vasari, il quale scrive che essa venne realizzata «non molto dopo»<sup>397</sup> la decorazione messa in opera dallo stesso Siciolante tra il 1546 e il 1547 circa per la volticella della cappella Cesi, che il biografo aretino altrove dice conclusa entro il 1550.<sup>398</sup> Le scene qui dipinte, per quanto compromesse dal cattivo stato di conservazione, ad eccezione dell'*Adorazione dei Magi*, meglio leggibile, e le relative cornici a stucco con festoni e maschere, sono state infatti collocate dopo i cantieri guidati da Perino del Vaga in Castel

---

<sup>391</sup> CORBO 1969, p. 241; *Mostra dei Restauri* 1970, pp. 17-18, n. 16; *Quadri* 1979, p. 21.

<sup>392</sup> VENTURI 1932, p. 555.

<sup>393</sup> CORSO 2014, p. 58; CORSO 2018b; sulla tecnica si veda inoltre CERASUOLO 2010, pp. 47-53; CERASUOLO 2014.

<sup>394</sup> Saint-Etienne-le-Molard, Château de la Bastie d'Urfé, cappella, olio su tela, cm 172x129.

<sup>395</sup> Il ciclo pittorico è stato restituito al pittore da Federico ZERI (1957, p. 37, nota 2); per la datazione si vedano BRUNO 1974, p. 78; HUNTER 1996, pp. 117-119. Mentre quest'ultimo lo ritiene eseguito negli anni Sessanta, Raffaele Bruno lo riconduceva al precedente decennio.

<sup>396</sup> I pagamenti furono citati da BERTOLOTTI 1885, p. 51; LANCIANI 1903-1912, vol. III, p. 26; DAVIDSON 1966a, p. 63, nota 43, e in seguito pubblicati da FALK 1971, p. 159, nn. 560, 571; per l'attribuzione si veda J. Hunter, in *Girolamo Siciolante* 1983, pp. 31-32; HUNTER 1987a, pp. 21-22; HUNTER 1996, pp. 146-148.

<sup>397</sup> VASARI 1568, vol. VI, p. 220.

<sup>398</sup> Ivi, vol. V, p. 338.

Sant'Angelo e nella Sala Regia, il cui repertorio viene ripreso nella decorazione della cappella Cesi.<sup>399</sup> Il caso della cappella del Presepe si aggiunge agli episodi di committenza Caetani, dimostrando ancora una volta come il sostegno da parte di questa famiglia fosse stato fondamentale per l'ascesa e il consolidamento della carriera di Siciolante. La ricostruzione del patronato aggiunge un ulteriore tassello per la comprensione del rapporto tra committente e pittore e getta nuova luce sulla storia di una delle cappelle gentilizie di Santa Maria della Pace, rimasta ai margini degli studi.

#### 4.4 Palazzo Orsini di Monterotondo: il ciclo di Adone

Questa decorazione fu ignorata dalla storiografia sul pittore fino al 1957 quando Federico Zeri riconobbe la paternità di Siciolante, mettendo da parte una vecchia attribuzione agli Zuccari.<sup>400</sup> In seguito si occuparono dello studio del ciclo Raffaele Bruno, che propose una datazione compresa tra il 1553 e il 1555, e Teresa Pugliatti, concorde con la datazione ai primi anni Cinquanta. Successivamente John Hunter, per ragioni stilistiche, ha preferito avanzare la cronologia del ciclo di affreschi agli anni 1558-1560, soprattutto attraverso il confronto con opere come la *Madonna Pini* di Osimo del 1561.<sup>401</sup>

Si sa che il palazzo, è noto che fu di proprietà Orsini dal 1467 al 1627. È Lucrezia Tornabuoni, madre di Lorenzo de' Medici, a scrivere in una lettera del marzo 1467 che la proprietà di Monterotondo, palazzo compreso, risulta assegnata ai fratelli Orsini, una metà a Giacomo e l'altra a Lorenzo.<sup>402</sup> Nel 1627 il feudo venne venduto ai Barberini e appena un anno dopo, nel 1628, venne affidato a Simone Lagi e a Giovanni Battista Soria il compito di sovrapporre gli stemmi Barberini alle armi Orsini. Il primo dovette sostituire quelli presenti negli affreschi di Siciolante e di Paul Brill, il secondo si occupò invece degli scudi centrali dei soffitti lignei nelle stesse due sale.<sup>403</sup> Gli affreschi del piano nobile sono stati restaurati negli anni 1978-1981 da Livio Jacuitti per conto della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma.<sup>404</sup>

La sala con il mito di Adone, dove lavora Siciolante, è collocata nella parte nord del palazzo, accanto alla stanza decorata con scene di paesaggio firmate e datate da Paul Brill al 1581. Per quanto riguarda la committenza Pier Nicola Pagliara riteneva probabile individuarla tra gli eredi di Giacomo Orsini

---

<sup>399</sup> FALCIANI 1995, p. 134; QUAGLIAROLI in corso di pubblicazione.

<sup>400</sup> La sala veniva attribuita agli Zuccari in FILESI, 1906, p. 13, n. 2; in seguito attribuita a Siciolante in ZERI 1957, p. 37, nota 2.

<sup>401</sup> BRUNO 1974a, p. 78; ID. 1974b, pp. 71-75; *Girolamo Siciolante* 1983, p. 102; HUNTER 1987a, p. 22; GUERRINI 1995, pp. 123-147; HUNTER 1996, pp. 55-56, 117-119.

<sup>402</sup> MARCHETTI 1985, p. 187; BERGAMASCHI, DI GIOVANNANDREA 2012, pp. 225-226.

<sup>403</sup> I mandati di pagamento al Lagi e al Soria sono pubblicati in PAGLIARA 1980, pp. 253-254, 267.

<sup>404</sup> TANTILLO 1982, pp. 124-125. La sala di Siciolante ha subito un restauro molto recente, quando qualche anno fa ho visitato il palazzo erano in atto le pratiche di restauro sulla scena con *Venere e Adone*. In soprintendenza ancora non sembra essere stata depositata la relazione.

(1424-1482), mentre Arianna di Genova, seguita poi dalla Ilari, ipotizzava che l'azione potesse essere stata portata avanti congiuntamente dai due comproprietari del palazzo nel Cinquecento, ovvero Paolo Emilio Orsini, discendente dal ramo Orsini capeggiato da Lorenzo, e Ottavio Orsini, discendente dal ramo di Giacomo.<sup>405</sup> Per quanto riguarda la datazione degli affreschi può essere utile ripercorrere le vicende storiche che hanno interessato Monterotondo in questi anni. Tra il 1556 e il 1557 la città infatti fu distrutta dalla guerra promossa dai Carafa contro Filippo II re di Spagna, come del resto l'intera campagna romana. Questi avvenimenti portano a escludere che il ciclo sia stato realizzato in questi anni di emergenza bellica. Bisogna, pertanto, considerare come possibile cronologia degli affreschi o gli anni immediatamente precedenti, tra il 1554 e il 1556, dopo l'incarico a Sant'Andrea in Via Flaminia, o quelli successivi tra il 1558 e il 1560, come suggeriva John Hunter.

Se però dopo l'incarico in Sant'Andrea Siciolante è impegnato nella decorazione di Palazzo Ferretti, allora si deve pensare che a Monterotondo lavori sul finire degli anni Cinquanta; infatti tornato a Roma dalle Marche potrebbe essersi occupato prima della decorazione della cappella della Natività di Santa Maria della Pace e poi del ciclo profano del palazzo Orsini.

Gli affreschi con le storie di Adone si sviluppano come un fregio subito sotto il soffitto a cassettoni, in forma di quadri riportati. Ogni scena è racchiusa all'interno di una cornice e occupa una parete: su quella est è rappresentata *Mirra inseguita da Cinirra* (fig. 108), sulla parete sud la *Nascita di Adone* (fig. 109), su quella ovest *Venere e Adone* (fig. 110) e su quella a nord la *Morte di Adone* (fig. 111). Ogni angolo della sala è decorato con festoni vegetali, putti e un mascherone (fig. 114) mentre sui due lati lunghi le scene sono affiancate da due divinità: da una parte *Minerva* (fig. 112) e *Venere* (fig. 113) – accanto alla *Nascita di Adone* – e dall'altra *Flora* (fig. 115) e *Diana* (fig. 116) – ai lati della *Morte di Adone* –.<sup>406</sup> Il soffitto ligneo a cassettoni è ritenuto coevo alla decorazione,<sup>407</sup> e mostra grottesche e riquadri con simboli riconducibili alle armi turche. Questo ha indotto Cristina Ilari a riflettere sulle vicende della famiglia Orsini di Monterotondo: alla metà del Cinquecento Arrigo e Giordano, rispettivamente del ramo di Giacomo e di Lorenzo, parteciparono a imprese contro i Turchi. Arrigo vi prese parte nel 1541, una data troppo precoce in relazione a questo ciclo. Inoltre l'impresa fu un fallimento. Giordano combatté nel 1550 conquistando Tripoli e prestando soccorso a Carlo V, impresa che gli permise di godere di una certa riconoscenza. Anche nel soffitto della sala con le pitture di Paul Brill compaiono le armi turche, ma si accompagnano a falci lunari, simbolo presente anche nei soffitti di palazzo Capodiferro Spada, da interpretarsi come un omaggio al re di

---

<sup>405</sup> PAGLIARA 1980; DI GENOVA 1989, pp. 16-18; ILARI 1992, pp. 25-47

<sup>406</sup> Per un'interpretazione del ciclo legato alle stagioni si veda Ilari 1992, pp. 39-40.

<sup>407</sup> MARCHETTI 1984, p. 193; ILARI 1992, p. 28.

Francia Enrico II. Secondo Ilari i soffitti furono concepiti nello stesso momento e i lavori avviati in entrambe le sale.<sup>408</sup>

Le figure di questa sala se da un lato rimandano a quelle che Siciolante esegue negli anni Cinquanta a palazzo Capodiferro Spada, e in particolar modo alla figura dell'*Abbondanza*,<sup>409</sup> dalla quale *Flora* viene puntualmente derivata,<sup>410</sup> sono in realtà più vicine a soluzioni adottate negli anni Sessanta. A Monterotondo mi pare si possa rilevare uno sviluppo e una consapevolezza maggiore da parte del pittore, con una nuova fluidità nella resa pittorica. Le affinità delle figure femminili utilizzate nella *Nascita di Adone* con quelle della *Nascita della Vergine* (fig. 137) presente nella cappella Cenci in San Tommaso del 1565 appaiono evidenti. Se si osserva la figura presente al centro della scena della *Nascita della Vergine* (fig. 142) con in mano le colombe, ci si accorge che è molto vicina alla canefora della *Nascita di Adone* di palazzo Orsini a Monterotondo.<sup>411</sup> La presenza di paesaggi sullo sfondo delle scene rappresentate rimanda a opere come la *Natività* di Santa Maria della Pace (1554-1556), una delle prime in cui Siciolante adotta una soluzione di questo tipo. Ipotizzando quindi che intorno alla metà degli anni Cinquanta Siciolante vada ad Ancona, ed escludendo il biennio 1556-1557, anni in cui Monterotondo è distrutta dalla guerra promossa dai Carafa, mi pare che per questi affreschi si possa mantenere la cronologia di esecuzione già proposta agli anni 1558-1560.

Per quanto riguarda la committenza è utile segnalare che la famiglia Orsini di Monterotondo ha legami di parentela con i Caetani. La madre di Camillo, Francesca Conti, era infatti parente di Margherita Conti moglie di Giulio Orsini di Monterotondo.<sup>412</sup>

Sempre in relazione alla famiglia Orsini, ma a un ramo differente da quello di Monterotondo, è legata una menzione di Girolamo Siciolante. In un inventario del 1600 dei beni di Fulvio Orsini (1529-1600), il bibliotecario e antiquario di casa Farnese, è ricordato un ritratto di Fulvio di mano di Siciolante.<sup>413</sup> L'inventario redatto alla morte dell'Orsini, il 14 giugno 1600, riguarda i beni lasciati in eredità al cardinale Odoardo Farnese. Non è stato finora possibile rintracciare l'opera.

---

<sup>408</sup> ILARI 1992, pp. 28-29.

<sup>409</sup> Che Urcioli interpreta come *Fortuna*; cfr, URCIOLI 2017, p. 82.

<sup>410</sup> Compare lo stesso particolare del braccio che fuoriesce dal bordo della cornice, l'unica differenza risulta essere la presenza della veste nella figura del palazzo di Monterotondo. Anche le figure femminili presenti nella scena della *Nascita di Adone* e quella di *Venererichiamano* questo schema.

<sup>411</sup> Entrambe ispirate a un disegno di Perino del Vaga conservato a Lille, Palais des Beaux-Arts, *Studi di figure*. Un precedente simile può riscontrarsi anche nella figura all'estrema sinistra nell'affresco della *Visitazione* che Salviati realizza nell'Oratorio di San Giovanni decollato a Roma, seppur non si tratta di una ripresa puntuale ma solo di un'ispirazione.

<sup>412</sup> È documentata al 1533 una lettera che Fulvio Orsini, figlio di Margherita e Giulio, scrive a Camillo Caetani.

<sup>413</sup> DE NOLHAC 1887, p. 16 e nota 55; HOCHMANN 1993, p. 54.

## Capitolo 5

### Gli anni Sessanta

Nella pittura di Siciolante degli anni Sessanta e Settanta si registra un ulteriore cambiamento rispetto alla produzione precedente, per la quale l'esempio di Perino era stato fondamentale. Era già Zeri nel 1957 a percepirlo nelle righe dedicate al pittore di Sermoneta nel suo *Pittura e Controriforma* scriveva:

In lui [Siciolante], lo spiccato classicismo delle opere giovanili cede gradualmente ad un accento squisitamente mistico, vuoi per un arcaistico ritorno a modi proto-raffaelleschi (mediati attraverso il Peruzzi e Sebastiano del Piombo) accompagnato da uno snellirsi e semplificarsi della composizione; vuoi per un delicato, quasi impalpabile viraggio della gamma cromatica, che da neo-pompejana diviene quasi orcagnesca, come si avverte nella fondamentale «Incoronazione» di San Michela a Sermoneta.<sup>414</sup>

Oltre all'*Incoronazione della Vergine* di Sermoneta, Zeri citava il *Redentore* della chiesa di San Nicola di Bassiano, nei pressi di Sermoneta, identificandolo come uno dei modelli esemplificativi di quell'intento devozionale che era sempre più evidente nelle opere del pittore e più in generale nella produzione artistica di questi anni. Accanto alle due pale ricordate dallo studioso si colloca la maggior parte dei lavori di Siciolante degli anni Sessanta e Settanta. Dopo aver eseguito l'ultima decorazione profana in Palazzo Orsini, egli si dedicherà per lo più all'esecuzione di pale d'altare e di due cicli sacri con le *Storie della Vergine* in Santa Maria dell'Anima del 1563 e in San Tommaso in Cenci del 1565.

Come ben argomentato da Patrizia Tosini nel saggio sulla pittura romana del secondo Cinquecento a Roma, ad ispirare le scelte stilistiche di Siciolante fu anche la committenza, composta da «un'aristocrazia latifondista romana». Scrive la studiosa che «tali committenze “neofeudali”, radicate nel territorio dell'Agro pontino dal pieno Medioevo, sembrano aver contribuito a orientare la produzione dell'artista verso scelte estetiche dichiaratamente conservatrici» e a sviluppare uno stile retrospettivo che al contempo anticipa gli esiti scaturiti dal Concilio di Trento.<sup>415</sup> Nella pittura di Siciolante questa tendenza si registra soprattutto a partire dagli anni Sessanta; Patrizia Tosini cita infatti a ragione la *Crocifissione* di San Giacomo degli Spagnoli del 1564-1565 e quella di Palestrina della seconda metà degli anni Sessanta. Nondimeno, non manca – come sottolineato dalla studiosa –

---

<sup>414</sup> ZERI 1957, pp. 30-31.

<sup>415</sup> TOSINI 2018, pp. 103-113.

il riferimento costante alla sua formazione di stampo classicista, con inserti di citazioni da Giulio Romano e Perino del Vaga.<sup>416</sup>

Gli anni Sessanta si aprono con due lavori documentati: il *Ritratto di Francesco II Colonna di Palestrina* (fig. 122)<sup>417</sup> della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini e la *Madonna con Bambino Pini* (fig. 117), entrambi firmati e datati al 1561. Il ritratto di Francesco II Colonnagiunse a Palazzo Barberini da Palazzo Venezia. Lo Stato Italiano aveva acquistato il dipinto nel 1927 dalla Pinacoteca di Monaco, nella quale era pervenuto dalla Galleria Sciarra.<sup>418</sup> Secondo Hunter la prima segnalazione dell'opera spettava alla Favorini nel 1929, ma in realtà essa compariva già nel catalogo della Galleria Sedelmeyer del 1905,<sup>419</sup> e poco dopo nel catalogo del 1919 della collezione di Edward R. Bacon.<sup>420</sup> I due cataloghi appena citati permettono di aggiungere alcuni tasselli sin qui sconosciuti alla vicenda collezionistica del dipinto: infatti si evince che dopo il passaggio nella Galleria Sciarra, dove è documentato almeno fino al 1892,<sup>421</sup> venne acquistato da Charles Sedelmeyer, nelle collezioni del quale compare nel 1905, successivamente entra nella collezione M. A. Moullé di Parigi e prima di passare al signor Drey di Monaco e tornare in Italia, fu in possesso di Edward R. Bacon (1846-1915), un collezionista d'arte americano.<sup>422</sup>

Il personaggio ritratto è Francesco II, figlio di Stefano Colonna e di Elena Franciotti, del ramo di Palestrina, fratello di Giulio Cesare e marito di Cornelia Baglioni. È la stessa famiglia a commissionare al pittore la *Crocifissione* conservata in Sant'Agapito a Palestrina (fig. 150).<sup>423</sup> Nel dipinto compaiono, in veste di committenti inginocchiati, Elena e un personaggio maschile, identificabile o con Francesco II stesso, considerata la somiglianza, o con il fratello Giulio Cesare,

---

<sup>416</sup> Il riferimento evidente a Giulio Romano è nel Trittico da Cordoba della Galleria Colonna, citazione richiesta nel contratto dal committente, HUNTER 1996, pp. 139-141, n. 16; *Rinascimento a Roma* 2011, pp. 329-330, n. 172; il riferimento a Perino in questi anni è testimoniato dalla dipendenza del disegno di Windsor preparatorio per la pala di Giorgio Morato da quello di Perino di Zurigo, più volte ricordato. La soluzione adottata nella *Madonna con il Bambino* passata in asta da Pandolfini nel 2018 può considerarsi una riflessione congiunta sul foglio di Zurigo e sulla pala Függer di Giulio Romano. In entrambi le composizioni il pittore partendo da modelli raffaelleschi elabora uno stile personale dal gusto, come giustamente si ricordava, conservatore e, per citare Federico Zeri, «senza tempo».

<sup>417</sup> Roma, Palazzo Barberini, inv. 1932, olio su tavola, con iscrizione: «FRANCISCVS II. / STEPHANI. F. / COLVMNA. AN. / XXVI. M.D.LXI. / HIERONIMVS. / SERMONETA =/ NVS. F», cm 126x94; DI CARPEGNA 1989, p. 58; HUNTER 1996, pp. 142-143; FARINETTI 2004; MOCHI ONORI, VODRET 2008, p. 411.

<sup>418</sup> FAVORINI 1929, p. 165; DI CARPEGNA 1953, p. 54.

<sup>419</sup> *Illustrated Catalogue* 1905, p. 72, nr. 57.

<sup>420</sup> TOWNSEND, STANTON HOWARD 1919, p. 211 n. 266; l'iscrizione viene sciolta in maniera errata: si scrive infatti 17 anni invece di 26 e la data viene letta come 1574 al posto di 1561; ma il rimando al catalogo del 1905 non lascia dubbi al fatto che si tratti dello stesso dipinto.

<sup>421</sup> Risulta citato nelle collezioni Sciarra in MARIOTTI 1892, p. 136, n. 180.

<sup>422</sup> Un ritratto di Edward R. Bacon è conservato al Metropolitan Museum di New York, opera di Anders Zorn, un pittore svedese, datato 1897.

<sup>423</sup> HUNTER 1996, p. 143, nota 3; vedi inoltre Colonna, *I Colonna*, genealogia; Pietrangeli, *Palazzo Sciarra*, Roma 1986.

che peraltro sarebbe stato responsabile in seguito, negli anni Novanta, del restauro della cappella.<sup>424</sup> Secondo Raffaele Bruno, quando Siciolante concepisce il ritratto si ispira a quello che Bronzino aveva realizzato per il padre di Francesco, Stefano Colonna, conservato anch'esso a Palazzo Barberini.<sup>425</sup> Hunter suggerisce che Girolamo avrebbe potuto vedere l'opera quando venne portata a Roma o a Palestrina per la morte di Stefano avvenuta nel 1548.<sup>426</sup> Come notava già Hunter, il dipinto risulta modificato: infatti mentre attualmente Francesco tiene nella mano destra un bastone, forse di comando, in origine aveva una corta spada o un pugnale con la punta rivolta verso il basso, come si può vedere dai pentimenti. La modifica deve essere avvenuta sicuramente a firma già apposta perché tra le modifiche è visibile anche una prima firma.<sup>427</sup>

L'altro lavoro datato al 1561, la *Madonna con Bambino* (fig. 117) era destinata alla chiesa di Santa Lucia di Osimo, una cittadina marchigiana. Il dipinto prende il nome dalla famiglia Pini - della quale è visibile lo stemma nella parte inferiore centrale del dipinto - che ottenne la concessione del patronato della chiesa di Santa Lucia di Osimo da papa Pio IV. In questa tavola firmata lo spazio pittorico è quasi interamente occupato dal gruppo della Madonna con il Bambino. Le figure sono qui caratterizzate da forme espanse e dalla presenza di panneggi rigonfi e morbidi, peculiarità che diverranno frequenti nella produzione del pittore nel corso degli anni Sessanta. La Vergine siede su un trono marmoreo e lo sfondo è creato mediante le pieghe di un tendaggio verde. In basso a sinistra è visibile la sagoma della figura del donatore, in seguito raschiata, e al centro, nella parte inferiore, lo stemma della famiglia Pini di Osimo, formato da tre pini su uno sfondo oro tagliato obliquamente da una banda a fasce alternate argento e nere. La tavola fu commissionata a Siciolante verosimilmente alla fine del 1561 da Muzio Pini, che proprio nell'ottobre dello stesso anno ricevette la concessione del patronato della chiesa di Santa Lucia da parte di Pio IV.<sup>428</sup> L'incarico al pittore deve, con ogni probabilità, circoscriversi entro la fine dell'anno 1561, per via della data che compare insieme alla firma. Si può ipotizzare di restringere ulteriormente i tempi di esecuzione, considerando quale termine *post quem* il mese di ottobre, ovvero dopo che Muzio ebbe ricevuto l'assegnazione del patronato della chiesa. Attualmente il dipinto è conservato nel Museo Diocesano di Osimo, città in cui fu riportato nel 1970, dopo che nell'Ottocento le truppe napoleoniche lo asportarono dalla chiesa di Santa Lucia, crollata nel 1906, per trasferirlo nella Pinacoteca di Brera, dove risulta registrato tra i beni confiscati

---

<sup>424</sup> HUNTER 1996, p. 143.

<sup>425</sup> BRUNO 1974a, p.77.

<sup>426</sup> HUNTER 1996, p. 143 nota 8.

<sup>427</sup> HUNTER 1996, p. 143.

<sup>428</sup> COMPAGNONI 1783, p. 81; CANTORI 1975-1976, p. 137; Valazzi in *Lorenzo Lotto* 1981, p. 434; HUNTER 1996, pp. 120-121 e nota 9; A. Ulisse, in *L'eterno e il Tempo* 2018, pp. 411-412, nr. 140.

nel settembre del 1811.<sup>429</sup> Il dipinto non viene mai citato nelle fonti antiche; è Lanzi il primo a menzionare un'opera di Siciolante a Osimo, ma si riferisce a una copia della *Natività* di Santa Maria della Pace della quale, però, non c'è traccia. In seguito, lo si trova descritto nei citati *Inventari napoleonici* del 1811 come «La Madonna con Bambino e un orante», testimoniando come a tale data la figura del donatore fosse ancora visibile. Successivamente infatti, in un momento imprecisato, il ritratto del committente venne coperto con un intervento di ridipintura radicale, tanto che il restauro del 1981 ha permesso di riportare alla luce soltanto la sagoma della figura.<sup>430</sup> Il ritratto è eseguito su un pannello di legno diverso dal resto del dipinto, ma comunque da considerarsi coevo, secondo Maria Rosa Valazzi che escludeva sia l'ipotesi di un'aggiunta più tarda – su tale parte risultano dipinti anche i particolari della veste della Vergine e parte del trono – sia quella di una rifilatura della tavola poiché i bordi presentano colature.<sup>431</sup> In altre occasioni Siciolante ha inserito nelle sue pale i ritratti dei committenti: ne sono un esempio quello di Matteo Malvezzi nella pala di San Martino Maggiore a Bologna, quello di Giorgio Morato nella pala di San Bartolomeo ad Ancona, oggi a Calcinate, e quello presente nel *San Matteo con un Angelo* dello Statens Museum for Kunst di Copenhagen.<sup>432</sup>

Stilisticamente affine a questa opera risulta essere una *Sacra Famiglia con san Giovannino*<sup>433</sup> (fig. 118) di proprietà della Galleria Borghese, che dal 1916 l'ha depositata presso la chiesa di Santo Spirito di Urbino, come sotto quadro dell'altare maggiore, con un'attribuzione alla scuola di Giulio Romano.<sup>434</sup> Nel catalogo dei dipinti della Galleria Borghese redatto da Paola della Pergola nel 1959, il soggetto viene considerato una variante della *Madonna del Velo* di Raffaello, e viene associato stilisticamente a un'altra *Madonna con il Bambino*,<sup>435</sup> in seguito giustamente attribuita a Leonardo da Pistoia da Ferdinando Bologna seguito da Pier Luigi Leone de Castris.<sup>436</sup> Tale accostamento in parte concorre a supportare l'attribuzione di questo dipinto al pittore di Sermoneta, visti i suoi trascorsi nella bottega del Grazia.

Una variante di questa composizione, presentata in controparte e senza la figura del san Giuseppe, è stata rintracciata nella collezione Patrizi (fig. 119), sotto il nome di Siciolante.<sup>437</sup> L'opera è stata

---

<sup>429</sup> *Inventari napoleonici* 1976; HUNTER 1996, p. 120.

<sup>430</sup> LANZI 1795-1796, p. 437; *Inventari napoleonici* 1976, f. 13<sup>v</sup> nr. 683; per il restauro cfr. Valazzi in *Lorenzo Lotto* 1981, p. 434.

<sup>431</sup> *Ibidem*.

<sup>432</sup> Valazzi in *Lorenzo Lotto* 1981, p. 434; per il *San Matteo* si veda ULISSE 2014, pp. 57-74.

<sup>433</sup> Roma, Galleria Borghese, inv. 387, olio su tavola, cm 90x76; dal 1916 in deposito presso la chiesa di Santo Spirito di Urbino; cfr. DELLA PERGOLA 1959, p. 94, nr. 133.

<sup>434</sup> *Inventario Fidecommissario* del 1833; PIANCASTELLI 1891, p. 469; VENTURI 1893, p. 188; LONGHI 1928, p. 215; DELLA PERGOLA 1959, p. 94, nr. 133; Il trasferimento dell'opera ad Urbino si lega allo spostamento dello stendardo di Luca Signorelli che nel 1915 era stato trasferito alla Galleria Nazionale delle Marche.

<sup>435</sup> DELLA PERGOLA 1959, vol. II, nr. 131.

<sup>436</sup> BOLOGNA 1959; LEONE DE CASTRIS 1988, p. 487.

<sup>437</sup> Collezione Patrizi, olio su tavola, cm 74x64; PEDROCCHI 2000, p. 184, nr. 149.

identificata da Pedrocchi, sulla base della continuità collezionistica, con quella citata negli inventari della collezione del 1624. Tra i quadri registrati nell'anticamera compare infatti «un quadro d'una Madonna con Christarello mano di Girolamo da Sermoneta con cornice tutta dorata di scudi 100». Nell'inventario del 1654, nella terza camera, si vede «Una Madonna con Cristarello in tavola mano di Gio: Batta da Sermoneta con cornice tutta dorata, 060».<sup>438</sup> Confrontando le due versioni pittoriche della medesima invenzione, quella della Galleria Borghese, oggi a Urbino, a mio avviso risulta essere maggiormente pertinente alla mano di Girolamo, come dimostra ad esempio il confronto con la Madonna Pini. Si osservino i volti della Vergine e di Gesù Bambino, accostabili sia agli stessi presenti nel dipinto Pini, sia alle *Sante Lucia e Agata* (fig. 120) eseguite dal pittore in Santa Maria sopra Minerva, negli stessi anni. L'esistenza di questi due esemplari che, come si è detto, differiscono soltanto per la presenza della figura di san Giuseppe e per il fatto che sono in controparte, denota con ogni probabilità l'esistenza di un prototipo comune, a stampa o di carattere grafico, da cui le due invenzioni traggono spunto. Questo esempio va ad aggiungersi ai casi già noti di diffusione di modelli all'interno della bottega di Perino del Vaga, come quello offerto dalla *Sacra Famiglia* della Galleria Corsini discusso nel terzo capitolo o della *Sacra Famiglia* di Melbourne di Perino del Vaga.<sup>439</sup>

In questi stessi anni Girolamo risulta impegnato ancora una volta per la famiglia Caetani: sono infatti registrati a suo nome alcuni pagamenti inseriti in una serie di conti del 1561-1562 conservati all'Archivio Caetani, rinvenuti da Livia Nocchi. Qui si legge «scudi per il signor Honorato a magistro Gerolamo pittore a buon conto della cucina» e ancora «scudi 100 pagati a Gerolamo», forse riferiti ai lavori del palazzo dell'Orso a Roma e del palazzo di Cisterna, di cui si parlerà nell'ultimo capitolo.<sup>440</sup>

Riguardo alla decorazione con le *Storie della Vergine* della cappella Függer di Santa Maria dell'Anima<sup>441</sup> la rilettura di una già nota testimonianza documentaria del 1563<sup>442</sup> permette di circoscrivere la cronologia di esecuzione proprio intorno a questo anno. Il documento in questione registra infatti che in questo momento nella cappella si sta lavorando e la pala di Giulio Romano risulta coperta da una tavola.<sup>443</sup>

<sup>438</sup> ID., pp. 284, 384 (*inventario del 1624*), 394 (*inventario del 1654*).

<sup>439</sup> Si registrano diverse versioni dell'opera, una delle quali risulta attribuita a Girolamo Siciolante: Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 4217, olio su tavola, cm 98,5x78; per una scheda si veda TÁTRAI 1983, nr. 22.

<sup>440</sup> AC, Fondo Generale, 1562 gennaio 29, 150548, citato in NOCCHI 2018, p. 53.

<sup>441</sup> Le scene rappresentate sono: la *Nascita della Vergine* (muro di sinistra in basso), la *Presentazione della Vergine al Tempio* (muro di destra in basso), *Annunciazione* (fascia orizzontale a metà muro), *Visitazione* (muro di sinistra in alto), *Presentazione di Gesù al Tempio* (muro di destra in alto) e *l'Assunzione della Vergine* nella calotta della volta. Per una scheda sull'intera cappella si veda HUNTER 1996, pp. 158-161.

<sup>442</sup> Regesto della vita e delle opere, 1563, 2 giugno; pubblicato in MASETTI ZANNINI 1974, p. 56; e citato in *Roma cancellata* 2014, p. 26.

<sup>443</sup> Regesto della vita e delle opere, 1563, 2 giugno; MASETTI ZANNINI 1974, p. 56; *Roma cancellata* 2014, p. 26.

## 5.1 La Cappella Függer in Santa Maria dell'Anima

I primi studi sulla cappella si devono a Schmidlin che nel 1906 pubblicò un documento dell'aprile 1549 in cui si chiedeva di sollecitare Anton Függer a terminare la decorazione della cappella.<sup>444</sup> Considerando questa testimonianza Schmidlin, seguito dalla Pugliatti, sostenne che Siciolante fosse intervenuto a queste date.<sup>445</sup> Già la Davidson nel 1966 mise in dubbio tale datazione, ritenendo gli affreschi opera della seconda metà degli anni Cinquanta del Cinquecento. Bruno propose di posticiparli all'inizio degli anni Sessanta, seguito anche da John Hunter.<sup>446</sup> Gli affreschi erano stati citati da Vasari, da Celio e da Baglione.<sup>447</sup> Il Celio segnalava il danneggiamento della pala di Giulio Romano, presente sull'altare, a causa dell'erosione del Tevere all'epoca di Clemente VIII (1592-1605).<sup>448</sup> Oggi l'aspetto d'insieme della cappella risulta modificato poiché la pala fu spostata sull'altare maggiore (*post* 1682) e sostituita da un crocifisso scolpito, inserito in un tabernacolo di marmo eretto a metà dell'Ottocento.<sup>449</sup>

Le scene rappresentate sulle pareti della cappella sono: la *Nascita della Vergine* (fig. 123), la *Presentazione della Vergine al Tempio* (fig. 124), l'*Annunciazione* (fig. 125), la *Visitazione* (fig. 126) e la *Presentazione di Gesù al Tempio* (fig. 127). Nella calotta della volta appare l'*Assunzione della Vergine* (fig. 128). Correlati agli affreschi si conservano una serie di studi preparatori legati alle singole figure.<sup>450</sup> Se si riflette sulla necessità di proteggere la pala di Giulio Romano espressa dai

---

<sup>444</sup> Anton Függer era il nipote di Jakob Függer, il committente della pala di Giulio Romano; SCHMIDLIN 1906, pp. 242-244; HUNTER 1966, pp. 159-161. Si veda il Regesto della vita e delle opere: 1549, 27 aprile.

<sup>445</sup>T. Pugliatti, in *Girolamo Siciolante* 1983, pp. 98-101: sosteneva che questi affreschi fossero da collocare appena dopo le tele per Claude d'Urfé (1549-1550).

<sup>446</sup> DAVIDSON 1966a, p. 64; BRUNO 1974c, pp. 33-35; HUNTER 1987, pp. 24-26; ID. 1996, pp. 59-61, 158-161, nr. 15.

<sup>447</sup> VASARI 1568, VI, p. 220; CELIO 1638, p. 48; BAGLIONE 1642, p. 23.

<sup>448</sup> CELIO 1638, p. 48.

<sup>449</sup> HUNTER 1996, p. 160, nota 4.

<sup>450</sup> *Donna con Bambino in braccio*, Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe e dei Disegni, inv. FC 124184, carboncino acquarello bruno con tocchi di biacca su carta azzurra, mm 295x232 (BRUNO 1874c, p. 31; HUNTER 1988, p. 17; ID. 1996, p. 281, nr. D-22); *Presentazione di Gesù al Tempio*, già collezione Michel Gaud, carboncino, inchiostro bruno e acquarello con tocchi di biacca su carta azzurra, quadrettato, mm 409x255 (HUNTER 1988, pp. 17-18; ID. 1966, p. 276, nr. D-6); *Donna seduta con Bambino*, Torino, Biblioteca Reale inv. 14647a, carboncino e biacca su carta azzurra, mm 210x210 (BRUNO 1974c, p. 31; HUNTER 1988, pp. 18-19; ID. 1996, p. 281, nr. D-23); *Apostolo in piedi*, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1946-12-21-1, penna e acquarello con tocchi di biacca, mm 342x249 (*Gli affreschi di Paolo III* 1981, vol. II, p. 13; GERE, POUNCEY 1983, p. 162; HUNTER 1988, p. 19; ID. 1996, p. 277, nr. D-9); *Apostolo in ginocchio*, Vienna, Albertina, inv. 4873, carboncino su carta azzurra, mm 300x237 (DAVIDSON 1966a, p. 664, nota 47; BRUNO 1974c, p. 33; HUNTER 1988, p. 19; ID. 1996, p. 282, nr. D-24); *Apostolo che cammina*, Parigi, collezione privata, carboncino con tocchi di biacca su carta azzurra, parzialmente quadrettato, mm 217x123 (HUNTER 1996, p. 280, nr. D-20); *Vergine seduta*, già New York, collezione Geiger, carboncino, dimensioni ignote (DAVIDSON 1966a, p.64, nota 47; BRUNO 1974c, p. 33; HUNTER 1988, p. 19; ID. 1966, p. 279, nr. D-15); *Profeta*, Lille, Museo Wicar, inv. 666, carboncino e tocchi di biacca su carta azzurra, quadrettato, mm 183x162 (BRUNO 1974c, p. 34, 46, nota 55; HUNTER 1988, p. 19; ID. 1996, p. 276, nr. D-8); *Donna seduta con bambino*, Palermo, Palazzo Abatellis, inv. 5239/193, matita nera, acquarello bruno, biacca su carta celestina, mm 224x178 (PROSPERI VALENTI RODINÒ 1996, p. 160-161, n. 57). (figg. 129-134)

documenti, è possibile ipotizzare che la ragione fosse legata alla presenza del ponteggio di Girolamo Siciolante per realizzare gli affreschi. È plausibile, infatti, che nel 1563 il cantiere fosse in corso d'opera,<sup>451</sup> e tale documentazione potrebbe esserne la prova: si scrive infatti di lavori in corso. Un'altra testimonianza a favore di questa tesi è data dal fatto che il documento è il contratto che «Jacobus Petro de Cordoba» stipula con il pittore Niccolò Martinelli detto il Trometta (1535 ca. - 1611), un artista pesarese, per la realizzazione di un trittico con la *Madonna con il Bambino, santa Caterina e sant'Andrea*, dove si richiede che la Madonna sia tratta da quella della pala di Giulio Romano. Due anni dopo, il 7 ottobre 1565, il da Cordoba si accorda con Siciolante per ottenere lo stesso dipinto.<sup>452</sup> Il trittico è oggi conservato nella Galleria Colonna, e la *Madonna con il Bambino* dipende dall'opera di Giulio Romano. Forse fu questa l'occasione in cui i due si conobbero e lo spagnolo poté vedere a lavoro Siciolante.

Dal punto di vista stilistico è verosimile che gli affreschi siano stati eseguiti al principio del settimo decennio del Cinquecento, considerata anche la vicinanza che mostrano con il ciclo di San Tommaso in Cenci firmato e datato 1565.<sup>453</sup> Unendo tale confronto stilistico alla citata nota del 1563 che ricordava la pala di Giulio Romano coperta e i lavori in corso nella cappella, mi pare che la decorazione possa essere stata svolta proprio in questo anno, verosimilmente subito prima di ricevere la commissione da parte della famiglia Cenci. Non convince infatti il confronto con le tele della *Bâtie d'Urfé*, suggerito da Maria Teresa Pugliatti, e con tutto il gruppo di opere scalabili tra la fine degli anni Quaranta e il principio degli anni Cinquanta, ossia il *Battesimo di Clodoveo* della cappella Dupré in San Luigi dei Francesi (1548), la pala di San Martino Maggiore (1548), il nudo dei Musei Capitolini (1548-1549), la sala de *I Fatti dei Romani* di palazzo Spada (1550). Se ad esempio si osserva la figura femminile che ricorre in questi lavori, o la maniera di lavorare i panneggi, ci si accorge di come siano differenti da quelli presenti nella cappella Függer di Santa Maria dell'Anima.

Gli affreschi sono ormai opera di un pittore autonomo, che non si confronta più soltanto con la tradizione perinesca, ma si apre a nuove esperienze affermatesi nel frattempo sulla scena romana. Era stato già sottolineato in passato il riferimento alla cappella Della Rovere in Trinità dei Monti di Daniele da Volterra, in particolare per la scena dell'*Assunzione della Vergine*.<sup>454</sup> Anche più significativo appare il riferimento agli esiti degli Zuccari nella cappella Frangipane in San Marcello al Corso iniziata negli stessi anni: iniziata la decorazione forse nel 1558 e lasciata incompiuta da

---

<sup>451</sup> *Roma cancellata* 2014, p. 26.

<sup>452</sup> GNOLI 1935, p. 219; poi pubblicato con il nome della chiesa corretto da MASETTI ZANNINI 1974, pp. 101-102; HUNTER 1996, p. 302, n. XVI. Sulla commissione dello spagnolo Giacomo Pietro da Cordoba al Trometta si veda anche TOSINI 2016b, p. 132-133.

<sup>453</sup> Sulla cappella Cecenci: GIRAUDS 1980; HUNTER 1996, pp. 184-187, n. 34.

<sup>454</sup> T. Pugliatti, in *Girolamo Siciolante* 1983, pp. 98-101.

Taddeo alla morte nel 1566, poi completata da Federico.<sup>455</sup> Condotta dopo gli affreschi della cappella Mattei in Santa Maria della Consolazione, la cappella avvia una volta in senso classicizzante e neoraffaellesco del linguaggio di Taddeo che in precedenza aveva raccolto e rilanciato l'eredità di Perino e di Tibaldi.<sup>456</sup>

Si osservi ad esempio la scelta di utilizzare figure di quinta poste di spalle in primo piano ad introduzione della scena. Cristina Acidini Luchinat evidenziava nella decorazione della cappella maggiore di Santa Caterina de Funari, commissionata a Federico tra il 1571 e il 1572, un rimando alla *Decollazione di santa Caterina* della cappella Cesi di Santa Maria Maggiore eseguita da Siciolante nel 1567.<sup>457</sup> Un altro confronto da vagliare è quello tra gli affreschi della cappella Függer e le *Storie della Vergine* di Santa Maria dell'Orto realizzati dagli Zuccari forse prima del 1556.<sup>458</sup> Anche qui ricorre l'idea di utilizzare uno scenario architettonico come sfondo degli episodi in particolare nelle scene dello *Sposalizio della Vergine* e della *Visitazione*. La testimonianza di un rapporto forse di amicizia, o almeno di stima tra Siciolante e i fratelli Zuccari, si può rintracciare in un foglio di mano di Federico Zuccari in cui è rappresentato *Taddeo che dipinge le facciate del palazzo di Jacopo Mattei*, dove tra gli spettatori sul lato sinistro insieme a Daniele da Volterra è presente Girolamo Siciolante, dall'altro lato si vedono Salviati e Vasari, mentre a cavallo compare Michelangelo.<sup>459</sup>

Tornando a riflettere sulla cronologia del pittore, a queste date, stando al racconto vasariano, dovrebbe risalire il perduto *San Francesco che riceve le stigmate* che si trovava nella cappella della contessa di Carpi in San Lorenzo in Lucina. Distrutto probabilmente prima del 1736, fu sostituito dalla tela di Marco Benefial e noto solo grazie alle parole di Vasari: «et in San Lorenzo in Lucina, alla cappella della contessa di Carpi, fece a fresco un San Francesco che riceve le stimmate».<sup>460</sup> La contessa citata è con ogni probabilità da identificarsi con Caterina Pio da Carpi, figlia di Alberto Pio, che aveva sposato Bonifacio Caetani nel 1536.<sup>461</sup> Purtroppo nulla si sa sul perduto dipinto del quale resta soltanto la testimonianza antica di Vasari. Come già Hunter aveva rilevato la scelta del soggetto è certamente legata alla famiglia dei Pio da Carpi, considerata la devozione che Alberto Pio aveva per il santo, a tal punto da farsi tumulare con l'abito dei francescani.<sup>462</sup>

---

<sup>455</sup> ACIDINI LUCHINAT 1998-1999, vol. I, p. 59

<sup>456</sup> Desidero ringraziare la professoressa Vittoria Romani per aver condiviso con me tali riflessioni.

<sup>457</sup> ACIDINI LUCHINAT 1998-1999, vol. II, p. 46.

<sup>458</sup> EAD., vol. I, pp. 103-105.

<sup>459</sup> EAD., vol. I, p. 17, fig. 21.

<sup>460</sup> VASARI 1568, vol. VI, p. 221; HUNTER 1987b, pp. 7-13; HUNTER 1996, pp. 214-218.

<sup>461</sup> VASARI 1568, vol. VI, p. 221; BAGLIONE 1642, p. 24: Al momento della stesura de *Le Vite* di Baglione il sacello apparteneva ormai alla famiglia Alaleona; HUNTER 1987b, pp. 7-13.

<sup>462</sup> HUNTER 1996, p. 215.

Al 1564 risale il pagamento per l'esecuzione della *Discesa dello Spirito Santo* per Santo Spirito in Sassia (fig. 135). L'opera, registrata come perduta nella monografia di John Hunter, era stata invece recuperata e pubblicata nel 1991 da Roberto Cannatà nell'ospedale di Santo Spirito in Sassia.<sup>463</sup> Bisogna considerare che lo spostamento fosse avvenuto prima del 1950 se Pietro de Angelis, come ha rilevato Hunter, descrivendo la cappella e credendo di vedere la pala di Siciolante, menziona invece l'opera poi assegnata da Edmund Pillsbury a Jacopo Zucchi.<sup>464</sup> La composizione, ricordata da Vasari e Titi, ma non da Baglione,<sup>465</sup> era già nota grazie al disegno preparatorio conservato al Louvre (fig. 136).<sup>466</sup> Secondo Fabrizio Biferali a dare a Siciolante l'incarico per l'esecuzione della pala potrebbe essere stato Bernardino Cirillo, che fin dal 1556 era commendatore e maestro generale dell'Ordine di Santo Spirito, nonché committente di altre opere all'interno della chiesa.<sup>467</sup> Biferali suggerisce di riconoscere Bernardino nella pala nell'uomo barbuto che è in atto di indicare la colomba; sempre secondo lo studioso l'uomo pure barbuto accanto a lui all'estrema destra sarebbe il cardinale Giovanni Morone.<sup>468</sup> A seguire, tra il 1564 e il 1566, sono registrati i pagamenti per una *Crocifissione con la Vergine e san Giovanni Evangelista* (fig. 137) da porsi in San Giacomo degli Spagnoli, oggi in Santa Maria in Monserrato. È Vasari a dare notizia per primo di quest'opera, menzionandola insieme ad altri due dipinti concepiti per la medesima chiesa nazionale spagnola raffiguranti *Sant'Ildefonso* e *San Giacomo*.<sup>469</sup> La chiesa, chiusa a causa delle invasioni delle truppe napoleoniche, fu in seguito associata a quella di Santa Maria del Monserrato, dove fu portato anche il *Crocifisso* di Siciolante, ancora oggi qui conservato, mentre i due laterali sono andati perduti.<sup>470</sup> A differenza di quanto sosteneva Hunter, dopo Santo Spirito in Sassia, nel 1565, Girolamo termina l'*Assunzione della Vergine*<sup>471</sup> (fig. 139) per la cappella di Guido Ascanio Sforza di Santa Fiora in Santa Maria Maggiore. Il completamento della decorazione si deve al fratello di Guido Ascanio, Alessandro Sforza, che prende in mano la commissione dopo la morte del congiunto nel 1564. Fu Alessandro quindi a commissionare la pala a Siciolante, che fu terminata nel 1565, come testimonia

<sup>463</sup> Olio su tavola, cm 180x124; CANNATÀ 1991b, pp. 120-122.

<sup>464</sup> DE ANGELIS 1950, p. 135: «tela a olio attribuita al Sermoneta, raffigurante l'adorazione dello Spirito santo, col Cristo su nube, la mistica colomba, e ai lati San Pietro, San Paolo, Sant'Elena sorregge la croce e San Girolamo»; HUNTER 1996, p. 226; BIFERALI 2011, p. 196.

<sup>465</sup> VASARI 1568, vol. V, p. 221; TITI 1674, p. 34.

<sup>466</sup> Parigi, Musée du Louvre, Department des Art Graphique, inv. 10197r, penna e acquerello bruno su carta azzurra, quadrettato, mm 309x137; attribuzione al pittore fatta da Pouncey, come si legge sul verso del foglio; si veda HUNTER 1988, pp. 22-24 e plate 16; HUNTER 1996, p. 280, nr. D-18.

<sup>467</sup> BIFERALI 2011, pp. 198-199.

<sup>468</sup> BIFERALI 2011, pp. 199-200; penso si possa riconoscere anche un terzo ritratto all'interno del dipinto, l'uomo barbuto seduto all'estrema sinistra.

<sup>469</sup> HUNTER 1996, pp. 166-168, 301 nr. XIV.

<sup>470</sup> NIBBY 1839, p. 436; FERNÁNDEZ 1968, p. 83; HUNTER 1996, pp. 166-168, 210; CANALDA I LOBET 2015, p. 80.

<sup>471</sup> Olio su tavola, cm 229x153; alla mano di Siciolante Hunter riconduce anche il *ritratto del cardinale Guido Ascanio*, olio su ardesia, cm 76x46; HUNTER 1996, pp. 178-182, n. 32.

la data iscritta nel quadro, riportata alla luce grazie a una pulitura dell'opera effettuata nel biennio 2008-2009.<sup>472</sup> Lo studioso americano, basandosi sul fatto che Vasari non fa menzione dell'opera, la riteneva eseguita dopo il 1568.<sup>473</sup> Allo stesso anno 1565 risale il già citato contratto stipulato con Joannes Petrus da Cordoba, un mercante di corami spagnolo, creditore del pittore. Nell'accordo il mercante accetta come pagamento del debito che Siciolante aveva con lui, l'esecuzione di tre dipinti da porsi nella chiesa di San Giuliano in via dei Banchi nuovi. Nel documento, del 7 ottobre 1565, si richiede di dipingere tre opere che il pittore Niccolò Martinelli non aveva potuto finire. Il Da Cordoba chiedeva un sant'Andrea, una santa Caterina e una Madonna con il Bambino (fig. 138), quest'ultima doveva essere tratta – come si è visto – dalla pala di Giulio Romano di Santa Maria dell'Anima, a quel tempo nella cappella Függer. Il committente ebbe l'occasione di conoscere Siciolante probabilmente quando il pittore stava lavorando alla decorazione della cappella di Santa Maria dell'Anima.<sup>474</sup>

Nel contratto con il Da Cordoba vengono citati come testimoni «Gaspare Gasparini de Macerata pictore e Petrutio Casessio de Aretio Pictore».<sup>475</sup> Per quest'ultimo una seconda menzione, utile per quanto riguarda il rapporto con Siciolante, si incontra in un contratto stipulato dal duca di Requeséns, ambasciatore di Filippo II a Roma, il 18 settembre 1567, con il quale il pittore si impegnava per tre anni al servizio del re di Spagna, a partire dal successivo inizio di dicembre.<sup>476</sup> Nel contratto si specifica che il lavoro era posto sotto la direzione di Gaspar Becerra. Questa interessante informazione permette di legare la partenza del Cascese per la Spagna alla richiesta che il Becerra aveva fatto, nello stesso anno, a Siciolante: in una lettera del 1567 Girolamo viene consultato insieme a Giulio Mazzoni per conto del pittore andaluso, ormai rientrato in patria, per la scelta di due collaboratori italiani che potessero andare ad aiutarlo in Spagna:<sup>477</sup> uno di questi fu con ogni probabilità proprio l'allievo di Siciolante. Inoltre, il contratto risulta stipulato a Roma dove Patrizio Cascese si trovava, a testimonianza del fatto che la partenza era avvenuta in concomitanza della chiamata di Becerra. Patrizio nel contratto è definito "de Arezo" e ricordato insieme a suo fratello Ercole.<sup>478</sup>

---

<sup>472</sup> SATZINGER 2009, p. 218.

<sup>473</sup> HUNTER 1996, p. 179.

<sup>474</sup> Roma, Galleria Colonna, inv. 2039 (*Madonna con il Bambino*, cm 157x103,5), 38 (Sant'Andrea, cm 161x51,5), 40 (*Santa Caterina*, cm 161x51,5), tutti olio su tavola. Cfr. Hunter 1996, pp.139-141, n. 16; *Rinascimento a Roma* 2011, pp. 329-330, n. 172; TOSINI 2016b, p. 133.

<sup>475</sup> Il documento è stato pubblicato in GNOLI 1935, p. 219; MASETTI ZANNINI 1974, pp. 101-102; HUNTER 1996, p. 302 nr. XVI.

<sup>476</sup> SRICCHIA SANTORO 1978.

<sup>477</sup> REDIN MICHAUS 2002, pp. 50, 56-57, 62 nt 47; pubblicato in REDIN MICHAUS 2007, p. 337-338, n. V.

<sup>478</sup> SRICCHIA SANTORO 1978.

Nello stesso anno Siciolante firma e data gli episodi della *Vita della Vergine* in San Tommaso in Cenci, condotti a termine per Porzia Cenci, vedova di Valerio Ludovico Cenci.<sup>479</sup> Un esponente di una famiglia aristocratica molto ricca, che vantava tra i suoi componenti Cristoforo Cenci, tesoriere generale della Camera Apostolica e canonico di San Pietro; grazie a lui la famiglia era riuscita a stabilire un legame con il Vaticano. Già il padre aveva espresso la volontà di essere sepolto in San Tommaso in Cenci, che era divenuto un bene della famiglia. Anche Valerio venne deposto qui, e Porzia nel 1592, nel suo testamento scrive di voler essere tumulata nella cappella della chiesa dove si trovava già il marito.<sup>480</sup> Le scene si dispongono sia sulle pareti che sulla volta della cappella. Sulle pareti sono rappresentate, circondate ognuna da una cornice a stucco, la *Nascita della Vergine* (fig. 142), l'*Adorazione dei Pastori* (fig. 144), e l'*Annunciazione* (fig. 143), intervallate da figure di profeti, Isaia, Ezechiele, David e Daniele.<sup>481</sup> Sulla volta compaiono la *Cacciata di Gioacchino dal Tempio*, l'*Annunciazione a Gioacchino e Anna* e l'*Incontro di Gioacchino e Anna al cancello d'oro* (fig. 145). Nella scena dell'*Annunaciazione* è presente sul banchetto a cui si appoggia la Vergine l'iscrizione con data e firma: «HIER[ONIMUS] DE SERMO/NETA FACIEBAT/ A.D. MDLXV». Citati da Vasari i lavori di decorazione si inseriscono nell'impresa di ricostruzione dell'antica chiesa di san Tommaso nel rione Regola.<sup>482</sup> Qui, come in precedenti commissioni, è evidente l'uso degli aiuti: Hunter notava una frettolosa esecuzione delle scene della volta, tale da potersi ricondurre a degli aiuti; soltanto in alcune scene è possibile riconoscere la mano di Siciolante, che si comprende essere impegnato in numerose commissioni in questo momento, come appare anche dal riuso di invenzioni nate per lavori precedenti.<sup>483</sup>

Sono datati tra il 1565 e il 1566 i pagamenti a Girolamo per i lavori eseguiti nella Sala Regia,<sup>484</sup> dove realizza l'episodio raffigurante la *Donazione fatta da Pipino re dei Franchi del territorio ceduto da*

<sup>479</sup> Come riferito da Hunter (1996, p. 186, nota 6) il patronato di Valerio Cenci è ricordato in una *Visitationes ecclesiarum* del 1566, pubblicata da ARMELLINI, CECCHINELLI 1942, vol. II, p. 702.

<sup>480</sup> HUNTER 1996, p. 185.

<sup>481</sup> Hunter non ritiene che queste figure dei profeti possano ascrivere alla mano di Siciolante; HUNTER 1996, p. 72

<sup>482</sup> HUNTER 1996, p. 185; Gli affreschi sono stati restaurati negli anni Ottanta del Novecento, cfr. GIRAUDS 1980. L'iscrizione si trova in FORCELLA 1877, vol. X, p. 398, nr. 634. Hunter (1996, p. 187, nota 11) riportava la probabile presenza di un documento conservato presso l'Archivio della famiglia Cenci - citato da BEVILACQUA (1988, p. 228, n. 2) - che collocherebbe la committenza a Siciolante già nel 1561. Tale documento è una descrizione della cappella e in realtà è datato al 1661 (Roma, Archivio di Stato, archivio Cenci Bolognetti, serie B2, mazzo XXI, n. 6, Appendice documentaria n. 6). Nello stesso archivio si trova anche un altro documento del 21 ottobre 1559 in cui Pietro Martini camerlengo riceve da parte degli eredi di Valerio Cenci l'incarico per la costruzione della cappella dedicata alla famiglia nella chiesa di San Tommaso ai Cenci (Roma, Archivio di Stato, archivio Cenci Bolognetti, serie B1, quietanza 1, posizione 22; si veda Appendice documentaria, n. 1).

<sup>483</sup> HUNTER 1996, p. 72. Le scene come già evidenziato nel paragrafo su palazzo Orsini appaiono simili, e figure come quella della Canefora della *Nascita di Adone* sono qui fedelmente riportate.

<sup>484</sup> Pubblicati per la prima volta in LANCIANI 1907, pp. 228-229. È Hunter a fare chiarezza su come questi pagamenti vennero erogati: Siciolante ricevette 200 scudi nel 1565 (50 scudi il 9 febbraio, 50 il 3 aprile e 100 il 3 novembre) e 25 nel 1566 (3 giugno). Grazie a una nota del 4 dicembre 1568 si comprende che il saldo ricevuto nel 1565 era legato

*Astolfo re dei Longobardi*<sup>485</sup> (fig. 140) collocato sulla porta che introduce alla Cappella Sistina. Il progetto della sala Regia venne iniziato da Perino al tempo di Paolo III; dopo i tentativi di Daniele da Volterra e di Francesco Salviati per portare a compimento la decorazione pittorica, i consiglieri di Pio IV assegnarono il lavoro a più artisti, tra i quali Taddeo Zuccari, Girolamo Siciolante, Orazio Sammachini, Giovanni Battista Fiorini, Giuseppe Porta, Livio Agresti e Zamaria Zoppelli. Siciolante avrebbe dovuto eseguire due scene, la *Donazione di Pipino* e *l'Autorità conferita dalla sede apostolica agli elettori dell'Impero*, ma soltanto la *Donazione* fu terminata entro la morte di Pio IV. L'inserimento in questo importante cantiere è testimonianza di un'autorevolezza raggiunta dal pittore, di cui sono prova anche i ruoli che ricopre in questi anni nelle due importanti compagnie di pittori a Roma, la Congregazione dei Virtuosi al Pantheon e l'Accademia di San Luca.<sup>486</sup>

Il lavoro della sala Regia è citato da Vasari, oltre che nelle *Vite* – dove scrive di possedere il disegno riferito alla scena (fig. 141) –,<sup>487</sup> anche ne *Lo Zibaldone*<sup>488</sup> e in una lettera indirizzata a Vincenzo Borghini del 5 febbraio 1573:

«[...] Nella sala de' Re si lavora a dilungo a fresco, e lunedì ci anderò io a lavorare a dilungo per dar fine a questo lavoro di questa sala, cominciata da Perino, Daniello, Francesco Salviati, Giuseppe Porta, il Sermoneta, Livio da Frulli, Orazio Somachini, Gianbatista Fiorini, Giovanni Modanese, Arrigo Fiamingo, Tadeo Zuchero e Federigo suo fratello e Giorgio Vasari, che son 12 maestri, et il Vasari 13, che con Paulo 3, Giulio 3, Marcel 4, Paul 4, Pio 4, Pio V, che son sei papi, che ogniuno a provato 2 pictori, che so 12: gregorio 13 ha, per dargli fine,

---

all'affresco piccolo, quello con la *Donazione di re Pipino*, e i 25 scudi del 1566 sono per il quadro grande, che però non è andato oltre il cartone. Cfr. HUNTER 1996, p. 115, nota 23.

<sup>485</sup> Questo affresco è citato nel 1585 in una anonima descrizione di Roma: «Nella pittura ... ci si vede un re, dinanzi a cui ne va un altro legato con le mani dietro, et a questo spettacolo stanno cavalieri et altri. Non v'è già descrizione alcuna, come sarà per e[rrone?]], LANCIANI 1883, p. 456. L'autore di questa descrizione lamenta l'assenza di una iscrizione abbinata all'affresco, infatti gli unici due dipinti che nella sala Regia non ne sono provvisti sono questo e quello di Giovanni Maria Zoppelli. Su questo si veda DE JONG 2016, pp. 101-110, in particolare sulla sala Regia pp. 104-105. Il disegno a cui si riferisce Vasari è oggi conservato a Parigi: Musée du Louvre, Départements des Arts Graphiques, inv. 1960r, tracce preparatorie con pietra nera, inchiostro bruno, mm 455x428. Accostato a Siciolante da Philipp Pouncey – nota manoscritta sul verso del montaggio –. Per una scheda sul disegno si veda HUNTER 1996, pp. 108-117, n. 6. Sul disegno si veda, HUNTER 1988, pp. 24-25, plate 17; HUNTER 1996, p. 280, n. D19; D. Cordellier, in *From Raphael to Carracci* 2009, p. 81, n. 81. Sull'affresco invece Hunter 1996, pp. 66-70, 108-117, n. 6.

<sup>486</sup> Nel giugno del 1550 viene eletto “Reggente” della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon; per gli anni 1553, 1554, 1555, 1563 e 1564 ottiene la carica di “Console” della Compagnia dei pittori di San Luca; nel dicembre del 1554 diviene “Primo Aggiunto” per i Virtuosi; nel giugno 1555 è “Secondo Aggiunto” ancora per i Virtuosi; nel 1558 e nel 1563 è “Sindaco” della Compagnia di pittori di San Luca; e nel 1560 è “Infermiere e Maestro dei Novizi” per la Congregazione dei Virtuosi. Cfr. *Regesto della vita e delle opere*. Per la Congregazione dei Virtuosi al Pantheon si veda TIBERIA 2000, pp. 103, 109, 111, 114; per l'Accademia di San Luca SALVAGNI 2012, pp. 284-289, 299, 307-312.

<sup>487</sup> VASARI 1568, vol. VI, p. 221, specifica anche di possedere nel suo libro il disegno preparatorio (fig. 141), e vol. V, p. 564: nella vita di Taddeo ricorda l'incarico a Siciolante dei due affreschi: «A Girolamo da Sermoneta, un'altra delle maggiori ed un'altra delle minori». HUNTER 1996, p. 110.

<sup>488</sup> VASARI 1938, p. 146.

adoperato me per terzo decimo pictore, et gli succede così ben questa opera, che pictor più non v'arà a far sopra. Et nel vero questi cartoni riescano ricchi et invenzioni belle et buone figure, et se si coloriscano al solito, se ne arà onore, et sarà fatto questa sala in 8 mesi, quello che ha penato già presso a 28 anni, che se gli diè principio, aver fine [...].<sup>489</sup>

Da quanto scrive il biografo aretino nella parte relativa agli *appunti* ne *Lo Zibaldone* sembra che egli stesso si sia occupato di ripulire l'affresco di Siciolante qualche anno dopo la sua esecuzione; si legge infatti: «Nettar la storia di Girolamo Sermoneta».<sup>490</sup>

## 5.2 Sant'Eligio dei Ferrari: il rapporto tra Girolamo Siciolante e Girolamo Muziano

In riferimento alla commissione per l'esecuzione di una *Madonna con il Bambino e santi* (fig. 146) per la chiesa di Sant'Eligio dei Ferrari di Roma,<sup>491</sup> si deve segnalare un dato nuovo che riguarda la cronologia della pala e i rapporti del pittore con i suoi contemporanei. Al 23 agosto 1566 risale infatti un documento inedito nel quale Siciolante nomina il pittore Girolamo Muziano (1532-1592) per stimare la tavola da lui eseguita per l'altare della chiesa di sant'Eligio dei Ferrari. L'Università dei Ferrari, committente della pala, nomina invece Bramante fiorentino e al termine il pagamento viene stabilito nella misura di cento scudi.<sup>492</sup> A settembre dello stesso anno, un secondo documento, testimonia che Siciolante e l'Università dei Ferrari sono impegnati di nuovo a discutere del pagamento della pala, che viene infine fissato in 185 scudi.<sup>493</sup> L'opera oggi spostata sull'altare maggiore e sistemata all'interno di un tabernacolo di marmo, era stata descritta da Vasari, da Baglione, e da Titi, che attribuisce a Siciolante anche le pitture della volta, perdute con ogni probabilità durante i rimaneggiamenti della chiesa.<sup>494</sup> Venturi collocava l'opera subito dopo la *Madonna e santi* di Bologna, la Pugliatti riconduceva l'esecuzione al 1566-1567, Hunter, sulla base di alcune considerazioni sulla costruzione della chiesa, aveva fissato l'esecuzione intorno al 1563.<sup>495</sup> Lo schema è esemplato sulla precedente pala di San Martino a Bologna, da cui riprende la suddivisione dello spazio in due registri: la Madonna con il Bambino e angeli nella parte superiore e in basso tre santi, san Giacomo, san Martino con un mendicante e sant'Eligio. I tre santi rappresentati si legano

---

<sup>489</sup> ASF, CdA, II, I, n. 77; GAYE 1839-1840, III, p. 360; MILANESI 1878-1885, VIII, pp. 487-488; FREY 1930, pp. 751-753.

<sup>490</sup> VASARI 1938, p. 146.

<sup>491</sup> Olio su tavola, cm 275x198; per una scheda HUNTER 1996, pp. 149-151, n. 21.

<sup>492</sup> Roma, Archivio di Stato, trenta notai capitolini, uff. 13, b 25, cc323v-326v (Appendice documentaria n. 2). Desidero ringraziare Serena Quagliaroli per avermi segnalato la presenza di questo documento.

<sup>493</sup> Roma, Archivio di Stato, trenta notai capitolini, uff. 13, b 25, cc. 396v-398v (Appendice documentaria n. 2).

<sup>494</sup> VASARI 1568, vol. VI, p. 221; BAGLIONE 1642, p. 24; TITI 1686, p. 70.

<sup>495</sup> VENTURI 1932, p. 564; PUGLIATTI 1980, p. 16; HUNTER 1996, p. 149-150.

alla dedizione della chiesa che era precedentemente consacrata ai santi Giacomo e Martino.<sup>496</sup> Tornando a riflettere sul documento risultano molto interessanti la circoscrizione cronologica e la nomina di Muziano. Il fatto che il pittore bresciano compaia in una stima per volere di Siciolante indica che probabilmente tra i due esistesse una certa familiarità. In questi anni Muziano è impegnato nelle decorazioni dei palazzi di Ippolito d'Este, quello al Quirinale, quello a Monte Giordano e Villa d'Este a Tivoli. È forse possibile chiedersi se dalla supposta familiarità tra i due pittori possa derivare la nuova sensibilità che Siciolante mostra verso il paesaggio, ad esempio nel ricordato cantiere di palazzo Orsini a Monterotondo o nella *Natività* di Santa Maria della Pace, e che sembra andare assieme a una condotta pittorica più legata e lavorata dall'ombra. Il rapporto tra i due pittori che sembra aprire ulteriori spunti di riflessione necessita di una più approfondita messa a fuoco. Ci si limiterà in questa sede a porre il problema.

Il periodo che segue è scandito cronologicamente grazie a note di pagamento e iscrizioni apposte sui dipinti. Nel 1567 Siciolante termina la decorazione dell'altare e l'olio su ardesia con il *Martirio di santa Caterina* della cappella Cesi in Santa Maria Maggiore (fig. 147), seguendo quanto Federico Cesi, morto nel 1565, aveva lasciato scritto nel proprio testamento.<sup>497</sup> Protagonista della scena è santa Caterina presentata in ginocchio mentre aspetta il colpo dal suo carnefice; assiste alla scena l'imperatore Massenzio che dal suo trono ordina l'esecuzione. Nella parte superiore trova spazio la figura di Dio Padre che regge il Crocifisso, posto in asse con la santa in primo piano. La Trinità è completata dalla colomba dello Spirito Santo che compare nella lunetta dell'arco in cui è inserito il dipinto nella cappella Cesi in Santa Maria Maggiore a Roma. La prima menzione della pala si deve a Vasari che, alla pubblicazione de *Le Vite*, la descrive come ancora in corso di lavorazione: «[...] ha oggi fra mano la cappella del cardinale Cesis in Santa Maria Maggiore».<sup>498</sup> In seguito, Baglione la cita nel 1639 e nel 1642, correggendo la notizia imprecisa dell'aretino che ricordava «una Santa Caterina fra le ruote», mentre si tratta di una decollazione.<sup>499</sup> Girolamo realizza la pala, come già accennato, a seguito delle volontà espresse da Federico Cesi nel proprio testamento redatto a gennaio 1565. Infatti, mentre Andrea Gilio nel 1564 nel secondo dei suoi *Due Dialoghi* presentava la cappella come conclusa a livello architettonico, è Federico nel citato testamento a elencare quanto invece non era stato ultimato: egli dispone che la cappella dovesse essere terminata entro due anni, e menziona

---

<sup>496</sup> Sulla storia della chiesa: VENIER, ZANDRI, DE VITA 1975; per una scheda sull'opera si veda HUNTER 1996, pp. 149-151.

<sup>497</sup> Federico Cesi aveva previsto la decorazione della propria cappella già due anni prima, infatti il 9 settembre 1563 Livio Agresti scriveva a Truchsess «[...] Il cardinal Cesi viene a casa mia [...] e [...] mi ordinò ch'io li facesse un disegno per la sua cappella di S.ta Maria Maggiore [...]». Cfr. BOLZONI 2018, p. 65, nota 28).

<sup>498</sup> VASARI 1568, vol. VI, pp. 221.

<sup>499</sup> BAGLIONE 1639, pp. 170-171; BAGLIONE 1642, p. 24.

come ancora da eseguire le statue bronzee per i due sepolcri e la decorazione dell'altare.<sup>500</sup> Quest'ultima, come testimoniano Vasari e la data riportata nei pennacchi dell'arco,<sup>501</sup> venne compiuta entro il termine stabilito. Nelle determinazioni di Federico Cesi la cappella doveva essere il monumento funebre per sé e per il fratello Emilio Paolo, ricordato da Vasari<sup>502</sup> come primo ideatore e fondatore di una cappella di famiglia in Santa Maria Maggiore. Dopo la sua morte nel 1565 la supervisione del progetto doveva passare al nipote Angelo di Giangiacommo Cesi. Quest'ultimo nel 1561 aveva sposato Beatrice Caetani, figlia di Bonifacio, creando così un legame con i signori di Sermoneta, protettori di Siciolante. Tale rapporto di parentela può essere considerato come uno dei canali che favorì la chiamata del pittore, anche se egli era già noto ai Cesi: alla fine degli anni Quaranta era attivo nella cappella di famiglia in Santa Maria della Pace e nel 1550 eseguì lo stemma di Giulio III sulla facciata del palazzo di Federico Cesi nei pressi di San Pietro insieme a Battista Franco.<sup>503</sup> L'incarico di Girolamo, ricevuto verosimilmente nel 1566 – è questo il momento in cui probabilmente lo vede Vasari –, dopo la conclusione del lavoro nella Sala Regia e della decorazione della cappella Cenci in San Tommaso ai Cenci nel 1565, viene terminato nel 1567, come testimonia l'iscrizione presente nei pennacchi dell'arcata, dove compaiono, insieme alla firma dell'artista «JERONIMUS SERMONETE F(ECIT)» e alla data «PIUS V MDLXVII», le figure di due profeti, uno per lato, da attribuire allo stesso pittore. Completano l'arredo dell'altare maggiore i quattro pannelli su lavagna con gli evangelisti posti ai lati del dipinto. Solo *San Giovanni Evangelista* e *San Matteo* sono da attribuire a Siciolante, mentre *San Pietro* e *San Paolo* si devono a Giovanni Battista Ricci, come indicava già Baglione.<sup>504</sup> Sono stati ricondotti a questo dipinto due fogli, entrambi preparatori per la figura del carnefice.<sup>505</sup> Il primo, concentrato sulla figura (fig. 148), è ritenuto dalla maggior parte della critica autografo.<sup>506</sup> L'altro, che Pouncey e Gere, seguiti più tardi da Colalucci,

---

<sup>500</sup> GILIO 1564, p. 122; COLALUCCI 1994a, p. 116; HUNTER 1996, p. 301, nr. XV.

<sup>501</sup> Vi è un'iscrizione che riporta data e firma: da un lato si legge «JERONIMUS SERMONETE F(ECIT)», dall'altro «PIUS V MDLXVII»; le due iscrizioni sono riemerse durante il restauro degli anni Novanta. Cfr. COLALUCCI 1994b.

<sup>502</sup> VASARI 1568, VII, pp. 571-572.

<sup>503</sup> Sulla cappella Cesi in Santa Maria della Pace si veda HUNTER 1996, pp. 48-49, 161-164; ULISSE, in corso di pubblicazione; sullo stemma del palazzo Cesi si veda HUNTER 1996, pp. 48, 208-209.

<sup>504</sup> BAGLIONE 1642, p. 170; HUNTER 1996, p. 176.

<sup>505</sup> Legato alla figura del carnefice potrebbe essere anche un altro disegno conservato agli Uffizi sotto il nome di Siciolante, che riporta lo studio di un braccio (Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, inv. 9360a; matita rossa su carta bianca, mm 162x225; BRUNO 1974c, p.35; HUNTER 1996, p. 284, nr. XD-5). Per questo foglio era stata correttamente proposta una derivazione dalla scultura del *Cristo risorto* di Michelangelo posta in Santa Maria sopra Minerva (BRUNO 1974c, p. 35; CALENNE 2010, pp. 91-92, nota 21); Hunter lo inserisce tra i disegni non autografi senza commentarlo. Sulla prova grafica è riportata una scritta antica «Sermoneta»; per giudicare il disegno mancano dei confronti per la tecnica, infatti non sono noti disegni di Siciolante a matita rossa.

<sup>506</sup> Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, inv. 6372F, matita nera, mm 335x222; GERE 1971, p. 89, fig. 23; BRUNO 1974, p. 35; HUNTER 1988, p. 26-27, 34 nota 53, pl. 18; HUNTER 1966, p. 275, n. D-5.

attribuivano dubitativamente al Sermoneta, è riferito al solo dettaglio della gamba (fig. 149).<sup>507</sup> L'opera rientra nell'attività di Siciolante degli anni Sessanta, quando la maniera di lavorare i panneggi si fa più morbida e rigonfia, i colori diventano brillanti e a differenza di quanto accadrà negli anni Settanta le scene sono affollate di personaggi. L'utilizzo di un supporto come l'ardesia potrebbe ricondursi all'alunnato presso Leonardo da Pistoia: infatti tale particolare tecnica dell'olio su pietra sembra che si possa ritenere quasi una specialità del Grazia. Girolamo la utilizza soltanto anni più tardi, ma questo non esclude che potesse essere un bagaglio culturale che il pittore portava con sé dai tempi della sua primissima formazione e che continuò a sperimentare durante la sua carriera.

A questi stessi anni risale la *Crocifissione con san Lorenzo e donatori della famiglia Colonna* (fig. 150),<sup>508</sup> già citata, per la cattedrale di Sant'Agapito di Palestrina. La prima menzione del dipinto si deve a Pietro Pantanelli, che così descrive le opere realizzate dal pittore per questa chiesa: «nella cappella del Crocefisso la tavola dell'altare è del nostro Girolamo, in cui sono dipinti Cristo crocefisso, la beata Vergine, e san Lorenzo a sinistra, et inginocchiati due signori della nobilissima casa Colonna, cioè una donna vecchia ed un uomo».<sup>509</sup> Successivamente, nel 1795, è Pietrantonio Pietrini a informare che nel 1590 per volere di Giulio Cesare Colonna la cappella di San Lorenzo venne restaurata, e che in questa occasione vi venne collocato un «dipinto in tavola nel quale si vede il di lui ritratto, e quello di Elena sua madre; opere probabilmente del pittor Girolamo Sermonetano».<sup>510</sup> I personaggi ritratti sono, secondo il Pietrini, Giulio Cesare Colonna ed Elena, rispettivamente fratello e madre di quel Francesco II ritratto da Siciolante nel 1561. Ma come già Hunter sottolineava, l'unica prova che identifica il personaggio maschile con Giulio Cesare è questa descrizione di due secoli più tarda, legata al restauro della cappella. La somiglianza del personaggio con il ritratto che Siciolante esegue nel 1561 non esclude che possa trattarsi proprio di Francesco.

Al gennaio 1567 risale un documento, gentilmente segnalatomi da Livia Nocchi, che riguarda la commissione a Leonardo Sormani per la realizzazione del monumento funebre del cardinale Giovanni Andrea Belloni da Messina, vescovo di Massa Lubrense, nella chiesa di San Marcello al Corso. A Sormani si richiede di completare in quattro mesi il monumento e di realizzarlo identico a quello del cardinale Nobili nella chiesa di San Pietro in Montorio. Nella parte finale di questa testimonianza si registra la volontà del cardinale di affidare la parte della decorazione pittorica a Girolamo

---

<sup>507</sup> Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. Ff,1.12, pennello e acquerello bruno, tocchi di biacca, su gesso nero, carta preparata blu, mm 228x80; *Italian Drawings* 1993, p. 163, n. 264; COLALUCCI 1994a, pp. 160-161. Invece HUNTER 1996, p. 286, n. XD-12, non ritiene il disegno autografo.

<sup>508</sup> Olio su tavola, cm 450x210; per una scheda si veda HUNTER 1996, pp. 123-125.

<sup>509</sup> PANTANELLI 1972, I, p. 601.

<sup>510</sup> Pierantonio PETRINI, *Memorie prenestine disposte in forma di annali*, Roma 1795, pp. 225-226; HUNTER 1996, pp. 123-124.

Siciolante.<sup>511</sup> Non essendo attualmente rintracciabile il monumento di Belloni in San Marcello non è possibile stabilire se Siciolante si sia effettivamente occupato della commissione. Il periodo coinciderebbe con quello della realizzazione del *Martirio di santa Caterina* della cappella Cesi in Santa Maria Maggiore, del quale si è appena discusso, e si aggiunge a testimonianza della fama di cui il pittore godeva in questi anni, uno dei pochi superstiti di una generazione di pittori formati nella bottega di Perino del Vaga.

Dopo aver lavorato nel nord d'Italia e nelle Marche, Siciolante si trova coinvolto in commissioni umbre. Nella seconda metà del Cinquecento Siciolante viene chiamato a eseguire la decorazione per la cappella Rossi – o Roscio – del duomo di Terni.<sup>512</sup> Con ogni probabilità il lavoro dovette completarsi dopo la morte di Galeazzo Rossi, commendatore dell'Ordine Gerosomitano e vescovo di Assisi, avvenuta nel 1563. Difatti, come si legge da Francesco Angeloni che nel 1646 descrive la cappella, fu Galeazzo a dare inizio alla costruzione ma fu soltanto il nipote Ludovico, cavaliere di Malta, a poterla vedere completata.<sup>513</sup> Essendo Galeazzo morto il 16 ottobre 1563, questa data andrebbe quindi tenuta come termine *post quem*. Padre Sforza Pallavicino molto più tardi, nell'Ottocento, nella sua *Historia del Concilio di Trento*, riporta che la costruzione della cappella risaliva al 1554, coincidendo quindi con il momento in cui Galeazzo venne eletto vescovo da Giulio III.<sup>514</sup> È possibile riconoscere uno dei soggetti di questi dipinti grazie a una visita pastorale:<sup>515</sup> si tratta del *Noli me Tangere*, ed è possibile avere un'idea di come potesse essere grazie a una copia conservata nella chiesa della Maddalena di Terni.<sup>516</sup>

In questi anni in cui dovrebbe collocarsi la decorazione della cappella a Terni, Siciolante a Roma è impegnato nel ciclo di affreschi Függer in Santa Maria dell'Anima, realizza la *Discesa dello Spirito Santo* per Santo Spirito in Sassia (1564), *La crocifissione con la Vergine e san Giovanni Evangelista* per San Giacomo degli Spagnoli (1564-1565) e l'*Assunzione della Vergine* per la cappella Sforza in

---

<sup>511</sup> Roma, Archivio di Stato, Notai del tribunale dell'AC, vol. 3553, c. 158r (si veda l'appendice documentaria n. 3); il documento con il solo riferimento a Sormani è citato in PUGLIATTI 1984a, p. 180.

<sup>512</sup> Nel 1878 la cappella non esisteva già più, infatti Paolo Manassei ripubblicando la *Historia di Terni* di Angeloni, aggiunge in nota che il sacello in questione «si trovava dove adesso [nel 1878] è la vetrina del coro d'inverno», ANGELONI 1646 (1878), p. 504, nota 25. Ricorda poi la presenza di alcune iscrizioni appartenenti alla famiglia, in particolare riferite ad Angelo e Galeazzo, descritte già da Ferdinando UGHELLI (*Italia Sacra*, Venezia 1717, tomo VIII).

<sup>513</sup> «Ornata di bellissimi quadri del Sermoenta famoso pittore di quei tempi», ANGELONI 1646 (1878), p. 281; MORONI 1855, LXXIV, p. 133; pubblicato da SAPORI 1994, p. 93; TOSCANO 1999, p. 331.

<sup>514</sup> *Historia del concilio di Trento scritta dal padre Sforza Pallavicino*, Roma 1833, tomo IV, p. 31.

<sup>515</sup> Riportata da MORONI 1998, pp. 141-142. Qui Moroni aveva attribuito a Siciolante anche gli affreschi di palazzo Rosci a Terni; in disaccordo su questo l'opinione della Saporì; Cfr. SAPORI 2007, p. 93 nota 72.

<sup>516</sup> SAPORI 2007, pp. 87, 93 nota 72. Per la tela della chiesa della Maddalena, restaurata negli anni 2000, si veda A. Ciccarelli, in *Arte e Territorio* 2003, II, pp. 319-327, nr. 29. Inoltre, a questa invenzione si ispirerebbe anche la decorazione del soffitto di una delle sale di palazzo Giocosi che presenta il *Noli me Tangere* come riquadro centrale; cfr. SAPORI 2007, p. 87.

Santa Maria Maggiore (1565). Oltre alle testimonianze lasciate dai lavori, a Roma Siciolante è documentato grazie ai registri delle compagnie di pittori. Infatti, è registrato diverse volte nell'anno 1563 presso l'Accademia di San Luca, compare di nuovo nell'ottobre del 1564,<sup>517</sup> quando riceve il pagamento da parte di Giulio Mazzoni della quota per l'iscrizione alla Compagnia,<sup>518</sup> nel 1565 firma le due opere l'*Assunzione della Vergine Sforza* e le *storie della Vergine Cenci*, tra agosto e settembre 1566 sono in essere le pratiche per le stime della tavola che realizza in sant'Eligio dei Ferrari.<sup>519</sup> Si tratta pertanto un periodo abbastanza impegnativo per il pittore, dove l'unico momento possibile per effettuare un viaggio a Terni sembra essere proprio a ridosso dell'ottobre 1563, data della morte di Galeazzo Rossi. Infatti, fino all'agosto 1564 non sono documentati impegni lavorativi e non è presente a nessuna riunione delle congregazioni.

Dopo l'incarico a Terni, nell'agosto 1568 Siciolante riceve un nuovo incarico in Umbria, riguardante il duomo di Orvieto. In relazione a questo incarico si conserva una lettera scritta da Flaminio Cartari, che da Roma la indirizza ad Aurelio Avveduti a Orvieto. Oggetto della missiva è la commissione per la decorazione del Duomo della città. Flaminio fa i nomi dei migliori pittori ai quali si sarebbe potuto affidare il lavoro: «ms Hieronimo da Mozzano, ms Hieronimo de Sermoneta et il fratello di Taddeo».<sup>520</sup> Secondo quanto riferisce Cartari, il pittore di Sermoneta risponde che sarebbe stato disposto ad andare a Orvieto soltanto per prendere le misure, e avrebbe poi eseguito i cartoni a Roma; avrebbe quindi realizzato le tavole nella sua bottega romana per poi spedirle, e una volta terminata la progettazione, avrebbe inviato i suoi giovani. Come si evince dal documento del 14 novembre Siciolante non avviò il lavoro, poiché la commissione verrà affidata a Federico Zuccari.<sup>521</sup> La risposta di Siciolante a questa commissione lascia ipotizzare che forse anche per l'incarico precedente il pittore abbia utilizzato la medesima strategia, ovvero quella di eseguire da Roma i cartoni e lasciare l'esecuzione alla propria bottega. Tra questi suoi giovani dovevano probabilmente esserci Gaspare Gasparini maceratese e Casesio da Arezzo.

---

<sup>517</sup> Si veda il Regesto della Vita e delle Opere.

<sup>518</sup> CANNATÀ 1992, p. 31.

<sup>519</sup> Roma, Archivio di Stato, trenta notai capitolini, uff. 13, b 25, cc. 323v-326v e 396v-398v (Appendice documentaria n. 2).

<sup>520</sup> Orvieto, Archivio Opera del Duomo di Orvieto, Lettere originali, b. 68, anni 1549-1575, fasc. 6 [1568-1569], n. 348; la lettera è riportata da CAMBARERI 1986-1987, p. 254 e TOSINI 2008, p. 539, n. 203; ed è preceduta da un'altra datata del 14 gennaio 1565, nella quale si fanno invece i nomi di «M. Giorgino o m. Bronsino o m. Daniello» considerati tra i più importanti pittori del tempo, pubblicata da FUMI 1891, p. 380.

<sup>521</sup> Archivio Opera del Duomo di Orvieto, *Lettere originali*, b. 68, anni 1549-1575, fasc. 6 [1568-1569], n. 348; la lettera è riportata da CAMBARERI 1986-1987, p. 254; TOSINI 2008, p. 539, n. 203; mentre per il documento del 14 novembre si veda FUMI 1891, p. 416, n. CXC VIII).

## Capitolo 6

### Epilogo

La produzione di questi anni è segnata da quella tendenza conservatrice e retrospettiva, già evidente negli anni Sessanta. Siciolante non si occupa più di cicli decorativi, ma è impegnato soprattutto nella realizzazione di pale d'altare, dove si riscontra una semplificazione dell'invenzione, riducendo la scena a poche figure. Per comprendere la pittura di Siciolante di questi anni fondamentale è il testo di Federico Zeri del 1951, *Intorno a Gerolamo Siciolante*, dove viene avviata una rilettura della figura del pittore, e più in generale di una stagione pittorica. Scrive infatti Zeri in apertura:

Che a Gerolamo Siciolante spetti un'attenzione meno scarsa di quella che si meritano i pittori con cui viene abitualmente considerato un fascio, lo aveva già intuito il lucido scrutinio dell'Abate Lanzi; più tardi [...] il nome di Sermoneta è sceso nel grigio ripostiglio in cui, da almeno un secolo a questa parte, è condannato il Cinquecento romano tutto intero.<sup>522</sup>

Zeri, dopo aver ripercorso la carriera del pittore negli anni Quaranta e negli anni Cinquanta intrecciando la figura di Siciolante a quella di Jacopino del Conte, si sofferma su due opere all'epoca ancora inedite che ben testimoniano la tendenza di questi anni: l'*Incoronazione della Vergine* (fig. 153) di Sermoneta, da lui reperita nella chiesa di San Michele, costituisce un esempio della semplificazione che Siciolante attua in questo ultimo periodo; e il *Cristo Benedicente* di Bassiano (fig. 151) viene preso in considerazione quale testimonianza di un «accento ottocentesco e purista “ante litteram”». <sup>523</sup>

L'ottavo decennio si apre per Siciolante con un incarico fuori dall'Urbe; risale infatti al 1570 <sup>524</sup> la chiamata da parte di Giorgio Morato, il mercante armeno residente ad Ancona, già committente di Pellegrino Tibaldi e Tiziano. Il mercante chiese a Siciolante un quadro raffigurante la *Madonna con il Bambino e santi* (fig. 154, 155, 156),<sup>525</sup> per l'altare maggiore della chiesa di San Bartolomeo ad Ancona.<sup>526</sup> Secondo Hunter questa commissione si sarebbe risolta nella stessa maniera in cui

---

<sup>522</sup> ZERI 1951, p. 139.

<sup>523</sup> Ivi, pp. 145-146.

<sup>524</sup> La data compare nell'iscrizione in basso sulla tela: «GEORGIUS MORATUS AERMENUS/ OPUS HOC DIVO BARTHOLOMEO SA/CRUMFACIENDUM CURAVIT PINX/ AUTEM HIERONIMUS SERMONETA/ M. D. LXX». Pubblicata in HUNTER 1996, p. 102.

<sup>525</sup> Calcinante, Sagrestia di Santa Maria Assunta, olio su tela, cm 530x270. Fu asportata dalla chiesa di Ancona dai napoleonici che la trasferirono alla Pinacoteca di Brera il 6 luglio 1811. Nel 1821 fu concessa in deposito a Calcinante, in provincia di Bergamo, dove è tuttora. Cfr. HUNTER 1996, pp. 78, 101-105, n. 3.

<sup>526</sup> La chiesa di San Bartolomeo di Ancona è oggi nota con il nome di San Gregorio Illuminatore. L'edificio subì una totale ristrutturazione intorno al 1760 per opera dell'architetto Francesco Maria Ciaraffoni e nel 1847 chiesa e annesso

Siciolante avrebbe voluto portare avanti quella per il Duomo di Orvieto: eseguire la tela a Roma per poi spedirla.<sup>527</sup> Nel 1570 Siciolante è attestato a Roma solo il 18 agosto, quando scrive a Bonifacio Caetani che si trova a Cisterna.<sup>528</sup> Non ci sono documenti legati a questo incarico, le uniche informazioni che si possono trarre si devono all'iscrizione presente sulla tela. Uno dei primi a darne notizia era stato Lanzi, che descrivendola sull'altare maggiore di San Bartolomeo ad Ancona, la riteneva una delle opere più belle realizzate da Siciolante.<sup>529</sup> Alessandro Maggiori nel 1821 ne registrava lo spostamento, scrivendo che non si trovava più nella chiesa, ma era stata trasportata nella «Galleria Imperial di Milano»<sup>530</sup> a seguito delle invasioni napoleoniche ad Ancona.

La tela è divisa in due registri, nella parte alta all'interno di una nicchia semicircolare compaiono la *Madonna con il Bambino* in trono e due putti<sup>531</sup> che incoronano la Vergine, ai lati *sant'Agata* e *sant'Agnese*, riconoscibili grazie agli attributi. Altri due angeli seduti su una panca dividono questo piano dal registro inferiore. Nella parte sottostante vi sono rappresentati *san Paolo*, *san Bartolomeo*, un vescovo – forse *san Ciriaco* patrono di Ancona o *san Gregorio Illuminatore* patrono della chiesa armena di cui Morato faceva parte – e in mezzo a loro un monaco in ginocchio con una stampella, che negli anni è stato variamente identificato come *sant'Antonio abate* o *san Liberio*.<sup>532</sup> È interessante notare come alcune figure siano riprese da opere precedenti del pittore, identificando un *modus operandi* più volte da lui messo in atto. Le tre figure di santi in basso sembrano essere tratte, come aveva notato Hunter, dai personaggi presenti nella parte inferiore della pala dell'altare maggiore di Sant'Eligio dei Ferrari, mentre la figura di *sant'Agnese* mostra una certa somiglianza con la *santa Caterina* della pala di Bologna.<sup>533</sup>

---

convento vennero acquistati dalle monache benedettine armene. Con l'annessione di Ancona al Regno d'Italia il convento venne espropriato e adibito a carcere.

<sup>527</sup> HUNTER 1996, p. 103.

<sup>528</sup> Regesto della Vita e delle Opere: 1570, 18 agosto; documento pubblicato da L. Fiorani, in *Girolamo Siciolante* 1983, p. 133; HUNTER 1996, p. 306, n. 21.

<sup>529</sup> LANZI 1795-1796, pp. 437-438: «Il suo capo d'opera è in Ancona: ed è la tavola del maggiore altare nella chiesa di S. Bartolomeo, quadro copiosissimo d'un compartimento affatto nuovo, acconcio al gran campo, e alla moltitudine di SS. che dovevano avervi luogo. Collocò in alto il trono di N. D. fra un gajo drappello di Angiolini, e quinci e quindi due SS. Vergine genuflesse. A quest'altezza finse che si accedesse per due belle gradinate, una per parte e così diviso il piano superiore dall'inferiore, espresse in questo il Titolare, figura seminuda di forte carattere, insieme con S. Paolo tutto raffaellesco, ed altri due Santi. Si vede in quell'opera un impasto di colori, un accordo, un tutto, che alcuni lo tengono il miglior quadro della Città: se nulla può desiderarvisi e miglior metodo nella degradazione degli oggetti».

<sup>530</sup> MAGGIORI 1821, pp. 28, 71.

<sup>531</sup> Hunter (1996, p. 105, nota12) ritiene che i putti che incoronano la Vergine non siano opera di Siciolante, ma frutto della mano di un collaboratore o di restauri successivi.

<sup>532</sup> *Sant'Antonio abate* in HUNTER 1996, p. 102; *san Liberio* in HANSEN 2004, p. 338.

<sup>533</sup> HUNTER 1996, p. 103.

In relazione al dipinto si conservano due disegni: il primo (fig. 158) è un modello per la composizione;<sup>534</sup> il secondo (fig. 157) è limitato al gruppo della *Madonna con il Bambino*.<sup>535</sup> Tra il primo foglio e la redazione finale sulla tela sono state rilevate alcune differenze: si noti la posizione del Gesù Bambino, ma soprattutto le due sante ai lati del trono nel registro superiore, e i due putti seduti ai piedi del trono, poi scomparsi nel dipinto. Non compare poi il ritratto del donatore, posizionato nel dipinto in basso a sinistra. Questo era capitato già nella pala per la chiesa di San Martino a Bologna: infatti mentre nel disegno preparatorio non era stato previsto, nel dipinto viene inserito il ritratto di Matteo Malvezzi. Nel secondo foglio, attribuito a Siciolante nel catalogo di Pouncey e Gere, viene studiata nel dettaglio la posa della *Madonna con il Bambino*, l'invenzione sembra riprendere un'idea che Perino aveva utilizzato per lo studio preparatorio della pala, mai realizzata, per il Duomo di Pisa.<sup>536</sup> Questo disegno è stato inoltre utile alla casa d'aste Pandolfini per l'attribuzione a Siciolante di un dipinto passato in asta presso la loro sede di Firenze.<sup>537</sup> Si tratta di una *Madonna con Bambino* seduta su di un trono marmoreo e san Giovannino che si avvicina da sinistra (fig. 159). Sullo sfondo l'affaccio sul paesaggio da una finestra, che l'autore della scheda paragona a quelli presenti nelle piccole scene realizzate nel 1565 sulla volta della cappella in San Tommaso ai Cenci. La vicinanza con la tela di Ancona suggerisce che il dipinto, di piccole dimensioni e quindi probabilmente con destinazione privata, debba risalire proprio a questi primi anni Settanta. Per quanto riguarda lo stato conservativo, il quadro presenta diversi ritocchi sia sulla figura della

<sup>534</sup> Già a Londra, Galleria Phillips, *Madonna con il Bambino in trono con san Paolo, san Bartolomeo, san Ciriaco (?) sant'Antonio abate e angeli*, 577x346, penna, inchiostro bruno con acquerello e tocchi di biacca, quadrettato con gesso rosso; *Old Master Drawings* 1990, p.p. 52-53; HUNTER 1996, p. 277, nr. D-11.

<sup>535</sup> Windsor Castle, Royal Library, *Madonna con il Bambino*, inv. RCIN 905960, carboncino, inchiostro bruno con tocchi di biacca su carta azzurra, mm 226x152; *The Italian Drawings* 1949, p. 133, nr. 927; BRUNO 1974a, p. 68; HUNTER 1988, p. 28; HUNTER 1996, p. 282, nr. D-25.

<sup>536</sup> Zurigo, Kunsthhaus, inv. A.B. 1624, penna, inchiostro marrone, acquerello marrone, lumeggiature di biacca in parte ossidata, su carta preparata rosa; rincollato nella parte alta per fenditura orizzontale, mm 283x193; sul disegno si vedano: POPHAM 1945, pp. 85-90; PARMA ARMANI 1986, pp. 323-326, nr. C. VI; E. Parma Armani, in *Perino del Vaga* 2001, pp. 155-156, nr. 52.

<sup>537</sup> Firenze, Pandolfini 16 maggio 2017, lot. 8, *Madonna con il Bambino*, olio su tavola, cm 43,5x31,2. Nella stessa casa d'aste è riapparsa una *Sacra Famiglia* (Asta del 15 maggio 2018, lot. 29, olio su tavola, cm 99x76, fig. 160) già nota alla bibliografia (D'Achiardi P., *La collection Messinger*, Roma 1910, p. 287, n. 132, tav. LXV; VOSS 1920 [1994], p. 108; FAVORINI 1929, p. 167; *Collezione d'arte del Barone Alberto Fassini I. Pitture dal 300 all'800 illustrate da Adolfo Venturi Senatore del Regno*. Milano – Roma s.d. (1930) tav. XXII; VENTURI 1932, pp. 567, 591; HUNTER 1996, p. 229, B-1). Nel catalogo di vendita la pala viene datata agli anni Sessanta per la vicinanza con il trittico della *Madonna con il Bambino, Sant'Andrea e Santa Caterina* della Galleria Colonna del 1565. Ritengo maggiormente plausibile la cronologia già proposta da Venturi e Hunter (VENTURI 1932, pp. 567, 591; HUNTER 1996, p. 229, B-1, riteneva l'opera di incerta attribuzione) di collocare l'esecuzione di questa opera tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, dove i confronti risultano più stringenti – si veda a tale proposito la *Sacra Famiglia con san Giovannino e l'Arcangelo Michele* della Pinacoteca Nazionale di Parma. L'autografia di questo lavoro seppur risulta plausibile per alcuni aspetti, come la tipologia di figura femminile utilizzata dal pittore o il pannello della veste della Madonna, per altri non sembra pienamente coerente con le opere di Girolamo.

*Vergine*, sia su quelle di *Gesù Bambino* e *san Giovannino*, e anche sul cielo e le nuvole fuori dalla finestra.<sup>538</sup>

Secondo John Hunter lo studio del dettaglio della *Madonna con il Bambino* precede quello dell'intero a causa di un'evoluzione della posa del gruppo.<sup>539</sup> In passato era stato ipotizzato che il contatto tra Siciolante e Giorgio Morato potesse essere stato il vescovo di Ancona, Vincenzo de Lucchi, un bolognese che aveva partecipato al concilio di Trento, e che avrebbe quindi potuto vedere la pala di San Martino, con la quale la tela di Ancona trova diversi punti di contatto: utilizzano lo stesso schema su diversi registri e la figura di sant'Agnese nella tela anconetana è ispirata a quella di santa Caterina.<sup>540</sup> Un'ulteriore canale per il contatto tra Siciolante e il mercante armeno è il rapporto con Pellegrino Tibaldi e Angelo Ferretti. Morato era stato a sua volta committente di Pellegrino e secondo Vasari proprio per l'incarico del mercante armeno il pittore si era trasferito ad Ancona.<sup>541</sup> Anche Vincenzo de Lucchi, poteva essere legato a questa rete: infatti come emerso dalle ricerche di Giulia Daniele,<sup>542</sup> egli era nipote di Giovanni Poggi, altro committente di Tibaldi. I primi contatti tra Siciolante e Morato potrebbero risalire a qualche tempo prima quando il pittore coadiuvato da Tibaldi lavorava alla decorazione di Palazzo Ferretti commissionato da Angelo, oppure si può ipotizzare che sia stato proprio il Ferretti ad averglielo suggerito.<sup>543</sup>

---

<sup>538</sup> Come riporta il dossier sulle condizioni del dipinto fornito dalla casa d'aste Pandolfini di Firenze.

<sup>539</sup> HUNTER 1996, p. 102.

<sup>540</sup> ID. 1996, pp. 103, 105, nota 10.

<sup>541</sup> VASARI 1568, vol. VI, p. 149: «Essendo non molto dopo condotto [Tibaldi] da Giorgio Morato in Ancona li fece per la chiesa di Santo Agostino, in una gran tavola a olio, Cristo battezzato da S. Giovanni, e da un lato S. Paulo con altri Santi; e nella predella buon numero di figure piccole, che sono molto graziose. Al medesimo fece nella chiesa di S. Ciriaco sul Monte un bellissimo adornamento di stucco alla tavola dell'altar maggiore, e dentro un Cristo tutto tondo di rilievo di braccia cinque, che fu molto lodato. Parimente ha fatto nella medesima città un ornamento di stucco grandissimo e bellissimo all'altare maggiore di S. Domenico: et arebbe anco fatto la tavola, ma perché venne in differenza col padrone di quell'opera, ella fu data a fare a Tiziano Vecello, come si dirà a suo luogo. Ultimamente, avendo preso a fare Pellegrino nella medesima città d'Ancona la loggia de' Mercanti, che è volta da una parte sopra la marina e dall'altra verso la principale strada della città, ha adornato la volta, che è fabbrica nuova, con molte figure grandi di stucco e pitture; nella quale opera perché ha posto Pellegrino ogni sua maggior fatica e studio, ell'è riuscita in vero molto bella e graziosa, perciò che, oltre che sono tutte le figure belle e ben fatte, vi sono alcuni scorti d'ignudi bellissimi, nei quali si vede che ha imitato l'opere del Buonarruoto che sono nella Cappella di Roma con molta diligenza».

<sup>542</sup> Vincenzo de Lucchi, come emerso dalle ricerche di Giulia Daniele, era il nipote di Giovanni Poggi, anch'esso committente di Tibaldi. Su questa rete di committenza si veda DANIELE in corso di pubblicazione.

<sup>543</sup> Va inoltre ricordato che Alessandro Maggiori (1821, p. 56 nota 42) in relazione alla chiesa di san Domenico ad Ancona segnala che «in qualche memoria mss. si trova nominato [...] un quadro con la B. V., diversi santi e i Misterj del Rosario all'intorno del Sermoneta». Da identificare con lo stesso dipinto realizzato per il Morato, infatti prima di essere trasferita a Milano la tela era stata depositata nella chiesa di San Domenico. A testimonianza della richiesta e della fortuna che Siciolante riscuoteva nell'ambiente marchigiano, può citarsi anche la presenza di «un ritratto d'uomo del Sermoneta» in casa dei signori Bonaventura a Urbino, registrato da Marcello Oretti nel 1777 (Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Ms. Oretti B 165 II, *Notizie artistiche di diversi luoghi d'Italia*, in particolare cc. 357r. – 389v.: *Pitture nella città di Urbino e nel suo Stato descritte da Marcello Oretti nel 1777*; trascritto in PRETE 2005, p. 728).

Giorgio Morato fu uno dei protagonisti della scena artistica anconetana. Infatti, fin dagli anni Venti del Cinquecento la città si era aperta al commercio straniero incoraggiando la presenza di comunità mercantili. Nel 1580 Francesco Ferretti nei suoi *Diporti Notturmi* registrava la presenza di «greci, arabi, turchi, moreschi, armeni, ungheresi, polacchi, boemi e molti altri».<sup>544</sup> Tale partecipazione degli stranieri alle commissioni cittadine è testimoniata dai numerosi incarichi per la decorazione degli altari delle chiese di Ancona provenienti soprattutto dalle cerchie di immigrati dirette ad artisti non anconetani;<sup>545</sup> sembrerebbe che il finanziamento e la realizzazione di opere d'arte era una maniera per dimostrare il proprio *status* sociale, dal momento che gli stranieri erano esclusi dalla vita politica. Spesso in queste decorazioni si rintraccia il richiamo alla provenienza e ad altri elementi caratterizzanti la cultura del committente. Il caso di Giorgio Morato risulta essere esemplare in questo senso, infatti in varie occasioni utilizza pittori con una formazione non marchigiana per la decorazione degli altari maggiori delle chiese anconetane, Pellegrino Tibaldi, Tiziano e Siciolante.<sup>546</sup>

L'anno successivo, nel 1571, il pittore è di nuovo attestato a Roma dove firma e data l'*Annunciazione* per la chiesa di San Bonaventura dei Lucchesi, attualmente nota con il nome di Santa Croce dei Lucchesi. L'opera si trova oggi nel coro di Santa Maria della Concezione in via Veneto dove giunse probabilmente negli anni in cui, su commissione di Urbano VIII, fu costruito in questa sede il nuovo convento dei cappuccini, ovvero intorno al 1631. La chiesa di San Bonaventura, originaria destinazione dell'*Annunciazione*, era già nota con il nome di San Nicola in Portiis, e sorgeva nei pressi del Quirinale in un terreno di proprietà della famiglia Colonna. La struttura, inizialmente di modesta entità, venne sistemata e ampliata in diverse fasi, una delle quali databile fra il 1575 e il 1580, promossa per volere dei Colonna con il sostegno di Gregorio XIII.<sup>547</sup> È verosimile ipotizzare che la commissione fosse dovuta proprio a un membro della potente famiglia romana, vale infatti qui la pena ricordare che fin dal 1561 i Colonna avevano stretto con i Caetani un legame di parentela grazie al matrimonio tra Agnesina Colonna (1538-1578), sorella di Marcantonio, e Onorato Caetani (1542-1592), figlio di Bonifacio. Onorato inoltre parteciperà proprio insieme a Marcantonio alla battaglia di Lepanto (1571) e affiderà a Siciolante l'incarico per la realizzazione della *Madonna con il Bambino con san Bonifacio, san Francesco e papa Bonifacio VIII* (fig. 167) per la cappella Caetani in San Pietro.

---

<sup>544</sup> HANSEN 2004, p. 327, nota 4.

<sup>545</sup> Uno dei primi casi fu quello di Alvise Gozzi che incaricò Tiziano della pala per San Francesco in Alto; cfr. HANSEN 2004, p. 328.

<sup>546</sup> Sul tema della presenza di committenti stranieri ad Ancona si veda HANSEN 2004, pp. 327-355.

<sup>547</sup> BIFERALI 1999, pp. 54-55: ipotizza lo stesso spostamento per la pala commissionata a Scipione Pulzone, l'*Immacolata Concezione, i santi Francesco, Chiara, Andrea, Caterina d'Alessandria e il figlio Andrea Cesi*, per la stessa chiesa.

Tra il 1571 e il 1572 è registrato il ritorno di Girolamo a Sermoneta. Una testimonianza è offerta dalla pala realizzata insieme al figlio per la chiesa di Sant'Antonio abate di Cisterna firmata e datata 1572.<sup>548</sup> Questa è l'unica opera nota di Tullio Siciolante (1552-1572), appena avviatosi al mestiere del padre, morirà infatti l'anno successivo, come si desume dall'iscrizione posta sul dipinto.<sup>549</sup> L'opera, in stato frammentario, rappresenta la *Madonna con il Bambino, san Francesco, sant'Antonio Abate, san Paolo di Tebe e sant'Antonio da Padova*. La parte superiore del dipinto è oggi divisa in tre frammenti, con il gruppo della Madonna con il Bambino e gli angeli, fu ritrovata da Luigi Fiorani nel Palazzo Caetani a Roma e pubblicata nel 1983<sup>550</sup>; nel 2014 sono stati rinvenuti due ulteriori frammenti raffiguranti i santi Antonio e Francesco.<sup>551</sup> Per la stessa chiesa a Siciolante era stata commissionata anche la decorazione dell'altare maggiore e della tribuna, con soggetti tratti dalle *Sacre Scritture* e i *Miracoli di sant'Antonio Abate e san Paolo Eremita*. Tali pitture, oggi perdute, risultano note solo grazie alla descrizione che compare in un manoscritto conservato presso l'Archivio Romano di San Francesco a Ripa il cui autore è Ludovico da Modena (1637 [?]-1722). È una raccolta in tre volumi sulla fondazione dei conventi nella Provincia Riformata Romana; nel secondo si parla del convento di Sant'Antonio a Cisterna.<sup>552</sup> Secondo quanto riporta Ludovico da Modena la decorazione era firmata e datata: «Hieronymus Siciolantes e Sermoneta fecit; 1571»,<sup>553</sup> e spettava al pittore anche la decorazione di quella che Ludovico indica come la cappella del Redentore, dove comparivano *Scene della vita di Cristo e della Maddalena*.<sup>554</sup> La chiesa di Cisterna è inoltre oggetto

<sup>548</sup> L'iscrizione riporta la data 1572 e il nome del solo Tullio: «Tulius Siciulantes/ A.D. M.D. LXXII ha(n)c be/ate Mariae imaginem aeta/tis sue XX pinxit/ et obiit». La natura commemorativa dell'iscrizione suggerisce che la firma sia stata apposta dal padre, che probabilmente collaborò con il figlio alla realizzazione del dipinto.

<sup>549</sup> La sua lapide si trova in San Lorenzo in Damaso, con la seguente iscrizione: «TULIO SICIOLANTI ADOLESCENTI/ DIVINO PROPE INGENIO PRAESTANTI/ QUI CUM SUAE AETATIS OMNES MIRA/ PINGENDI ARTE SUPERARET/ CAERTOSQUE IAM IAM AEQUARET/ MORTE IMATURA CONSUMPTUS EXCESSIT/ HIERONYMUS SICIOLAN[TES] SERMONETANUS/ FILIO MESTIS FE[CIT] VIXIT ANN[UM] XX/ MEN[SES] II DIES VI OBIIT XIII/ KAL[ENDAE] AUG[USTUS] M D L XII». Pubblicata in FORCELLA 1874, vol. 5, p. 180, n. 508.

<sup>550</sup> La lunetta fino al 1930 circa si trovava nell'appartamento di Gelasio Caetani (*Domus Caietana* 1933, p. 56), e secondo il Fiorani fu spostata subito dopo la sua morte perdendosene il ricordo. Realizzati a olio su ardesia, tutti i frammenti si trovano attualmente nel Castello Caetani di Sermoneta; cfr. L. Fiorani, in *Girolamo Siciolante* 1983, pp. 127-129. I tre frammenti prima di essere portati al Castello Caetani furono restaurati presso l'istituto Centrale del Restauro tra il 1983 e il 1992. Cfr. PENNACCHI 2014, p. 142.

<sup>551</sup> PENNACCHI 2014, pp. 137-146.

<sup>552</sup> Archivio Romano di San Francesco a Ripa, Padre Ludovico da Modena, II, ms. 13, *Fondazione dei Conventi della Riformata provincia Romana*, ff.275-276; alcuni passi del manoscritto sono stati pubblicati da ACCROCCA 1999, pp. 343-347, il quale commenta soltanto la parte relativa alla descrizione del dipinto eseguito in collaborazione tra Tullio e Girolamo; PENNACCHI 2014, p. 137-146.

<sup>553</sup> Archivio Romano di San Francesco a Ripa, Padre Ludovico da Modena, ms. 13, *Fondazione dei Conventi della Riformata provincia Romana*, 3 voll., II, ff. 275-276; ACCROCCA 1999, p. 346: l'autore pubblica il passo ma non lo commenta.

<sup>554</sup> In una visita pastorale del 1703 questa cappella è invece indicata la cappella di Santa Maria Maddalena, il vescovo Marco Battaglini, che conduceva la visita, così descrive il sacello: «In secundo sacello erigitur Altare Sanctae Mariae Magdalene, cuius imago cernitur picta in muro, excellenti manu Hyeronimi Ciciulantis de Sermoneta [...]», Archivio

di una delle lettere che Siciolante scrive a Bonifacio Caetani, dove si fa riferimento, tra le altre cose, a una cornice per un quadro raffigurante una *Pietà* presente nel convento e ad altri paramenti sacri che il pittore era stato incaricato di recuperare per volere di Bonifacio.<sup>555</sup>

L'anno successivo, a seguito dell'elezione di Gregorio XIII, Siciolante venne incaricato di eseguire gli apparati per la sua incoronazione. Grazie al rendiconto del lavoro che il pittore presenta nel giugno del 1572, sappiamo che aveva realizzato «Stendardi, trombetti e guidoni [...] fatti di pittura» e che li aveva consegnati in due date, a distanza di pochi giorni, il 24 maggio e il 4 giugno 1572.<sup>556</sup> Allo stesso anno risale la commissione da parte di Livia Muti, vedova Armentieri, per la realizzazione della *Trasfigurazione* (fig. 164) della chiesa di Santa Maria in Aracoeli, originariamente collocata nella cappella funeraria di Tommaso Armentieri nella medesima chiesa e terminata nel 1573, come riportato nel dipinto. Dai documenti emerge che Tommaso, maggiordomo e segretario di Margherita d'Austria, figlia di Carlo V e moglie di Ottavio Farnese, aveva redatto il proprio testamento nel 1565 a Piacenza disponendo la costruzione di una cappella funeraria a Roma, e che la moglie realizzò le sue volontà solo nel 1572, quando è attestato il pagamento a due muratori per il lavoro eseguito nella cappella.<sup>557</sup> Siciolante portò a termine l'esecuzione della pala l'anno successivo, come si evince dalla data 1573 presente nel dipinto, riportata alla luce durante una campagna di restauro risalente allo scorso decennio. Oltre alla data è riemersa anche la figura di Dio Padre affrescata nella volta della cappella, descritta da Filippo Titi come lavoro di Siciolante, ma che invece sembrerebbe ascrivibile alla mano di padre Francesco da Cotogno,<sup>558</sup> e fino a quel momento ritenuta perduta a causa della sistemazione di un presepe permanente che dalla metà dell'Ottocento occupò la cappella Armentieri. La *Trasfigurazione* (fig. 164) di Siciolante venne prima spostata sopra la porta della sagrestia<sup>559</sup> e poi nella quarta cappella a destra, quella del Crocifisso, dove si conserva attualmente.

Voss notava la dipendenza dalla pala di analogo soggetto di Raffaello, con la semplificazione formale tipica di questo momento dell'attività del pittore di Sermoneta.<sup>560</sup> Infatti, nel dipinto vi è una ricercata

---

Diocesano di Velletri, Visite Pastorali, Sez. I – Tit. I, *Visitatio Battaglini, Anno 1703*, f. 658. Cfr. PENNACCHI 2014, pp. 139-140. In generale sull'argomento si veda PENNACCHI 2014, p. 137-146

<sup>555</sup> Roma, Archivio Caetani, Fondo Generale, 19 gennaio 1574, 156465, C 9450 I; citato in CAETANI 1927-1933, vol. II, pp. 57, 117; pubblicato in *Girolamo Siciolante* 1983, p. 133-135; HUNTER 1996, pp. 309-310, nr. XXVI.

<sup>556</sup> Roma, Archivio di Stato, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, vol. 10, fasc. 9, f. 3, 4 giugno 1572; pubblicato in HUNTER 1996, p. 307.

<sup>557</sup> Documenti pubblicati da HUNTER 1996, pp. 168, 308, n. XXIV.

<sup>558</sup> CARTA, RUSSO 1988, p. 110: nel contributo Laura Russo sostiene tale attribuzione grazie al reperimento di un manoscritto conservato presso l'Archivio Provinciale dell'Aracoeli (ms. 81, *Memorie di Padre Antonio da Cipressa*) dove compare la descrizione della cappella Armentieri e la pittura della volta viene attribuita a padre Francesco da Cotogno.

<sup>559</sup> RUFINI 1861, p. 34: «ove si fa il santo Presepio: il quadro che stava in questo altare, cioè la trasfigurazione del Sermoneta, vedesi ora sopra la porta della sagrestia». Poco prima descrive la cappella del Crocifisso, attuale collocazione della pala, priva di decorazione.

<sup>560</sup> VOSS 1920 (1990) p. 87.

semplicità; le figure occupano l'intero spazio pittorico, contrassegnato da scarni elementi di paesaggio, con un forte esito iconico; anche l'intonazione del colore è più moderata rispetto al *Martirio di Santa Caterina* di Santa Maria Maggiore di pochi anni prima e più vicina, alla *Crocifissione* Massimo in San Giovanni in Laterano (fig. 164), dello stesso 1573, invenzione, questa, che denota la medesima schematizzazione della composizione.<sup>561</sup>

Quest'ultimo dipinto, firmato e datato,<sup>562</sup> gli era stato commissionato da Orazio Massimo, nipote della defunta Faustina di Antonio Rusticelli, la quale nel 1560 aveva ottenuto la concessione di costruire la cappella funeraria.<sup>563</sup> La *Crocifissione* risulta essere, come sottolineato da John Hunter, uno dei momenti più alti della produzione del pittore.<sup>564</sup> La Madonna, Maddalena e San Giovanni sono disposti ai piedi della croce, sullo sfondo un paesaggio e due putti affiancano il crocifisso.

Intorno al 1574 Siciolante realizza una *Madonna con il Bambino con san Bonifacio, san Francesco e papa Bonifacio VIII*<sup>565</sup> per la cappella Caetani in San Pietro. Attualmente il dipinto si trova in San Tommaso in Formis ed è stato riconosciuto da Ilaria Toesca nel 1965.<sup>566</sup> A fornire le circostanze per la datazione della pala, come rilevato da Hunter, è Tiberio Alfarano,<sup>567</sup> chierico della chiesa di San Pietro, che negli anni Ottanta del Cinquecento si occupa di redigere una dettagliata "guida" della Basilica, nella quale compare una descrizione del sacello in cui doveva trovarsi la pala di Siciolante:

In fra questo deposito de Bonifacio papa pontifex IV et la porta Raviniana anticamente vi era l'altare de s. Bonifacio martire il quale poi fu ornato da bellissima cappella ampia con ciborio di marmore circondata da cancelli di ferro con musaici da Bonifacio papa pontifex VIII dove è il suo sepolcro elegantissimo et dentro al piano de questa cappella fu sepolto esso pontefice [...] Disopra al

---

<sup>561</sup> HUNTER 1996, pp. 151-152, n. 22.

<sup>562</sup> Olio su tavola, cm 183x122; l'iscrizione, rilevata da John Hunter, che compare è la seguente: «HIER. D. SE/MONETA F/ M D LXX/III»; per una scheda si veda HUNTER 1996, pp. 151-152, n. 22.

<sup>563</sup> Si conserva il pagamento per la realizzazione dell'opera datato 17 giugno 1573; Roma, Archivio Massimo, Raccolta di autografi, f. LII, 17 giugno 1573; pubblicato in HUNTER 1996, p. 308. Nella Galleria Borghese di Roma si conserva un dipinto tratto da questo, manca la figura della Maddalena ai piedi della croce e i putti (*Crocifissione*, Roma, Galleria Borghese, inv. 351, olio su tela, 218x133, fig. 166). In questo dipinto si registra una semplificazione rispetto a quello di San Giovanni in Laterano, soprattutto nella resa del paesaggio, che lascia pensare che possa trattarsi di una copia. La resa dei panneggi è identica, soltanto il volto della Madonna appare di poco variato. Attribuita a Siciolante da Longhi, seguito da Hunter che ritiene che l'opera possa essere il modello per il dipinto della cappella Massimo (cfr. LONGHI 1928, vol. I, p. 212; DELLA PERGOLA 1959, p. 137-138; HUNTER 1996, pp. 155-156, n. 14). Un'altra copia dalla *Crocifissione* di San Giovanni era stata rintracciata dallo studioso nella sacrestia di San Carlo ai Catinari, di dimensioni minori (Roma, San Carlo ai Catinari, olio su tela, cm 107x76); cfr. Hunter 1996, p. 250, n. C-23. Le due derivazioni denotano la fortuna della composizione e aggiungono un ulteriore tassello alla questione affrontata già in precedenza del circolo delle invenzioni.

<sup>564</sup> HUNTER 1996, pp. 78-79.

<sup>565</sup> Olio su tavola, cm 183x123.

<sup>566</sup> TOESCA 1965, pp. 57-58.

<sup>567</sup> Tiberio Alfarano fu autore del *De Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura*, volume terminato nel 1582, ma edito soltanto nel 1914, ovvero di una sorta di guida dell'antica basilica. Il passo è pubblicato in HUNTER 1996, p. 189. Su Tiberio Alfarano la tesi di dottorato, in corso di lavoro, di Bianca Hermanin, *Tiberio Alfarano e la Basilica Vaticana*, tutor prof.ssa Antonella Ballardini, Università degli studi di Roma Tre.

deposito de Bonifacio VIII vi è l'immagine della Beata Vergine et del papa pontifex in ginocchione con questa inscriptione Bonifacius papa pontifex VIII: fu restretta e levata l'inferriata di detta cappella nel Anno 1574 et l'Illustrissimo signore Honorato Gaetano della progenie e casata di detto Bonifacio VIII ha fatto fare in detta cappella una bella Immagine della Vergine Maria di s. Bonifacio martire e di S. Francesco et un bel paramento d'altare di damasco et francie d'oro con sua arme<sup>568</sup>

Baglione descrive l'opera nel 1639 e poi nuovamente nel 1642, modificando l'identità di uno dei santi, precedentemente qualificato come Crispino e quindi correttamente come Bonifacio. Nel 1642 rileva lo spostamento del dipinto dall'altare della cappella Caetani in San Pietro alla sagrestia della basilica: «Nella sagrestia di San Pietro evvi la tavola d'una Madonna con il puttino Giesù, san Francesco, san Bonifazio, e papa Bonifazio VIII in ginocchione, che prima sopra un altare nel vecchio tempio di San Pietro era riposta, et a olio lavorata». <sup>569</sup>

La cappella di cui si parla era stata fatta erigere da papa Bonifacio VIII Caetani (1235-1303) per la propria sepoltura, e al momento dell'assegnazione dell'incarico a Siciolante era già provvista di una decorazione medievale con la quale con ogni probabilità il pittore dovette rapportarsi. All'interno vi erano un'effigie del papa scolpita da Arnolfo di Cambio, risalente alla fine del XIII secolo e un mosaico con la *Madonna con il Bambino, i santi Pietro e Paolo e papa Bonifacio VIII* realizzato da Jacopo Torriti dello stesso periodo.<sup>570</sup> Il committente della tavola dovrebbe identificarsi con Onorato Caetani, come testimonia Alfarano; l'anno 1574, indicato dalla stessa fonte come data di esecuzione, coincide con la morte – avvenuta il 1 marzo di quell'anno – di Bonifacio Caetani, padre di Onorato e omonimo del defunto papa Caetani, alla memoria del quale la cappella era dedicata.<sup>571</sup> Connessi alla cappella di San Pietro si conservano due documenti, uno precedente e uno successivo alla realizzazione del dipinto di Siciolante. Il primo è del 1562 e registra che già in quell'anno un pittore, il cui nome è purtroppo difficilmente leggibile, ricevette un pagamento di pochi scudi per la «tela d'altare di San Pietro»<sup>572</sup> forse con riferimento ad un lavoro poi non realizzato; il successivo è una lettera datata 1584 scritta dal cardinale Nicolò alla nipote Giovanna Caetani, nella quale si dice: «circa la capella in san pietro l'intention mia è che si conferisca a qualche persona servitore di casa che sia [...] Se ve né alcuno et quando non vene sia si possa conferire al pr[...] di camerino di proponesi mandandomi la presentata». <sup>573</sup> Questo secondo intervento di cui si parla potrebbe forse riferirsi alla

---

<sup>568</sup> Pubblicato in HUNTER 1996, p. 189 e doc. nr. XXX, pp. 312-313.

<sup>569</sup> BAGLIONE 1639, p. 44; BAGLIONE 1642, p. 24; HUNTER 1996, pp. 188-189.

<sup>570</sup> *Girolamo Siciolante* 1983, pp. 44-45.

<sup>571</sup> TOESCA 1965, pp. 57-58. Onorato Caetani è indicato come committente della pala anche in *Costituzioni* 1645, p. 34.

<sup>572</sup> NOCCHI 2018, p. 53.

<sup>573</sup> NOCCHI 2018, p. 54.

sistemazione della cappella dopo la morte di Agnesina Colonna, la moglie di Onorato Caetani, avvenuta nel 1578, che era qui sepolta, come testimonierebbero le lastre sepolcrali conservate nelle Grotte Vaticane, dove si trovano anche i frammenti del monumento di Bonifacio VIII.

A differenza delle precedenti pale d'altare, la pala di San Martino di Bologna (1548), quella di Sant'Eligio dei Ferrari (1563 ca.) e quella di San Bartolomeo ad Ancona per Giorgio Morato (1570), il pittore rinuncia qui alla struttura architettonica, per costruire invece lo sfondo mediante il paesaggio. Come già notato da Hunter, in questa occasione Siciolante sembra ispirarsi alla *Madonna di Foligno* di Raffaello,<sup>574</sup> quadro che il pittore poteva aver visto diverse volte a Roma, visto che fino al 1565 – quando fu trasferito per volere di Anna Conti nella chiesa di Sant'Anna a Foligno – si trovava sull'altare maggiore di Santa Maria in Aracoeli a Roma. Oltre a questo mi pare si possa cogliere un rapporto anche con la pala Gozzi di Tiziano, realizzata per Luigi Gozzi e collocata sull'altare maggiore della chiesa di San Francesco alto ad Ancona. Quest'ultimo riferimento potrebbe essere considerato come una delle testimonianze di quel viaggio nelle Marche che Siciolante dovette compiere alla fine degli anni Cinquanta per la decorazione del piano nobile di Palazzo Ferretti, e successivamente nel 1570 per la realizzazione della pala d'altare per la chiesa di San Bartolomeo voluta da Giorgio Morato. Circa la posizione del quadro la Pugliatti ipotizzava che fosse sovrapposto al mosaico di Jacopo Torriti.<sup>575</sup> Connessi al dipinto si conservano due disegni preparatori, uno raffigurante una *Madonna con il Bambino*<sup>576</sup> in collezione privata a Londra, e l'altro il *San Francesco*.<sup>577</sup>

Mentre è facilmente comprensibile la presenza di san Bonifacio e di Bonifacio VIII nel dipinto, risulta meno immediata la ragione della raffigurazione di san Francesco. Come giustamente aveva suggerito Hunter, la scelta di inserirlo deve legarsi probabilmente alla famiglia della moglie di Bonifacio, Caterina Pio, figlia di Alberto Pio da Carpi e Cecilia Orsini di Monterotondo. I Pio da Carpi erano particolarmente legati alla figura di san Francesco; infatti Vasari informa che la «cappella della contessa di Carpi» in San Lorenzo fuori le Mura decorata da Siciolante aveva come soggetto dell'altare maggiore un *San Francesco che riceve le stigmate*.<sup>578</sup>

---

<sup>574</sup> HUNTER 1996, pp. 190-191.

<sup>575</sup> *Girolamo Siciolante* 1983, p. 75, nota 114.

<sup>576</sup> Londra, collezione privata, *Madonna con il Bambino*, mm. 300x210, carboncino su carta azzurra, quadrettato a carboncino; TOESCA 1565, pp. 57-58; BRUNO 1974a, p. 68; HUNTER 1988, pp. 28-30; ID. 1996, p. 277, D-10.

<sup>577</sup> Già a New York, Galleria William H. Scham, *San Francesco*, carboncino su carta azzurra, quadrettato, mm 350x175; HUNTER 1988, pp. 28-30.

<sup>578</sup> L'affresco risultava già distrutto nel Settecento quando venne sostituito da una pala d'altare di Marco Benefial con *San Francesco che appare alla beata Giacinta Marescotti*. Il dipinto era sopravvissuto a due cambiamenti di proprietà: dalla contessa di Carpi, passò a Ludovico Branca che lo mantenne aggiungendovi la *Beata Maria delle Grazie*. Lo stesso fece Paolo Alaleone, facendolo restaurare a Simon Vouet, che realizzò anche un'altra parte della decorazione. Quando

Tra il 1574 e il 1575 Siciolante viene coinvolto nella realizzazione del soffitto di Santa Maria in Aracoeli, commissionato dal Senato di Roma per commemorare la vittoria della battaglia di Lepanto ottenuta da Marcantonio Colonna contro i Turchi nel 1571. La commissione è ben documentata grazie a diversi atti conservati presso l'Archivio Storico Capitolino e l'Archivio di Stato che permettono di ripercorrere gran parte della vicenda, a cui è dedicato un approfondimento in questo capitolo. Ancora nel 1574 viene chiesto a Siciolante, Jacopino del Conte e Girolamo Muziano di realizzare l'ornamento per un *Crocifisso* eseguito da Durante Alberti, da collocare nell'oratorio della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon. Si tratta di una scultura lignea ancora oggi conservata presso l'Accademia.<sup>579</sup> In questa ultima parte della carriera Siciolante viene chiamato anche a eseguire stime del lavoro dei colleghi, come risulta da diversi documenti che lo riguardano: nel 1572, insieme a Giovanni Battista Fiorini e Pirro Ligorio, fu chiamato a valutare la decorazione di Zuccari nel cortile della libreria del Palazzo Apostolico<sup>580</sup> e, tra il 1574 e il 1575, diverse opere di Michelangelo da Santa Fiora.<sup>581</sup> Tale documentazione sembra testimoniare ancora una volta il ruolo che Siciolante era riuscito nel tempo a guadagnarsi nell'ambiente artistico romano. Ne sono prova anche due lettere trascurate finora dalla bibliografia sul pittore, risalenti al periodo tra la fine degli anni Sessanta e la prima metà degli anni Settanta. La prima del 1568 già discussa nei capitoli precedenti riguarda la commissione del Duomo di Orvieto.<sup>582</sup> In un'altra lettera dell'agosto 1574 vengono nominati ancora una volta Siciolante e «Hieronimus Vinetian», forse di nuovo Muziano, con riferimento al restauro della cappella Colonna in San Giovanni in Laterano. I due pittori sarebbero stati gli unici due a poter svolgere un buon lavoro in tempi brevi.<sup>583</sup> In realtà, in entrambi i casi Siciolante non eseguirà il lavoro, ma queste commissioni provano la considerazione che si aveva di Siciolante negli anni Settanta.

L'anno 1575 segna la fine della carriera del pittore: l'ultima commissione affidatagli sarà la decorazione del soffitto della chiesa dell'Aracoeli poiché muore nel 1575. Grazie alla testimonianza del 14 agosto, relativa alla commissione dell'ornamento del Crocifisso voluto dalla Congregazione

---

infine la cappella venne acquistata dalla famiglia Ruspoli, essi decisero di sostituirlo con una tela di Marco Benefial. Per la storia di questo dipinto si veda HUNTER 1987b; ID. 1996, pp. 214-218.

<sup>579</sup> TIBERIA 2000, p. 131.

<sup>580</sup> Roma, Archivio di Stato, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, vol. 10, fasc. 6, f. 3, 1572; pubblicato da BERTOLOTTI 1881, pp. 18-19; BERTOLOTTI 1885, p. 44; LANCIANI 1912, p. 60; HUNTER 1996, p. 306; ACIDINI LUCHINAT 1998-1999, vol. I, p. 155 nota 82 e p. 282 nota 65.

<sup>581</sup> Roma, Archivio di Stato, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, vol. 11, fasc. 13, p. 150 e vol. 12, fasc. 10; pubblicati in HUNTER 1996, pp. 310-311, 313.

<sup>582</sup> Orvieto, Archivio Opera del Duomo di Orvieto, Lettere originali, b. 68, anni 1549-1575, fasc. 6 [1568-1569], nr. 348; la lettera è riportata da CAMBARERI 1986-1987, p. 254 e TOSINI 2008, p. 539, nr. 203; ed è preceduta da un'altra datata del 14 gennaio 1565, nella quale si fanno invece i nomi di «M. Giorgino o m. Bronsino o m. Daniello» considerati tra i più importanti pittori del tempo, pubblicata da FUMI 1891, p. 380.

<sup>583</sup> AC, Corrispondenza Marcantonio II, Lettera di Girolamo Altieri a Marcantonio II Colonna, 7 agosto 1574; cfr. NICOLAI 2009, p. 300.

dei Virtuosi al Pantheon, è possibile restringere la data della morte del pittore a poco più di un mese: tra il 14 agosto e il 6 settembre 1575, data del documento reperito da John Hunter in cui Lucrezia Stefanelli è già denominata come vedova Siciolante.

### **6.1 Raffaellino da Reggio «andò a Sermoneta con Messer Girolamo Sermoneta»: nuove considerazioni sulla presenza di Raffaellino come aiuto di Siciolante**

Nel 1560 Bonifacio Caetani, divenuto signore di Sermoneta a seguito della morte del padre Camillo avvenuta nel 1554, aveva promosso una serie di interventi volti a consolidare il proprio feudo, sia dal punto di vista economico, sia da quello difensivo. Rientrano in questa campagna di interventi la costruzione di quattro torri costiere, che avevano l'obiettivo di fornire al feudo un maggior controllo sulla zona circostante, e l'ampliamento dei propri possedimenti. In questo stesso anno, con Bonifacio a capo, la famiglia Caetani sposta stabilmente la propria sede da Sermoneta a Cisterna, una cittadina giudicata più adatta in quel momento alle loro esigenze; la presenza di boschi poteva favorire la produzione agricola e l'allevamento, per aiutare e sostenere l'economia del feudo. Sermoneta da questo momento in poi pur mantenendo un ruolo importante per i Caetani, perde quello di residenza ufficiale, che viene invece assunto da Cisterna. È in questo palazzo che il cardinale Niccolò risiedeva quando tornava da Roma ed è qui che venne ricevuto Gregorio XIII quando nel 1572 fece visita alla famiglia.

In conseguenza del nuovo ruolo assunto da Cisterna assunse nella seconda metà del Cinquecento Bonifacio decise di ampliare la vecchia costruzione medievale, dotandola di ambienti e strutture tali per renderla un palazzo residenziale. Le più antiche testimonianze riguardanti l'edificio sono un disegno, variamente attribuito, e una lettera scritta da Siciolante e indirizzata a Bonifacio. La prova grafica è conservata presso la Compagnia dei pittori di San Luca e riporta una parte della pianta del palazzo, e più precisamente l'ala sud.<sup>584</sup> Zocca e Wassermann ritenevano il foglio di mano di Francesco Capriani da Volterra (primi decenni del XVI-1588), il Lurin ha spostato tale attribuzione, già ritenuta improbabile dalla Marcucci, su Etienne Dupérac, attraverso il riconoscimento della sua grafia nelle iscrizioni della pianta,<sup>585</sup> datandolo agli anni Sessanta, in concomitanza con l'avvio dei lavori dei lavori da parte di Bonifacio. Tale intervento dovette interessare l'ampliamento dell'ala sud e l'aggiunta del corpo centrale del palazzo.<sup>586</sup> La lettera, più tarda, del 1574, fa riferimento a due piante per un palazzo che Siciolante doveva procurare a Bonifacio. Considerati gli anni e visto il riferimento nella lettera ad altri lavori che il pittore aveva fatto a Cisterna, l'edificio in questione è

---

<sup>584</sup> Roma, Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, Fondo Mascherino, n. 2538. Sul disegno di vedano MARCONI, CIPRIANI, VALERIANI 1974, p. 25; SCALESE 1990, pp. 207-222; PENNACCHI 2013, pp. 34-35.

<sup>585</sup> WASSERMANN 1966, p. 174; MARCUCCI 1991; LURIN 2005, pp. 244-245.

<sup>586</sup> PENNACCHI 2013, pp. 34-38.

stato identificato proprio con il palazzo di Bonifacio. Questa testimonianza aveva indotto alcuni studiosi a riflettere su una probabile presenza di Girolamo come architetto delle stanze del secondo piano, realizzate proprio nel 1574.<sup>587</sup> La successiva testimonianza si trova in un opuscolo seicentesco dal titolo *Origine dell'antichissima e nobilissima Casa Caetani con li suoi Stati, che possiede*,<sup>588</sup> dove si riporta che «il bellissimo palaggio cominciato dal medesimo Bonifazio, et abbellito con stupende pitture fatte dalli eccellenti pittori Girolamo, e Tullio Siciolanti da Sermoneta e poi finito dal Signor Duca, e dalla bona memoria del cardinal Aloisio, bastaria per ornare una città, nonché una terra».<sup>589</sup> La decorazione del palazzo viene successivamente ricordata da Pantanelli che la inserisce tra i lavori realizzati da Siciolante per i Caetani: «in Cisterna Siciolante dipinse assai vagamente alcune sale nel palazzo dei signori Caetani».<sup>590</sup> Nei primi del Novecento è Tomassetti a citare le pitture del palazzo ritenendole opera della scuola dei fratelli Zuccari: «Cinque stanze decorate dalla scuola degli Zuccari con scene del Vecchio Testamento».<sup>591</sup> Il riferimento agli Zuccari è mantenuto negli anni Trenta in *Domus Caietana*, ai quali viene aggiunto il nome del già citato Etienne Dupérac, incisore e architetto francese che lavorò a Venezia e a Roma.<sup>592</sup> Uno dei primi studi completi sulla decorazione del palazzo si deve a Ellis K. Waterhouse che pubblicò nel 1970 un articolo corredato da alcune immagini scattate durante la sua visita nell'aprile del 1935. Tali testimonianze divennero importantissime quando nel 1944 il palazzo subì gravi danni. I bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale ebbero infatti effetti pesanti sull'edificio, compromettendo l'intera ala sud, quella in cui erano presenti gli affreschi cinquecenteschi. Waterhouse, al momento della sua visita, descrive il palazzo come diviso in due parti: una abitata con circa otto stanze decorate con affreschi risalenti ai secoli XVIII-XIX, e una disabitata formata da circa sette stanze con all'interno una decorazione cinquecentesca che versava in pessime condizioni, ovvero l'ala sud oggetto del disegno attribuito a Dupérac.<sup>593</sup> Lo studioso aveva depositato gli scatti fatti da lui e C. G. Hardie nel 1935 nel palazzo al Courtauld Institute of Art di Londra, pubblicandone soltanto una parte. Nel 2011 Marta Libera Pennacchi ha recuperato i negativi pubblicandoli in un volume sui Caetani e Cisterna.<sup>594</sup> Nel suo articolo Waterhouse riconosceva la

---

<sup>587</sup> Roma, Archivio Caetani, Fondo Generale, 19 gennaio 1574, 156465, C 9450 I; CAETANI 1927-1933, vol. II, pp. 57, 117; L. Fiorani, in *Girolamo Siciolante* 1983, pp. 133-135; HUNTER 1996, pp. 309-310, nr. XXVI; NEGRO 2007, p. 199; PENNACCHI 2011, p. 56.

<sup>588</sup> Secondo la Pennacchi l'opuscolo venne scritto in occasione delle nozze tra Filippo Caetani, principe di Caserta, e Cornelia d'Aquino, principessa di Castiglione, avvenute nel 1642. La studiosa individua l'autore in Francesco Molinari. L'opera venne ristampata nel 1911 in occasione delle nozze tra Roffredo Caetani e Margherita Chapin; PENNACCHI 2013, p. 28, nota 29.

<sup>589</sup> *Origine dell'antichissima e nobilissima casa Caetani* 1911, p. 14.

<sup>590</sup> PANTANELLI 1972, vol. I, p. 601.

<sup>591</sup> TOMASSETTI 1910, vol. II, pp. 392-393.

<sup>592</sup> CAETANI 1927-1933, vol. II, p. 117; PENNACCHI 2011, pp. 51-53.

<sup>593</sup> WATERHOUSE 1970, p. 103.

<sup>594</sup> PENNACCHI 2011, figg. 10-15, 19-23, 25-32.

mano di Siciolante in due stanze, identificate come stanza B e G. Nella prima riteneva plausibile identificare come autografe la figura della *Giustizia*, riconoscibile grazie alla presenza della spada e della bilancia, e quella della *Prudenza*, figura bifronte, identificabile grazie agli attributi dello specchio e del pesce remora. Le due figure erano poste ai lati di uno stemma in stucco di cui lo studioso non ricordava il soggetto e tutt'intorno correva un fregio a grottesche su fondo scuro, frammezzato da ovali con la raffigurazione dell'aquila, simbolo della famiglia Caetani. Il resto della decorazione di questo ambiente secondo Waterhouse era da ritenersi eseguito da un'altra mano, forse un fiammingo. La Pennacchi suggerisce di riconoscere in due delle figure presenti in questa stanza santa Pudenziana e santa Prassede, collegandole alla devozione che a partire dagli anni Ottanta del Cinquecento la famiglia Caetani aveva verso le due sante. Enrico Caetani fu infatti eletto cardinale col titolo di Santa Pudenziana nel 1586, un elemento che porterebbe a datare la decorazione agli anni Ottanta del Cinquecento,<sup>595</sup> immaginando a questo punto due interventi decorativi nella sala. Quello di Siciolante era stato fatto risalire da Hunter agli anni Sessanta per la vicinanza, già sottolineata da Waterhouse, con i lavori di questi stessi anni: gli affreschi di San Tommaso in Cenci o la *Donazione di Pipino* della Sala Regia.<sup>596</sup> Nella seconda stanza Waterhouse riconosceva Girolamo nella scena della *Caduta di Icaro* e in alcune delle decorazioni a grottesche, qui riscontrava una vicinanza con gli affreschi di Santa Maria dell'Anima.<sup>597</sup>

Le altre stanze identificate dallo studioso con le lettere alfabetiche erano così decorate: la sala A fungeva da ingresso agli appartamenti di rappresentanza, e corrispondeva a quella affrescata dal francese Etienne Dupérac; la C detta "Stanza delle Genesi" era decorata con stucchi, figure di Virtù e scene tratte dalla Genesi e compariva qui lo stemma del cardinale Nicola Caetani (1526-1585); all'interno della D detta anche "Stanza di Davide" per le storie rappresentate nella volta, comparivano due stemmi, uno di unione tra le famiglie Caetani e Gaetani d'Aragona, l'altro tra quelle Caetani e Pio di Savoia da Carpi, riferiti probabilmente ai due matrimoni di Camillo con Beatrice Caetani d'Aragona, avvenuto nel 1513, e di Bonifacio e Caterina Pio, figlia di Alberto Pio da Carpi e Cecilia Orsini, celebrato nel 1535. La sala E recava lo stemma di Sisto V, e sembra che il Papa fosse stato ospitato proprio qui; la F, secondo Waterhouse era stata convertita in un bagno, che secondo la Pennacchi coincide con la stufetta descritta nel 1910 da Tomassetti.<sup>598</sup>

Per la datazione degli affreschi, testimoniati unicamente dalle foto depositate al Courtauld Institute of Art da Waterhouse, un termine *post quem* è sicuramente posto dalla data di trasferimento dei Caetani nel palazzo, ovvero il 1560. Un ancoraggio cronologico più preciso può essere fornito da

---

<sup>595</sup> PENNACCHI 2011, pp. 64-65.

<sup>596</sup> WATERHOUSE 1970, pp. 103-104; HUNTER 1996, pp. 202-203.

<sup>597</sup> WATERHOUSE 1970, p. 104.

<sup>598</sup> TOMASSETTI 1910, pp. 458; WATERHOUSE 1970, pp. 103-104; PENNACCHI 2011, pp. 81-82.

quanto scrive Onorato al padre nel 1572, sollecitando la fine dei lavori in vista della visita di Gregorio XIII, indicando che a questa data non erano ancora terminati; e ancora in una lettera del 1574 che Siciolante indirizza a Bonifacio si discute a proposito di un palazzo, da identificare con quello di Cisterna visto che nella medesima lettera il pittore riferisce alcune notizie anche sul convento della stessa città. A queste date è evidente che il cantiere è ancora in piedi se il pittore è alle prese con «doi piante del sito [...] fatti in doi modi l'uno che torneria a più utilita ne magior stanze. L'altro sarria più bello e averria più modo del palazzo, ma le stanze più pichole [...]».<sup>599</sup>

Potrebbero inoltre essere riferiti al palazzo alcuni pagamenti che il pittore riceve a gennaio 1562, indicati in una serie di conti degli anni 1561-1562: «scudi per il signor Honorato a magistro Gerolamo pittore a buon conto della cucina» e ancora «scudi 100 pagati a Gerolamo», riferibili o a Cisterna o al palazzo che la famiglia aveva a Roma, palazzo dell'Orso.<sup>600</sup>

Il fatto che i lavori al cantiere si prolunghino almeno fino alla metà degli anni Settanta permette di fare alcune nuove considerazioni. Bonifazio Fantini, biografo di Raffaellino da Reggio, nella Vita del pittore redatta nel 1616 scriveva: «[Raffaellino da Reggio] Andò a Sermoneta con Messer Girolamo Sermoneta. Pittore eccellente per lavorare in sua compagnia molte cose, dove si diportava benissimo, e con grande soddisfazione».<sup>601</sup> Questa interessante affermazione non è stata mai presa in considerazione se non in un contributo del 2003, dove Gianattasio ipotizza che il luogo dove il pittore poteva aver collaborato con Siciolante fosse la cappella Caetani in San Giuseppe a Sermoneta, spostando di conseguenza l'esecuzione della decorazione alla fine degli anni Sessanta. Gianattasio attribuiva a Raffaellino i due ignudi sopra le finte nicchie laterali con *san Bonaventura* e *san Girolamo* e i due putti che reggono lo stemma dei Caetani.<sup>602</sup> In un precedente contributo lo stesso studioso aveva suggerito di anticipare la venuta a Roma di Raffaellino al 1569-1570, legandola a quella di Francesco Capriani da Volterra, secondo quanto raccontato dal Fantini nel Seicento,<sup>603</sup> e successivamente da Campori nell'Ottocento.<sup>604</sup>

Per la cronologia della cappella Caetani in San Giuseppe mi pare opportuno mantenere una datazione intorno al 1550, come già esposto nel capitolo precedente. La vicinanza con lavori degli stessi anni e

---

<sup>599</sup> Roma, Archivio Caetani, Fondo Generale, 19 gennaio 1574, 156465, C 9450 I; CAETANI 1927-1933, vol. II, pp. 57, 117; L. Fiorani, in *Girolamo Siciolante* 1983, pp. 133-135; HUNTER 1996, pp. 309-310, nr. XXVI.

<sup>600</sup> Roma, Archivio Caetani, Fondo Generale, 1562 gennaio 29, 150548, citato in NOCCHI 2018, p. 53.

<sup>601</sup> FANTINI 1616, p. 25

<sup>602</sup> GIATTANASIO 2003, pp. 333-341.

<sup>603</sup> GIANATTASIO 2001, pp. 287-289; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004, p. 116.

<sup>604</sup> CAMPORI 1885, p. 120; il passo è pubblicato in BIGI IOTTI, ZAVATTA 2008, p. 39, 102, nr. 20.

il ricordo fresco della cappella Ponzetti di Baldassare Peruzzi, che il pittore poteva aver visto qualche anno prima in Santa Maria della Pace,<sup>605</sup> ne sono testimonianza.

A seguito di queste considerazioni è possibile riflettere sulla possibilità che Raffaellino, piuttosto che a Sermoneta, potesse invece aver lavorato con Girolamo a Cisterna. Le due città erano vicine ed entrambe feudo Caetani, è verosimile che il Fantini possa aver fatto confusione tra le due, e aver citato quella più conosciuta. Infatti, la cronologia della decorazione del palazzo di Cisterna, compresa tra il 1560, data di trasferimento e almeno il 1574, data della lettera di Siciolante, meglio si accordano con l'arrivo a Roma di Raffaellino, avvenuto al principio degli anni Settanta; è poi verosimile che Siciolante in questi ultimi anni impegnato anche con la commissione del soffitto dell'Ara Coeli si faccia affiancare da collaboratori. Inoltre, il citato Francesco Capriani fu architetto per i Caetani, e forse fu attivo anche a Cisterna, portando con sé il giovane pittore. Nessun documento lo lega alla costruzione, ma il fatto che in quel periodo egli lavorasse per la famiglia aveva indotto Wassermann ad attribuirgli il già citato disegno all'Accademia di San Luca, poi assegnato a Dupérac da Lurin.<sup>606</sup> Analizzando infine la decorazione delle sale del palazzo, mi sono accorta che nella collezione Santarelli del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (fig. 163)<sup>607</sup> è conservato un foglio sotto il nome di Siciolante, mai pubblicato per quanto mi risulta, che può essere collegato a una di queste scene, potrebbe essere preparatorio per l'ovale con protagonisti Abramo e Melchisedec che si trova nella così detta sala C o stanza delle Genesi (fig. 162).<sup>608</sup> Purtroppo questo riquadro è documentato soltanto dalla foto scattata da Waterhouse quando visitò il palazzo prima dei bombardamenti della guerra, e risulta tagliato esattamente a metà della composizione. La parte visibile della scena permette l'accostamento con il disegno, infatti si riconoscono i due protagonisti sul lato destro, con i soldati alle spalle, appena accennati nel disegno, le due figure femminili in basso sinistra, e i personaggi sullo sfondo: si consideri ad esempio la figura che si affaccia da sinistra che porta un sacco sulle spalle. La tecnica esecutiva a matita rossa ripassata a penna, la fluidità del segno e le differenze che si riscontrano tra il foglio e l'affresco permettono di classificarlo come studio preparatorio e non copia. La scena dipinta è infatti più compressa e sono stati eliminati alcuni personaggi: le due figure che compaiono tra il gruppo di Abramo e Melchisedec e quello dei soldati non sono state riportate nel dipinto, e lo sfondo paesaggistico è appena accennato. Di buona qualità ed escludendo che appartenga alla mano di Siciolante, il disegno si può considerare una prova della sua bottega. Infatti risulta essere

---

<sup>605</sup> Siciolante aveva lavorato nella volta della cappella Cesi alla metà degli anni Quaranta; cfr. si veda il paragrafo dedicato alla cappella della Natività di Santa Maria della Pace.

<sup>606</sup> WASSERMANN 1966, p. 174; LURIN 2005, pp. 244-245.

<sup>607</sup> Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, inv. 11864 F, matita rossa e penna. Nel montaggio risulta una nota: "Fiammingo/ A. Forlani Tempesti 1981".

<sup>608</sup> La foto di questo particolare scatta da G. C. Hardie e Ellis K. Waterhouse è conservata presso: Londra, The Courtauld Institute of Art, Conway Library, inv. 395(46)-22.

caratterizzato da una scioltezza non presente nelle prove grafiche del pittore, più ferme e rigide. Tali differenze emergono se si confronta con i disegni di questi anni, quali quelli preparatori per la decorazione di Santa Maria dell'Anima<sup>609</sup> o quello per l'affresco della Sala Regia.<sup>610</sup>

## **6.2 Il ruolo di Girolamo Siciolante nella realizzazione del soffitto di Santa Maria in Aracoeli: vicende e nuove considerazioni**

Giovanni Baglione nel 1642 in apertura a *Le Vite* dei pittori, nella sezione dedicata all'elenco delle opere realizzate sotto il pontificato di Gregorio XIII menzionava tra i numerosi lavori, il «soffitto dorato per entro il Tempio d'Aracoeli». <sup>611</sup> Si tratta della prima testimonianza a noi nota della sostituzione dell'antico soffitto a capriate lignee della chiesa di Santa Maria in Aracoeli avvenuta negli anni Settanta del Cinquecento (figg. 168-169). <sup>612</sup> Il biografo collocava correttamente la realizzazione del manufatto, come detto, sotto il pontificato Boncompagni: fu infatti proprio Gregorio XIII nel 1572, appena eletto, a decidere di promuovere la costruzione di una nuova copertura decorata per la chiesa. Il motivo del rinnovo era legato alla celebrazione della recente vittoria della flotta cristiana sui Turchi, ottenuta nella battaglia di Lepanto appena un anno prima, il 7 ottobre 1571. Proprio qui all'Aracoeli, all'indomani dell'esito dello scontro, era stata celebrata una cerimonia solenne durante la quale Marcantonio Colonna, uno dei principali protagonisti della battaglia, offrì alla Vergine una colonna rostrata d'argento. <sup>613</sup> Il tema commemorativo della vittoria di Lepanto ebbe

---

<sup>609</sup> *Donna con Bambino in braccio*, Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe e dei Disegni, inv. FC 124184, carboncino acquarello bruno con tocchi di biacca su carta azzurra, mm 295x232 (BRUNO 1874c, p. 31; HUNTER 1988, p. 17; ID. 1996, p. 281, nr. D-22); *Presentazione di Gesù al Tempio*, già collezione Michel Gaud, carboncino, inchiostro bruno e acquarello con tocchi di biacca su carta azzurra, quadrettato, mm 409x255 (HUNTER 1988, pp. 17-18; ID. 1966, p. 276, nr. D-6); *Donna seduta con Bambino*, Torino, Biblioteca Reale inv. 14647a, carboncino e biacca su carta azzurra, mm 210x210 (BRUNO 1974c, p. 31; HUNTER 1988, pp. 18-19; ID. 1996, p. 281, nr. D-23); *Apostolo in piedi*, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1946-12-21-1, penna e acquarello con tocchi di biacca, mm 342x249 (*Gli affreschi di Paolo III* 1981, vol. II, p. 13; GERE, POUNCEY 1983, p. 162; HUNTER 1988, p. 19; ID. 1996, p. 277, nr. D-9); *Apostolo in ginocchio*, Vienna, Albertina, inv. 4873, carboncino su carta azzurra, mm 300x237 (DAVIDSON 1966a, p. 664, nota 47; BRUNO 1974c, p. 33; HUNTER 1988, p. 19; ID. 1996, p. 282, nr. D-24); *Apostolo che cammina*, Parigi, collezione privata, carboncino con tocchi di biacca su carta azzurra, parzialmente quadrettato, mm 217x123 (HUNTER 1996, p. 280, nr. D-20); *Vergine seduta*, già New York, collezione Geiger, carboncino, dimensioni ignote (DAVIDSON 1966a, p. 64, nota 47; BRUNO 1974c, p. 33; HUNTER 1988, p. 19; ID. 1966, p. 279, nr. D-15); *Profeta*, Lille, Museo Wicar, inv. 666, carboncino e tocchi di biacca su carta azzurra, quadrettato, mm 183x162 (BRUNO 1974c, p. 34, 46, nota 55; HUNTER 1988, p. 19; ID. 1996, p. 276, nr. D-8); *Donna seduta con bambino*, Palermo, Palazzo Abatellis, inv. 5239/193, matita nera, acquarello bruno, biacca su carta celestina, mm 224x178 (PROSPERI VALENTI RODINÒ 1996, p. 160-161, nr. 57).

<sup>610</sup> Parigi, Musée du Louvre, Départements des Arts Graphiques, inv. 1960r, tracce preparatorie con pietra nera, inchiostro bruno, mm 455x428.

<sup>611</sup> BAGLIONE 1642, p. 5.

<sup>612</sup> L'antico soffitto a capriate è in parte ancora visibile nell'intercapedine rimasta al di sopra dei cassettoni cinquecenteschi.

<sup>613</sup> Sulla vicenda della commissione del soffitto di Santa Maria in Aracoeli si vedano almeno: LANCIANI 1912, pp. 100-101; COLASANTI 1915; CAROSELLI 1922, pp. 8-11; COLASANTI 1923; DE ANGELIS 1958; CARTA, RUSSO 1988, pp. 101-103; HUNTER 1996, pp. 171-174; BRANCIA DI APRICENA 2000, pp. 178-180; ANDERSON 2007, pp. 258-264; ANDERSON 2013, pp. 131-135

un enorme valore simbolico, tanto da essere riproposto in svariate decorazioni anche al di fuori dei confini della città pontificia e, soprattutto, in circostanze di carattere devozionale.<sup>614</sup>

Dopo Baglione, il soffitto veniva nuovamente menzionato da Casimiro da Roma nel 1736, il quale lo considerava, insieme all'organo, una delle cose più belle presenti in chiesa. Casimiro lo ricorda come «ornato di trofei e molto riguardevole per la maestà del disegno, per la copia dell'oro, per la squisitezza della pittura, e per la delicatezza dell'intaglio; fatto dal senato del popolo romano in rendimento di grazia alla Santissima Vergine, per la segnalata vittoria riportata dalle armi cristiane alle isole curzolari al comune nemico [...]».<sup>615</sup>

Egli trascrive anche l'iscrizione in lettere dorate presente nell'arco, nella quale compaiono la data 1575 – interpretata come termine del lavoro almeno per la navata –, il voto del senato e il ricordo della battaglia.<sup>616</sup> La pubblicazione dei primi documenti riguardanti questa commissione si deve a Rodolfo Lanciani,<sup>617</sup> seguito, a pochi anni di distanza, da uno studio complessivo sul manufatto pubblicato da Ottaviano Caroselli,<sup>618</sup> nel quale furono rese note ulteriori testimonianze documentarie utili per la ricostruzione del cantiere.

Il soffitto si presenta diviso in tre grandi riquadri rettangolari principali, collegati tra loro da due ottagoni. Il primo spazio, partendo dalla parete di ingresso della chiesa, ospita lo stemma di Pio V, sotto il quale avvenne la battaglia, il secondo la *Vergine con il Bambino* e il terzo lo stemma di Gregorio XIII, colui che diede avvio alla costruzione dell'opera. Poiché l'incarico della commissione vide la collaborazione tra papato e senato, al centro campeggia anche lo stemma municipale, corredato dall'iscrizione "SPQR", sorretto da due putti. Ogni lacunare ospita trofei di armi, stemmi, e la mezzaluna, simbolo dell'Impero Ottomano, rovesciata in segno di abbattimento. Sotto il soffitto corre un cornicione dorato con un fregio che riporta la corona della Vergine e temi allusivi agli stemmi dei protagonisti della vicenda: in onore del papa Boncompagni compare il drago e di Marcantonio Colonna le sirene.

La vicenda della realizzazione di questo soffitto ligneo fu molto lunga: occupò infatti l'intero pontificato di Gregorio XIII e parte di quello di Sisto V, protraendosi per quasi quindici anni: il primo documento attesta l'inizio della commissione al 21 novembre 1571, quindi appena un mese dopo la vittoria di Lepanto e ancora sotto il pontificato di Pio V,<sup>619</sup> mentre l'atto conclusivo si colloca nel

---

<sup>614</sup> Si veda CAPOTORTI 2013; FENLON 2013; FENLON 2014.

<sup>615</sup> CASIMIRO DA ROMA 1736, p. 58.

<sup>616</sup> Ivi, p. 59.

<sup>617</sup> LANCIANI 1912, pp. 100-101.

<sup>618</sup> CAROSELLI 1922.

<sup>619</sup> Pubblicato per la prima volta in CAROSELLI 1922, pp. 31-33, n. 1.

1586.<sup>620</sup> Furono coinvolte diverse maestranze, falegnami, intagliatori, pittori e doratori, e può essere ben ricostruita grazie ai diversi documenti che danno conto dell'intera commissione, dalle prime riunioni per l'approvazione dello stanziamento dei fondi, fino alle valutazioni finali per il pagamento agli artisti. Il progetto, come già detto, pur essendo stato avviato sotto Pio V, prese concretamente il via solo con Gregorio XIII, il quale, eletto il 10 luglio 1572, dopo pochissimi giorni decise di formare una commissione deputata al controllo dello stato di avanzamento dei lavori del soffitto, poiché, approvati l'anno precedente, a questa data ancora non erano stati iniziati.<sup>621</sup> Protraendosi il lavoro per più di quindici anni, è possibile individuare tre fasi lavorative. La prima, circostanziabile tra il 1572 e il 1573, interessa l'architetto Flaminio Boulanger e coincide con la realizzazione della struttura del soffitto. Flaminio, artista francese attivo a Roma tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta del Cinquecento, già noto a queste date per aver preso parte ad incarichi simili,<sup>622</sup> ricevette la commissione nell'agosto 1572. Nella primavera del 1573, ultimata la costruzione, si decise di procedere con la doratura e la pittura del soffitto. Per la scelta dell'artista venne indetta una gara e tra le varie proposte presentate vennero discusse soltanto quelle di Cesare Trapassi e di Francesco de Credenza.<sup>623</sup> Entrambi gli artisti avevano alle spalle esperienze nel genere di soffitti dorati: il Trapassi aveva lavorato proprio al fianco del Boulanger al soffitto di San Giovanni in Laterano, sostituendo alla morte il doratore, amico e maestro, Leonardo Cugni (o Cungi) da Borgo San Sepolcro; il De Credenza, invece, nominato come Francesco «Hispanus» o «Neapolitanus», nel 1550 aveva lavorato al soffitto della sala di Scipione nel palazzo Capodiferro Spada.<sup>624</sup> Citato per la prima volta nel 1551 nei registri dell'Università dei pittori di San Luca, vi sarà più volte menzionato fino al 1574 con la qualifica di «pictor».<sup>625</sup>

Dopo aver esaminato le due proposte, la scelta dell'assemblea ricadde su quella del Trapassi e il 19 luglio 1574<sup>626</sup> venne stipulato il contratto, dove veniva stabilito che il lavoro doveva essere terminato entro febbraio 1575 e si elencavano i partecipanti: a occuparsi della doratura tra il 1573 e il 1575 furono i fratelli Cesare e Gregorio Trapassi da Foligno, Girolamo Siciolante (1520 ca.-1575), del

---

<sup>620</sup> Archivio Storico Capitolino, Credenzone I, Tomo 25, f. 166v; pubblicato per la prima volta in CAROSELLI 1922, pp. 31-33, nr. I.

<sup>621</sup> Pubblicato per la prima volta in LANCIANI 1912, p. 101.

<sup>622</sup> Nel 1551 Flaminio Boulanger viene pagato da Ippolito II d'Este per aver realizzato il soffitto intagliato della sala da pranzo del proprio palazzo di Monte Giordano, dal 1562 al 1567 è impegnato nella realizzazione, insieme a diversi collaboratori, del soffitto di San Giovanni in Laterano e nel 1568 termina quello della Sala dei Trionfi di Palazzo dei Conservatori; cfr. SIMONE 2013, pp. 287-306.

<sup>623</sup> Partecipano diversi artisti, tra i quali anche Luzio Luzi; Archivio Storico Capitolino, Credenzone VI, Tomo 60, f. 384; cfr. HUNTER 1966, pp. 171-173.

<sup>624</sup> REDÌN MICHAUS 2007, pp. 258, 341, n. XI; IAZURLO 2009, p. 70, n. 5.

<sup>625</sup> REDÌN MICHAUS 2007, pp. 257-260.

<sup>626</sup> Archivio Storico Capitolino, Credenzone IV, Tomo 95, f. 34v; pubblicato in CAROSELLI 1922, p. 37, nr. VI.

quale si tratterà in seguito, e Giovanni Satarelli. La terza e ultima fase va dal 1575 al 1586 e riguarda il rinnovo dell'incarico a Flaminio Boulanger e la conclusione dei lavori con la realizzazione e decorazione anche della parte del transetto. Infatti, mentre la navata centrale venne terminata nel 1578, la lavorazione del transetto si protrasse fino al 1586.<sup>627</sup>

Una volta ripercorsa in maniera sommaria la vicenda della commissione, è il caso di riflettere sulla figura di Girolamo Siciolante da Sermoneta e soprattutto sul ruolo che ebbe all'interno di questa commissione. Il nome di Girolamo compare in diversi documenti relativi al progetto del soffitto. Viene menzionato per la prima volta nella proposta presentata da Cesare Trapassi il 6 luglio 1574, dove viene introdotto come "socio", e dove si specificano i compiti che il Trapassi si impegnava a svolgere insieme ai suoi collaboratori: dorare il soffitto e «fare tutto il resto di detta suffitta computandoci la gola con le spiche aggiunta nelli quadri compiti di verde et azzurro, et il fregio secondo la mostra [...] che ha fatto maestro Francesco Spagnolo e meglio, et darla finita di oro et pitture per tutto febraro proximo».<sup>628</sup> Successivamente viene citato nel resoconto dell'assemblea del 16 luglio 1574, dove sono in parte spiegate le ragioni per cui la scelta ricadde sulla proposta del Trapassi piuttosto che su quella del concorrente Francesco de Credenza, al quale, inoltre, era stato precedentemente richiesto di realizzare una «mostra», probabilmente da intendersi come un campione. A favore del Trapassi vi erano delle referenze, e veniva definito «persona pratica ed esperta» e qualitativamente migliore rispetto a Francesco, come si scriveva nella perizia del luglio 1574 scritta da Giovanni Andrea Bosio, Metello Dionarati e Giovanni Gigli.<sup>629</sup> Inoltre, il Trapassi aveva «offerto fare il resto del lavoro per scudi quattromila de moneta et prendere per suo compagno maestro Girolamo Sermoneta, il che ne pare torni molto comodo al popolo».<sup>630</sup> Quindi, oltre a proporre un preventivo più basso, aveva scelto di presentare tra i suoi collaboratori Girolamo Siciolante da Sermoneta. È necessario tuttavia tenere conto anche del fatto che Trapassi, come è stato ricordato precedentemente, aveva fatto parte della squadra di Flaminio Boulanger, l'architetto, nel lavoro del soffitto di San Giovanni in Laterano, dapprima accanto all'amico e maestro Leonardo Cugni da Borgo San Sepolcro nella doratura, e alla sua morte sostituendolo.<sup>631</sup> Sempre con il Boulanger aveva collaborato a un tabernacolo per la chiesa di Santa Chiara a Monte Cavallo, oggi distrutta, e dopo l'incarico all'Aracoeli, nel soffitto dell'oratorio del Santissimo Crocifisso in San Marcello venne invece coinvolto Giovanni Satarelli, un altro membro della squadra del Trapassi. Questa esperienza pregressa dovette certamente giocare un ruolo importante. È infatti condivisibile

---

<sup>627</sup> Su quest'ultima fase si veda anche GUERRIERI BORSOI, in *Roma di Sisto V* 1993, p. 226, n. 19d.

<sup>628</sup> Citato in CAROSELLI 1922 e pubblicato in HUNTER 1996, pp. 311-312, n. XXIX.

<sup>629</sup> ANDERSON 2013, p. 135.

<sup>630</sup> Come riportato nel documento del 14 luglio 1574 pubblicato in CAROSELLI 1922, pp. 36-37, n. v.

<sup>631</sup> PAOLUCCI 1930, p. 526.

l'ipotesi di Gianluigi Simone nel contributo su Flaminio Boulanger, secondo la quale lo stesso Flaminio potrebbe aver suggerito ai committenti il Trapassi, e l'episodio che vede poi protagonista il Satarelli potrebbe confermare tale pratica del Boulanger.<sup>632</sup>

Tornando a riflettere sul ruolo di Siciolante, che sembrerebbe essere una delle ragioni che spinsero il senato nella direzione del Trapassi, viene da chiedersi per quale motivo godesse di tanta stima visto che non è al momento noto che avesse mai lavorato a un'impresa del genere. Tra i motivi principali va sicuramente sottolineato il rapporto di parentela tra Marcantonio Colonna e il cognato Onorato Caetani, anch'egli tra i partecipanti alla battaglia di Lepanto, signore di Sermoneta e protettore del pittore. Se Marcantonio poté in qualche modo entrare nella decisione, questo ebbe senz'altro un peso considerevole. Inoltre, lo stesso Onorato aveva ricevuto da Gregorio XIII un importante riconoscimento non appena salito al soglio pontificio, era stato nominato tenente colonnello della guardia pontificia e governatore di Borgo.<sup>633</sup> Per quanto riguarda l'esperienza pregressa di Siciolante, negli anni passati la critica ha ipotizzato che il pittore potesse aver preso parte anche ai lavori per il soffitto della sala di Scipione del Palazzo Capodiferro Spada, dove realizza la decorazione ad affresco delle pareti con le storie di Scipione, insieme a un collaboratore. Grazie al ritrovamento dei contratti per la decorazione,<sup>634</sup> si è potuto appurare che la paternità spetta a Francesco de Credenza Spagnolo, ovvero l'altro artista concorrente per la realizzazione di quest'opera. Tuttavia, non è da escludere che Girolamo possa essersi occupato almeno della progettazione e che poi l'esecuzione e la doratura sia stata affidata a Francesco. L'altro soffitto che Girolamo potrebbe aver eseguito è quello della sala di Adone del Palazzo Orsini di Monterotondo, oggi sede del comune.<sup>635</sup> Tuttavia, nell'impossibilità di poter verificare tale supposizione – visto che per Monterotondo non si hanno né documenti né confronti utili ad accertarne la paternità – la ragione del suo coinvolgimento può forse essere spiegata in altro modo: verosimilmente, infatti, Siciolante non fu coinvolto esclusivamente in virtù della sua competenza nella realizzazione di questo tipo di manufatti, ad oggi non comprovabile, ma piuttosto come riconoscimento alla carriera svolta. Grazie infatti alla presenza di due lettere sfuggite alla bibliografia sul pittore, all'incirca coeve alla commissione del soffitto, si possono provare a trarre delle conclusioni. La prima di queste è di poco precedente, datata 6 agosto 1568. A scrivere è Flaminio Cartari, che da Roma indirizza una lettera ad Aurelio Avveduti, di stanza a Orvieto, relativamente

---

<sup>632</sup> SIMONE 2013, p. 304, nota 79.

<sup>633</sup> CAETANI 1927-1933, vol. II, pp. 129-149; HUNTER 1996, p. 190.

<sup>634</sup> Roma, Archivio di Stato, Collegio 30 Notai Capitolini, Uff. I, notaio Tarquinio Severo, vol. 9; il contratto per la sala stipulato con Siciolante è citato in REDIN MICHAUS 2002, pp. 49, 60 nota 5 e pubblicato in IAZURLO 2009, p. 67, p. 70, nr. 4; il pagamento a Francesco de Credenza è pubblicato in REDIN MICHAUS 2007, pp. 258, 341, n. XI; IAZURLO 2009, p. 70, n. 5.

<sup>635</sup> La sala attribuita a Siciolante da Federico ZERI (1957, p. 37, nota 2) è decorata con le storie di Adone. Su di essa non esiste documentazione, pertanto al momento non possiamo che rimanere nel campo delle ipotesi.

alla commissione per la decorazione del Duomo della città. Nella missiva si fanno i nomi dei pittori più eccellenti di quel momento e ai quali si sarebbe potuto affidare il lavoro: «ms Hieronimo da Mozzano, ms Hieronimo de Sermoneta et il fratello di Taddeo».<sup>636</sup> L'altra lettera è dell'agosto 1574 e nomina ancora una volta Siciolante e «Hieronymus Venetian», forse di nuovo Muziano, ed è riferita al restauro della cappella Colonna in San Giovanni in Laterano. Girolamo Garimberto, vescovo vicario della Basilica Lateranense, aveva suggerito a Girolamo Altieri,<sup>637</sup> uomo di fiducia di Marcantonio Colonna, i due pittori perché sarebbero stati in grado di compiere un buon lavoro in tempi brevi.<sup>638</sup> Il restauro, voluto da Gregorio XIII – che segnalava la Basilica tra i luoghi di Roma da rinnovare in vista dell'anno giubilare del 1575 –, riguardava sia la realizzazione di un nuovo ornamento in legno per l'altare con l'inserimento di un quadro al centro, sia la decorazione pittorica. È in relazione a quest'ultima parte del lavoro che l'Altieri menziona i due pittori. In realtà, in entrambe le commissioni sopra citate Siciolante non eseguirà il lavoro. Per quanto riguarda la prima, il pittore risponde che sarebbe stato disposto ad andare a Orvieto soltanto per prendere le misure, preferendo eseguire i cartoni a Roma; avrebbe quindi realizzato le tavole nella sua bottega romana per poi spedirle, e una volta terminata la progettazione avrebbe mandato i suoi giovani. Ma, come si evince dai documenti successivi, Girolamo non partecipa e la commissione verrà affidata a Federico Zuccari. Per la seconda invece Marcantonio deciderà di restaurare la sola pala d'altare che era stata già richiesta a Scipione Pulzone.<sup>639</sup> Ancora in questo senso, a testimonianza ulteriore della fama raggiunta, può ricordarsi che proprio all'inizio degli anni Settanta Siciolante venne chiamato a realizzare alcuni oggetti ornamentali per l'elezione al soglio pontificio di Gregorio XIII.<sup>640</sup>

Quello che emerge da queste due prove documentarie è che Girolamo, a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, era uno degli artisti più richiesti nell'Urbe, in grado di fare un lavoro in breve tempo e di buona qualità: tali capacità erano ciò di cui aveva bisogno il Senato per l'incarico del soffitto dell'Aracoeli, avendo fissato la fine dei lavori per febbraio, ovvero poco più di cinque mesi di lavoro. Inoltre, a conferma di quanto detto vi sono i numerosi incarichi affidati al pittore in questo periodo

---

<sup>636</sup> Orvieto, Archivio Opera del Duomo di Orvieto, Lettere originali, b. 68, anni 1549-1575, fasc. 6 [1568-1569], nr. 348; la lettera è riportata da CAMBARERI 1986-1987, p. 254 e TOSINI 2008, p. 539, nr. 203; ed è preceduta da un'altra datata del 14 gennaio 1565, nella quale si fanno invece i nomi di «M. Giorgino o m. Bronsino o m. Daniello» considerati tra i più importanti pittori del tempo, pubblicata da FUMI 1891, p. 380.

<sup>637</sup> Girolamo Altieri era stato incaricato da Marcantonio Colonna di soprintendere al restauro della cappella Colonna in San Giovanni in Laterano e aveva il compito di procurare le varie maestranze; cfr. NICOLAI 2009, pp. 298-302.

<sup>638</sup> AC, Corrispondenza Marcantonio II, Lettera di Girolamo Altieri a Marcantonio II Colonna, 7 agosto 1574; cfr. NICOLAI 2009, p. 300.

<sup>639</sup> NICOLAI 2009, pp. 298-302.

<sup>640</sup> HUNTER 1996, p. 207, nr. A3.

da illustri committenti,<sup>641</sup> che ci restituiscono da un lato la reale dimensione dell'impegno che a queste date doveva avere il pittore e, dall'altro, della considerazione e della fama di cui godeva.

Si può infine riflettere sul compito che dovette svolgere il pittore in questa commissione, grazie al reperimento di un documento datato 16 luglio 1574.<sup>642</sup> Il passaggio più interessante contenuto nella notizia archivistica riguarda proprio l'elenco di quello che avrebbe dovuto fare il pittore di Sermoneta: doveva occuparsi di fare il disegno, di dare ordine al lavoro e doveva tenere un libro nel quale annotare tutte le spese. Aveva pertanto il compito di progettare l'insieme e di coordinare la squadra di lavoro. È probabile invece che al Trapassi, specialista del mestiere, spettasse, insieme al fratello e al Satarelli, il compito della doratura. Questa specifica sul ruolo di Siciolante nella commissione potrebbe confermare anche l'ipotesi precedentemente avanzata sul soffitto della sala di Scipione di Palazzo Spada Capodiferro: come in questo caso, Girolamo potrebbe aver fornito il disegno a Francesco de Credenza, che si occupò invece della doratura, come si specifica nel contratto di quest'ultimo.

L'unica prova grafica accostata al soffitto è quella contenuta nel codice Resta di Palermo (fig. 170): un soffitto a cassettoni per un edificio sacro, come testimonia il gruppo della *Vergine con il Bambino* al centro; per la tipologia è stato confrontato con molti soffitti del Cinquecento dell'Italia centromeridionale. Risulta affine sia ai due soffitti realizzati da Flaminio Boulanger in San Giovanni in Laterano e in Santa Maria in Aracoeli, sia con quelli di Carlo Lombardi in San Marcello al Corso, in Sant'Eligio dei Ferrari e in Santa Maria Nova.<sup>643</sup>

Si può pertanto concludere che Girolamo venne coinvolto in questa commissione da una parte grazie probabilmente a una precedente esperienza maturata nel campo della decorazione dei soffitti, rintracciabile forse nell'esempio del palazzo Capodiferro Spada e nel palazzo comunale di Monterotondo e, dall'altra, soprattutto grazie alla capacità che aveva dimostrato negli anni di svolgere

---

<sup>641</sup> Al 1570 risale la pala per San Bartolomeo ad Ancona voluta da Giorgio Morato - oggi nella sacrestia di Santa Maria Assunta di Calcinate, Bergamo, come deposito della Pinacoteca di Brera -, per la quale, alla luce di quanto emerge dalla lettera per la commissione del duomo di Orvieto, si potrebbe confermare che sia stata spedita da Roma; nel 1571 firma e data l'*Annunciazione* per la chiesa romana di San Bonaventura dei Lucchesi, attualmente Santa Croce dei Lucchesi - oggi conservata nel coro di Santa Maria della Concezione -; nello stesso anno firma e data le perdute pitture per la decorazione dell'altare maggiore e della tribuna della chiesa di Sant'Antonio Abate di Cisterna, con *Le storie tratte dalle Sacre Scritture e miracoli di sant'Antonio Abate e san Paolo Eremita*; nel 1572 viene chiamato a stimare il lavoro di Taddeo Zuccari riguardante la decorazione del cortile della libreria del Palazzo Apostolico, avviato alla metà degli anni Sessanta; nello stesso anno realizza insieme al figlio Tullio una pala per la chiesa di Sant'Antonio Abate di Cisterna. Nel 1572 viene chiamato a realizzare alcune decorazioni per celebrare l'ascesa al soglio pontificio di Gregorio XIII «stendardi, trombetti e guidoni [...] fatti di pittura»; nel 1573 esegue la *Trasfigurazione* per la cappella Armentieri nella stessa Santa Maria in Aracoeli; nello stesso anno firma e data la *Crocifissione* per San Giovanni in Laterano, commissionatagli da Orazio Massimo. Nel 1574 realizza una *Madonna con il Bambino e san Bonifacio, san Francesco e papa Bonifacio VIII* per la cappella Caetani in San Pietro, oggi in San Tommaso in Formis. (cfr. HUNTER 1996).

<sup>642</sup> Desidero ringraziare Monsignor Sandro Corradini per avermi segnalato il documento. Roma, Archivio di Stato, Miscellanea Corvisieri, busta 2, fasc. 13, cc. 958-959 (appendice documentaria n. 4). Citato senza specifica della collocazione in GNOLI 1935, p. 219.

<sup>643</sup> PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007, pp. 297, n. 213.

lavori di qualità in tempi brevi; questo sarebbe inoltre testimoniato dal compito che gli fu affidato: coordinare il lavoro della squadra. Inoltre, il suo coinvolgimento, come si legge proprio in uno dei documenti, sarebbe stato molto «comodo» per il popolo, al quale evidentemente era ben noto il nome del pittore e la fama che era riuscito nel tempo a garantirsi.<sup>644</sup>

---

<sup>644</sup> Come riportato nel documento del 14 luglio 1574 pubblicato in CAROSELLI 1922, pp. 36-37, n. v.

## Regesto della vita di Girolamo Siciolante da Sermoneta

### 1521 ca.

Girolamo Siciolante nasce a Sermoneta nel circondario della parrocchia di Santa Maria (PANTANELLI 1972, I, p. 602). La data di nascita viene indicativamente desunta dalla biografia che ne scrive Vasari, il quale racconta che Siciolante quando fece la pala di Valvisciolo, firmata e datata 1541, aveva vent'anni. Da questo si può dedurre che la data deve essere fissata intorno al 1521.

### 1534, 21 gennaio

Leonardo Grazia da Pistoia entra a far parte dell'Accademia di San Luca di Roma e versa la propria quota d'iscrizione in tre rate, 21 gennaio, 3 febbraio e 7 giugno.

### 1534, 13 ottobre

Alessandro Farnese viene eletto papa con il nome di Paolo III.

### 1537

Perino del Vaga torna a Roma da Genova.

### 1538, 23 gennaio

In una lettera del 23 gennaio 1538 che Caterina Pio da Carpi scrive alla madre Cecilia Orsini viene menzionata la «signora Siciolante» identificabile probabilmente con la madre di Girolamo (AC, Fondo Generale, 1538 gennaio 23, 136287; NOCCHI 2018, p. 53).

### 1541

Leonardo da Pistoia si trasferisce a Napoli.

### 1541

Siciolante realizza la pala per l'abbazia dei Santi Pietro e Stefano di Valvisciolo, oggi conservata nel Castello Caetani di Sermoneta. Probabilmente fu Camillo Caetani a commissionare a Siciolante una pala per l'altare maggiore prima del restauro dell'abbazia avvenuto tra il 1544 e il 1548. L'opera è ricordata nella medesima collocazione fino alla metà dell'Ottocento, quando i Caetani, dopo aver ceduto il patronato dell'abbazia a Pio IX, la trasferirono nel loro palazzo di Roma per poi riportarla nel Castello Caetani di Sermoneta soltanto nel 1970 (HUNTER 1996, pp. 191-192).

### 1543

Girolamo Siciolante diventa socio dell'Accademia di San Luca. Per pagare parte della quota d'iscrizione realizza un dipinto su tela raffigurante l'omonimo santo da porsi nella chiesa dedicata allo stesso. L'opera attualmente risulta perduta (Roma, Archivio dell'Accademia di San Luca, Libro d'Introiti, vol. 2, ff. 18v, 19. 1543; HUNTER 1996, p. 293, n. I).

### Ante 1544

Girolamo Siciolante esegue la *Pietà* per la cappella Muti Papazzurri nella chiesa dei Santi Apostoli a Roma. L'opera è citata da Vasari che la colloca tra il lavoro per l'abbazia di Valvisciolo (1541) e la cappella Cesi in Santa Maria della Pace (fine anni Quaranta). Menzionata anche da Baglione, che la

ricordava eseguita su disegno di Perino, viene successivamente descritta in maniera analoga nelle guide della città. Il dipinto va identificato con quello oggi conservato nel museo Narodowe di Poznan. Un documento riferirebbe la cappella già intitolata alla pietà nel 1544 (Archivio Istituto Prati Savorelli, vol. 14, *Interessi diversi dal 1474 al 1604*, f. 129 r-v, *Memorie registrate nel Campione antico del convento di Santi Apostoli di Roma segnato lettera B a fogli 94*).

#### **1544, 11 maggio**

Siciolante viene «preposto come nuovo confratello e subito accettato» nella Congregazione dei Virtuosi al Pantheon; erano presenti Raffaele da Montelupo e Perino del Vaga (WAGA 1992, p. 184; TIBERIA 2000, p. 60).

#### **1544, 29 giugno-22 agosto**

In questo anno Siciolante riceve i pagamenti (29 giugno; 27 luglio; 28 luglio; 3 agosto; 22 agosto) per gli affreschi realizzati nella loggia di Paolo III in Castel Sant'Angelo (Roma, Archivio di Stato, commissariato soldatesche e galere, vol. 15, fasc. 9, ff. 1, 2, 15, 18, XX; pubblicati in GAUDIOSO 1976, pp. 231-232; Hunter 1996, pp. 293-294, n. II).

#### **Prima metà anni '40**

Siciolante realizza con ogni probabilità in questo periodo i tre affreschi provenienti dal Casino Olgiati, rimossi prima che venisse distrutto agli inizi dell'Ottocento e spostati alla Galleria Borghese di Roma (DAVIDSON 1966, p. 63; BRUNO 1974, II, p. 78; BRUNO 1974, III, pp. 71-72; HUNTER 1996, pp. 29, 136-139).

#### **1545**

Aprire a Trento il concilio ecumenico voluto da Paolo III, con l'obiettivo di affrontare i problemi del dogma e della riforma della Chiesa romana. Entro marzo 1547 il concilio viene spostato a Bologna.

#### **1545, 11 gennaio**

Siciolante è presente alla riunione della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon (TIBERIA 2000, p. 63).

#### **1545, 9 agosto**

Siciolante è presente alla riunione della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon (TIBERIA 2000, p. 66).

#### **1545, post 9 agosto – ante 8 novembre**

In questi mesi Siciolante si trova a Piacenza alla corte di Pier Luigi Farnese, come testimoniato dalla lettera del 3 novembre 1545 (Roma, Archivio Caetani, Fondo Generale, 3 novembre 1545, C 4221, documento citato in CAETANI 1933, p. 56 e pubblicato da Fiorani in *Girolamo Siciolante* 1983, pp. 130-131; HUNTER 1996, p. 294, n. III).

#### **1545, 3 novembre**

Siciolante scrive a Bonifacio Caetani informandolo che, a seguito dell'invito da parte di un membro della famiglia Farnese, si trova a Piacenza. Nella lettera racconta di essere scontento poiché fino a quel momento aveva realizzato cose di poca importanza, e mentre scrive sta lavorando ad un quadro

per Pier Luigi Farnese. Il lavoro è stato identificato con la *Sacra Famiglia* della Pinacoteca di Parma grazie allo stesso Siciolante che cita il dipinto nella sua lettera e alla più dettagliata descrizione che ne fa Vasari (Roma, Archivio Caetani, Fondo Generale, 3 novembre 1545, C 4221, documento citato in CAETANI 1933, p. 56 e pubblicato da Fiorani in *Girolamo Siciolante* 1983, pp. 130-131; HUNTER 1996, p. 294, n. III).

#### **1545, 8 novembre**

Siciolante è presente alla riunione della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon (TIBERIA 2000, p. 66), e questo testimonia che il pittore è rientrato a Roma.

#### **1546-1547**

Siciolante esegue le storie della vita di Cristo (*Natività, Adorazione dei Magi, Massacro degli Innocenti, fuga in Egitto*) nella volta della cappella Cesi in Santa Maria della Pace. La sola testimonianza contemporanea di questa committenza è Vasari, che nella vita di Simone Mosca suggerisce che il lavoro sia stato terminato entro il 1550, in maniera tale da non interferire con la posa in opera della decorazione scultorea del Mosca e Vincenzo de Rossi (VASARI, *Le Vite*, vol. V, p. 338; KAPPLER 2014, pp. 355-360; KAPPLER 2016, pp. 253-262).

#### **1546, 3 dicembre; 12 dicembre**

Siciolante è presente alla riunione della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon (TIBERIA 2000, p. 78).

#### **1546/1547**

Al ritorno precoce dall'Emilia alla fine del 1545 deve aver contribuito la chiamata per la collaborazione alla decorazione della Sala Paolina in Castel Sant'Angelo al seguito di Perino del Vaga. Si attribuiscono al Sermoneta l'*Imperatore Adriano, la Temperanza, la Fortezza, la Giustizia, la Speranza e l'Amore* (HIRST 1965, pp. 569-571; DAVIDSON 1966 p. 59; CALÌ 1980, p. 173; ALIBERTI GAUDIOSO, GAUDIOSO 1981, vol. II, pp.104-117; ROMANI 1990, pp.12, 24-25).

#### **1547/1548**

Nicolas Dupré stipula un contratto con Perino per la decorazione della cappella di San Remigio nella chiesa nazionale francese a Roma, San Luigi dei Francesi. Perino, però, muore qualche mese dopo senza neanche dare avvio ai lavori e la commessa passa a Jacopino del Conte che porterà a compimento l'opera insieme a Girolamo Siciolante e Pellegrino Tibaldi (Roma, Archivio di Stato, *Acquisti e doni*, fasc. 51; GNOLI 1935, pp. 216-217; ROMANI 1990, pp. 42-43; HUNTER 1996, pp. 153-155; ROBERTO 2001, pp. 144-146; ROBERTO 2005, p. 62, nota 18; ROBERTO 2015, pp. 113-137).

#### **1547, 9 gennaio; 7 maggio; 19 giugno; 9 ottobre**

Siciolante è presente alle riunioni della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon (TIBERIA 2000, pp. 80-82).

#### **1547, 19 ottobre**

Perino del Vaga muore a Roma.

#### **1547, 13 novembre**

Jacopino del Conte eredita la commissione per la cappella di San Remigio di San Luigi dei Francesi e si impegna a terminare il lavoro entro un anno (GNOLI 1935, p. 217; ROBERTO 2001, pp. 144-145). Nella commissione vengono coinvolti Pellegrino Tibaldi e Siciolante da Sermoneta. Girolamo esegue la scena con il *Battesimo di Clodoveo*.

#### **1548**

La famiglia Malvezzi commissiona a Siciolante un dipinto da porsi nella chiesa di San Martino Maggiore a Bologna. Matteo Malvezzi aveva già affidato il progetto a Michelangelo nel 1529, ma egli non eseguì l'incarico che rimase quindi in sospeso fino a quando venne scelto Siciolante. L'opera viene terminata nel 1548, data riportata insieme alla firma dell'artista nel dipinto (HUNTER 1996, pp. 98-100, n. 2).

#### **1548 ca**

Secondo quanto riporta Pietro Lamo nella *Graticola di Bologna* edita nel 1560, Siciolante esegue una *donna nuda* per Teodomante Ghislieri (LAMO 1560, p. 27). Il dipinto viene identificato con il Nudo Femminile dei Musei Capitolini (MASINI 1984, pp. 39-47; HUNTER 1996, pp. 145-146, n. 19).

#### **1548**

Il concilio di Trento è stato spostato a Bologna, e in questa occasione tre dei futuri committenti del Sermoneta, Giovanni Maria del Monte (futuro Papa Giulio III), Claude d'Urfé, delegato francese presso il concilio ed il cardinale Girolamo Capodiferro, hanno la possibilità di vedere la pala di San Martino appena compiuta.

#### **1548, 16 dicembre**

Siciolante, pur non essendo presente alla riunione della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon viene eletto *Infermiere e Maestro dei Novizi* insieme a Raffaello da Montelupo (TIBERIA 2000, p. 95).

#### **1549, 10 febbraio**

Siciolante è presente alla riunione della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon (TIBERIA 2000, p. 96).

#### **1549, 19 marzo**

Siciolante è presente alla riunione della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon (TIBERIA 2000, p. 97).

#### **1549, 27 aprile**

Il clero di Santa Maria dell'Anima sollecita Anton Függer per terminare la decorazione della cappella di famiglia (pubblicato per la prima volta in SCHMIDLIN 1906, pp. 242-244; HUNTER 1996, p. 295, n. IV).

#### **1549, 12 maggio**

Siciolante è presente alle riunioni della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon (TIBERIA 2000, p. 98).

#### **1549, 5 giugno**

Claude d'Urfé, nominato nel 1548 da Enrico II ambasciatore di Francia presso la Santa Sede a Roma, commissiona a Siciolante undici dipinti per la Bastie d'Urfé a Saint Étienne le Molard. Tale lavoro è documentato da una lettera del 5 giugno 1549 in cui Siciolante si scusa con Bonifacio Caetani perché non può soddisfare la sua richiesta di raggiungerlo a Sermoneta poiché impegnato con i lavori commissionatigli, appunto, da Claude d'Urfé (Roma, Archivio Caetani, Fondo Generale, 5 giugno 1549, C 4585 I; documento pubblicato in CAETANI 1933, p. 56; RAGGIO 1972, p. 51; *Girolamo Siciolante* 1983, pp. 131-132, n. II; HUNTER 1996, pp. 196-199).

Negli stessi anni Claude d'Urfé sollecita Enrico II affinché invii i fondi per proseguire l'opera di ricostruzione di San Luigi dei Francesi.

### **1549, 9 giugno**

Siciolante è presente alle riunioni della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon (TIBERIA 2000, p. 98).

### **1549, giugno**

A giugno 1549 risale una lettera di Pietro Aretino nella quale si menzionano il pittore sermonetano e alcune sue opere giunte in laguna, delle quali una si trovava in casa di Benedetto Corner (ARETINO 1997-2002, vol. V, p. 185, n. 240; pubblicata in TOSCANO 1999, p. 334)

### **1549, settembre**

In un'altra lettera Pietro Aretino scrive che il *rarissimo allievo di Perino del Vago* è passato in casa sua accompagnato da *Camillo romano* (ARETINO 1997-2002, vol. V, p. 234, n. 304; TOSCANO 1999, p. 333; Cfr. TIBERIA 2000, p. 108: *Camillo Saturnio?*). Il soggiorno potrebbe collocarsi appena prima di rientrare a Roma dopo la parentesi bolognese.

### **1549**

Siciolante viene citato una terza volta da Pietro Aretino: compare nella missiva indirizzata a Enrico II re di Francia in una delle strofe dedicate alla regina Caterina: «[...] O Vasaro, o Salviati, o Sermoneta, / Propizia la farete a chi la vede / Dipingendola in grembo al suo pianeta. [...]» (Aretino 1997-2000, vol. VI, 42-51, n. 32: in part. p. 47 verso 172; TOSCANO 1999, p. 332).

### **1549, 8 settembre**

Siciolante è presente alle riunioni della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon (TIBERIA 2000, p. 99).

### **1549, 21 settembre**

Siciolante compare tra i congregati riuniti nella bottega di Domenico da Siena, come associato dell'Accademia di San Luca (LEPROUX 1991, doc. 5, p. 305; SALVAGNI 2012, p. 272).

### **1549, 20 ottobre**

Siciolante è presente alle riunioni della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon (TIBERIA 2000, p. 100).

### **1549, 10 novembre**

Muore Papa Paolo III Farnese.

### **1550**

Giorgio Vasari pubblica la prima edizione de *Le Vite*. Siciolante viene ricordato nella vita di Perino del Vaga in relazione alla decorazione di Castel Sant'Angelo.

### **1550, 7 febbraio**

Viene eletto papa Giovanni Maria Ciocchi del Monte con il nome di Giulio III.

### **1550**

Il cardinale Federico Cesi, dopo l'elezione di Giulio III (1550-1555), decide di far sistemare sulla facciata del proprio palazzo, in zona San Pietro, lo stemma del Papa. Per questo incarico si rivolge a Girolamo Siciolante e a Battista Franco. È Vasari a parlare dell'episodio nella Vita di Battista Franco datando l'intervento al 1550. L'opera venne distrutta insieme alla facciata del palazzo nel Seicento per far posto al colonnato di Bernini (VASARI 1568, vol. V, p. 367; HUNTER 1996, pp. 208-209, n. A-6).

### **1550, 30 maggio**

Il cardinale Girolamo Capodiferro commissiona a Siciolante la decorazione di una delle stanze del suo palazzo appena costruito. Nel contratto si legge che il Sermoneta si impegna a realizzare la decorazione tra giugno e dicembre 1550 (documento citato in REDÌN MICHAUS 2002, pp. 49, 60 nota 5; pubblicato in IAZURLO 2009, p. 70, doc. 4).

### **1550, 8 giugno**

Siciolante viene eletto *Reggente* della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon (WAGA 1992, p. 185; TIBERIA 2000, p. 103).

### **1550, 10 agosto**

Nel verbale della riunione della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon si legge che «il Reggente Gerolamo Siciolante non era in Roma» (TIBERIA 2000, p. 104).

### **1550**

Bonifacio Caetani entra a servizio del Re di Francia con il grado di Capitano delle Armi

### **1550, 25 agosto; 13 settembre; 12 ottobre; 9 novembre; 14 dicembre**

Siciolante, con la carica di *Reggente*, è presente alle riunioni della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon (TIBERIA 2000, p. 104-105).

### **1551, 19 marzo**

Siciolante, presente alla riunione della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon, versa 35 baiocchi alla Congregazione (TIBERIA 2000, p. 107-108).

### **1552, 13 maggio ca**

Nasce il figlio Tullio.

### **1552, 15 dicembre**

Siciolante valuta i lavori per i bastioni del monte di Santo Spirito (Roma, Archivio di Stato, Archivio de Secretari e cancellieri della RCA, Alexander de' Peregrini, vol. 1451, 15 dicembre 1552; documento pubblicato in LANCIANI 1903, II, p. 101; VENTURI 1932, p. 548; HUNTER 1996, p. 296).

### **1553, 8 ottobre**

Siciolante presente alla riunione dell'Accademia di San Luca nel convento di Santa Maria sopra Minerva viene eletto console (Roma, Archivio di Stato, archivio del collegio dei notai capitolini, Johannes Baptista de Amadeis, v. 29, ff. 278, 293; LEPROUX 1991, doc. 17, pp. 314-315; SALVAGNI 2005, p. VII; SALVAGNI 2012, pp. 284-286).

### **1553 ottobre – 1554 ottobre**

Siciolante risulta «consolo» dell'Accademia di San Luca, in questa occasione riceve i denari a lui consegnati dal camerlengo Domenico di Francesco detto lo Zaga (AASL, vol. 41, ff. 4v, 54-55; SALVAGNI 2005, p. VIII; SALVAGNI 2012, p. 286)

### **1553, 3 dicembre**

Siciolante presente alla riunione dell'Accademia di San Luca nel convento di Santa Maria sopra Minerva risulta console dei Pittori. Nella stessa seduta propone Domenico Zaga per il ruolo di camerlengo (Roma, Archivio di Stato, archivio del collegio dei notai capitolini, Johannes Baptista de Amadeis, v. 29, f. 316; LEPROUX 1991, doc. 18, pp. 315-316; SALVAGNI 2012 p. 286).

### **1553 dicembre - 1554, 14 gennaio**

Siciolante e Bartolomeo Baronino, architetto di palazzo Capodiferro Spada, passano al cantiere della villa di Giulio III. Giovanni Maria del Monte inizia a costruire la propria villa subito dopo la sua elezione al soglio pontificio, e annesso alla villa fa costruire su progetto di Vignola il tempietto di Sant'Andrea in via Flaminia. Siciolante riceve l'incarico di realizzare un quadro per l'altare maggiore, per il quale si conservano i pagamenti datati fine dicembre 1553 e 14 gennaio 1554 (Roma, Archivio di Stato, Camerale I, Fabbriche, vo. 1519, ff. 76, 86<sup>v</sup>, 1553-1554; pubblicato in BERTELOTTI 1885, p. 51, LANCIANI 1907, III, p. 26). A riferire che si tratta di un'*Assunzione* è Bartolomeo Ammanati, architetto della villa. Mentre il dipinto dell'altare andò sicuramente distrutto con l'alluvione del 1557, si conservano invece gli affreschi sulla lunetta e nella volta, che con ogni probabilità sono da attribuirsi allo stesso Siciolante (D'ONOFRIO 1980, p. 304; HUNTER 1996, pp. 55, 210).

### **1553, 25 novembre**

Pellegrino Tibaldi riceve il pagamento per il lavoro nella stessa chiesa di Sant'Andrea in via Flaminia «M.ro Pellegrino pittore scudi 20 per sua mercede di haver depinto li due nicchi dell'altare di s.to Andrea».

### **1554, 10 giugno**

Siciolante è presente come console dei Pittori alla riunione dell'Accademia di San Luca (Roma, Archivio di Stato, archivio del collegio dei notai capitolini, Johannes Baptista de Amadeis, v. 29, f. 516; LEPROUX 1991, doc. 19, pp. 316-317; SALVAGNI 2012 p. 287).

### **1554, 2 settembre**

Siciolante è presente come console dei Pittori alla riunione della dell'Accademia di San Luca (Roma, Archivio di Stato, archivio del collegio dei notai capitolini, Johannes Baptista de Amadeis, v. 29, f. 594; LEPROUX 1991, doc. 20, pp. 317-318; SALVAGNI 2012 p. 289).

### **1554 ottobre – 1555 ottobre**

Girolamo Siciolante risulta «consolo» dell'Accademia di San Luca e in quanto tale nomina diversi artisti soci della Compagnia, tra questi Livio Agresti (Archivio dell'Accademia di San Luca, Libro di introiti, vol. 2, ff. 35-40, 1554-1555; HUNTER 1996, p. 297). Riceve inoltre da Domenico Zaga, il camerlengo, i denari a lui consegnati (AASL, vol. 41, ff. 5,55; SALVAGNI 2005, p. VIII; SALVAGNI 2012, p. 291).

### **1554, 16 dicembre**

Siciolante viene eletto Primo Aggiunto della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon (WAGA 1992, p. 185; TIBERIA 2000, p. 109).

### **1555, 9 aprile**

Viene eletto papa Marcello Cervini degli Spanocchi con il nome di Marcello II.

### **1555, 9 giugno**

Siciolante viene eletto Secondo Aggiunto della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon, Jacopino del Conte primo Aggiunto e Lucio da Todi Reggente. Il Sermoneta non è però presente all'incontro (WAGA 1992, p. 185; TIBERIA 2000, p. 111).

### **1555, 23 maggio**

Viene eletto papa Paolo IV (1555-1559).

### **1555, 6 ottobre**

Siciolante è presente come console dei Pittori alla riunione dell'Accademia di San Luca (Roma, Archivio di Stato, archivio del collegio dei notai capitolini, Johannes Baptista de Amadeis, v. 30, f. 334; LEPROUX 1991, doc. 22, pp. 319-320; SALVAGNI 2012 p. 291).

### **1555, ottobre**

A questa data risultano dei pagamenti per la predella dell'altare della chiesa di San Luca (AASL, v. 41, f. 55v; SALVAGNI 2012 p. 292).

### ***ante 1556***

Siciolante esegue la decorazione della cappella della Natività in Santa Maria della Pace per Flaminia Savelli Cateani, moglie di Camillo Caetani. L'unica fonte contemporanea è Vasari, il quale scrive che non molto dopo la cappella Cesi (Santa Maria della Pace) il pittore realizzò la cappella della Natività, e quindi non molto dopo rispetto alla seconda metà degli anni Quaranta; la circoscrive cronologicamente e fornisce la committenza la cronaca secentesca dell'abate Costantino Raffaelli conservata presso l'Archivio di San Pietro in Vincoli (ASPV, M 276, ff. 13-14).

## **1557**

Siciolante compare in un rogito e si impegna ad eseguire dei lavori in cuoio (BERTOLOTTI, *Artisti Bolognesi*, 1885, p. 51; VENTURI 1932, p. 549).

### **1557, 1 gennaio**

In una lettera scritta da Andrea Cerasco a Bonifacio Caetani compare «m. Girolamo pittore». Il detto Andrea dice di essersi recato da Siciolante e avergli mostrato il disegno dell'impresa che Bonifacio voleva fosse rappresentata sulla sua insegna (Archivio Caetani, Roma, 1 gennaio 1557, C5933; citato in CAETANI 1927-1933, VOL. II, pp. 56-57; pubblicato in HUNTER 1996, p. 298).

### **1557, 29 gennaio**

Siciolante si impegna a dipingere 16 panni di corame per il Re di Francia per conto degli orpellai Simone Scortia di Viterbo e Giovan Domenico Bonasone di Bologna (Roma, ASC, Atti Notaio Tarquinio Severo, vol. 706, cc. non numerate; CANNATÀ 1991, pp.120-121, nota 1).

### **1557, 2 febbraio**

Siciolante si impegna con i predetti orpellai a dipingere sette panni di corami argentati di diverse misure con grottesche e otto ovati con raffigurazioni di città (Roma, ASC, Atti Notaio Tarquinio Severo, vol. 706, cc. non numerate; BERTOLOTTI, *Artisti bolognesi*, 1886, p. 116; CANNATÀ 1991, pp. 120-121 nota 2).

### **1557 ca**

Siciolante e Pietro Cella scrivono a Bonifacio Caetani per informarlo che hanno tentato di assassinarli (Archivio Caetani, Roma, circa 1557, C 5929, X; *Girolamo Siciolante* 1983, p. 132; Hunter 1996, p. 298, n. X).

### **1558, 31 dicembre**

Siciolante risulta eletto sindaco dell'Accademia di San Luca e come tale è tenuto a dare giudizio, insieme a Giovanni Battista Ramolacci ricamatore che ricopre il suo stesso ruolo, sui conti del 1558 anno di camerlengato dello Zaga (AASL, vol. 41, f. 59v; SALVAGNI 2005, p. X; SALVAGNI 2012, p. 299).

### **1558-1560**

Siciolante realizza il ciclo di affreschi a Palazzo Orsini, oggi noto come Palazzo comunale di Monterotondo. Raffaele Bruno ritiene plausibile una datazione compresa tra il 1553 ed il 1555, mentre Hunter preferisce spostarli in avanti agli anni 1558-1560 attraverso il confronto con la *Madonna Pini*. La Sala in questione è quella di Adone, collocata nella parte del palazzo ereditata dal condottiero Ottavio Orsini, il probabile committente (ZERI 1957, p. 37, nt. 2; BRUNO 1974, 135, pp. 71-75; HUNTER 1996, pp. 1187-119).

## **1559**

Viene eletto papa Pio IV Medici (1559-1565)

### **1560, 14 luglio**

Siciolante viene eletto *Infermiere e Maestro dei Novizi* nella Congregazione dei Virtuosi al Pantheon insieme a Battista da Pavia (TIBERIA 2000, p.114).

### **1560, 21 luglio**

Siciolante è presente alla riunione della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon (TIBERIA 2000, p.114).

### **1561, 1 giugno**

Siciolante è presente ad un incontro della Compagnia dei pittori di San Luca per discutere della vendita di parte dell'arredo della chiesa (Roma, Archivio di Stato, archivio del collegio de' notari capitolini, Franciscus de Amadeis, vol. 37, f. 152; AASL, v. 41, f. 63v; pubblicato in BERLOTTI 1880, pp. 60-61; BERLOTTI 1884, pp. 77-78; BERLOTTI 1886, p. 41 che riporta la data 30 maggio, LEPROUX 1991, p. 327, doc. 30; HUNTER 1996, p. 299, doc. XI).

### **1561, 15 ottobre**

La famiglia Pini ottenne la concessione del patronato della chiesa di Santa Lucia da Papa Pio IV; il rettore della chiesa risulta essere Muzio Pini, fratello di don Roberto Pini, autore della richiesta del privilegio al Papa (COMPAGNONI 1783, p. 81; CANTORI 1975-1976, p. 137; HUNTER 1996, p. 121 nota 8).

### **1561, post 15 ottobre**

Siciolante firma e data la *Madonna Pini* di Osimo, commissionatagli con ogni probabilità da Muzio Pini, parroco della chiesa di Santa Lucia di Osimo (HUNTER 1996, pp. 120-121, n. 8).

In questi stessi anni esegue l'olio su intonaco di Santa Maria sopra Minerva, *Santa Lucia e Sant'Agata*, datazione possibile grazie alla vicinanza stilistica con la *Madonna Pini*.

### **1561**

Siciolante firma e data il ritratto di *Francesco II Colonna di Palestrina*, oggi conservato nella Galleria Nazionale d'Arte antica di Palazzo Barberini (HUNTER 1996, pp. 242-243, n. 17).

### **1562**

In questo anno un pittore, il cui nome è purtroppo difficilmente leggibile, ricevette un pagamento di pochi scudi per la «tela d'altare di San Pietro» (NOCCHI 2018, p. 53).

### **1562, 29 gennaio**

Pagamenti riferiti al pittore sono indicati in una serie di conti del 1561-62: «scudi per il signor Honorato a magistro Gerolamo pittore a buon conto della cucina» e ancora scudi 100 pagati a Gerolamo, forse riferiti ai lavori dei palazzi di Cisterna e Roma (AC, Fondo Generale, 1562 gennaio 29, 150548; NOCCHI 2018, p. 53).

### **1562, 5 ottobre**

Siciolante è presente ad una riunione dell'Accademia di San Luca e viene confermato come sindaco della congregazione (Roma, Archivio di Stato, archivio del collegio dei notai capitolini, Johannes

Baptista de Amadeis, vol. 38, ff. 183; LEPROUX 1991, pp. 328-329, doc. 32; SALVAGNI 2012, pp. 307-308).

### **1563, 3 gennaio**

Siciolante risulta eletto sindaco dell'Accademia di San Luca e in quanto tale fornisce giudizi sui conti degli anni passati (ASSL, vol. 41, f. 64; SALVAGNI 2005, p. XV; SALVAGNI 2012, p. 308).

### **1563, 6 maggio**

Siciolante è presente ad una riunione dell'Accademia di San Luca nel convento di Santa Maria sopra Minerva. In questa riunione Domenico Zaga, console, ammonisce tutti i presenti da parte del vicario monsignor Cesarini, che tutte le immagini della Madonna o di altri santi dipinte d'ora in poi dovranno essere «honeste», altrimenti saranno distrutte e gli autori puniti (Roma, Archivio di Stato, archivio del collegio dei notai capitolini, Johannes Baptista de Amadeis, vol. 38, ff. 308v-309; SALVAGNI 2005, p. XV; SALVAGNI 2012, pp. 308-309, riporta 1 maggio).

### **1563, 2 giugno**

La pala di Giulio Romano nella cappella Függer di Santa Maria dell'Anima risulta coperta da tavola (MASETTI ZANNINI 1974, p. 56; *Roma Cancellata* 2014, p. 26). È plausibile che la motivazione sia la presenza del cantiere di Siciolante per eseguire il ciclo di affreschi dedicato alle storie della Vergine medesima cappella (sul ciclo: DAVIDSON 1966a, p. 64; BRUNO 1974, 136, pp. 33-35; HUNTER 1996, pp. 159-161). Se ne riporta di seguito un estratto:

[...] la Madonna in mezo retratta da una Madonna posta nella chiesa di santa Maria de l'Anima fatta per mano de Julio Romano nella cappella de Fuccari dove al presente se lavora et sta coperta de tavole [...].

### **1563, 3 ottobre**

Siciolante viene eletto all'unanimità console dei Pittori dell'Accademia di San Luca (Roma, Archivio di Stato, archivio del collegio dei notai capitolini, Johannes Baptista de Amadeis, vol. 38, ff. 377; SALVAGNI 2005, p. XV; SALVAGNI 2012, p. 310).

### **Post ottobre 1563**

Siciolante esegue la decorazione per la cappella Rossi del Duomo di Terni con ogni probabilità dopo la morte di Galeazzo Rossi da Terni, vescovo di Assisi. Infatti, fu lui a dare inizio alla costruzione della cappella gentilizia e come si legge da Francesco Angeloni (ANGELONI 1646 (1878), p. 281; MORONI 1855, LXXIV, p. 133), fu soltanto il nipote Ludovico a poter vedere la cappella completata (SAPORI 1994, p. 93; HUNTER 1996, p. 228, n. A-20; TOSCANO 1999, p. 331). Essendo Galeazzo morto il 16 ottobre 1563, questa data va presa come termine *post quem*.

### **1563 ottobre - 1564 ottobre**

Girolamo Siciolante è «consolo» dell'Accademia di San Luca e in quanto tale nomina diversi artisti soci della Compagnia, tra i quali *Giulio Piacentino*, ovvero Giulio Mazzoni (Archivio dell'Accademia di San Luca, Libro di introiti, vol. 2, ff. 50-54, 1564; documento pubblicato in HUNTER 1996, p. 300; ASSL, vol. 41, ff. 65-66, SALVAGNI 2005, p. XVI; SALVAGNI 2012, p. 310).

### **1563-1565**

Siciolante esegue a San Lorenzo in Lucina un *san Lorenzo che riceve le stigmate* per la contessa di Carpi, distrutto nel 1736 quando fu sostituito dalla tela di Marco Benefial, ed è noto solo grazie alle parole di Vasari (VASARI 1568, vol. VI, p. 221; HUNTER 1987b, pp. 7-13).

### **1564, 30 agosto**

A questa data risale il pagamento per la *Discesa dello Spirito Santo* di Santo Spirito in Sassia (HUNTER 1996, p. 300, nr XII). L'opera, registrata come perduta nella monografia di John Hunter, era stata invece recuperata nel 1991 da Roberto Cannatà nell'ospedale di Santo Spirito in Sassia (CANNATÀ 1991b, pp. 120-122). La composizione era già nota grazie al disegno preparatorio conservato al Louvre (Parigi, Musée du Louvre, Department des Art Graphique, inv. 10197r).

### **1564, 1 ottobre**

Siciolante, il console, non è presente alla riunione dell'Accademia di San Luca, e viene sostituito da Domenico Zaga (Roma, Archivio di Stato, archivio del collegio dei notai capitolini, Johannes Baptisda de Amadeis, v. 38, ff. 536v-537; LEPROUX 1991, pp. 331-332, doc. 35; SALVAGNI 2005, pp. XVI-XVII; SALVAGNI 2012, pp. 311-312).

### **1564, 17 ottobre**

Siciolante registra il pagamento da parte di Giulio Mazzoni della quota per l'Accademi di San Luca (pubblicato in CANNATÀ 1992, p. 31).

### **1564-1565**

Siciolante realizza *La crocifissione con la Vergine e San Giovanni Evangelista* per San Giacomo degli Spagnoli, oggi in Santa Maria in Monserrato. È Vasari a dare notizia per primo di quest'opera, menzionandolo insieme ad altri due dipinti concepiti per la chiesa nazionale spagnola, Sant'Ildefonso e San Giacomo. Si conservano i pagamenti (citati da FERNÁNDEZ 1968, p. 83; pubblicati da HUNTER 1996, p. 301, n. XIV)

### **1565**

Siciolante esegue l'*Assunzione della Vergine* per la cappella di Guido Ascanio Sforza di Santa Fiora di Santa Maria Maggiore. Il completamento della decorazione di tale cappella si deve al fratello Alessandro Sforza, che prende in mano la commissione dopo la morte di Guido Ascanio avvenuta nel 1564. Fu Alessandro quindi a commissionare la pala a Siciolante, terminata nel 1565 come testimonia la data iscritta riportata alla luce grazie ad una recente pulitura dell'opera (SATZINGER 2009, p. 218).

### **1565, febbraio**

Siciolante e «Jacopo del fu Ercolano carpentiere di Orvieto» (Roma, ASC, Atti Notaio Tarquinio Severo, vol. 703, c. 245; CANNATÀ 1991, pp. 120-121 nt. 3)

### **1565, 7 ottobre**

Joannes Petrus da Cordoba (un mercante di corami spagnolo), creditore nei confronti di Siciolante, accetta come pagamento tre dipinti per la chiesa di San Giuliano in via dei Banchi nuovi, (si conserva il contratto stipulato il 7 ottobre 1565). Nel documento si richiede l'esecuzione di tali dipinti che il pittore Niccolò Martinelli non aveva potuto finire. Il da Cordoba chiedeva un *Sant'Andrea, una Santa*

*Caterina e una Madonna con il Bambino*, quest'ultima doveva essere tratta dalla pala di Giulio Romano di Santa Maria dell'Anima, a quel tempo nella cappella Függer. Nel contratto vengono citati come testimoni i pittori *Gaspare Gasparini de Macerata pictore* e *Petrutius Casessio de Aretio Pictore* (pubblicato in GNOLI 1935, p. 219; pubblicato con il nome della chiesa corretto da MASETTI ZANNINI 1974, pp. 101-102; HUNTER 1996, p. 302, n. XVI).

### **1565-1568**

Si registrano tra il 1565 ed il 1566 pagamenti a Siciolante per i lavori nella Sala Regia (pubblicati in LANCIANI 1907, pp. 228-229; HUNTER 1996, pp. 303-304, n. XVII). Siciolante esegue la *Donazione di Pipino* collocata sulla porta che introduce alla Cappella Sistina. Il progetto della Sala Regia venne iniziato da Perino al tempo di Paolo III; dopo i tentativi di Daniele da Volterra e di Francesco Salviati per portare a compimento la decorazione pittorica, i consiglieri di Pio IV assegnarono il lavoro a più artisti, tra i quali Taddeo Zuccari, Girolamo Siciolante, Orazio Sammachini, Giovanni Battista Fiorini, Giuseppe Porta, Livio Agresti e Zamaria Zoppelli. Siciolante avrebbe dovuto eseguire due scene, la *Donazione di Pipino* e *l'Autorità conferita dalla sede apostolica agli elettori dell'Impero*, ma soltanto la *Donazione* fu terminata entro la morte di Pio IV.

### **1565**

Siciolante firma e data le scene con gli episodi della vita della Vergine in San Tommaso in Cenci, condotti a termine per Porzia Cenci, vedova di Valerio Ludovico Cenci (HUNTER 1996, pp. 184-187, n. 34).

### **1566, 7 gennaio**

Viene eletto Pio V (1566-1572), al secolo Antonio Michele Ghislieri.

### **1566, 23 agosto**

Siciolante nomina Girolamo Muziano per stimare la tavola di sant'Eligio dei Ferrari, da lui eseguita poco tempo prima; l'Università dei Ferrari, committente della pala, nomina Bramante fiorentino. Il pagamento viene stabilito di cento scudi (Roma, Archivio di Stato, trenta notai capitolini, uff. 13, b 25, cc323v-326v).

### **1566, 25 settembre**

Siciolante e l'Università dei Ferrari sono di nuovo a discutere del pagamento della pala dell'altare maggiore, il pagamento viene stabilito in 185 scudi (Roma, Archivio di Stato, trenta notai capitolini, uff. 13, b 25, cc. 396v-398v).

### **1567**

Siciolante realizza il *Martirio di Santa Caterina* per la cappella Cesi in Santa Maria Maggiore, seguendo quanto Federico Cesi, morto nel 1565, aveva lasciato scritto nel proprio testamento. Il monumento funebre doveva essere per sé stesso e per il fratello Emilio Paolo e al progetto doveva soprintendere il nipote Angelo di Giangiaco Cesi (si ricorda che Angelo Cesi sposò Beatrice Caetani, figlia di Bonifacio). Vasari ne parla nelle *Vite* nell'edizione del 1568 e lo descrive come ancora in corso di lavorazione (“[...] ha oggi fra mano la cappella del cardinale Cesis in Santa Maria Maggiore, VASARI 1568, vol. VI, p. 221). Per la stessa cappella egli realizza i due pannelli con *San*

*Giovanni Evangelista e San Matteo* e l'affresco che rappresenta due *Profeti* sull'arco sopra l'altare, dove compaiono inoltre la data e la firma dell'artista.

### **1566-68 ca**

Siciolante realizza la *Crocifissione con San Lorenzo e donatori della famiglia Colonna* per Palestrina. Prima menzione di questa opera si deve a Pietro Pantanelli, mentre la notizia del restauro della cappella di San Lorenzo, e la conseguente collocazione del dipinto nella detta cappella nel 1590 per volere di Giulio Cesare Colonna, si deve a Pietrantonio Pietrini (PANTANELLI 1972, I, p. 601; HUNTER 1996, pp. 123-125).

### **1567, 21 gennaio**

Siciolante è citato in un documento riguardante Leonardo Sormani per la realizzazione del monumento funebre del cardinale Giovanni Andrea Bellonio in San Marcello al Corso. Viene chiesto a Sormani di affidare il lavoro di pittura a Siciolante (Roma, Archivio di Stato, Notai del tribunale dell'AC, vol. 3553, c. 158r; citato solo per il riferimento a Sormani in PUGLIATTI 1984, p. 180).

### **1567, 16 giugno**

Siciolante viene consultato insieme a Giulio Mazzoni per conto di Gaspar Becerra, ormai in Spagna, per la scelta di due collaboratori italiani che potessero andare ad aiutare l'andaluso (REDIN MICHAUS 2002, pp. 50, 56-57, 62 nt 47; pubblicato in REDIN MICHAUS 2007, p. 337-338, n. V).

### **1567, 10 agosto**

Siciolante è presente ad una riunione dell'Accademia di San Luca (Roma, Archivio di Stato, archivio del collegio dei notai capitolini, Johannes Baptista de Amadeis, vol. 39, ff. 484v, 485; LEPROUX 1991, pp. 335-336, doc. 40; SALVAGNI 2005, p. XVIII; SALVAGNI 2012, p. 319).

### **1567, 5 ottobre**

Siciolante è presente ad una riunione dell'Accademia di San Luca (Roma, Archivio di Stato, archivio del collegio dei notai capitolini, Johannes Baptista de Amadeis, vol. 39, f. 500; LEPROUX 1991, pp. 336-337, doc. 41; SALVAGNI 2012, p. 319).

### **1567, 30 ottobre**

Siciolante compare in un documento come padrino di battesimo di Agata figlia di maestro Ambrosio falegname. (Roma, Archivio Vicariato, Santa Caterina della Rota, Lib. bapt. 1560-1644, f. 12v, 30 ottobre 1567; pubblicato in HUNTER 1996, p. 305, n. 19). Di seguito se ne riporta un estratto:

Agata figliola di M(aestr)o Ambrosio faligname [...]. M(aestr)o Hieronimo Siciolante pictor di Sermoneta e madonna Imperia moglie di M(aestr)o Tarquinio Severo tenerunt eum ad baptismum

### **1566-1568**

Siciolante esegue in questa seconda metà degli anni Sessanta il *Cristo Benedicente* conservato nella chiesa di San Nicola a Bassiano (Latina).

### **1566-1574 ca**

Verosimilmente in questo periodo Siciolante lavora ai perduti affreschi di Palazzo Caetani a Cisterna, visibili oggi soltanto dalle foto pubblicate da Waterhouse, poiché durante la II Guerra Mondiale il palazzo venne distrutto. In ogni caso i lavori devono averlo accompagnato fino alla morte poiché una lettera del 1574 diretta a Bonifacio mostra come il palazzo non fosse ancora terminato (WATERHOUSE 1970, p. 104; HUNTER 1996, pp. 202-205).

## **1568**

Giorgio Vasari pubblica la seconda edizione de *Le vite* nella quale Siciolante ottiene un profilo autonomo.

### **1568, 6 agosto**

Siciolante viene menzionato in una lettera scritta da Flaminio Cartari da Roma e diretta ad Aurelio Avveduti che si trova ad Orvieto. Nella missiva si fanno i nomi dei pittori più eccellenti di quel momento, «ms Hieronimo da Mozzano, ms Hieronimo de Sermoneta et il fratello di Taddeo». Secondo quanto riferisce Flaminio Cartari, a Siciolante e a Federico Zuccari era stata proposta la commissione per il Duomo di Orvieto, ma i due avevano risposto che sarebbero stati disposti soltanto ad andare ad Orvieto per prendere le misure ed eseguire invece i cartoni a Roma. Una volta terminata la progettazione avrebbero mandato i loro giovani per eseguire il lavoro. Anche le tavole vogliono farle a Roma e poi spedirle. Come si evince dal documento del 14 novembre Siciolante non partecipa alla effettiva realizzazione, poiché la commissione verrà affidata a Federico Zuccari (Archivio Opera del Duomo di Orvieto, *Lettere originali*, b. 68, anni 1549-1575, fasc. 6 [1568-1569], n. 348; la lettera è riportata da CAMBARERI 1986-1987, p. 254; TOSINI 2008, p. 539, n. 203; mentre per il documento del 14 novembre si veda FUMI 1891, p. 416, n. CXCVIII). La lettera è preceduta da quella del 14 gennaio 1565 nella quale si fanno invece i nomi di «M. Giorgino o m. Bronsino o m. Daniello» considerati tra i più importanti pittori del tempo (FUMI 1891, p. 380).

### **1568, 15 novembre**

Siciolante viene nominato in un documento per la compagnia d'ufficio. Compare insieme a lui Pellegrino Roberti di Borgo San Sepolcro, parente del Cardinale Sforza (Roma, Archivio di Stato, Archivio dei notari del tribunale dell'A.C., *Joannes Antonius Curtus*, vol. 2260, ff. 680-681, 696-697; pubblicato in MASETTI ZANNINI 1974, p. 102; HUNTER 1996, pp. 305-306, n. 20).

### **1567 post 11 agosto - 1570**

Siciolante esegue l'*Incoronazione della Vergine* per la cappella Borzi in San Michele a Sermoneta, oggi conservata nel Museo Diocesano della città, dopo essere transitata nella chiesa di Santa Maria Assunta. Unico documento legato alla commissione è dell'11 agosto 1567 quando il vescovo di Terracina accorda a Bonifacio, Antonio e Giulio Borzi la possibilità di erigere e decorare una cappella in San Michele Arcangelo (PANTANELLI 1972, I, 610-611; ZERI 1951, p. 145; ZERI 1957, pp. 37-38; HUNTER 1996, pp. 195-196).

### **1569, 16 ottobre**

Siciolante è presente ad una riunione dell'Accademia di San Luca nella chiesa dedicata al Santo (Roma, Archivio di Stato, archivio del collegio dei notai capitolini, *Johannes Baptista de Amadeis*, vol. 39, ff. 484v, 485; LEPROUX 1991, pp. 337-338, doc. 42; SALVAGNI 2012, pp. 321-322).

## 1570, 18 agosto

Siciolante scrive da Roma a Bonifacio Caetani che si trova a Cisterna. Il pittore gli racconta di alcune cose che ha saputo a Roma attraverso suo nipote *Maestro Gio. Leperichio*, e cerca di ottenere dei *benefitii* dal signore di Sermoneta per il figlio di questo suo nipote che si è fatto prete (Roma, Archivio Caetani, Fondo Generale, 18 agosto 1570, C 8493 I; pubblicato da L. Fiorani in *Girolamo Siciolante* 1983, p. 133; Hunter 1996, p. 306, n. 21).

## 1570, 22 ottobre

Siciolante compare nella lista sottoscritta dai membri dell'Accademia di San Luca che si impegnano a versare denaro con cadenza annuale e ciascuno secondo le proprie possibilità. Il Sermoneta si impegna a versare 5 scudi l'anno, risultando tra i maggiori finanziatori (Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca, fasc. 6, Cfr. MISSIRINI 1823, p. 4; SALVAGNI 2005, p. XX; SALVAGNI 2012, pp. 322-323).

## 1570

Siciolante firma e data la pala voluta da Giorgio Morato, cittadino armeno, per la chiesa di San Bartolomeo ad Ancona. L'opera si trova oggi nella sacrestia di Santa Maria Assunta di Calcinate, in provincia di Bergamo. (HUNTER 1996, pp. 101-105, n. 3).

## 1571

Firma e data *l'Annunciazione* per la chiesa di San Bonaventura dei Lucchesi di Roma, attualmente Santa Croce dei Lucchesi. L'opera oggi è conservata nel coro di Santa Maria della Concezione.

Nello stesso anno firma e data le perdute pitture per la decorazione dell'altare maggiore e della tribuna della chiesa di Sant'Antonio Abate di Cisterna, con *le storie tratte dalle Sacre Scritture e miracoli di S. Antonio Abate e sx. Paolo Eremita*. Resta a testimonianza la descrizione in un manoscritto conservato presso San Francesco a Ripa (precisamente nel secondo volume della trilogia di Ludovico da Modena (1637? - 1722) sulla fondazione dei conventi nella Provincia Riformata Romana (Archivio Romano di San Francesco a Ripa, Padre Ludovico da Modena, II, ms. 13, *Fondazione dei Conventi della Riformata provincia Romana*, ff.275-276; ACCROCCA 1999, pp. 343-347; PENNACCHI 2014, p. 137-146).

## 1572

Siciolante stima il lavoro di Zuccari riguardante la decorazione del cortile della libreria del Palazzo Apostolico, avviati alla metà degli anni Sessanta. Nel documento compaiono anche le firme di Giovanni Battista Fiorini e Pirro Ligorio (Roma, Archivio di Stato, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, vol. 10, fasc. 6, f. 3, 1572; pubblicato da BERLOTTI 1881, pp. 18-19; BERLOTTI 1885, p. 44; LANCIANI 1912, p. 60; HUNTER 1996, p. 306; ACIDINI LUCHINAT 1998-1999, vol. I, p. 155, nota 82 e p. 282, nota 65).

Nello stesso anno Siciolante realizza insieme al figlio una pala per la chiesa di Sant'Antonio Abate di Cisterna. Questa è l'unica opera nota di Tullio Siciolante, la *Madonna con il Bambino, San Francesco, Sant'Antonio Abate*, ritrovata da Luigi Fiorani nel Palazzo Caetani a Roma ed oggi conservata nel Castello Caetani di Sermoneta (L. Fiorani, in *Girolamo Siciolante da Sermoneta* 1983, pp. 127-129; ACCROCCA 1999, pp. 343-347; PENNACCHI 2014, p. 137-146).

### **1572, 13 maggio**

Viene eletto Gregorio XIII (1572-1585), al secolo Ugo Boncompagni, e Siciolante realizza alcune decorazioni per celebrare la sua ascesa al soglio pontificio.

### **1572, 4 giugno**

Siciolante presenta il conto per le decorazioni in occasione dell'incoronazione di papa Gregorio XIII. Nel documento si legge che il pittore ha realizzato «Stendardi, trombetti e guidoni [...] fatti di pittura» e che li aveva consegnati in due date, il 24 maggio e il 4 giugno 1572. (Roma, Archivio di Stato, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, vol. 10, fasc. 9, f. 3, 4 giugno 1572; pubblicato in HUNTER 1996, p. 307).

### **1572, 19 luglio ca**

Perde il figlio Tullio suo aiutante e realizza la sua tomba in San Lorenzo in Damaso.

### **1572, 9 novembre**

Siciolante è presente alla riunione della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon che si tiene in casa di Battista battiloro (TIBERIA 2000, p. 122).

### **1572, 10 dicembre; 17 dicembre**

Siciolante è presente alle riunioni della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon (TIBERIA 2000, p. 123).

### **1573**

Siciolante esegue la *Trasfigurazione* e la decorazione della cappella Armentieri in Santa Maria in Ara Coeli. La commissione si deve a Livia Muti ed era destinata all'altare sepolcrale del marito Tommaso Armentieri. La cappella indicata da Baglione intitolata alla famiglia Armentieri (la seconda a sinistra) viene occupata nella seconda metà dell'Ottocento da un presepe permanente, e presumibilmente a quelle date la *Trasfigurazione* di Siciolante viene spostata nella quarta cappella a destra, quella del Crocifisso, dove si conserva attualmente. Durante una campagna di restauro risalente agli anni 2000 una squadra diretta dalla dott.ssa Claudia Tempesta ha riportato alla luce la data 1573 riportata sul dipinto e le pitture della volta della cappella, fino a quel momento ritenute perdute.

### **1573, 17 gennaio**

Siciolante è presente alla riunione dell'Accademia di San Luca (Roma, Archivio di Stato, archivio del collegio dei notai capitolini, Johannes Baptista de Amadeis, vol. 32, f. 8; Leproux 1991, pp. 338-339, doc. 44; SALVAGNI 2005, p. XXIII; SALVAGNI 2012, pp. 325-326).

### **1573, 5 febbraio**

Il nome di Siciolante compare in una lettera scritta da Vasari ed indirizzata a Vincenzo Borghini. Il soggetto è la sala Regia. (ASF, CdA, II, I, n. 77; GAYE 1839-1840, III, p. 360; MILANESI 1878-1885, VIII, pp. 487-488; FREY 1930, pp. 751-753).

### **1573, 11 febbraio**

Siciolante è presente alla riunione della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon (TIBERIA 2000, p. 123).

#### **1573, 24 marzo**

Siciolante viene eletto secondo Aggiunto della congregazione dei Virtuosi al Pantheon (TIBERIA 2000, p. 125).

#### **1573, 11 giugno**

Siciolante è presente alla cena della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon a casa di Giovanni Battista battiloro per salutare Federico Zuccari in partenza da Roma (TIBERIA 2000, p.126).

#### **1573, 17 giugno**

Firma e data la *Crocifissione* per San Giovanni in Laterano, commissionatagli da Orazio Massimo, nipote della defunta Faustina d'Antonio Rusticelli, la quale aveva ottenuto la concessione di costruire la cappella funeraria. Si conserva anche il pagamento datato 17 giugno 1573 (Roma, Archivio Massimo, Raccolta di autografi, f. LII, 17 giugno 1573; pubblicato in HUNTER 1996, p. 308).

#### **1573, 7 luglio**

Siciolante viene menzionato insieme a Girolamo Muziano e Jacopo Stella in una lettera di Giulio Clovio scritta da Roma indirizzata al Cardinale Farnese che si trova a Caprarola. I tre pittori vengono accusati di aver valutato ad un prezzo troppo elevato alcune pitture (RONCHINI 1863, p. 270).

#### **1574 ca**

Siciolante realizza una *Madonna con il Bambino con San Bonifacio, San Francesco e papa Bonifacio VIII* per la cappella Caetani in San Pietro, oggi in San Tommaso in Formis. A fornire la datazione è Tiberio Alfarano, l'anno inoltre coincide con la morte di Bonifacio, padre di Onorato, alla quale memoria il dipinto sembrerebbe dedicarsi, pertanto il committente sarebbe proprio Onorato Caetani, come testimonia lo stesso Alfarano (TOESCA 1965, pp. 57-58; Hunter 1996, pp. 188-191, n. 35).

#### **1574, 19 gennaio**

Siciolante da Roma scrive a Bonifacio Caetani a Cisterna. Nella lettera si parla di due piante di un edificio che il pittore deve inviare a Bonifacio, di una cornice per un quadro della Pietà e di altre commissioni che il Sermoneta deve svolgere per il suo Signore. L'edificio in questione è la perduta chiesa di Sant'Antonio Abate di Cisterna (Roma, Archivio Caetani, Fondo Generale, 19 gennaio 1574, 156465, C 9450 I; citato in CAETANI 1933, pp. 57, 117; pubblicato in *Girolamo Siciolante* 1983, p. 133-135). Le opere a cui ci si riferisce sono con ogni probabilità una *Pietà* e un'*Incoronazione della Vergine*, realizzate per la medesima chiesa e identificabili sulla base di quanto scrive Pantanelli (PANTANELLI 1972, I, pp. 61, nota 1, 414, nota 1 e 601; HUNTER 1996, pp. 205-206; ACCROCCA 1999, pp. 343-347; PENNACCHI 2014, pp. 137-146).

#### **1574, 22 gennaio**

Siciolante fa la stima di un'opera di Michelangelo da Santa Fiora e Federico Romanesco (Roma, Archivio di Stato, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, vol. 11, fasc. 13, p. 150; pubblicato in HUNTER 1996, p. 310).

### **1574, 18 febbraio**

Siciolante fa la stima di un'opera di Michelangelo da Santa Fiora (Roma, Archivio di Stato, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, vol. 11, fasc. 13; pubblicato in HUNTER 1996, p. 311).

### **1574, 19 marzo**

Siciolante è presente alla riunione della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon (TIBERIA 2000, p. 127).

### **1574, 6 luglio**

Siciolante compare citato in un documento insieme a Cesare Trapassi relativo alla decorazione del soffitto di Santa Maria in Aracoeli (Roma, Archivio Storico Capitolino, Credenzione VI, tom. 60, f. 391, 6 luglio 1574; citato in CAROSELLI O. s.d.; pubblicato in HUNTER 1996, p. 311).

### **1574, 16 luglio**

Siciolante viene menzionato nuovamente in relazione alla commissione dell'Aracoeli: vengono qui citati gli artisti che eseguono la decorazione, Cesare Trapassi pittore, Gregorio Trapassi doratore, Giovanni Satarelli pittore e doratore e Girolamo Siciolante da Sermoneta pittore (Roma, Archivio di Stato, miscellanea, busta 180, fasc. 13, f. 26; citato privo di collocazione in GNOLI 1935, pp. 213-219).

### **1574, 7 agosto**

Siciolante viene citato in una lettera insieme a Hieronimus Venetiano (forse Muziano): Girolamo Altieri riferisce a Marcantonio II Colonna che Garimberto aveva suggerito uno dei due pittori per decorare la cappella Colonna in San Giovanni in Laterano. La proposta ricade su di loro perché sarebbero stati in grado di compiere un buon lavoro in tempi brevi (Archivio Colonna a Subiaco, Corrispondenza Marcantonio II, Lettera di Girolamo Altieri a Marcantonio II Colonna, 7 agosto 1574). Marcantonio non seguì il suggerimento, e scelse di limitare la decorazione alla sola pala d'altare già commissionata a Scipione Pulzone (NICOLAI 2009, p. 300).

### **1575, 16 gennaio**

Siciolante è presente alla riunione della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon (TIBERIA 2000, p. 129).

### **1575, 14 marzo**

Siciolante stima il lavoro di Michelangelo da Santa Fiora, ovvero sei bandiere in tela rossa (Roma, Archivio di Stato, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, vol. 12, fasc. 10, s.f., 14 marzo 1575; pubblicato in HUNTER 1996, p. 313).

### **1575, 14 agosto**

Insieme a Jacopino del Conte e Girolamo Muziano, ottiene l'incarico di realizzare "*l'ornamento*" per un crocifisso eseguito da Durante Alberti, da collocare nell'oratorio della Compagnia. Si tratta di una scultura lignea ancora oggi conservata presso l'Accademia dei Virtuosi del Pantheon (TIBERIA 2000, p. 131).

**1575, *post* 14 agosto *ante* 6 settembre**

Muore presumibilmente tra il 14 agosto, ultimo documento noto in cui Siciolante risulta ancora in vita, ed il 6 settembre, data della testimonianza legale di Lucrezia Stefanelli vedova Siciolante.

**1575, 6 settembre**

Lucrezia Stefanelli è registrata vedova di Girolamo Siciolante (MASETTI ZANNINI 1974, p. 102-109; HUNTER 1996, pp. 314-322)

## APPENDICE DOCUMENTARIA

### 1. 1559

Lascito degli eredi Cenci per la costruzione della cappella di famiglia in San Tommaso. Roma, Archivio di Stato, archivio Cenci Bolognetti, serie B1, quietanza 1, posizione 22

Adi 21 di ottobre 1559 Ihesus Maria

Per la presente fo fede io maestro Pietro de Martini Camerlengo della Madonna del Pianto de haver receputo dalli heredi della bona memoria di messer Valerio Cenci scudi cinquanta quali sono per una lassita per la fabbrica della detta capella della sudetta Madonna che lascio il detto messer Valerio ed in fede del vero et a cautella del detto herede ho fatto far la presente polissa e quitanza la quale sara sottoscritta per mano delli Signori Guardiani e camerlengo et con il sugello della sudetta Madona

Iulius Cincius custos

Stephanus de Paparonibus custos

Bono Spronio (?) custos

Jo m(aestr)o Piero de Martini afermo quanto de sop/ro se continui

### 2. 1566

Controversia tra Siciolante e l'università dei ferrari: vengono nominati da ciascuna delle parti degli artisti a stimare la tavola realizzata dal pittore. Siciolante affida la stima a Girolamo Muziano, l'università a Bramante Fiorentino. Roma, Archivio di Stato, Trenta notai capitoli, uff. 13, busta 25, cc. 323v -326v, 23 agosto 1566 e Roma, Archivio di Stato, Trenta notai capitoli, uff. 13, busta 25, cc. 396v-398v, 25 settembre 1566

I) Eadem die veneris XXIII augusti 1566, indicione q. pontus domini Pii V anno eius primo.

In mei p. constituti magister Pasqualis Santes de Monte Sancti Savini Ferrarius camerarius universitatis fabrorum urbis societatis Sancti Alo, magister Joes de pagnozzellis bergomense lanciarique et magister Laurentius Mazzetta floretinus mareascalchus consules dicta artis et universitatis fabrorum et deputatis ad omnia infradicenda pro officiales dicatae universitatis fabrorum prout de dicta deputatione et omnimoda potestate eis tradicta quo ad infrascripta fecit fidem verbo mihi notario domino Marcus de Massariis , notarius dicatae artis ex una nec non magister Hieronimus Siciolante de Sarmoneta pictor partibus ex altera volentes ad lite causa questione et controversia inter ipsos mota et que nune pendet indecisa per acta mei notarii recedere et amicabiliter concordare et convenire prout inter bonos viros decet sponte et non vi dolo et sed omni meliori modo et de communi consensu decreverunt ad infrascriptam peritorum et estimatorum quod [...]tionem et electionem videlicet dicti camerarius et consules vigore potestatis et auctoritatis ipsius utsupra tradite elegerunt et deputerunt

magistrum Bramante florentinum pictorem et dictus dominus Hieronimus nominavit et deputavit dominum Hieronimum Mozzanum brixiansem etiam pictorem quibus dederunt potestatem amplam, plenam et omnimodam et tabulla depictam per dictum dominum Hieronimum super qua fuit motalis et controversia prout in actis mei notarii videndi et estimandi et si fuerunt discordes eligendi tertium quem ipsis videbitur opportunum et quatenus ipsi fuerint discordes ad eligendi dictum tertium consenserunt dicta partes nominibus quibus supra quae dominus Secundus Cottis cum capituli possit dictum tertium eligere quem ipsi videbitur opportunum et totum id et quicquid dicti duo periti ut supra de consensu electi sive dictus tertius per eos eligendus in eventum discordia sive eligatur ab ipsis sive a iudice indicaverint et declaverint prenominati camerarius et consules nominibus quibus suprascripta et vigore potestatis et auctoritatis eis traditae ut supra promiserunt dicto domino Hieronimo presenti per solver et cum effectu satisfacere per totum mensem decembris proxime futuri presentis anni 1566 libere et dictus dominus Hieronimus promisit et ex[.]putate et bonos facere sive dicto precio estimando scutos centum habitus ad bonum computum, nec non commoverunt inter se dictae partes legitima stipulatione de super interveniente conducere dictos peritos ad effectum estimandi dictam picturam et facer illas referre infra decem dies ab hodie incipiendos et si fuerint discordes infra alios decem dies eligere tertium alios dictus dominus iudex possit illum eligere uti supra quia sic actum et quae omnia et singula dictae partes ut supra contrahentes nominibusque quibus supra vera fuisse et esse assunt ac rata et habere et et non contraferre ne per promiserunt sub penarum refectionis et omnium damnorum et in quibus et de quibus et quod iuramentum et propter quibus et observandis et dicti domini camerarius et consules dictam universitatem et illius bona... ac sese ipsos nominibus quibus supra et dictus dominus Hieronimus suprascriptum et omnia illius bona per in ampliori forma camera apostolicae cum solitis elu obligarunt et tacite iurarunt rogarunt. Actum in curia capitularii et ad bonum domini domini magistrorum statorum urbis, presentibus Birgilio quondam Iohanni Dominici de Iesio ferario in regione Columne et Petro Angelo de Leopardis de Amatrice testibusque.

**II) (cc. 396v-398v) 25 settembre 1566**

Die mercurii XXV septembris 1566, indictione quinta, pontificatus Pii V, anno primo.

Cum sit que alias de presenti anno 1566, die 23 augusti, consules, et camerarius artis fabricorum ex una et dominus Hieronymus Suiciolantes de Sermoneta pictor partibus ex altera devenerint ad quandam concordiam in electionem peritorum pro inspectione et estimatione unius tabulae depictae per dictum dominum Hieronimum et posite in maiori altari ecclesiae Sancti Alo, societatis artis fabricorum, super qua fuit metalis pro parte dicti domini Hieronymi in actis mei notarii pro satisfactione dictae picturae dederintque potestatem eisdem peritis in dicti instrumenti nominatis in evenentia discordie eligendi tertium prout hec et alia in

dicto instrumento actis ad quod actis veneritquem casus que dicti duos periti nominati de communi consensu elegerunt tertium, et illum nominaverunt in acti mei soprascripti, et antequam dictus conretulerit (?) dicta partes ut asserverunt fuerunt concordantes ut asserverunt de pretio dicta pictura inter se amicabiliter et de plano ita, et taliter que non est opus relationem dicti tertii, et ut appareat de hominimodi concordia, et de predictis inter eos conventu et concordatu. Hinc est que die et anno predictis in mei actis personabiliter constituti Magnis pasqualis quondam Santi Iuliani de Monte Sansovino ferrarius ed Minervam consul et camerarius dicte artis, magister Laurentius quondam Iuliani florentini, ferracavalli in via Iulia, consul, et magister Iohannes Bartholomei de Pignoncellis, bergomense, lanciarius in Campoflorae, etiam consul dictae artis, omnes de communi consensu ac vice et nomine totius universitatibus atis predictae et pro qua de ratu et rati habitio in forza iuris validarunt promosserunt et se facturos que omnia infrascripta ratificabunt alias de suo proprio uti plures et insolidum tanti in pecea numerata per totum mensem decembris proximo futuri presentis anni 1566 libere – que omnia – dicte partes hinc inde nominibus quibus de sibi ipsis presentibus – rata – et non contrafacere – promiserunt – sub pena refectionem damnorum – in quibus – de quibus – quod ---- pro quibus observandis – prenominati consules et camerarius pro dicta rati habitio sese et quemlibet insolidum suorumque heredes – et bona – quo vero ad solutionem dicti residui per totum dictum mensem decembris dictam universitatem fabrorum ac societatem Sancti Alo, et omnia illorum bona - necnon predictus dominus Hieronymus pro observatione promissorum se – et bona – ut – in ampliori forma camere apostolice cum solitis clausulis obligarunt, et quilibet ipsorum respective obligavit – et tactis – iurarunt – rogarunt -. Actum in consulatu dictam artis fabrorum super platea palatii Capitolii, presentibus – Petro Angelo de Leopardis de Amatrice notario, et Tyberus vetturino prope Turrim Nonae testibus - .

### **III) 1567**

Estratto. Nel presente documento riguardante la commissione a Leonardo Sormani per la realizzazione del monumento funebre del cardinale Giovanni Andrea Bellonio in San Marcello al Corso, viene chiesto a Sormani di affidare il lavoro di pittura a Siciolante. Roma, Archivio di Stato, Notai del tribunale dell'AC, vol. 3553, c. 158r (il documento con il solo riferimento a Sormani è citato in PUGLIATTI 1984a, p. 180).

[...] cardinalis idem magistro Leonardo tenea facere pingere manu domino Hieronimi Sermoneta pictori [...]

### **IV) 1574**

Il documento relativo alla commissione del soffitto di Santa Maria in Aracoeli riporta l'elenco delle cose che avrebbe dovuto fare Siciolante da una parte e i maestri Cesare e Gregorio Tarpassi e Giovanni Satraelli dall'altra. Roma, Archivio di Stato, Miscellanea Corvisieri, busta 2, fasc.13, cc. 958-959.

In nome de Idio e della gloriosa Vergine Madre Maria  
A di XVI di luglio 1574

Con[...]ia de maestro Cesare Trapassi da Foligno, a nome suo e di maestro Gironimo Sicciolante da Sermoneta, et di Gregorio trapassi suo fratello et anche de maestro Giovanni Satarello da Romano; Habbi preso di fare il soffitto della chiesa della Madonna d'Araceli di Roma dal'inclito popolo Romano con li capitoli che si dichiararano nel instrumento che tra essi et detto inclito populo per tal conto si farra secondo anche la conclusione da esso populo nel consiglio publico ultimo fatta et essendo che li detti maestro Cesare Gregorio e Giovanni compagni desiderassero et volessero come desiderano et vogliono fare il detto soffitto con esservi partecipe il detto maestro Gironimo et per questo tra di loro fare compagnia nel modo et con li capitoli e conventioni infrascritte come di adesso fanno per il tenore della presente et

Primo li detti maestri Cesare, Gregorio et Giovanni per una parte et il detto maestro Gironimo dall'altra banda convengano che ciaschedun de essi compagni sia et debbia essere partecipe de questa compagnia et del comodo che per tale soffitto et lavoro venisse per la quarta parte et anche de ogni incomodo et danno che succedesse che iddio non voglia.

Item che li detti Cesare, Gregorio et Giovanni insolido siano tenuti come promettano cominciato che harrano il lavoro di detta soffitta continuarlo et proseguirlo con homini sufficienti et a bastanza e quello noto interlassarlo si che il detto lavoro fra il tempo che si pigliava dal Populo sia finito et mancando giornate ciaschedun de loro che manchava perda mezzo scudo il giorno da applearsi ipso fatto alli altri compagni

Item che il detto maestro Gironimo per conto di questa compagnia debbia andare al detto lavoro et designare et dare ordine al lavoro di quanto si haverra da eseguire.

Item che il denaro che si pigliava dal detto populo per tal conto si debbia mettere secondo chi pigliava ne banco delli olgiati et non se habino da levare se non per le spese da farsi per tale lavoro. Le quale spese se habbiano da pagare de ordine overo con mandato del detto maestro Girolamo.

Item che li detti Cesare, Gregorio et Giovanni per bisogno loro con li ordine or mandato dal detto maestro Gironimo possino havere ogni settimana scudi doi per homo pur che habbino continuato il lavoro

Item che finito il lavoro si debbiano pagare tutti li debiti fatti per tale negotio et tutti li denari che restaranno se debbiano dividere tra essi quattro per rata facendo perhò bono li detti tre a maestro Gironimo li denari che havessero hauti.

Item che li detti Cesare, Gregorio et Giovanni non possano astrengare il detto maestro Gironimo a stare assistente al detto lavoro, ma il detto maestro Gironimo vi habbia d'andare et stare per dare disegno di quello che sarra de bisogno secondo che li tornara comodo e li piacera etiam evento che il populo Romano o deputati astrengessero il detto maestro Gironimo a stare continuamente al detto lavoro o gran parte del giorno contra il suo volere, in tal caso li detti Cesare, Gregorio et Giovanni insolido sian tenuti insolido come prometteno insolido oltre la partecipazione della quarta parte che provenira dal tal lavoro al detto maestro Gironimo, pagarli per ogni tal giorno mezzo scudo.

Item che li detti Cesare, Gregorio et Giovanni insolido debbiano come promettano fidelmente administrare oro argento colori et altre cose che appartengano al detto lavoro et bisognando spendere dispendere et dare bon conto di tutto quello che administraranno et farranno per tale conto et trovandosi in inganno o fraude che quello che farra inganno o fraude sia ipso fatto fuori dalla compagnia et privato d'ogni comodo et utile di detta compagnia tanto seguito quanto da seguire

Item che per conto di questo negotio il detto maestro Gironimo habbia da tenere un libro nel quale se scrivano tutte le spese et denari et che si spenderanno e quelle per essi compagni se debbiano affermare settimana per settimana.

Item li detti Cesare, Gregorio e Giovanni insolido prometteno d'adempire et osservare in tutto e per tutto tutti li patti capitoli et conventioni che si dechiararanno per questo negotio tra il detto Populo, o suoi deputati, da una banda et essi compagni dal altra banda et prometteno insolido de relevare indemne il detto maestro Gironimo de tutti li danni spese et interesse che esso maestro Gironimo per cio per colpa et mancamento loro patesse e facesse sopra li quali ne habbiano da stare a semplice petitione del detto maestro Gironimo quale et singule soprascripte li sopradetti quattro compagni prometteno haverle rate et ferme et a quelle non contravenire ne opporre per qual sevoglia causa altrimente l'uno a l'altro sia tenuto a tutti i danni utsopra quali se habbia da stare a semplice petitione della parte che patisse tal dano spesa et interesse et per si inviolabile osservatione de tutte et singole cose predette li detti Cesare, Gregorio e Giovanni insolido obligano se stessi, loro heredi, successori et beni mobili et stabili presenti et avvenire in qualsivogli luogo esistenti et anche il detto maestro Gironimo obliga se, suoi eredi e successori e beni mobili et stabili presenti et avvenire in forma Camera Apostolica con le solete clause et cosi giurorno toccando le scritture et dano potesta a qualsivogli notario posse estendere la presente con le solete clausule e per essere questa la verita hanno fatta fare la presente quale sarra sottoscritta de loro proprie mani questo di mese et anni sopradicti, in Roma.

Io Cesare Trapasso pittore da Foligni prometto et afermo quanto di sopra et in fede ho sotto scritta di mia propria mano.

Io Gregorio Trapasso doratore da Fuligni prometto et afermo quanto di sopra et in fede ho sotto scritta di mia propria mano.

Io Giovanni Satarelli pittore et indorataro mi hobligo et afermo quanto di sopra.

Io Hieronimo Siciolante de Sermoneta pittore afermo quanto di sopra et in fede o sotto scritta la presente di mia propria mano questo di 16 luglio 1574.

## V) 1661

Cronaca seicentesca che ripercorre le vicende di Santa Maria della Pace al tempo dei restauri voluti da papa Alessandro VII. Roma, Archivio di San Pietro in Vincoli, m. 276, ff. 13-14, *Cronica et Origo Ecclesiae S. Mariae Pacis eiusque incrementum usque ad Alex. VII* (parzialmente pubblicato in BENEDETTI 2006, pp. 127-128).

Capella secunda et Altare Nativitatis Domini Nostri Iesu Christi in consecratione ecclesie consecratum.

Sequitur secunda capella et altare nativitatis Domini nostri Jesu Christi, sub organis iuxta portam sacrarii, quae constructa fuit et ornata ab Illustrissima domina Flamminia de Sermoneta cum icona Nativitatis Domini Nostri Jesu Christi excellentissime picture excellentissimi pictoris (spazio) Sermonete cum imaginibus in lateribus sancti Andreae apostoli et sancti Sebastiani martiris; quod altarem consecratum fuit ut dictum est supra in consecrazione huius ecclesie die sexta mensis octobris anni millesimi quingentisimi octuagesimi a illustrissimi et reverendissimi domino Thoma Goliliello episcopo Asaphense, illustrissimi et reverendissimi domini Iacobi cardinalis Sabellii, S. D. N. Papae vicarii suffraganeo; in quo altari posite fuerunt infrascripte sanctorum reliquie videlicet sanctorum apostolorum Iacobi et Philippi, sancti Clementis Pape et Martyris, sancti Laurentii martyris, sancti Crescentiani martiris, sanctorum Abundii et Abundantii martyrum, sanctorum Alexandri et Sisinii, ac sociorum martirum et aliorum sanctorum et predictum altare consecratum fuit usupra in honorem Nativitatis Domini Nostri Iesu Christi, et sancti Mathei apostoli, et evangeliste, et sancti Gregorii Papae Magni, et pro ipsa domina Flamminia tenemur celebrare in qualibet haebdomada tres missas una de quinque plagis Domini nostri Jesu Christi, una de Beata Vergine, et una pro suis defunctis.

Hoc Altare fuit privilegiatum a S. D. Gregorio XIII P. M. O. ut apparet per suas litteras apostolicas in forma Brevis sub data, sub anulo Piscatoris apud Sanctum Petrum die 16 februari de anno 1577, pontificatus sui anno V, in tabula marmora incisas ad latus cappelle eiusdem Prescriptis tenoris sequentis

GREGORIUS XIII AD PERPETUAM REI MEMORIAM. SALVATORIS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI ETERNO PATRI CONSUBSTANTIALIS ET AETERNI, QUI PRO REDEMPTIONE GENERIS HUMANI DE SUMMO COELI BEATO SOLIO AD HUIUS MUNDI INFIMA DESCENDERE ET CARNEM EX UTERO VIRGINEO ASSUMERE DIGNATUS EST, VICES LICET IMMERTI GERENTES IN TERRIS ET EIUS EXEMPLA SECTANTES, ANIMABUS CRISTIFIDELIUM DEFUNCTORUM IN PURGATORIO EXISTENTIBUS, QUAE PER CHARITATEM DEO UNITAE AB HAC LUCE DECESSERUNT ET meritorum SUFFRAGIIS JUVARI MERUERUNT, OPORTUNA DE THESAURIS ECCLESIAE SUBSIDIA SUBMINISTRARE STUDEMUS, UT ILLAE QUANTUM DIVINAE BONITATI PLACUERIT ADIUTAE, AD COELESTEM PATRIAM FACILIOUS PERVENIRE VALEANT.

DE DIVINA IGITUR MISERICORDIA CONFISI TENORE PRESENTIUM PERPETUO CONCEDIMUS UT QUOTIESCUMQUE SACERDOS SIVE SECULARIS SIVE REGULARIS MISSAM IN ALTARI CAPELLA PRESEPII SUB ORGANO SITA IN ECCLESIA ... SANCTE MARIAE DE PACE CANONICUM REGULARIS CONGREGATIONIS LATERANENSIS..... , PRO LIBERATIONE UNIUS ANIMAE IN PURGATORIO EXISTENTISCELEBRAVERITI IPSA ANIMA PER HUIUSMODI CELEBRATIONEM EASDEM INDULGENTIAS ET PECCATORUM REMISSIONES CONSEQUATUR ET AD IPSIUS LIBERATIONEM PRO QUAE

CELEBRABITUR DICTA MISSA OPERETUR, QUOD CONSEQUERETUR ET OPERARETUR SI PREDICTUS SACERDOS HAC DE CAUSA MISSAM AD ALTARE, SITUM IN ECCLESIA MONASTERIA SANCTI GREGORII DE URBE, AD ID DEPUTATUM CELEBRABET; NON OBSTANTIBUS NOSTRA DE NON CONCEDENDIS INDULGENTIIS AD INSTAR. ET ALIIS CONSTITUTIONIBUS ET ORDINATIONIBUS APOSTOLICIS CETERISQUE CONTRARIIS QUIBUSCUMQUE.

..... DIE 16 FEBRUARI 1577 PONTIFIVATUS ... ANNO V

## VI) 1661

Descrizione secentesca della cappella della famiglia Cenci in San Tommaso ai Cenci. Roma, Archivio di Stato, archivio Cenci Bolognetti, serie B2 (citato da BEVILAQUA 1988, p. 228, n. 2 e HUNTER 1996, p. 187, nota 11: entrambi menzionavano il documento riportando una datazione errata).

La cappella della Madonna detta della Sbarra, hoggi della Natività del Signore esistente nella venerabile chiesa parrocchiale di San Tommaso a Cenci nella quale si sono celebrate, e celebrano due messe la settimana per ordine dell'eminentissimo signor cardinale Cenci arcivescovo e prencipe di Fermo ,beneficiario di essa fin da che era giovanetto, come giuspatronato della sua famiglia Cenci fu tutta depinta a fresco, e rabescata da Girolamo Sermoneta allievo del gran Rafaele d'Urbino l'anno 1565 e figurata come segue. Il quadro che sta in prospetto sopra l'altare, rappresenta la Natività di Nostro Signore Giesù Christo.

Il quadro della parte laterale dell'evangelo rappresenta la Natività della Madonna Santissima. Il quadro dalla parte dell'epistola, rappresenta l'Annuntiatione della Vergine, ove sotto all'inginocchiatoro nel quale s'appoggia la medesima Madonna Santissima si leggono queste parole cioè Hieronimii de Sermoneta facebat A.D. M.D.LXV.

Nelle parti laterali dell'altare, e da piedi sono dipinte le imagini delli quattro profeti cioè della destra Davit, et all'incontro Ezechiele, alla sinistra Isaia, et all'incontro Daniele. Nella volta è dipinta in un quadro sopra il suddetto della Santissima Nunziata la sacra historia quando il sommo sacerdote Isacar celabrandosi in Gierusalemme la festa della dedicatione del Tempio con concorso d'infinito popolo, recusò pubblicamente l'oblazione di san Gioacchino per il dubbio che essendo con sant'Anna sua moglie sterili havesse qualche peccato occulto per il quale Iddio benedetto non concedeva loro figlioli, onde confuso san Gioacchino tornatosene in Nazaret risolse andarsene ad habitare nella campagna assieme colli custodi de suoi armenti, e colà far penitenza, e piangere le sue colpe. Sopra la volta in uno ottangolo è dipinto, quando al detto san Gioacchino mentre assisteva colle sue genti alla custodia de suoi gregi comparve sant'Angelo, e gli rivelò che il Signore Iddio gli harebbe fatta la gratia di fargli nascere una bambina la quale sarebbe stata madre di suo unigenito figliuolo Salvatore del genere humano, e che perciò ritornasse in Nazaret perche la medema revelatione si era comunicata in quel giorno istesso a sant'Anna sua moglie.

Et nell'altro quadretto sopra la Natività della Madonna Santissima e dipinto: quando san Gioacchino, e sant'Anna si incontrarono, e si raccontarono insieme la detta revelatione havuta amendue dall'Angelo.

Il resto tutto di detta cappella è dipinto colle figure di diversi angeli puttini e robeschi squisitissimi. Il pavimento è di pietre di diversi colori lustrate, e nella lapide di marmio a piedi la predella dell'altare si leggono scolpite le seguenti parole:

D. O. M.

Sacellum hoc Cencis familia vetustate venerande magistratibus curulibus aucte suis illustrarunt cineribus Ludovicus Cincius et Laura Lantes coniuges pares incomparabiles Tiberius merito virtutum ad purpuram evctus Ludovicus Episcopus Tudertinus benedmerentissimus Valerius, Camillus, Marisque exercite prudentie explorate probitatis filii unanimes quinus Hieronimus Cincius gentilitia pietatis quam adite facultati haeres illustrior urnam hanc excitavit maximi affectus, minimum argentum Anno salvis humanu MDCLXI <sup>645</sup>

---

<sup>645</sup> Desidero ringraziare Simone Fatuzzo per avermi supportato nella trascrizione dei documenti.

## TAVOLE



Figura 1: *Madonna con Bambino, con san Pietro, santo Stefano e san Giovannino*, (Pala di Valvisciolo) Sermoneta, Castello Caetani.



Figura 2: *Madonna con Bambino con san Pietro, santo Stefano, san Giovannino*, Parigi, Museo del Louvre, inv. 10074r.



Figura 3: *San Pietro*, Parigi, Musèè d'Orleans, inv. 1681.



Figura 4: Leonardo da Pistoia, *Presentazione al Tempio*, Napoli, Museo Capodimonte (già Monteoliveto).



Figura 5: Anonimo, *Madonna con il Bambino, santi e donatore*. Londra, Victoria and Albert Museum, Dalton Bequest, inv. 1019-1900



Figura 6: Perino del Vaga, *Sacra Famiglia* (tondo di Vaduz), Vaduz, Sammlungen des Regierenden Fürsten von Liechtenstein.



Figura 7: Perino del Vaga, disegno preparatorio per la pala mai realizzata del Duomo di Pisa. Zurigo, Kunsthau, inv.

A.B. 1624.



Figura 8: Girolamo Siciolante (copia da), *Madonna con il Bambino*. Palermo, codice Resta.

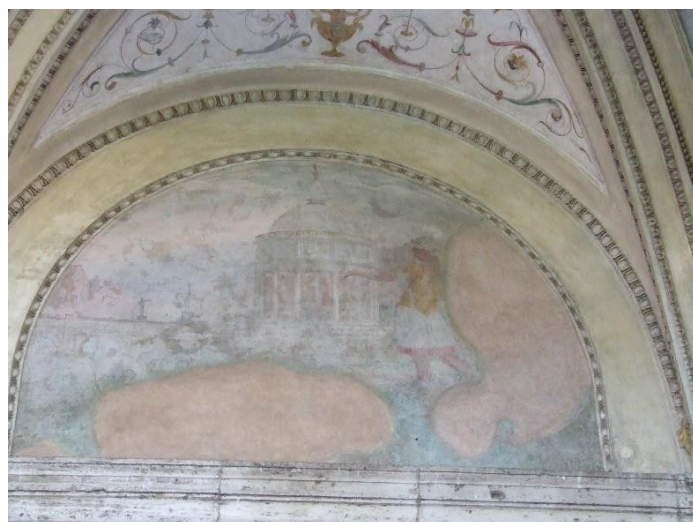


Figura 9: *Scene della Roma antica*. Roma, Castel Sant'Angelo, loggia di Paolo III.



Figura 10: Girolamo Siciolante, *Imperatore Adriano*. Roma, Castel Sant'Angelo, loggia di Paolo III, part.



Figura 11: Girolamo Siciolante, *figure*. Roma, Castel Sant'Angelo, loggia di Paolo III, part.

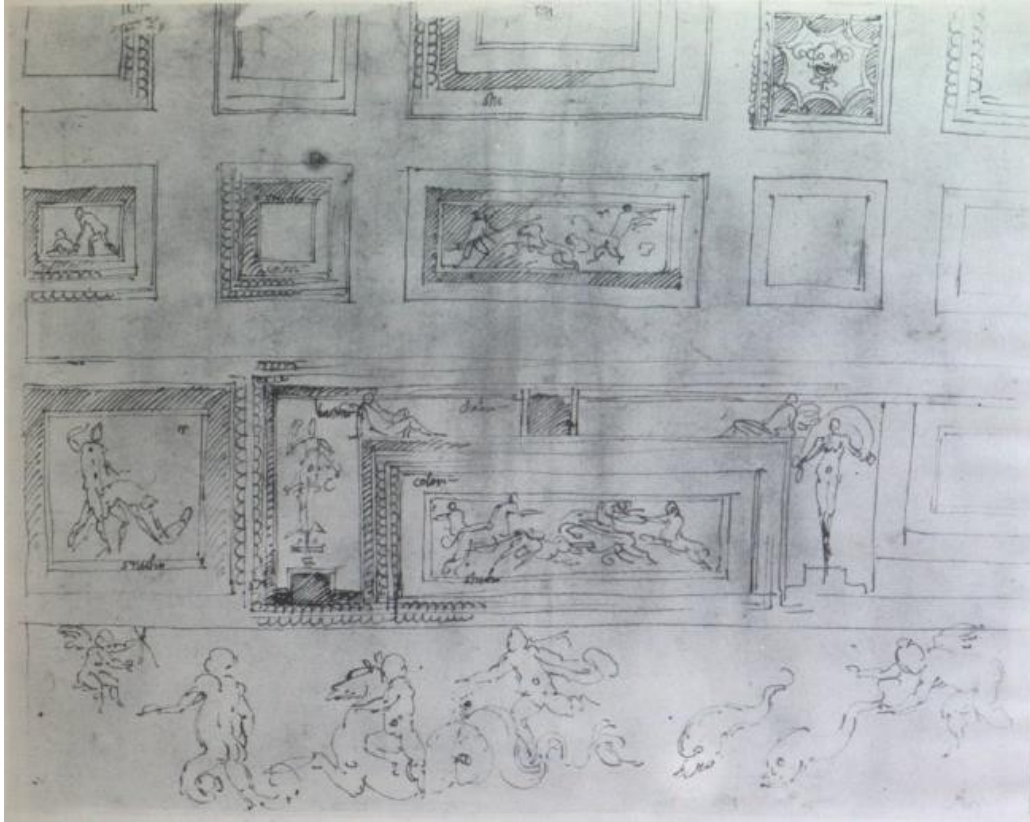


Figura 12: Luzzo Luzi, *decorazione per soffitto*. Londra, Victoria and Albert Museum, inv. E613.1922

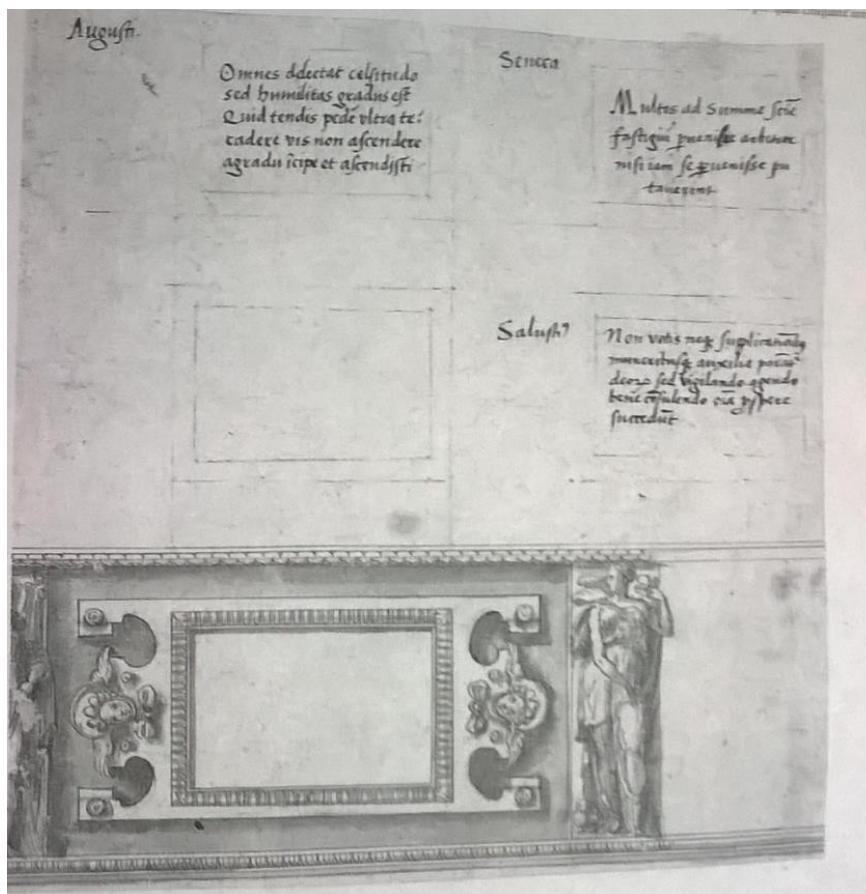


Figura 13: Luzzo Luzi, *Studio di decorazione per un soffitto*. Palermo, Codice Resta



Figura 14: *Decorazione della volta*. Roma, Loggia di Paolo III



Figura 15: Girolamo Siciolante, *Nozze di Alessandro e Rossane*. Roma, Galleria Borghese, inv. 303.



Figura 16: Raffaello, *Nozze di Alessandro e Rossane*, Vienna, Albertina, inv. 17634



Figura 17: Girolamo Siciolante, *Offerte a Vertumno e Pomona*. Roma, Galleria Borghese, inv. 300.



Figura 18: Girolamo Siciolante, *Gli Arcieri*. Roma, Galleria Borghese, inv. 294.



Figura 19: Michelangelo (?), *Gli Arcieri*. Windsor Castle, Royal Collection, inv. RCIN 912278



Figura 20: Girolamo Siciolante, *Pietà*. Poznań, Museo Nazionale, inv. MNP FR 428



Figura 21: Girolamo Siciolante, *Studio per la Pietà*. Windsor Castle, Royal Library, inv. RCIN 990456



Figura 22: Girolamo Siciolante (?), *studio per la figura del Cristo*. Windsor Castle, Royal Library, inv. RCIN 990455



Figura 23: Girolamo Siciolante (copia da), *Pietà*. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 14150 r  
166



Figura 24: Perino del Vaga, *Studio per la Deposizione di Santa Maria sopra Minerva*. Londra British Museum, Department of Prints and Drawings, inv.

1854-06-28-13



Figura 25: Perino del Vaga, *Studio per la Pietà di Santo Stefano al Cacco*. Vienna, Albertina, inv. 537

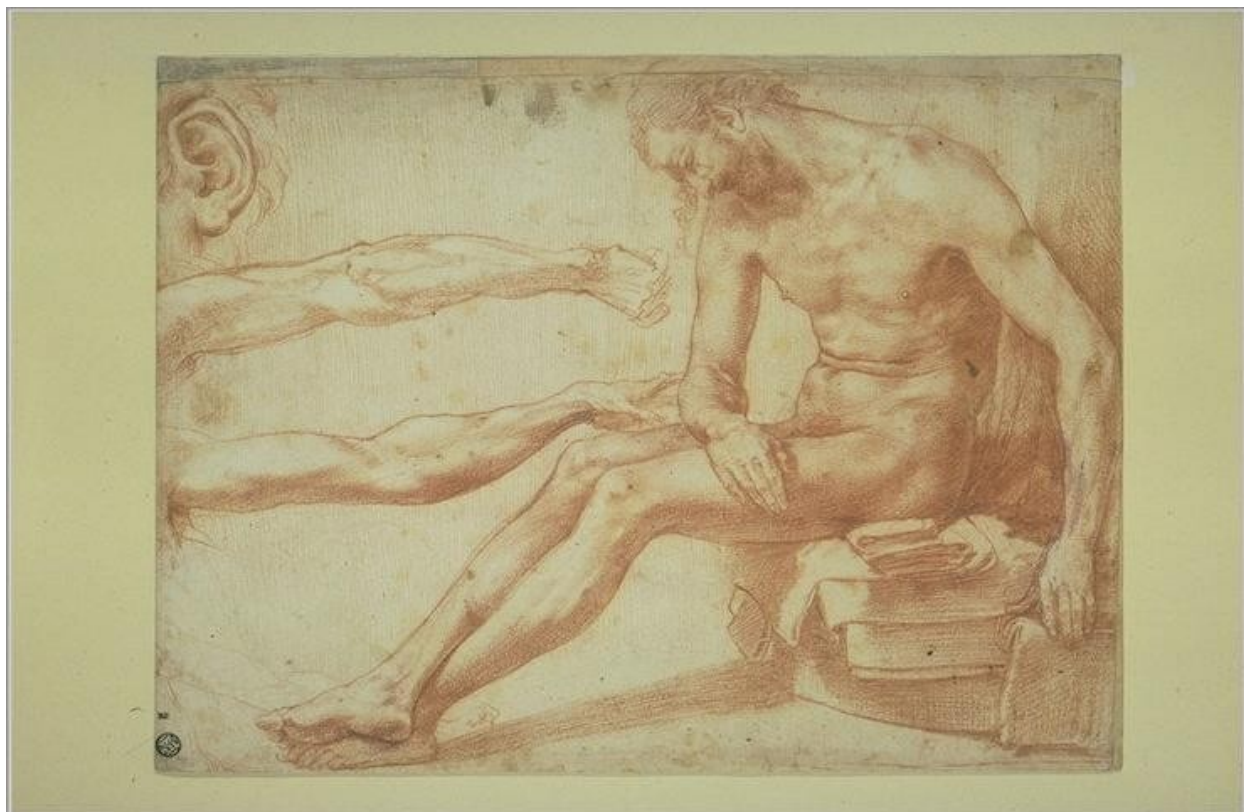


Figura 26: Perino del Vaga, Studio per la figura di Cristo. Parigi, Musée du Louvre, partment des Arts Graphiques, inv. 631r



Figura 27: Rosso Fiorentino, *Deposizione*. Sansepolcro, chiesa di San Lorenzo.



Figura 28: Sebastiano del Piombo, *Deposizione*. San Pietroburgo, Hermitage, inv. 18



Figura 29 Scipione Pulzone, Deposizione. New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1984.74



Figura 30: Pompeo Cesura (?), Compianto. L'Aquila, chiesa di Santa Giusta



Figura 31: Girolamo Siciolante (copia da), *Pietà*. Ubicazione sconosciuta



Figura 32: Girolamo Siciolante (copia da), *Pietà*. Collezione privata

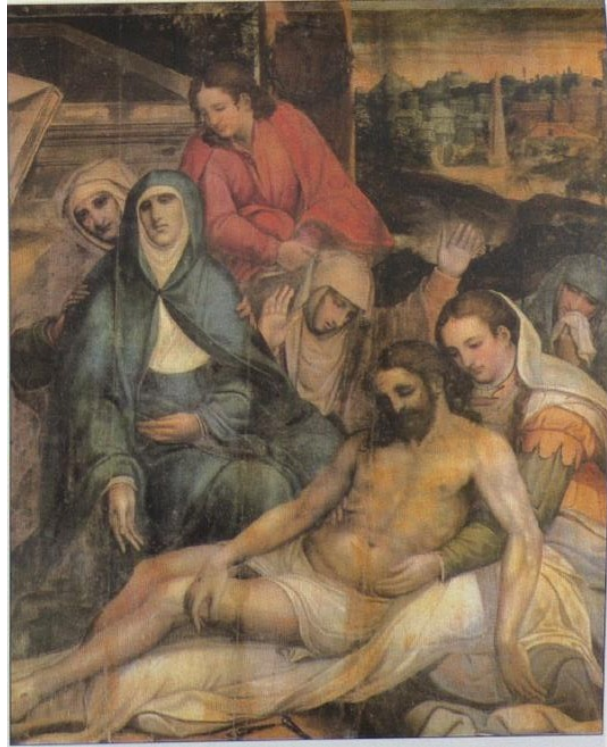


Figura 33: Lourenço de Salzedo, *Deposizione*. Évora, Museo de Arte Sacra del Se, già Évora, cattedrale



Figura 34: Lourenço de Salzedo, *Deposizione*. Lisbona, Monastero dei Geronimiti



Figura 35: Girolamo Siciolante, Sacra Famiglia con l'Arcangelo Michele e san Giovannino. Parma, Galleria Nazionale di Parma inv. 74.

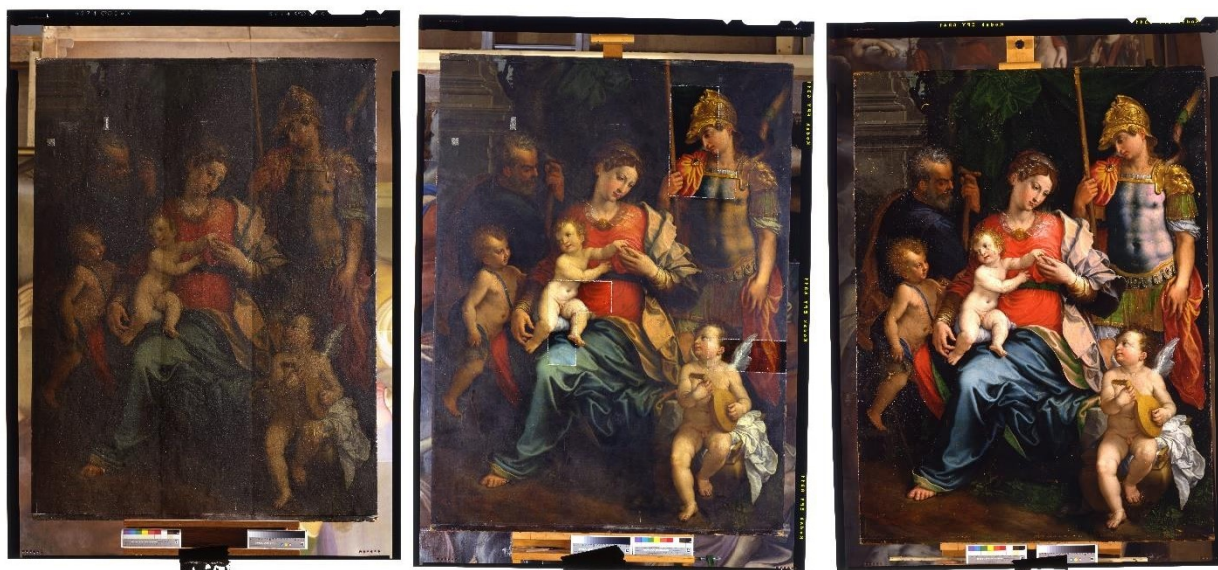


Figura 36: documentazione di restauro della *Sacra Famiglia con l'Arcangelo Michele e san Giovannino*.



Figura 37: Maddalena che sorregge Cristo (particolare), Poznan, Narodowe Muzeum. La foto è stata girata.



Figura 38: Raffaello, *Madonna della Rosa*, Madrid, Museo del Prado





Figura 39: Girolamo Siciolante, *Sacra Famiglia*. Collezione privata



Figura 40: *Madonna con il Bambino*. Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 4217



Figura 41: Volta della cappella. Roma, Santa Maria della Pace, cappella Cesi



Figura 42: Girolamo Siciolante, *Assunzione*. Roma, Santa Maria della Pace, cappella Cesi



Figura 43: Girolamo Siciolante, *Strage degli Innocenti*. Roma, Santa Maria della Pace, cappella Cesi



Figura 44: Girolamo Siciolante, *Fuga in Egitto*. Roma, Santa Maria della Pace, cappella Cesi



Figura 45: Girolamo Siciolante, *Adorazione dei Pastori*. Roma, Santa Maria della Pace, cappella Cesi



Figura 46: Cappella Caetani. Sermoneta, San Giuseppe



Figura 47: Volta della cappella Caetani. Sermoneta, San Giuseppe



Figura 48: Volta della cappella. Roma, Santa Maria della Pace, cappella Ponzetti



Figura 49: Girolamo Siciolante, *Madonna con il Bambino*. Sermoneta, San Giuseppe, cappella Caetani



Figura 50: Girolamo Siciolante, *San Girolamo e San Bonaventura*. Sermoneta, San Giuseppe, cappella Caetani



Figura 51: *Crocifissione*. Sermoneta, San Giuseppe, cappella Caetani



Figura 52: *Resurrezione di Cristo*. Sermoneta, San Giuseppe, cappella Caetani



Figura 53: Basamenti monocromi con scene di sacrificio. Sermoneta, San Giuseppe, cappella Caetani

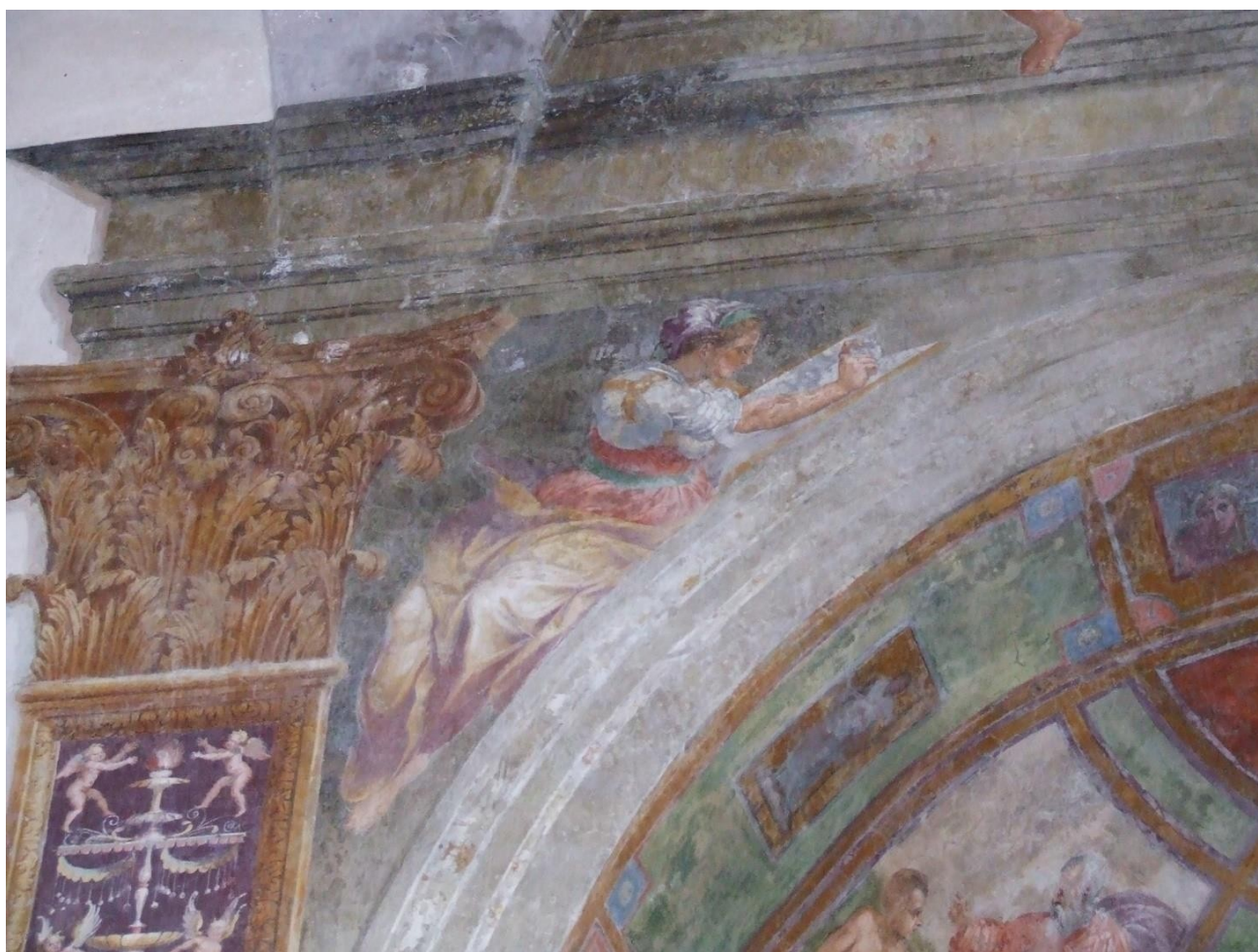


Figura 54: *Sibilla*. Sermoneta, San Giuseppe, cappella Caetani



Figura 55: *Profeta*. Sermoneta, San Giuseppe, cappella Caetani



Figura 56: Girolamo Siciolante, *stemma Caetani sorretto da putti*. Sermoneta, San Giuseppe, cappella Caetani



Figura 57: *Disegno preparatorio per la Spalliera*. Firenze, Gabinetto dei disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, inv. 726 E



Figura 58: Girolamo Siciolante, *Ignudi e Resurrezione di Cristo*. Sermoneta, San Giuseppe, cappella Caetani



Figura 59: *Cristo di fronte a Pilato*. Sermoneta, San Giuseppe, cappella Caetani



Figura 60: Girolamo Siciolante, *Imperatore Adriano e Speranza e Venere Celeste*. Roma, Castel Sant'Angelo, sala Paolina.

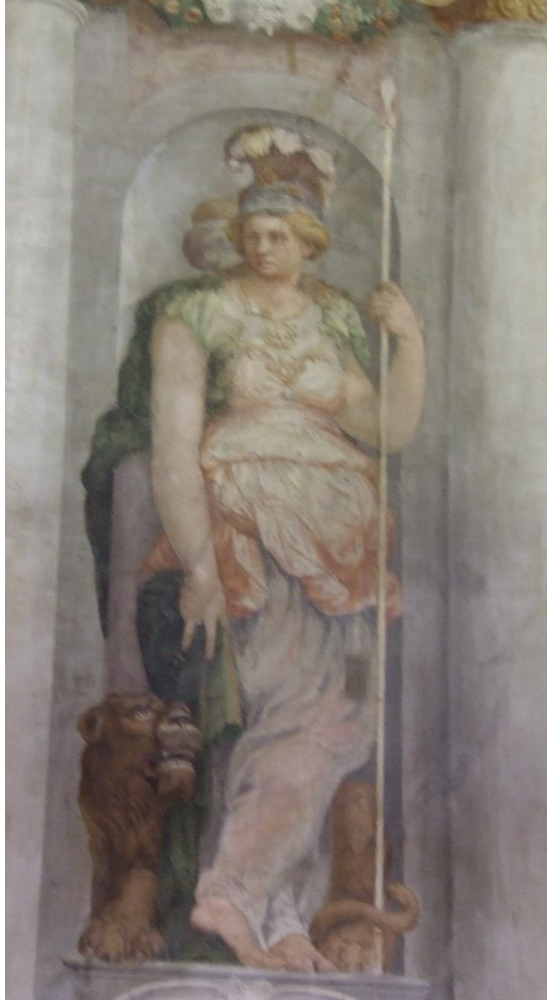


Figura 61: Girolamo Siciolante, *Fortezza Roma*, Castel Sant'Angelo, sala Paolina.



Figura 62: Girolamo Siciolante, *Battesimo di Clodoveo*. Roma, San Luigi dei Francesi, cappella Dupré



Figura 63: Girolamo Siciolante, *studio preparatorio per il Battesimo di Clodoveo*, Iaremitch Collection



Figura 64: Jacopino del Conte, *Clodoveo che distrugge gli idoli mentre San Remigio battezza i franchi*. Roma, San Luigi dei Francesi, cappella Dupré.



Figura 65: Jacopino del Conte, Sacra Famiglia, Roma, Galleria di Palazzo Corsini



*Gio. Giacomo Rossi fecit. Roma alla Pace.*

*Perino del Vago Invenit.*

Figura 66: Giovanni de Rossi (da Perino del Vaga), Sacra Famiglia, Londra, British Museum



Figura 67: Pellegrino Tibaldi, *Madonna con il Bambino*. Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, inv. 809 E



Figura 68: Jacopino del Conte, *Deposizione*. Roma, Oratorio di San Giovanni decollato



Figura 69: Girolamo Siciolante, *Madonna con il Bambino, santi e donatore*. Bologna, chiesa di San Martino Maggiore



Figura 70: Girolamo Siciolante, *studio per la Madonna con il Bambino e santi*. Parigi, Louvre, département des Arts graphiques, inv. 10055



Figura 71: Girolamo Siciolante, *San Luca*. Già New York, collezione Woodner  
199

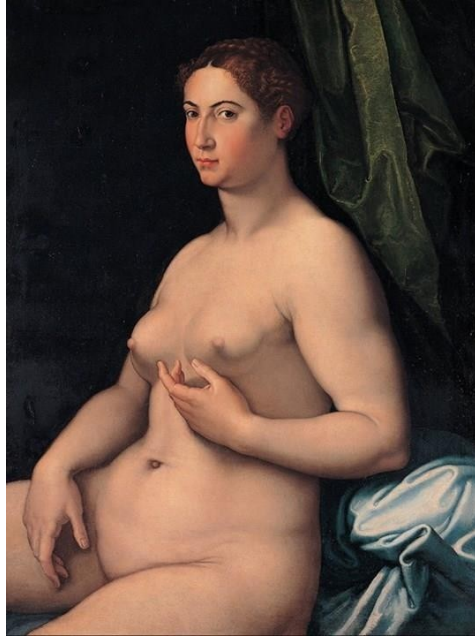


Figura 72: Girolamo Siciolante, *Nudo Femminile*. Roma, Musei Capitolini, Pinacoteca, inv. PC 297.

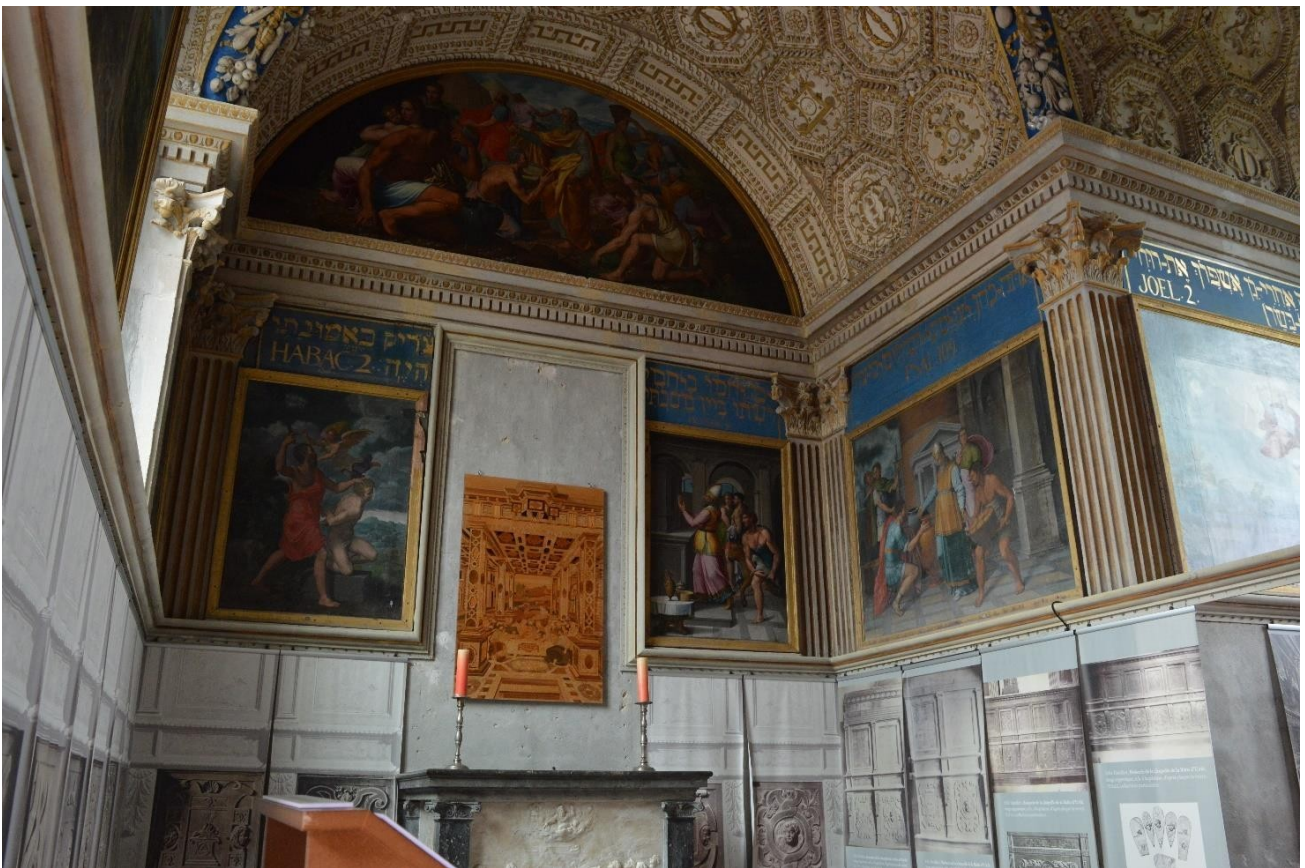


Figura 73: Saint-Etienne-le-Molard, Château de la Bastie d'Urfé, cappella.



Figura 74: Girolamo Siciolante, *Annunciazione*. Saint-Etienne-le-Molard, Château de la Bâstie d'Urfé, cappella.



Figura 75: Girolamo Siciolante, *Dio padre*. Saint-Etienne-le-Molard, Château de la Bâstie d'Urfé, cappella



Figura 76: Girolamo Siciolante, *Elia nel deserto*. Saint-Etienne-le-Molard, Château de la Bâstie d'Urfé, cappella.



Figura 77: Girolamo Siciolante, *Sacrificio di Isacco*. Saint-Etienne-le-Molard, Château de la Bâstie d'Urfé, cappella.



Figura 78: Girolamo Siciolante, *Profeta*. Saint-Etienne-le-Molard, Château de la Bâstie d'Urfé, cappella.



Figura 79: Girolamo Siciolante, *Caduta della Manna*. Saint-Etienne-le-Molard, Château de la Bâstie d'Urfé, cappella



Figura 80: Girolamo Siciolante, *Melchisédec offre a Dio il pane e il vino*. Saint-Etienne-le-Molard, Château de la Bastie d'Urfé, cappella.



Figura 81: Girolamo Siciolante, *Il gran sacerdote offre il pane consacrato a Davide*, Saint-Etienne-le-Molard, Château de la Bastie d'Urfé, cappella.



Figura 82: Girolamo Siciolante, *Mosè fa scaturire l'acqua dalle rocce*, Saint-Etienne-le-Molard, Château de la Bastie d'Urfé, cappella.



Figura 83: Girolamo Siciolante, *La Pasqua degli Ebrei*. Saint-Etienne-le-Molard, Château de la Bastie d'Urfé.



Figura 84: Girolamo Siciolante, *Sansone trova il miele nella bocca del leone*. Saint-Etienne-le-Molard, Château de la Bastie d'Urfé, cappella.

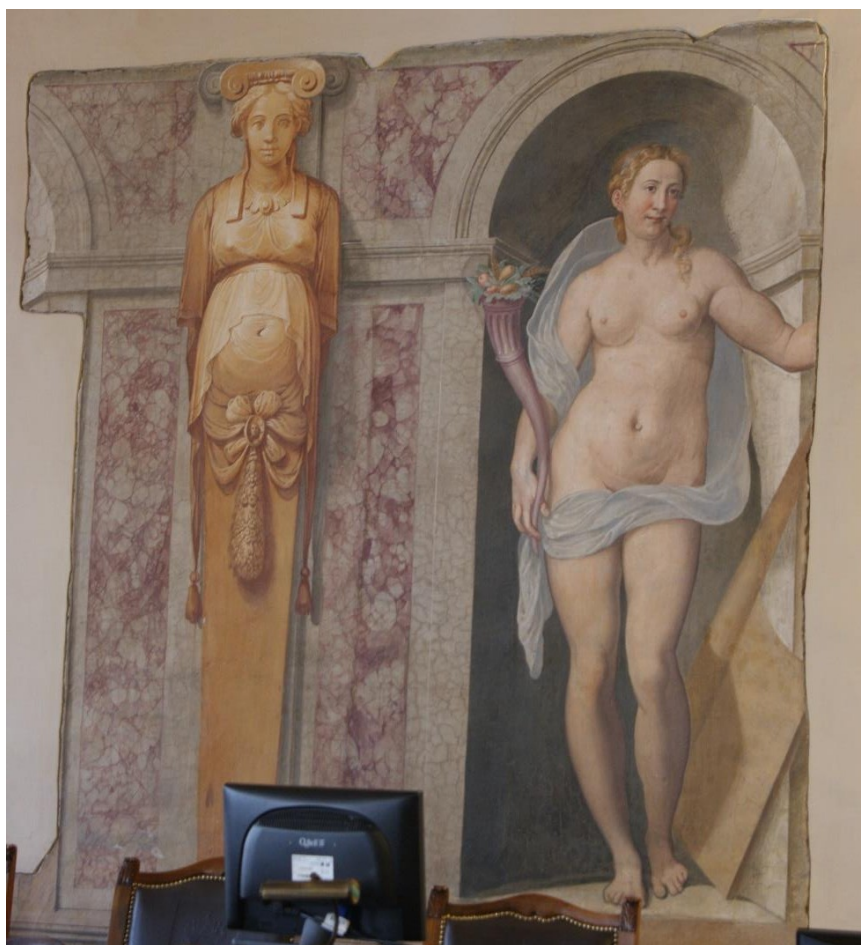


Figura 85: Girolamo Siciolante, *Abbondanza*. Roma, palazzo Capodifermo Spada, sala di Scipione.



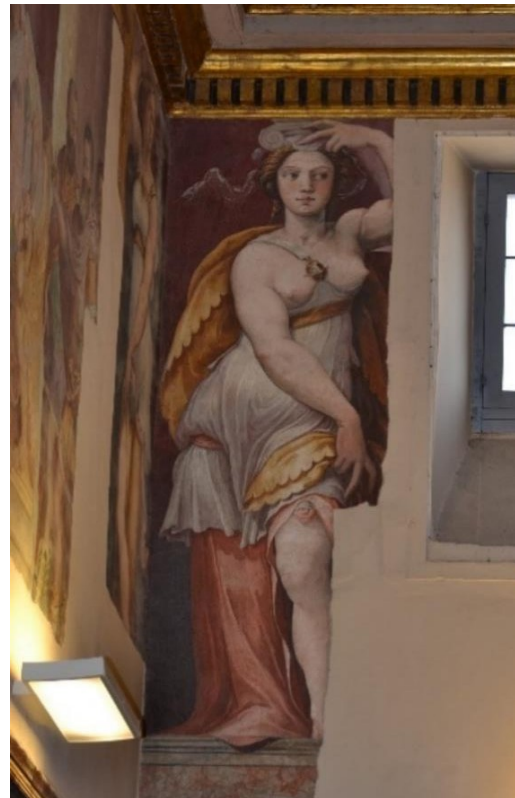
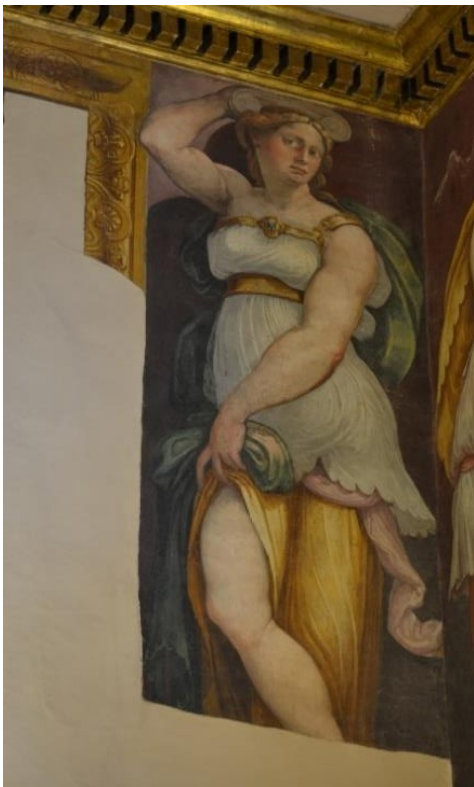


Figura 86: *Virtù*. Roma, palazzo Spada, sala di Scipione



Figura 87: Girolamo Siciolante, Scipione offre la corona a Caio Lelio. Roma, palazzo Capodiferro Spada, sala di Scipione

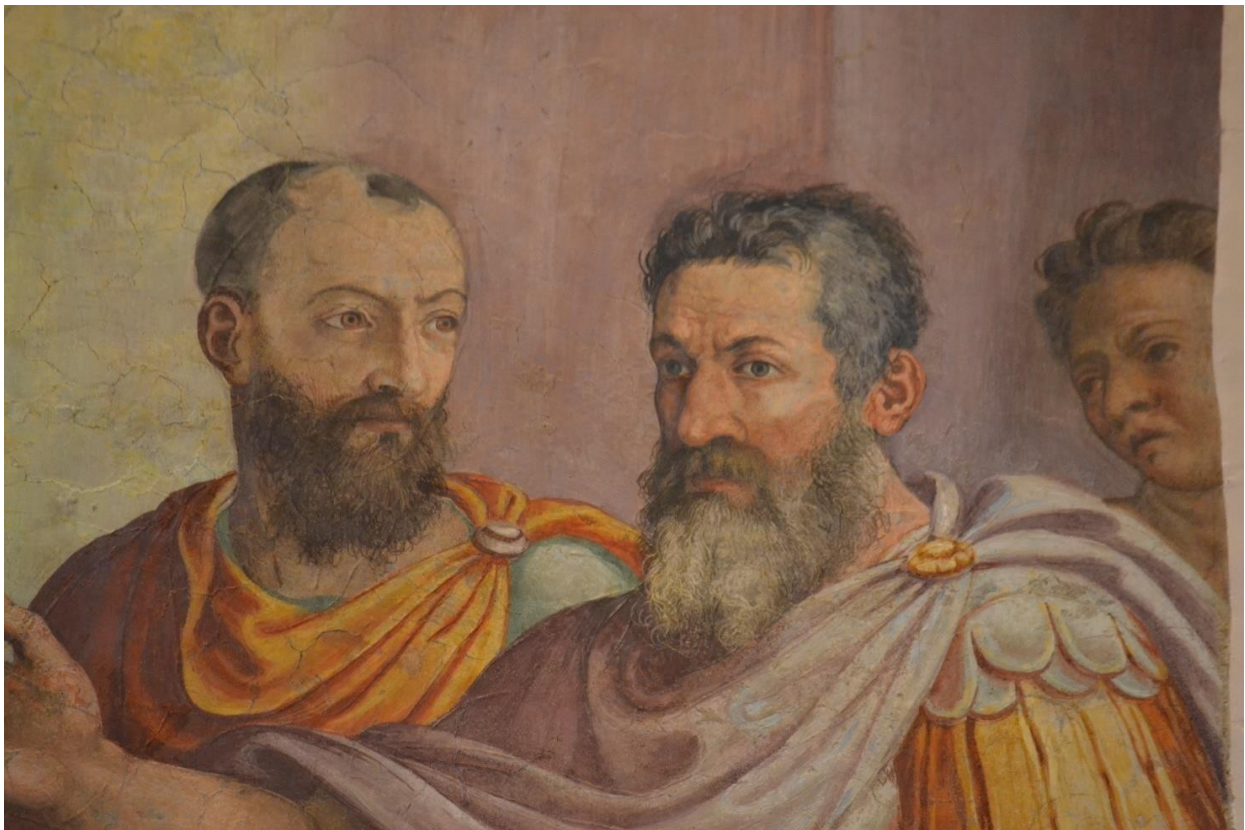


Figura 88: *Scipione offre la corona a Caio Lelio* (particolare). Roma, palazzo Spada Capodiferro, sala di Scipione



Figura 89: Girolamo Siciolante, *Putti*. Roma, Sant' Andrea in Via Flaminia, sottarco

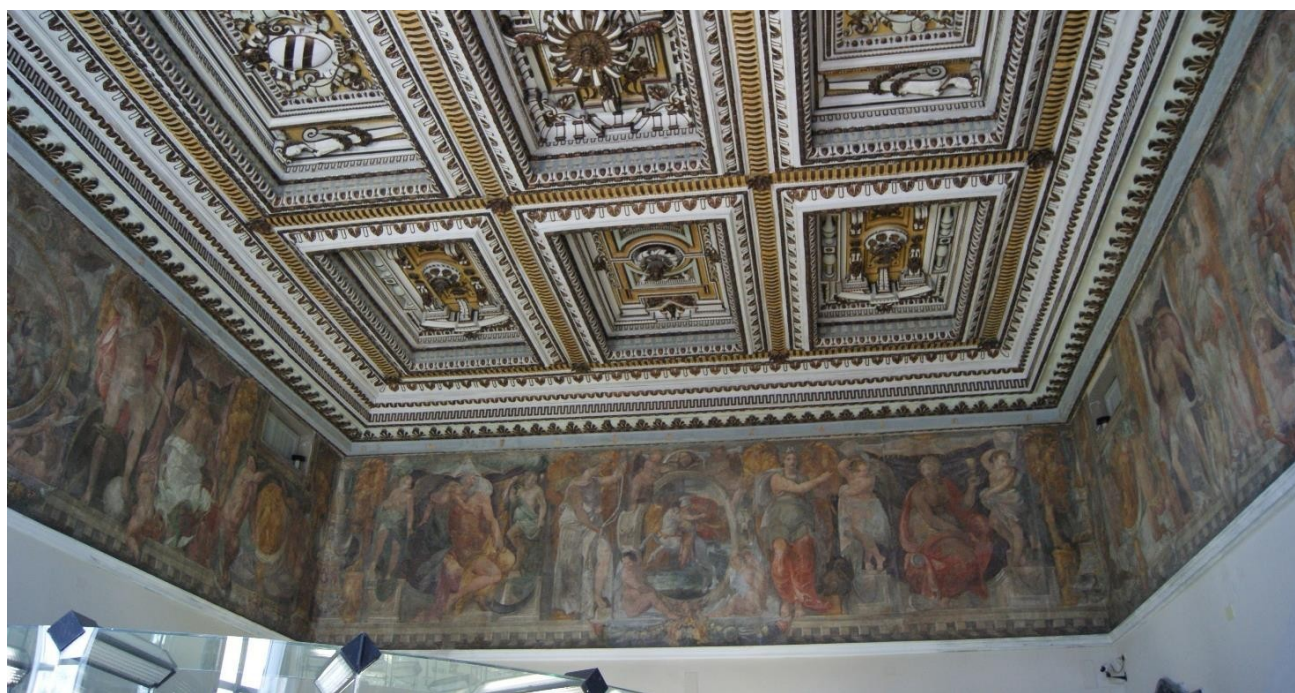


Figura 90: Salone del piano nobile, Palazzo Ferretti, Ancona



Figura 91: Perino del Vaga, Marco Curzio si getta nella voragine del Campidoglio. Oxford, Ashmolean Museum, inv. Parker 730



Figura 92: Marco Curzio si getta nella voragine del Campidoglio. Ancona, palazzo Ferretti, salone



Figura 93: Guerra fra Romani e Tarquini. Ancona, palazzo Ferretti, salone



Figura 94: *Tritoni in lotta*, Ancona, palazzo Ferretti, salone

Figura 95: Pellegrino Tibald (attr.), *Tritoni in lotta*, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, inv. 1651 Orn



Figura 96: Confronto: Perino del Vaga, *Fortezza*, collocazione sconosciuta; Girolamo Siciolante, *Fortezza*, Roma, Castel Sant'Angelo, sala Paolina; *Fortezza*, Roma, palazzo Silvestri Rivaldi, sala delle Virtù; *Fortezza*, Ancona, palazzo Ferretti, salone



Figura 97: Salone, palazzo Ferretti, piano nobile di palazzo Ferretti

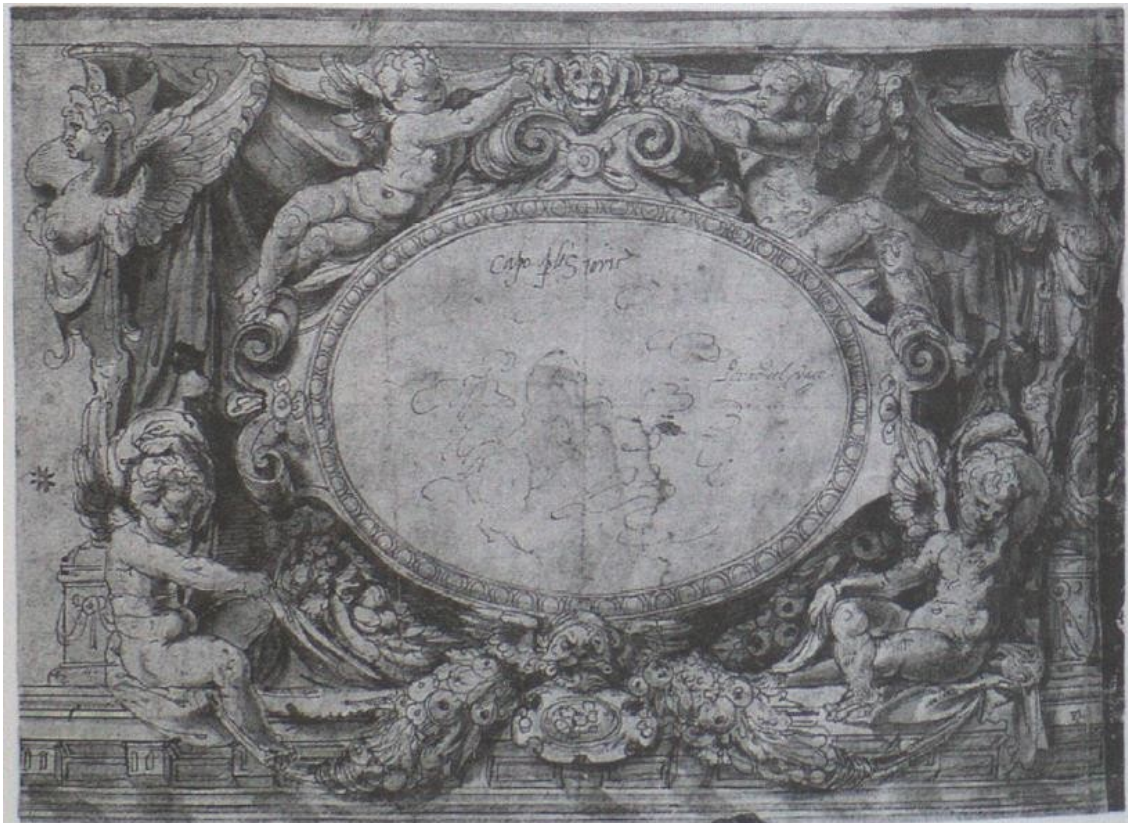


Figura 98: Siciolaante (?), cartone per il fregio di Palazzo Ferretti, Londra, Chatsworth,



Figura 99: Nascita di Adone, Palazzo Ferretti, sala delle Metamorfosi



Figura 100: da Francesco Salviati, *Nascita di Adone*, Vienna, Albertina



Figura 101: Girolamo Siciolante (?), *Venere*, Ancona, palazzo Ferretti, salone



Figura 102: Girolamo Siciolante (?) *Marte e Mercurio*, Ancona, palazzo Ferretti, salone



Figura 103: Girolamo Siciolante, *Adorazione dei Pastori*. Roma, Santa Maria della Pace, cappella del Presepe



Figura 104: Girolamo Siciolante, *Creazione di Adamo, Peccato Originale e Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso*. Roma, Santa Maria della Pace, volta della cappella del Presepe.

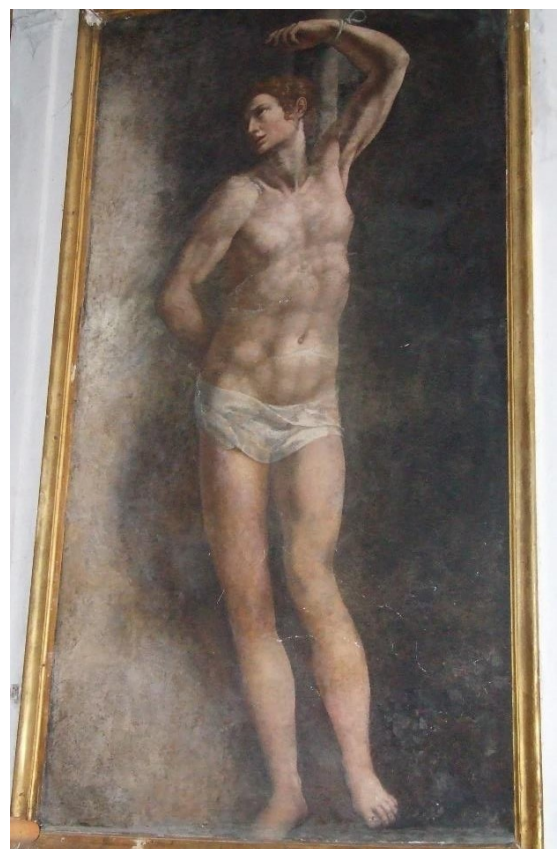


Figura 105: Girolamo Siciolante, *Sant'Andrea e San Sebastiano*. Roma, Santa Maria della Pace, cappella del Presepe

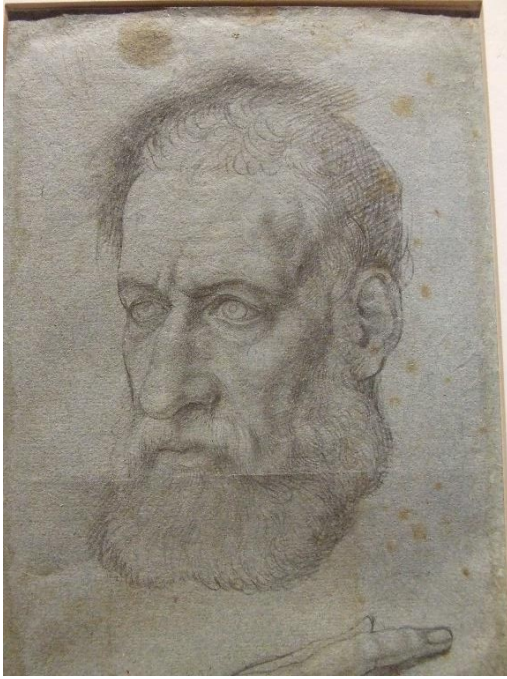


Figura 106: *Studio di testa d'uomo barbuto*. Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, 7271 F

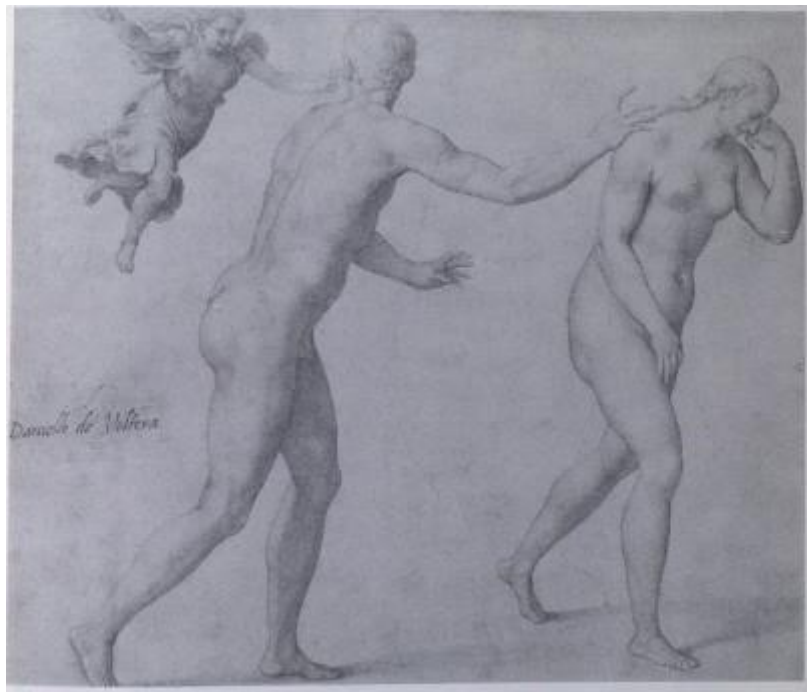


Figura 107: *Cacciata dal Paradiso*. Manchester, Whitworth Art Gallery, inv. D 16.1960



Figura 108: *Mirra inseguita da Cinirra*. Monterotondo, palazzo comunale, sala di Adone, parete est



Figura 109: *La Nascita di Adone*. Monterotondo, palazzo comunale, sala di Adone, parete sud



Figura 110: *Venere e Adone*. Monterotondo, palazzo comunale, sala di Adone, parete ovest



Figura 111: *La Morte dei Adone*, Monterotondo, palazzo comunale, sala di Adone, parete nord

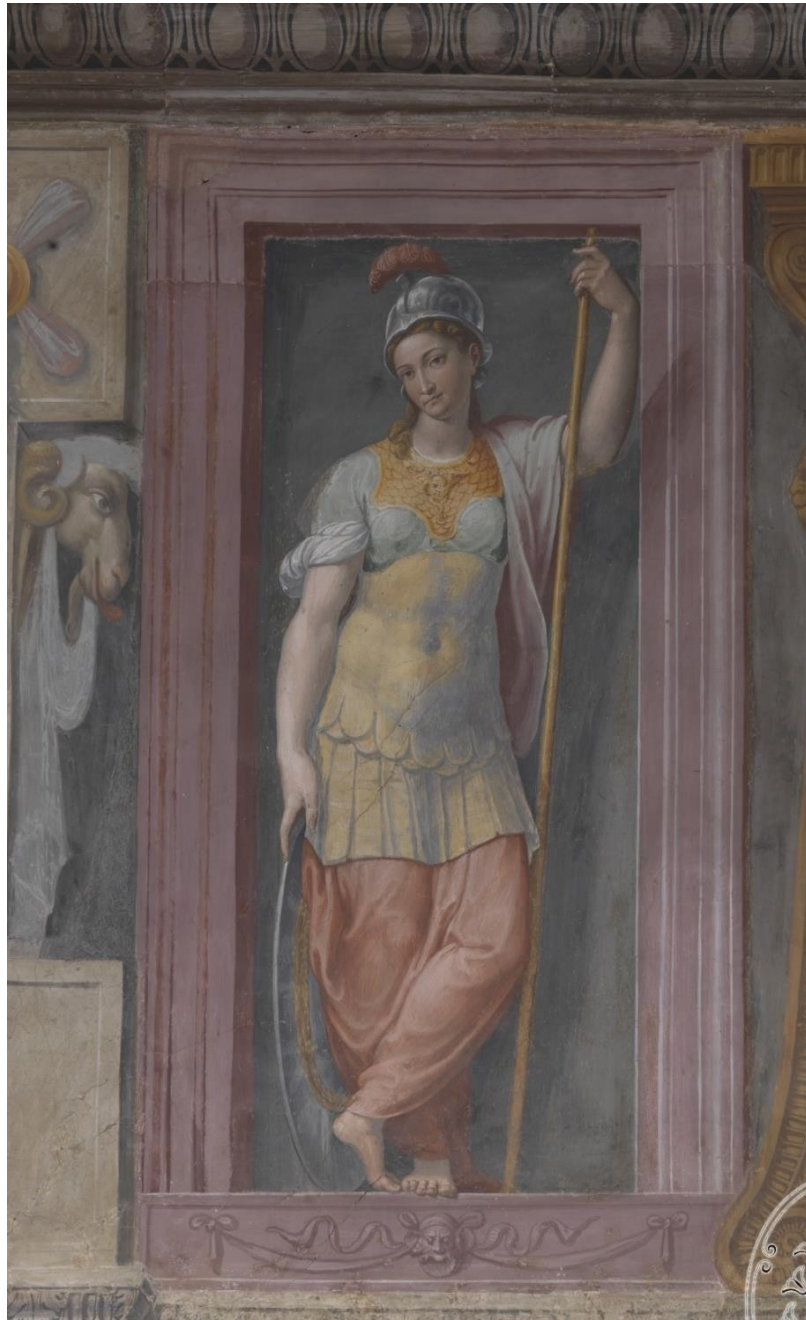


Figura 112: *Minerva*. Monterotondo, palazzo comunale, sala di Adone, parete sud



Figura 113: *Venere*. Monterotondo, palazzo comunale, sala di Adone, parete sud



Figura 114: Bottega di Siciolante, *putti, festoni e mascherone*. Monterotondo, palazzo comunale, sala di Adone



Figura 115: *Flora*. Monterotondo, palazzo comunale, sala di Adone, parete nord



Figura 116: *Diana*. Monterotondo, palazzo comunale, sala di Adone, parete nord



Figura 117: Girolamo Siciolante, *Madonna con Bambino e donatore*, così detta Pini. Osimo, Museo Diocesano. Già Osimo, chiesa di Santa Lucia.



Figura 118: Girolamo Siciolante (?), *Sacra Famiglia con san Giovannino*. Urbino, Santo Spirito, in deposito dalla Galleria Borghese



Figura 119: bottega di Girolamo Siciolante, *Madonna con il Bambino e san Giovannino*. Roma, collezione Patrizi



Figura 120: Sant'Agata e santa Lucia. Roma, Santa Maria sopra Minerva



Figura 121: *Sant'Agata*. Roma, Gabinetto nazionale delle stampe e dei disegni, inv. FC 124183



Figura 122: Girolamo Siciolante, *Ritratto di Francesco I*. Roma, Galleria Colonna



Figura 123: *Nascita della Vergine*. Roma, Santa Maria dell'Anima, cappella Függer



Figura 124: *Presentazione della Vergine al Tempio*. Roma, Santa Maria dell'Anima, cappella Függer



Figura 125: *Annunciazione*. Roma, Santa Maria dell'Anima, cappella Függer



Figura 126: *Visitazione*. Roma, Santa Maria dell'Anima, cappella Függer



Figura 127: *Presentazione di Gesù al Tempio*. Roma, Santa Maria dell'Anima, cappella Függer



Figura 128: *Assunzione di Maria*. Roma, Santa Maria dell'Anima, cappella Függer



Figura 129: *Donna con Bambino in braccio*, Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe e dei Disegni, inv. FC 124184



Figura 130: *Presentazione di Gesù al Tempio*, già collezione Michel Gaud

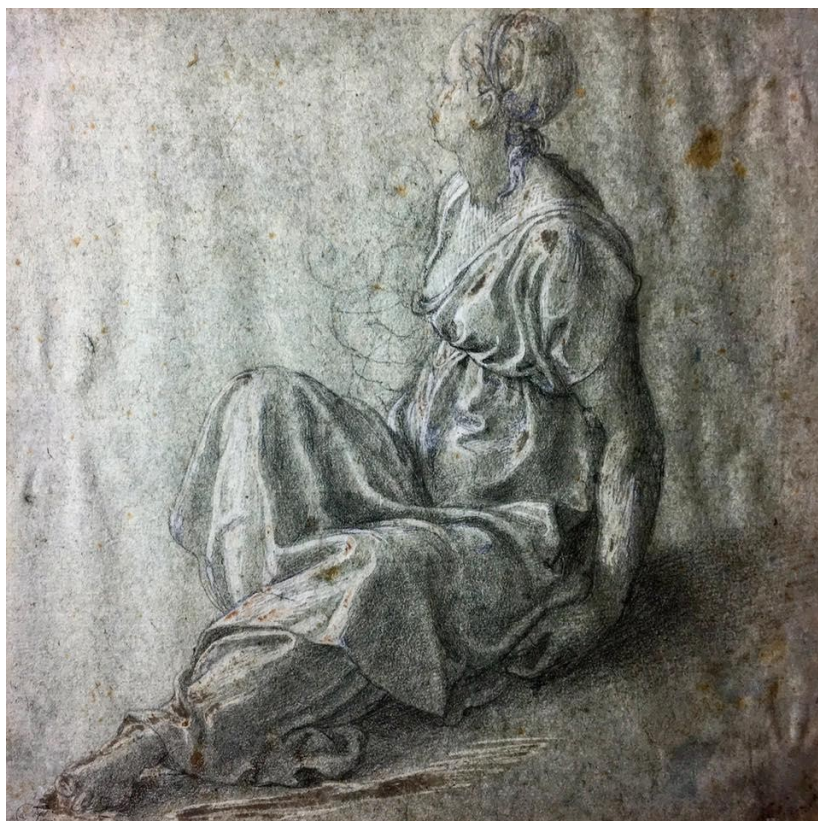


Figura 131: *Donna seduta con Bambino*, Torino, Biblioteca Reale inv. 14647a



Figura 132: *Apostolo in piedi*, Londra, British Museum, inv. 1946-12-21-1



Figura 133: *Apostolo in ginocchio*, Vienna, Albertina, inv. 4873

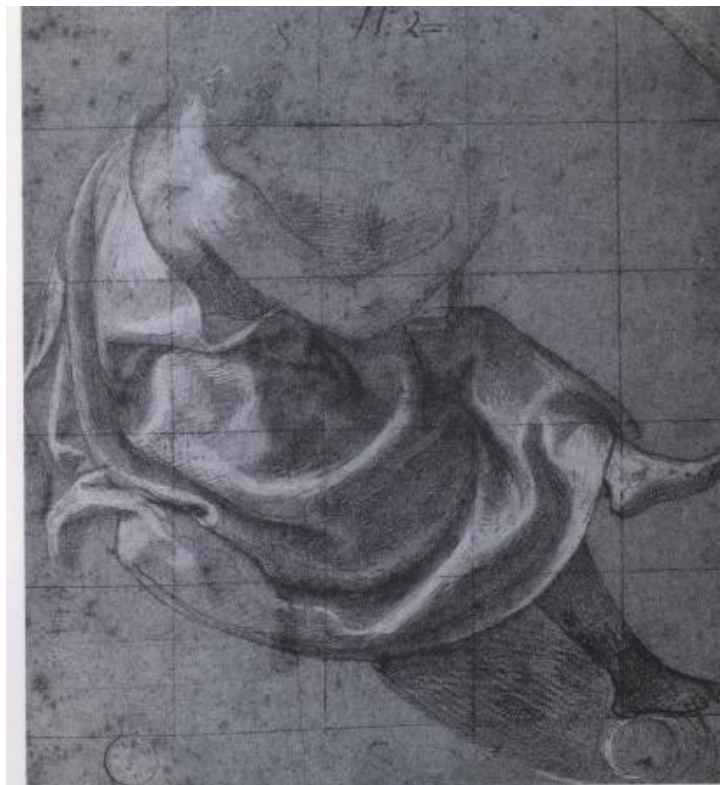


Figura 134: *Profeta*, Lille, Museo Wicar, inv. 666



Figura 135: Girolamo Siciolante, *Discesa dello Spirito Santo*. Roma, Ospedale di Santo Spirito in Sassia



Figura 136: Girolamo Siciolante, disegno preparatorio per la *Discesa dello Spirito Santo*. Parigi, Musée du Louvre, Department des Art Graphique, inv. 10197r

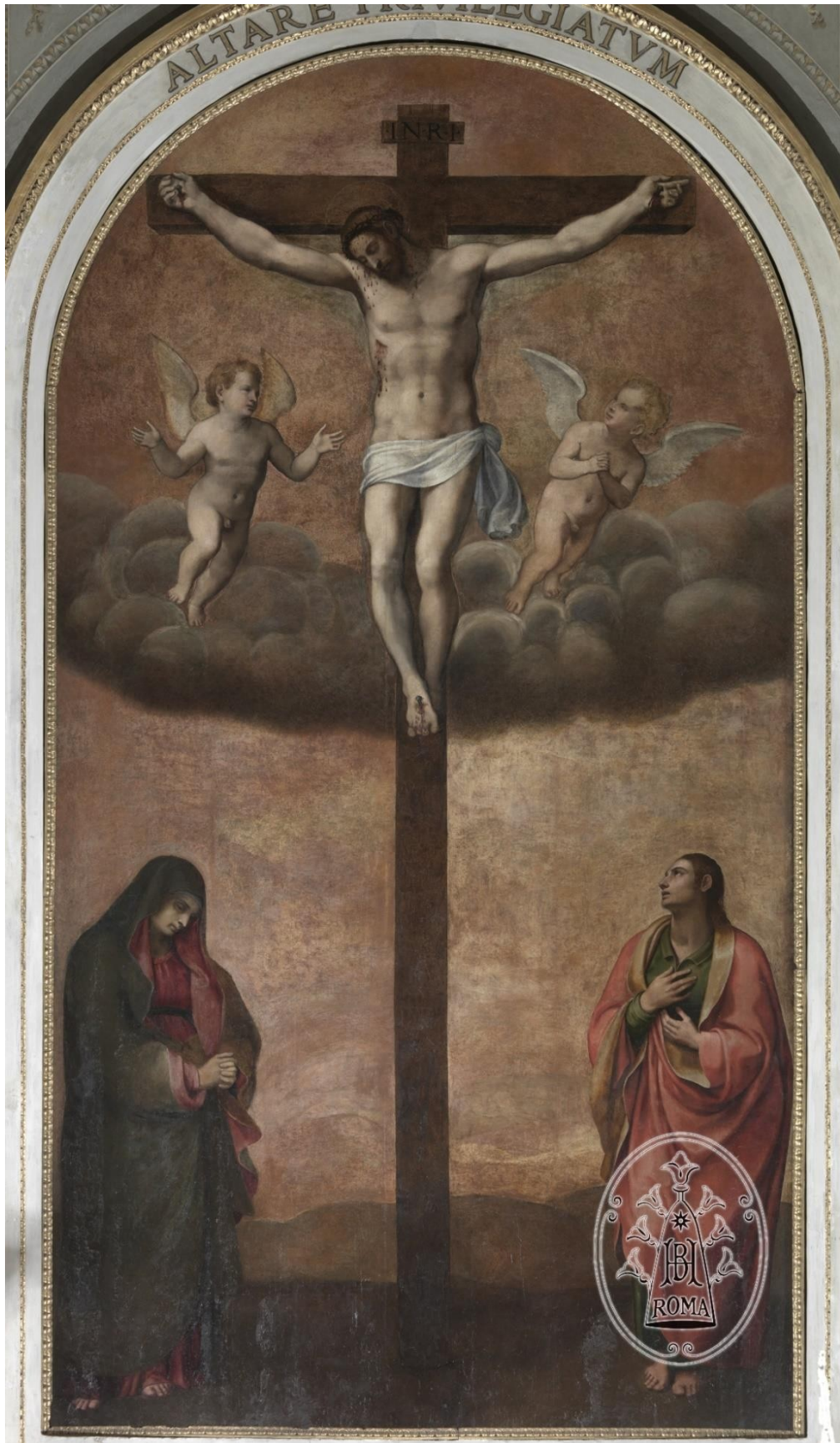


Figura 137: Girolamo Siciolante, *Crocifissione*. Roma, Santa Maria in Monserrato, già San Giacomo degli Spagnoli



Figura 138: *Madonna con il Bambino*, ai lati *Sant'Andrea* e *Santa Caterina*. Roma, Galleria Colonna, inv. 2039; inv. 38; inv. 40



Figura 139: Girolamo Siciolante, *Assunzione*. Roma, Santa Maria Maggiore, cappella Sforza



Figura 140: Girolamo Siciolante, *Donazione di Pipino*. Città del Vaticano, Palazzi Vaticani, Sala Regia.



Figura 141: Girolamo Siciolante, *disegno preparatorio per la donazione di Pipino*. Parigi: Musée du Louvre, Départements des Arts Graphiques, inv. 1960r



Figura 142: *Nascita della Vergine*. Roma, San Tommaso in Cenci.



Figura 143: *Annunciazione*, Roma, San Tommaso in Cenci



Figura 144: *Adorazione dei Pastori*. Roma, San Tommaso in Cenci



Figura 145: Scene della volta. Roma, San Tommaso in Cenci



Figura 146: Girolamo Siciolante, *Madonna con il Bambino e santi*, Roma, Sant'Eligio dei Ferrari



Figura 147: Girolamo Siciolante, *Martirio di santa Caterina*. Roma, Santa Maria Maggiore, cappella Cesi (ora Massimo)



Figura 148: *Studio per la figura del Carnefice*. Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, inv 632 F



Figura 149: *Dettaglio della Gamba del Carnefice*. Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. Ff, 1.12. Il confronto è con il particolare del dipinto: *Martirio di Santa Caterina*. Roma, Santa Maria Maggiore, cappella Cesi, ora Massimo (part.)



Figura 150: Girolamo Siciolante, *Crocifissione con San Lorenzo e donatori*. Palestrina, Sant'Agapito.

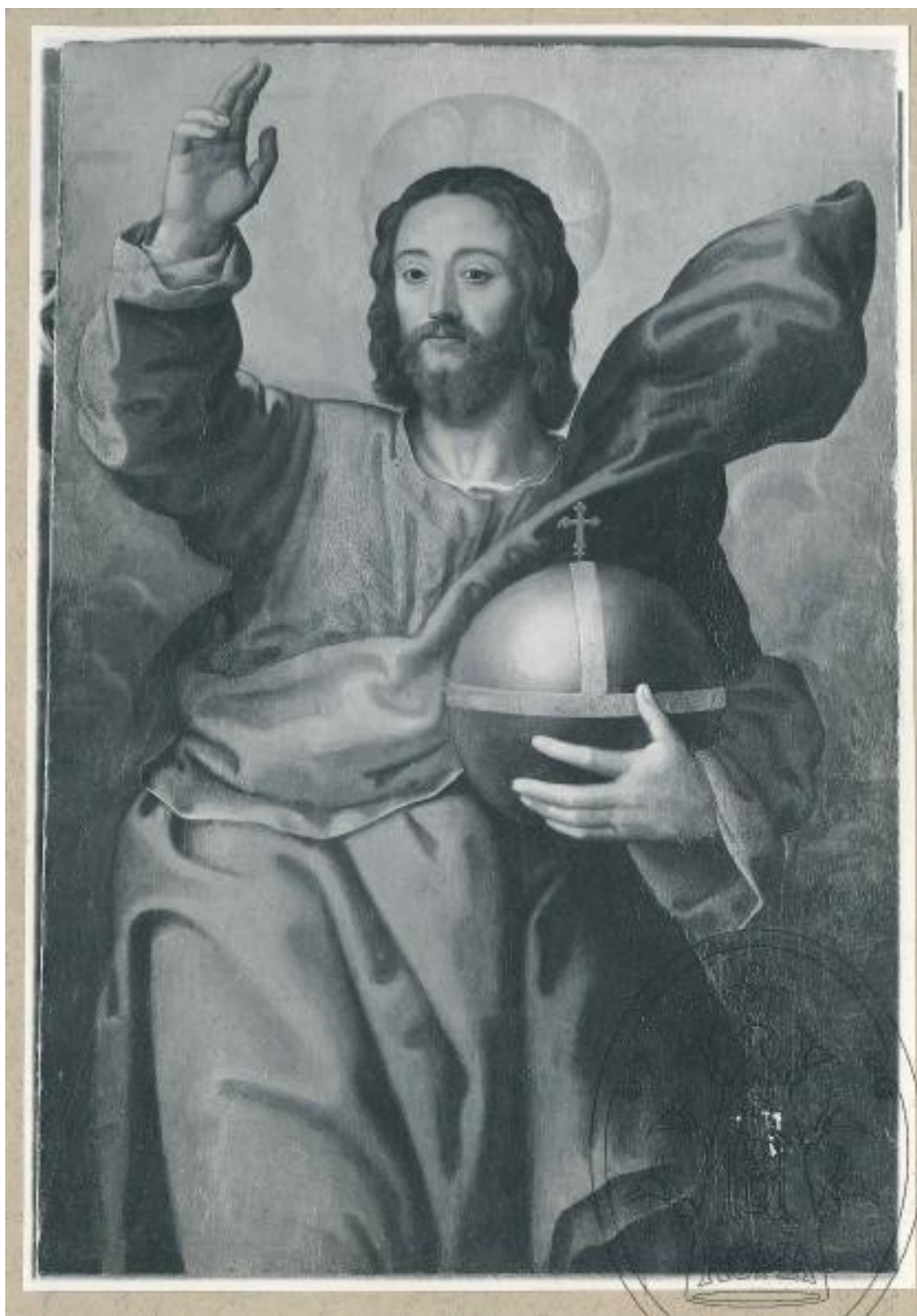


Figura 151: Girolamo Siciolante, *Cristo Benedicente*. Bassiano (latina), chiesa di San Nicola a Bassiano.



Figura 152: *Pietà*, Cambridge, King's College, cappella



Figura 153: *Incoronazione della Vergine*. Sermoneta, Museo Diocesano della città, già Sermoneta, San Michele, cappella Borzi



Figura 154: *Madonna con Bambino e santi*. Calcinate, Santa Maria Assunta, deposito della Pinacoteca di Brera, già Ancona, San Bartolomeo.



Figura 155: *Madonna con Bambino e santi*. Calcinata, Santa Maria Assunta, deposito della Pinacoteca di Brera, già Ancona, San Bartolomeo (part.).



Figura 156: *Madonna con Bambino e santi*. Calcinata, Santa Maria Assunta, deposito della Pinacoteca di Brera, già Ancona, San Bartolomeo (parti.).



Figura 157: *Madonna con il Bambino*. Windsor Castle, Royal Library, inv. RCIN 905960

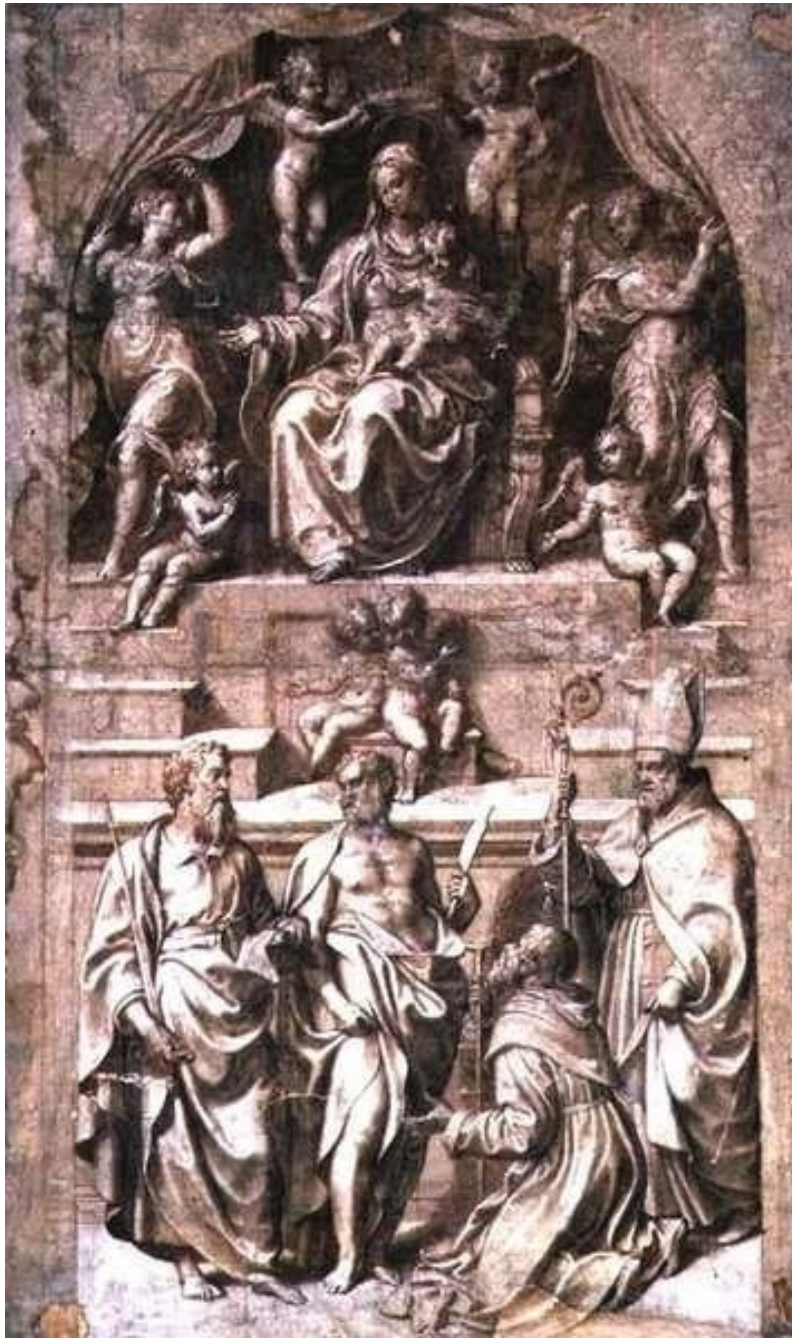


Figura 158: *Madonna con il Bambino e santi*. Ubicazione ignota. Già Londra, Galleria Phillips



Figura 159: *Madonna con il Bambino*. Firenze, Asta Pandolfini 16 maggio 2017, lot. 8



Figura 160: *Madonna con il Bambino*. Firenze, Asta Pandolfini 15 maggio 2018, lot. 29



Figura 161: Tullio e Girolamo Siciolante, *Madonna con il Bambino e santi*. Sermoneta, castello Caetani. La ricostruzione composta da 5 frammenti è tratta da PENNACCHI 2014, p. 146



Figura 162: Nel riquadro: *L'incontro tra Abramo e Melchisedec*. Cisterna, palazzo Caetani, parete della sala della Genesi



Figura 163: *Incontro tra Abramo e Melchisedec*. Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, inv. 11846 F



Figura 164: *Trasfigurazione*. Roma, Santa Maria in Aracoeli, cappella del Crocifisso, già cappella Armentieri

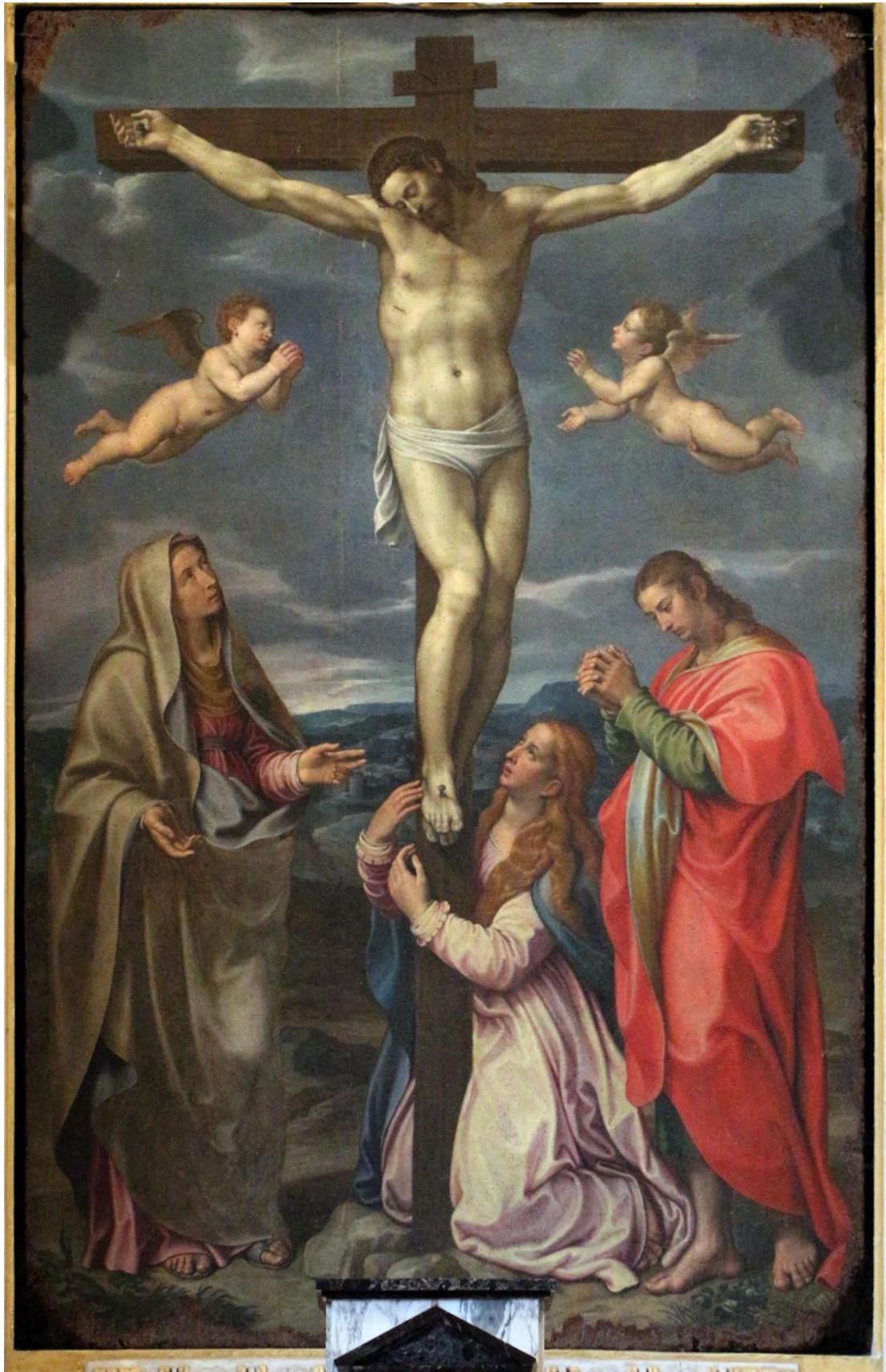


Figura 165: *Crocifissione*. San Giovanni in Laterano Cappella Massimo



Figura 166: da Siciolante, *Crocifissione*. Galleria Borghese, inv. 351



Figura 167: *Madonna con il Bambino con San Bonifacio, San Francesco e papa Bonifacio VIII*. Roma, San Tommaso in Formis, già San Pietro, cappella Caetani



Figura 168: Soffitto Ligneo. Roma, Santa Maria in Aracoeli



Figura 169: Riquadro centrale con il gruppo della *Madonna con il Bambino*. Roma, Santa Maria in Aracoeli, soffitto



Figura 170: *Disegno per un soffitto a cassettoni*. Palermo, codice Resta.

## FONTI

Muzeum Narodowe w Poznaniu (MNPA)

- MNPA-1414-09 s.000-s.023

Archivio Romano di San Francesco a Ripa (ARSFR)

- Padre Ludovico da Modena, ms. 13, *Fondazione dei Conventi della Riformata provincia Romana*, 3 voll.

## BIBLIOGRAFIA

PARABOSCO 1555

G. Parabosco, *La seconda parte delle rime*, Rocca 1555.

LAMO 1560

P. Lamo, *Graticola di Bologna: ossia descrizione delle pitture, sculture e architetture di detta città*, Bologna 1560.

VASARI 1568

G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori et architetti nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di Bettarini Rosanna e Barocchi Paola, voll. 6, Firenze 1966-1997.

FANTINI 1616

B. Fantini, *Breve trattato della vita di Raffaele Mota reggiano, pittore famosissimo* Reggio Emilia 1616.

**1638**

CELIO 1638

G. Celio, *Memoria fatta dal signor Gaspare Celio dell'habito di Christo. Delli nomi dell'artefici delle pitture, che sono in alcune chiese, facciate, e palazzi di Roma*, Roma 1638.

TOTTI 1638

P. Totti, *Ritratto di Roma moderna*, Roma 1638.

**1639**

BAGLIONE 1639

G. Baglione, *Le Nove Chiese di Roma nelle quali si contengono le Historie, Pitture, Scolture, e Architetture di esse*, Roma 1639.

**1642**

BAGLIONE 1642

G. Baglione, *Le vite de pittori scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Roma 1642, pp. 19-25.

BAGLIONE 1642 [1995]

G. Baglione, *Le vite de pittori scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Roma 1642, ed. critica a cura di J. Hess e H. Röttgen, 3 voll., Città del Vaticano, 1995.

## 1645

Costituzioni 1645

*Costituzioni, privilegi et indulgenze della venerabile Archiconfraternita del Santis. Corpo di Christo nella Basilica di san Pietro, prencipe degli Apostoli di Roma*, Roma 1645.

## 1646

ANGELONI 1646 (1878)

F. Angeloni, *Storia di Terni descritta da Francesco Angeloni*, ristampata da Paolo Manassei, Pisa 1878.

## 1650

MANILLI 1650

G. Manilli, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*, Roma 1650.

## 1657

SCANNELLI 1657

F. Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, Cesena 1657.

## 1663

MOLA 1663 [1966]

G. B. Mola, *Breve racconto delle migliori opere d'architettura scultura e pittura*, 1663, ed. a cura di Karl Neohles, Berlino 1966.

## 1665

MALVASIA 1665

B. Malvasia, *Compendio historico della ven basilica de' SS. Dodici Apostoli di Roma*, Roma 1665.

## 1669

VEDRIANI 1669

L. Vedriani, *Catalogo de vescovi modonesi e racconti dell'attioni loro nel reggere varie chiese dentro, e fuori dell'Italia, con molte figure di quelli cavate da suoi Ritratti naturali opera di Lodovico Vedriani*, Modena 1669.

## 1674

TITI 1674

F. Titi, *Studio di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma*, Roma 1674.

## 1675

SARACINI 1675

G. Saracini, *Notizie storiche della città di Ancona*, Roma 1675.

## 1678

MALVASIA 1678

C. C. Malvasia, *Felsina pittrice: vite de pittori bolognesi*, Bologna 1678.

## 1686

TITI 1686

F. Titi, *Ammaestramento utile e curioso di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma*, Roma 1686.

## 1692

CELANO 1692

C. Celano, *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli [...]*, Napoli 1692

## 1736

CASIMIRO DA ROMA 1736

Casimiro da Roma, *Memorie istoriche della chiesa e convento di S. Maria in Araceli di Roma*, Roma 1736.

## 1745

ROISECCO 1745

G. Roisecco, *Roma: ampliata, e rinnovata, o sia nuova descrizione della moderna città di Roma e di tutti gli edifizii notabili che sono in essa*, Roma 1745.

## 1756

CECCONI 1756

L. Cecconi, *Storia di Palestrina, città del prisco Lazio scritta da Leonardo Cecconi, illustrata con antiche iscrizioni e notizie finora inedite*, Ascoli 1756.

## 1763

TITI 1763

F. Titi, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma 1763.

## 1770

TOSELLI, GIORGI, CALVI 1770

F. M. Toselli, G. Giorgi, I. A. Calvi, *Memorie d'alcuni uomini illustri della famiglia Malvezzi per lo primo gonfalonierato di giustizia nel terzo bimestre dell'anno 1770 del nobil uomo, ed eccelso signor conte senatore Alfonso Bonfioli nato Malvezzi*, Bologna 1770.

## **1783**

COMPAGNONI 1783

P. Compagnoni, *Memorie storico critiche della chiesa, e de' vescovi, di Osimo. Opera postuma continuata, e supplita con note e dissertazione da Filippo Vecchietti*, IV, Roma 1783.

## **1795/1796**

LANZI 1795-1796

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia. Ove Si Descrivono Le Scuole Della Italia Inferiore, La Fiorentina, La Senese, La Romana, La Napolitana*, vol. I, Bassano 1795-1796.

## **1809**

BODONI 1809

G. Bodoni, *Le più insigni pitture parmensi indicate agli amatori delle belle arti*, Parma 1809.

## **1821**

MAGGIORI 1821

A. Maggiori, *Le pitture, sculture e architetture della città di Ancona*, Ancona 1821.

## **1824**

TIRABOSCHI 1824

G. Tiraboschi, *Storia della Letteratura Italiana*, vol. VII, Venezia 1824.

## **1834**

RICCI 1834

A. Ricci, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, Macerata 1834, 2 voll.

## **1839**

NIBBY 1839

A. Nibby, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, 1838-1841.

## **1840**

MORONI 1840-1879

G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da San Pietro sino ai nostri giorni*, 103 voll., Venezia 1840-1879.

## **1856**

CAMPANARI 1856

S. Campanari, *Tuscania e i suoi monumenti*, Montefiascone 1856.

## **1861**

RUFINI 1861

A. Rufini, *Guida di Roma e suoi dintorni ornata della pianta e vedute della città*, Roma 1861

## **1863**

RONCHINI 1863

A. Ronchini, *Giulio Clovio* in «Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie Modenesi», III, serie I, 1865, pp. 259-270.

## **1870**

CAMPORI 1870

G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori, ecc. dal secolo XV al XIX*, Modena 1870.

## **1869-1884**

FORCELLA 1869-1884

V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri raccolte e pubblicate da Vincenzo Forcella*, Roma 1869-1884, 14 voll.

## **1875**

MARTINI 1875

P. Martini, *Catalogo delle opere esposte nella regia pinacoteca a complemento della Guida*, Parma 1875.

## **1880**

BERTOLOTTI 1880

A. Bertolotti, *Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII*, Firenze 1880.

## **1881**

BERTOLOTTI 1881

A. Bertolotti, *Artisti urbinati in Roma prima del secolo XVIII. Notizie e documenti raccolti negli archivi romani*, Roma 1881.

## **1883**

LANCIANI 1883

R. Lanciani, *Il codice Barberiniano XXX, 89, contenente frammenti di una descrizione di Roma del secolo XVI, ca. 1585*, in *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 6, 1883, pp. 223-240, 445-496.

MARTINI 1833

A. Martini, *Manuale di metrologia, ossia misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, Torino 1833.

## **1884**

BERTOLOTTI 1884

A. Bertolotti, *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI, XVII. Ricerche e studi begli archivi romani. Per A. Bertolotti*, Mantova 1884.

**1885**

BERTOLOTTI 1885

A. Bertolotti, *Artisti Bolognesi, ferraresi ed alcuni altri el già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Modena 1885.

CAMPORI 1885

G. Campori, *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi*, Modena 1885 (ed. 1969).

**1886**

BERTOLOTTI 1886

A. Bertolotti, *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma eni secoli XV, XVI, XVII. Studi e ricerche tratte dagli archive romani. A. Bertolotti*, Roma 1886.

CROLLALANZA 1886-1990

G. B. Crollalanza, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane, estinte e fiorenti*, Pisa 1886-1890, 3 voll.

**1887**

DE NOLHAC 1887

P. de Nolhac, *La bibliothèque de Fulvio Orsini. Contributions à l'histoire des collections d'Italie et à l'étude de la Renaissance avec une planche en photogravure*, Parigi, 1887.

**1891**

FUMI 1891

L. Fumi, *Il duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Roma 1891.

PIANCASTELLI 1891

Piancastelli, *Catalogo dei quadri della Galleria Borghese iscritte nelle note fidecommissarie*, 1891.

**1892**

MARIOTTI 1892

Mariotti, *La legislazione delle Belle Arti*, Roma 1892, p. 136 n. 180.

**1893**

VENTURI 1893

A. Venturi, *Il Museo e la Galleria Borghese*, Roma 1893

**1894**

D'ARMAILACQ 1894

M. d'Armailacq, *L'eglise nationale de Saint Louis des Francais a Rome*, Roma 1894.

## 1896

RICCI 1896

C. Ricci, *La R. Galleria di Parma*, Parma 1896.

## 1899

FREY 1899

K. Frey, *Sammlung ausgewählter Briefe an Michelagnolo Buonarroti*, Berlino 1899.

## 1905

RAYMONDI 1905

M. Raymondi, *La Badia di Valvisciolo, notizie e ricerche con illustrazioni*, Velletri 1905.

*Illustrated catalogue* 1905

*Illustrated catalogue of the ninth series of 100 paintings by old masters of the Dutch, Flemish, Italian, French, and English schools: being a portion of the Sedelmeyer Gallery which contains about 1500 original pictures by ancient and modern artists*, Galerie Sedelmeyer 1905.

## 1906

SCMIDLIN 1906

J. Schmidlin, *Geschichte der deutschen Nationalkirche in Rom S. Maria dell'Anima*, Freiburg im Breisgau, 1906.

FILESI 1906

P. Filesi, *Contributo alla storia di Monterotondo*, Tolentino 1906.

MILANESI 1906

G. Milanesi, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, 9 voll., Firenze 1906

## 1909

BIANCHI-CAGLIESI 1909

U. Bianchi-Cagliesi, *All'illustre pittore Girolamo Siciolante solenni onoranze in Sermoneta*, Velletri 1909.

## 1910

D'ACHIARDI 1910

P. D'Achiardi, *La collection Messinger*, Roma 1910.

AMAYDEN 1910

T. Amayden, *La storia delle famiglie romane*, 2 voll., Roma 1910.

TOMASSETTI 1910

G. Tomassetti, *La campagna romana antica, medioevale e moderna*, II, Roma 1910

## 1912

LANCIANI 1912

R. A. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, vol. 4., Roma 1912.

## 1915

COLASANTI 1915

A. Colasanti, *Volte e soffitti Italiani*, Milani 1915.

## 1919

TOWNSEND, STANTON HOWARD 1919

J. B. Townsend e W. Stanton Howard, *Memorial Catalogue of paintings by old and modern masters collected by Edward R. Bacon*, New York 1919.

## 1920

FRATI 1920

L. Frati, *Di Andrea da Formigine (contratti, autografi e testamenti)* in «L'Arte», XXIII, 192, pp. 230-240.

SACCANI 1920

G. Saccani, *La pinacoteca di un vescovo, Paolo Coccapani, vescovo di Reggio Emilia dal 1624 al 1650*, in «Strenna degli Artigianelli», Reggio Emilia 1920, pp. 15-17.

VOSS 1920 (1994)

H. Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz* (1920), *La pittura del tardo Rinascimento a Roma e a Firenze*, Donzelli, Roma 1994.

## 1921

FRATI 1921

L. Frati, *Andrea da Formigine, (a proposito dei Paliotti di S. Gregorio in Bologna)* in «Rassegna d'Arte antica e moderna», Milano 1921, vol. 21, pp. 45-50.

## 1922

CAROSELLI 1922

O. Caroselli, *Il soffitto della chiesa di Santa Maria in Aracoeli*, Grottaferrata 1922.

BONARELLI MODENA 1922/1923

G. Bonarelli Modena, *Il Palazzo Ferretti in Ancona*, in «Rassegna Marchigiana», I, 1922/1923, pp. 299-307.

## 1923

COLASANTI 1923

A. Colasanti, *Santa Maria in Aracoeli*, Roma 1923.

## **1928**

LONGHI 1928

R. Longhi, *Precisioni nelle gallerie italiane*, vol. I: *Galleria Borghese*, Roma 1928

## **1929**

FAVORINI 1929

E. Favorini, *Il ritratto di Paolo III e Francesco II Colonna del Sermoneta* in «L'Arte» 32.1929, pp. 165-168.

## **1930**

FAVORINI 1930

E. Favorini, *La pala già nella chiesa di San Bartolomeo in Ancona del Sermoneta* in «Rassegna Marchigiana per le arti figurative le bellezze naturali la musica», IX.1930, pp. 49-56.

PAOLUCCI 1930

A. Paolucci, *Soffitti in legno di chiese romane* in «Roma, rivista di studi e di vita romana», 8.1930, pp. 521-530.

## **1931-1932**

VALENTINER 1931-1932

E. Valentiner, *Pellegrino Pellegrini, called Tibaldi (1527-1596): the Virgin and Child*, in «Old Master Drawings», VI, 1931/1932, pp. 48-49.

## **1932**

VENTURI 1932

A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana. La Pittura del Cinquecento*, vol. IX, parte V, Milano 1932.

## **1933**

CAETANI 1927-1933

G. Caetani, *Domus Caietana*, 2 voll., San Casciano Val di Pesa 1927-1933.

## **1934**

SERRA 1934

L. Serra, *L'arte nelle Marche*, Roma 1934.

## **1935**

LABÒ 1935

M. Labò, *Perin del Vaga*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. XXVII, 1935.

GNOLI 1935

U. Gnoli, *Documenti senza casa* in «Rivista d'Arte» 17.1935, Firenze 1935, pp. 213-219.

## **1938**

VASARI 1938

G. Vasari, *Lo Zibaldone*, a cura di A. del Vita, Roma 1938.

### **1939**

TOMEI 1939

P. Tomei, *Un elenco dei Palazzi di Roma del tempo di Clemente VIII* in «Palladio», 3. 1939, pp. 163-174.

### **1942**

ARMELLINI, CECCHINELLI 1942

M. Armellini e C. Cecchinelli, *Le chiese di Roma dal secolo IV al secolo XIX*, Roma 1942.

### **1945**

BRIGANTI 1945

M. Briganti, *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma 1945.

POPHAM 1945

A. E. Popham, *Sogliani and Perino del Vaga at Pisa* in «The Burlington magazine for connoisseurs», 86.1945, pp. 85-90.

*The Italian Drawings* 1949

*The Italian Drawings of the XV and XVI centuries in the Collection of his Majesty the King at Windsor Castle*, catalogo della mostra, a cura di A. E. Popham e J. Wilde, Londra 1949.

### **1948**

ZERI 1948

F. Zeri, *Salviati e Jacopino del Conte*, in «Proporzioni», 2, 1948, pp. 180-183.

### **1950**

DE ANGELIS 1950

P. de Angelis, *L'arciconfraternita ospitaliera di Santo Spirito in Saxia*, Roma 1950.

### **1951**

ZERI 1951

F. Zeri, *Intorno a Gerolamo Siciolante* in «Bollettino d'Arte», 36.1951, pp. 139-149;

### **1955**

FUBINI 1955

G. Fubini, *Cento tavole del Codice Resta*, Milano 1955.

### **1957**

ZERI 1957

F. Zeri, *Pittura e controriforma: l'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Torino 1957.

## 1958

BOLOGNA 1958

F. Bologna, *Roviale Spagnuolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, Napoli 1958.

FRABETTI 1958

G. Frabetti, *Sulle tracce di Perin del Vaga* in «Emporium» 127.1958, pp. 195-206.

## 1959

DELLA PERGOLA 1959

P. della Pergola, *Galleria Borghese: I dipinti*, vol. II, Roma 1959.

ZOCCA 1959

E. Zocca, *La Basilica dei S.S. Apostoli in Roma*, Roma, 1959

## 1963

VON PASTOR 1963

L. von Pastor, *Storia dei Papi dalla fine del Medioevo*, ed. a cura di Angelo Mercanti, III, Roma 1963

## 1964

DI CARPEGNA 1964

N. di Carpegna, *Catalogo della galleria nazionale di Palazzo Barberini*, Roma 1964, p. 54.

## 1965

HIRST 1965

M. Hirst, *Tibaldi around Perino* in «The Burlington Magazine» 107.1965, pp. 569-571.

*Le XVIIe siècle européen* 1965

*Le XVIIe siècle européen. Dessins du Louvre*, cat. mostra Paris, Musée du Louvre 1965.

TOESCA 1965

I. Toesca, *Due opera del Siciolante* in «Paragone. Arte» 16.1965, 187, pp. 57-58.

## 1966

ANTAL 1966

F. Antal, *Classicism and Romanticism*, Londra 1966.

DAVIDSON 1966a

B. F. Davidson, *Some Early Works by Girolamo Siciolante da Sermoneta*, in «The Art Bulletin», 1966, XLVIII, 1, pp. 55-64;

DAVIDSON 1966b

B. Davidson, *Mostra di disegni di Perino del Vaga e la sua cerchia*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi), Ed. Olschki, Firenze 1966.

WASSERMANN 1966

J. Wassermann, *Ottaviano Mascherino and his drawings in the Accademia*, Roma 1966, p. 174.

OBERHUBER 1966

K. Oberhuber, *Observations on Perino del Vaga as a draughtsman*, in «Master drawings», 4.1966, 2, pp. 170-182.

## 1967

FALCIDIA 1967

G. Falcidia, *Roma, S. Maria della Pace, IV*, Bologna 1967

SRICCHIA SANTORO 1967

F. Sricchia Santoro, *Daniele da Volterra* in «Paragone. Arte», 1967, fasc. 213, pp. 3-34.

## 1968

FERNANDEZ ALONSO 1968

J. Fernandez Alonso, *S. Maria in Moserrato*, Roma 1968.

## 1969

CORBO 1969

A. M. Corbo, *Il restauro delle pitture a Roma dal 1814 al 1823*, in «Commentari», 20.1969, pp. 237-243.

DAVIDSON 1969

B. Davidson, *Perino del Vaga e la sua cerchia: Addenda and Corrigenda* in «Master Drawings» 7.1969, pp. 405-409.

D'ONOFRIO 1969

C. d'Onofrio, *Roma nel Seicento*, Firenze 1969.

NOEHELES 1969

K. Noehes, *La chiesa dei Santi Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Roma 1969.

TADDEO 1969

E. Taddeo, *Il manierismo letterario e Domenico Venier*, in «Studi Secenteschi», 10.1969, pp. 19-56.

## 1970

ANNIBALDI 1970

G. Annibaldi, *Il Museo Archeologico Nazionale delle Marche*, in *Musei e gallerie d'Italia*, 15, 1970, pp. 12-19.

BRUNO 1970

R. Bruno, *Perin del Vaga e la sua cerchia a Castel Sant'Angelo*, Roma 1970.

CHENEY 1970

I. Cheney, *Notes on Jacopino Del Conte* in «The Art ullettin», 52, 1970, pp. 32-40.

Mostra 1970

*Mostra dei Restauri 1969*, a cura di M. V. Brugnoli e G. Carandente, Palazzo Venezia, Roma 1970.

WATERHOUSE 1970

E. K. Waterhouse, *Some frescoes and an altarpiece of Girolamo Siciolante da Sermoneta* in «The Burlington Magazine», 112.1970, pp. 103-107.

**1971**

D'ONOFRIO, PIETRANGELI 1971

C. d'Onofrio, C. Pietrangeli, *Le abbazie del Lazio*, Roma 1971, pp. 275-290.

FALK 1971

T. Falk, *Studien sur Topographie und Geschichte der Villa Giulia in Rom*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XIII, 1971, pp. 101-178.

FREEDBERG 1971

S. J. Freedberg, *Paintings in Italy 1500 to 1600*, Harmondsworth 1971.

GERE 1971

J. A. Gere, *IL manierismo a Roma. I disegni dei maestri*, Milano 1971.

**1972**

PETRIOLI TOFANI, FORLANI TEMPESTI 1972

A. M. Petrioli Tofani e A. F. Tempesti, *I grandi disegni italiani degli Uffizi di Firenze*, Milano, RAS, 1972.

PACE 1972

V. Pace, *Osservazioni sull'attività giovanile di Jacopino del Conte* in «Bollettino d'Arte», 57, 1972, pp. 220-221.

PANTANELLI 1972

P. Pantanelli, *Notizie storiche, sacre e profane, appartenenti alla terra di Sormoneta in distretto di Roma, arricchite di molte memorie dell'antico Lazio e della regione de' Volsci, entro le quali essa è compresa. Raccolte da Pietro Pantanelli*, edito da Leone Caetani, 2 voll., Roma 1972.

RAGGIO 1972

O. Raggio, *Vignole, Fra Damiano et Gerolamo Siciolante à la chapelle de La Bastie d'Urfé* in «Revue de l'Art», 15.1972, pp. 29-52.

**1973**

BRUNO 1973

R. Bruno, *Girolamo Siciolante revisioni e verifiche ricostruttive* in «Critica d'Arte» 20.1973, 130, pp. 55-71

DE CARO 1973

G. de Caro Caetani, *Nicola* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 16, 1973.

DUMONT 1973

C. Dumont, *Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et la décoration murale italienne: (1520 - 1560)*, Roma 1973.

JOHNSTON 1973

C. Johnston, *Mostra di Disegni bolognesi dal XVI al XVIII secolo*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Leo S. Olschki Editore, 1973.

**1974**

BRUNO 1974a

R. Bruno, *Girolamo Siciolante revisioni e verifiche ricostruttive* in «Critica d'Arte» 21.1974, 133, pp. 66-80.

BRUNO 1974b

R. Bruno, *Girolamo Siciolante revisioni e verifiche ricostruttive* in «Critica d'Arte» 21.1974, 135 pp. 71-80.

BRUNO 1974c

R. Bruno, *Girolamo Siciolante revisioni e verifiche ricostruttive* in «Critica d'Arte» 21.1974, 136, pp. 31-46.

MASETTI ZANNINI 1974

G. L. Masetti Zannini, *Pittori della seconda metà del Cinquecento in Roma*, Roma 1974.

MARCONI, CIPRIANI, VALERIANI 1974

M. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, *I disegni di architettura dell'Accademia di San Luca*, Roma 1974.

RAGGHIANTI COLLOBI 1974

L. Ragghianti Collobi, *Il libro de Disegni del Vasari*, Firenze 1974, 2 voll.

**1975**

MORTARI 1975

L. Mortari, *Gerolamo Siciolante a Palazzo Spada Capodiferro* in «Commentari» 26.1975, pp. 89-97.

NEPPI 1975

L. Neppi, *Palazzo Spada*, Roma 1975.

VENIER, ZANDRI, DE VITA 1975

E. Venier, G. Zandri, C. de Vita, *S. Eligio dei Ferrari*, Roma 1975.

**1975-1976**

CANTORI 1975-1976

P. Cantori, *Il museo diocesano di Osimo nella chiesa di S. Giovanni Battista*, tesi di laurea, Università degli studi di Macerata, 1975-1976.

DE TOLNAY 1975-1980

C. de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., Novara, De Agostini, 1975-1980.

## 1976

BORA 1976

G. Bora, *I disegni del Codice Resta*, Cinisello Balsamo, 1976.

DAVIDSON 1976

B. F. Davidson, *The Decoration of the Sala Regia under Pope Paul III*, «The Art Bulletin», 1976, LVIII/3, pp. 395-423

GAUDIOSO 1976a

E. Gaudio, *I lavori farnesiani a Castel sant'Angelo. Precisazioni ed ipotesi*, in «Bollettino d'Arte», 61.1976, pp. 21- 42.

GAUDIOSO 1976b

E. Gaudio, *I lavori farnesiani a Castel sant'Angelo. Documenti contabili*, in «Bollettino d'Arte», 61.1986, pp. 228-262.

*Inventario napoleonico 1976*

*Inventario napoleonico (1808-1842)*, fasc. ed. Luigi Maestri, Soprintendenza per i beni artistici e storici della Lombardia occidentale, Milano 1976.

SHAW 1976

J. Byam Shaw, *Drawings by old masters at Christ Church Oxford*, 2 voll., Oxford 1976.

## 1977

*Collections de Louis XIV 1977*

*Collections de Louis XIV, dessins, albums, manuscrits*, cat. della mostra (Paris, Musée de l'Orangerie 7 ottobre 1977 - 9 gennaio 1978), commissariat général R. Bacou e M. R. Séguy, Paris 1977.

## 1978

BAROCCHI 1978

P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, IV, 1, Torino 1978.

OBERHUBER 1978

K. Oberhuber, *The works of Marcantonio Raimondi and his school in The Illustrated Bartsch. 26*, New York 1978.

PREVITALI 1978

G. Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Torino 1978.

SRICCHIA SANTORO 1978

F. Sricchia Santoro, *Cascese, Patrizio*, in Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 21, 1978.

ZERI 1978

F. Zeri, *Rivedendo Jacopino Del Conte* in «Antologia di Belle Arti», 2, 1978, pp. 114-121.

## 1979

*Il Carteggio di Michelangelo* 1979

*Il Carteggio di Michelangelo*, ed. postuma di Giovanni Poggi. A cura P. Barocchi, Firenze 1965-1983, 4 voll., 1979, vol. IV.

*Quadri romani* 1979

*Quadri romani tra '500 e '600: opere restaurate e da restaurare*, catalogo della mostra, a cura di C. Strinati, Palazzo Venezia, Roma 1979

*Roman drawings* 1979

*Roman drawings of the sixteenth century from the Musée du Louvre, Paris*, catalogo della mostra The Art Institute of Chicago, 4 ottobre 1979- 6 gennaio 1980, a cura di C. Mombeig-Goguel e F. Viatte, University of Chicago Press 1979

## 1980

D'ONOFRIO 1980

C. d'Onofrio, *Il Tevere*, Roma 1980

CALÌ 1980

M. Cali, *Da Michelangelo all'Escorial. Momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*, Torino 1980.

GIRAUDS 1980

H. Girauds, *Cappella Cenci: restauro della Cappella della Madonna eseguita da H. Girauds in St. Thomae ai Cenci su Monte Cenci in Roma*, Roma s.d. ma 1980.

MASSARI 1980

S. Massari, *Incisori mantovani del '500: Giovan Battista, Adamo, Diana Scultori e Giorgio Ghisi dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe e della Calcografia Nazionale*, Roma 1980.

PAGLIARA 1980

P. N. Pagliara, in *Storia dell'Arte Einaudi*, 1980.

PUGLIATTI 1980

T. Pugliatti, *Due Momenti di Girolamo Siciolante da Sermoneta e il problema degli interventi nella sala Paolina di Castel sant'Angelo* in «Quaderni dell'istituto di storia medievale e moderna» Facoltà di Lettere e Filosofia dell'università di Messina, IV, 1980, pp. 11-29.

## 1981

*Galeria* 1981

*Galeria Atanazego Raczyńskiego*, Muzeum Narodowe w Poznaniu 1981.

*Gli affreschi di Paolo III* 1981

*Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo 1543-1548: progetto ed esecuzione*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 16 novembre 1981-31 gennaio 1982), a cura di F. M. Aliberti Gaudio, E. Gaudio, 2 voll., De Luca, Roma 1981.

*Lorenzo Lotto* 1981

*Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra (Ancona, 4 luglio - 11 ottobre 1981) a cura di P. Dal Poggetto e P. Zampetti, Firenze 1981.

**RICCARDI 1981**

M. L. Riccardi, *La chiesa e il convento di Santa Maria della Pace*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 26, 1981, 163/168, pp. 3-90.

**1982**

**ANGELINI 1982**

E. Angelini, "*Hieronimus Sermoneta*", in *Quaderni di storia e tradizioni locali*, s.l., 4, 1982.

**DACOS 1982**

N. Dacos, *Perino, Luzio, Zaga e Tibaldi: la mostra dell'appartamento di Polo III a Castel Sant'Angelo*, in «Bollettino d'Arte», LXVII, 1982, fasc. 13, pp. 142-148.

**STRINATI 1982**

C. Strinati, *Le Sante Agata e Lucia* in «Un'antologia di restauri: 50 opere d'arte restaurate dal 1974 al 1981», catalogo della mostra Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica Palazzo Barberini, 18 maggio – 31 luglio 1982, pp. 49-51.

**TANTILLO 1982**

A. Tantillo, *scheda restauro Palazzo Orsini Monterotondo* in «Un'antologia di restauri: 50 opere d'arte restaurate dal 1974 al 1981», catalogo della mostra Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica Palazzo Barberini, 18 maggio – 31 luglio 1982, pp. 124-125.

**1983**

**ALGERI 1983**

G. Algeri, in *Raffaello e la cultura raffaellesca in Liguria. Interventi di restauro; problemi di conservazione e fruizione*, catalogo della mostra a cura di C. Maltese, Genova 1983, pp. 93-98.

**GERE, PONCEY 1983**

J. Gere, P. Pouncey, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: Artist working in Rome c. 1550 to c. 1640*, Londra 1983.

**Girolamo Siciolante 1983**

*Girolamo Siciolante da Sermoneta (1521-1575). Storia e Critica*, a cura di Luigi Fiorani, Teresa Pugliatti, John Hunter, Fondazione Camillo Caetani 1983.

**The Draughtsman's art 1983**

*The Draughtsman's art: master drawings in the Whitworth Art Gallery*, catalogo della mostra, Manchester 1983.

**TÁTRAI 1983**

V. Tátrai, *Közép-itáliei cinquecento festmények*, Budapest, Corvina Kiadó editore, 1983. [edizione francese, *Le peinture du Cinquecento en Italie Centrale*, Corvina Kiadó editore, 1983].

**1984**

HUNTER 1984

J. Hunter, *The architectus celeberrimus of the Palazzo Capodiferro at Rome* in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 1984, 21, pp. 397-403.

KEAVENEY 1984

R. Keaveney, *Siciolante at the Palazzo Spada. Scipio Africano or Alexander the Great* in «Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri», 1.1984, pp. 401-405.

PUGLIATTI 1984a

T. Pugliatti, *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, Roma 1984.

PUGLIATTI 1984b

T. Pugliatti, *Un fregio di Pellegrino Tibaldi nel Palazzo Sacchetti a Roma*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Federico Zeri*, Milano 1984, vol. I, pp. 406-418.

MASINI 1984

P. Masini, *Interventi di restauro nella Pinacoteca Capitolina: un ritratto femminile di Girolamo Siciolante da Sermoneta* in «Bollettino dei musei comunali di Roma», 31.1984, pp. 39-47.

*Brera dispersa* 1984

*Brera dispersa. Quadri nascosti di una grande raccolta nazionale*, a cura di Carlo Bertelli, Guido Lopez, Angela Ottino della Chiesa, Cinisello Balsamo, Milano 1984.

**1985**

MARCHETTI 1985

B. Marchetti, *Il «superbissimo palazzo Orsini» di Monterotondo*, in «Lunario Romano», 14, 1985, pp. 185-198

TAFURI 1985

M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza e architettura*, Torino 1985.

**1986**

PARMA ARMANI 1986

E. Parma Armani, *Perin del Vaga: l'anello mancante; studi sul manierismo*, Genova 1986.

**1986-1987**

CAMBARERI 1986-1987

M. Cambareri, *L'opera del duomo committente d'arte: nuovi documenti sui progetti decorativi cinquecenteschi nella cattedrale di Orvieto* in «Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano», Orvieto 42/43.1986-1987, pp. 243-255.

**1987**

BERTINI 1987

G. Bertini, *La galleria del Duca di Parma: storia di una collezione*, Bologna 1987.

HUNTER 1987a

J. Hunter, *Transition and uncertainty in the middle years of Girolamo Siciolante da Sermoneta*, in «Storia dell'Arte», 59.1987, pp. 15-27.

HUNTER 1987b

J. Hunter, *Siciolante's Forgotten Altar Painting for San Lorenzo in Lucina* in «Rivista storica del Sannio», IV, 3, 1987, pp. 7-13.

## 1988

ALBERS, MOREL 1988

G. Albers e P. Morel, *Pellegrino Tibaldi e Marco Pino alla Trinità dei Monti, un affresco ritrovato, Pietro Palmaroli e le origini dello "stacco"*, in «Bollettino d'Arte» 73.1988, pp. 69-92.

BEVILACQUA 1988

M. Bevilacqua, *Il Monte dei Cenci: una famiglia romana e il suo insediamento urbano tra medioevo ed età barocca*, Roma 1988.

*Il carteggio indiretto* 1988

*Il carteggio indiretto di Michelangelo*, a cura di P. Barocchi, K. L. Bramanti, R. Ristori, Firenze 1988, 2 voll.

CALÌ 1988

M. Calì, *Sul periodo romano di Pellegrino Tibaldi*, in «Bollettino d'Arte», 6<sup>a</sup> serie, 73.1988, pp. 43-68.

CARTA, RUSSO 1988

M. Carta, L. Russo, *S. Maria in Aracoeli*, Roma 1988.

DE ANGELIS 1958

F. de Angelis, *Santa Maria in Aracoeli. Piccola guida storico-artistica*, Roma 1958.

HUNTER 1988

J. Hunter, *The drawings and draughtsmanship of Girolamo Siciolante da Sermoneta*, in «Master drawings», 26, 1988, pp. 3-40.

## 1989

BENTINI 1989

J. Bentini, *Disegni della Galleria estense di Modena*, Modena 1989.

DI GENOVA 1989

A. di Genova, *Monterotondo, Palazzo Orsini. Le sale affrescate*, Monterotondo 1989

## 1990

CALÌ 1988-1989

M. Calì, *Maestro Pedro de Rubiales pintor nelle chiese spagnole di Roma* in «Prospettiva» 53/56.1988/89(1990), pp. 399-407.

JAFFÉ 1990

D. Jaffé, *La "Sacra Famiglia" di Melbourne nella cronologia dei dipinti religiosi di Perin del Vaga in Raffello e l'Europa* a cura di Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, Roma 1990, pp. 209-227.

*Old Master Drawings* 1990

*Old Master Drawing*, catalogo d'asta Phillips Gallery, London 1990.

ROMANI 1990

V. Romani, *Tibaldi "d'intorno" a Perino*, Padova 1990.

SCALESSE 1990

T. Scalesse, *Aspetti dell'architettura nei feudi dei Caetani tra Quattro e Cinquecento in Ninfa, una città un giardino* a cura di L. Fiorani, Roma 1990.

**1991**

BELLINI 1991

S. Bellini, *L'opera incisa di Adamo e Diana Scultori*, Vicenza 1991.

BONADONNA RUSSO 1991

M. T. Bonadonna Russo, *I Caetani e il loro Palazzo di Cisterna* in «Lunario Romano. Palazzi Baronali nel Lazio», 20.1991, pp. 67-83.

CANNATÀ 1991A

R. Cannatà, *Novità su Giulio Mazzoni, Leonardo Sormani, Tommaso del Bosco e Siciolante da Sermoneta*, in «Bollettino d'arte», s. 6, LXXVI (1991), pp. 87-104.

CANNATÀ 1991B

R. Cannatà, *Altri documenti su Girolamo Siciolante*, in «Bollettino d'arte», s. 6, LXXVI (1991), pp. 120-122.

GIGLI 1991

L. Gigli, *Guide rionali di Roma, Rione XIV Borgo, parte VI*, Roma 1991.

LEPROUX 1991

G. Leproux, *La corporation romaine des peintres «et autre» de 1548 a 1574* in «Bibliothèque de l'école des Chartes», CIL, 2 (1991), pp. 293-348.

MARCUCCI 1991

L. Marcucci, *Francesco da Volterra, un protagonista dell'architettura post tridentina*, Roma 1991.

VANNUGLI 1992

A Vannugli, *La "Pietà" di Jacopino del Conte per S. Maria del Popolo dalla identificazione del quadro al riesame dell'autore*, in «Storia dell'Arte», 71, 1991, pp. 59-93.

**1992**

BASSAN 1992

E. Bassan, *La decorazione cinquecentesca della dimora di Girolamo di Capodiferro* in «Palazzo Spada. Arte e Storia» a cura di R. Cannatà, Roma 1992, pp. 25-30.

CANNATÀ 1992

R. Cannatà, *L'opera di Giulio Mazzoni da Piacenza, pittore e scultore, nel Palazzo Capodiferro in Palazzo Spada. Arte e Storia* a cura di Roberto Cannatà, Roma 1992, pp. 31-36.

ILARI 1992

C. Ilari, *Il mito di Adone nel Palazzo Orsini di Monterotondo* in «Storia dell'Arte» 1992, pp. 25-47.

LATTANZI 1992

M. Lattanzi, *Le stanze del cardinale Girolamo Capodiferro*, in *Palazzo Spada. Arte e storia* a cura di Roberto Cannatà, Roma 1992, pp. 17-23.

*L'oeil du Connaisseur* 1992

*L'oeil du Connaisseur. Dessins italiens du Louvre; hommage à Philip Pouncey*, cat. della mostra (Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, 18 giugno – 9 luglio 1992), Parigi 1992.

*Palazzo Spada. Arte e storia* 1992

*Palazzo Spada. Arte e storia* a cura di Roberto Cannatà, Roma 1992

WAGA 1992

H. Waga, *Vita nota e ignota dei Virtuosi al Pantheon. Contributi alla storia della Pontificia Accademia Artistica dei Virtuosi al Pantheon*, Roma 1992.

WALK-SIMON 1992

L. Wolk-Simon, *Fame, "Paragone", and the cartoon. The case of Perino del Vaga*, in «Master Drawings» 30.1992, pp. 61-82.

## 1993

HOCHMANN 1993

M. Hochmann, *Les dessins et les peintures de Fulvio Orsini et la collection Farnèse*, in «Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée», 105, 1993, pp. 49-91.

*Roma di Sisto V* 1993

*Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 21 gennaio - 30 maggio 1993), a cura di Maria Luisa Madonna, Roma, De Luca, 1993.

SILVESTRO 1993

A. Silvestro, *Alcuni chiarimenti biografici a proposito di Pietro Palmaroli*, in «Archeopiceno», 1.993, 1, pp. 25-26.

VENDITTELLI 1993

M. Venditelli, *"Domini" e "universitas castri" a Sermonata nei secoli XII e XIV: gli statuti castellani del 1271 con le aggiunte e le riforme del 1304 e del secolo XV*, Roma 1993.

## 1994

AURIGEMMA 1994

M. G. Aurigemma, *Del Cavalier Baglione*, in «Storia dell'Arte» 80.1994, pp. 23-53.

COLALUCCI 1994a

F. Colalucci, *Le pitture della cappella di S. Caterina in S. Maria Maggiore: i Cesi, Vasari, Siciolante e la controriforma*, in «Bollettino. Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie», 14.1994, pp. 113-161.

COLALUCCI 1994b

G. Colalucci, *Scheda di restauro delle pitture della cappella Cesi in S. Maria Maggiore* in «Bollettino. Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie», 14.1994, pp. 163-169.

DE MARCHI 1994

A. G. De Marchi, *Dipinti e sculture dal XIV al XIX secolo*, Galleria Gilberto Zabert, Torino, Omega Arte, 1994.

JAFFÉ 1994

D. Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian drawings*, Londra 1994, 4 voll.

SAPORI 1994

G. Saporì, *Di stanza o di passaggio. Pittori del Cinquecento in un'area umbra* in «Pittura nell'Umbria meridionale dal Trecento al Novecento», Terni 1994, pp. 49-103.

*The Hermitage Catalogue 1994*

*The Hermitage Catalogue of western european painting. Italian Painting, thirteen to sixteen centuries*, a cura di T. K. Kustodieva, San Pietroburgo 1994, vol. I (tot. 15 volumi)

## 1995

CANNATÀ 1995

R. Cannatà, *Palazzo Spada, le decorazioni restaurate*, Milano 1995.

*La collezione Farnese 1995*

*La collezione Farnese. I dipinti lombardi, liguri, veneti, toscani, umbri, romani, fiamminghi. Altre scuole. Fasti farnesiani*, a cura di N. Spinosa, Napoli 1995.

FALCIANI 1995

C. Falciani, *Memoria del Rosso negli stucchi della cappella Cesi* in *Artista. Critica dell'Arte in Toscana*, 1995, 126-137

GUERRINI 1995

P. Guerrini, *Palazzo Orsini-Barberini* in «Monterotondo e il suo territorio» a cura di C. Cristallini e P. Guerrini, Bari 1995, pp. 123-147.

ROMANI 1995

V. Romani, *Per un catalogo dei disegni di Pellegrino Tibaldi. Una segnalazione*, in *Memor fui dierum antiquorum. Studi in memoria di Luigi De Biasio*, a cura di P. C. Ioli Zorattini, Udine 1995, pp. 429-438.

SKUBISZEWSKA 1995

M. Skubiszewska, *Malarstwo włoskie do 1600. Italian Painting before 1600*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, The National Museum in Poznań, (Catalogue of the Collections, Vol. 4), Poznań 1995.

## 1996

BISCEGLIA 1996

A. Bisceglia, *Esperienze artistiche fuori contesto: da Pistoia al Viceregno di Napoli*, in Chiara d'Afflitto, Franca Falletti, Andrea Muzzi (catalogo della mostra a cura di), *Fra' Paolino e la pittura a Pistoia nel primo '500: l'età di Savonarola*, Firenze 1996, pp. 98-105.

*Dalla Banca al Museo* 1996

*Dalla Banca al Museo. La collezione d'arte del Credito Bergamasco*, a cura di Francesco Rossi, Milano 1996.

*Le Famiglie* 1996

*Le famiglie Senatorie a Bologna, I Malvezzi*, a cura di G. Malvezzi Campeggi, vol. I, Roma 1996

LEONE DE CASTRIS 1996

P. Leone de Castris, *La pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573. Fasto e devozione*, Napoli 1996, pp. 85-134.

HUNTER 1996

J. Hunter, *Girolamo Siciolante pittore da Sermoneta (1521-1575)*, Roma 1996

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1996

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Scheda n. 37, Studio di Donna seduta con Bambino* in «Maestri del disegno nelle collezioni di Palazzo Abatellis» V. Abate (a cura di), Palermo 15 dicembre 1995- 29 febbraio 1996, pp. 160-161.

SASSU 1996

G. Sassu, *Alcune riflessioni sui forestieri a Bologna nella prima metà del Cinquecento*, in *La Graticola di Bologna*, Pietro Lamo, 1560, ed. 1996 a cura di Marinella Pigozzi e Fabio Chiodini, pp. 159-197.

**1997**

AGOSTINI 1997

T. Agostini, *Benedetto Corner poeta dialettale e bulesco* in *Tra commediografi e letterati. Rinascimento e Settecento veneziano*, a cura di Tiziana Agostini ed Emilio Lippi, Ravenna 1997, pp. 151-170.

ARETINO 1997-2002

P. Aretino, *Lettere*, a cura di Paolo Procaccioli, 6 voll., Roma, Salerno Editrice, 1997-2002.

ALEXANDER 1997

J. Alexander, *Documentation of the Loggia dei Mercanti in Ancona, 1556-1564* in «Studia Borromaeica, saggi e documenti di storia religiosa e civile della prima età moderna» 11.1997, pp. 193-238

BURKE, CHERRY, GILBERT 1997

M. B. Burke, P. Cherry, M. L. Gilbert, *Collections of paintings in Madrid 1601 – 1755*, 2 voll., Santa Monica (California) 1997.

HANSEN 1997

M. S. Hansen, *Celebrating the Armenian faith: Giorgio Morato and Pellegrino Tibaldi in the Cathedral of Ancona* in «Analecta Romana, Istituti Danici» 24.1997, pp. 83-91.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1997

S. Prosperi Valenti Rodinò, scheda cat. 6 in *Disegni romani dal XVI al XVIII secolo* a cura di Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Roma Gabinetto delle Stampe 2 maggio-17 giugno 1997.

ZERI 1997

F. Zeri, *Pittura e controriforma: l'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Vicenza 1997.

## 1998

CURTI, RIGHI GUERZONI 1998

P. Curti e L. Righi Guerzoni, *Gentiluomini e collezionisti nella Modena ducale*, in *Sovrane Passioni. Studi sul collezionismo estense*, a cura di J. Bentini, Milano 1998, pp. 261-289.

Galleria Nazionale 1998

Galleria Nazionale di Parma. *Catalogo delle opere del Cinquecento e iconografia farnesiana*, a cura di Lucia Fornari Schianchi, Milano 1998.

Francesco Salviati 1998

*Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 29 gennaio - 29 marzo 1998; Paris, Musée du Louvre, 30 aprile - 29 giugno 1998), a cura di Catherine Monbeig Goguel e Michel Hochmann, Milano, Electa, 1998.

MORONI 1998

L. Moroni, *La prima fase dei lavori (1546-1594)* in *La cattedrale di S. Maria Assunta in Terni*, Terni 1998

SCHALLERT 1998

R. Schallert, *Studien zu Vincenzo de' Rossi, die frühen und mittleren Werke (1536 - 1561)*, Olms 1998.

## 1998-1999

ACIDINI LUCHINAT 1998-1999

C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, Milano 1998-1999, 2 voll.

## 1999

ACCROCCA 1999

F. Accrocca, *Girolamo e Tullio Siciolante nel convento di S. Antonio abate di Cisterna* in «Sermoneta e i Caetani, dinamiche politiche, sociali e culturali di un territorio tra medioevo ed età moderna», Fondazione Camillo Caetani 1999, pp. 343-347.

BIFERALI 1999

F. Biferali, *Una "ben coltivata religiosità". L'Immacolata Concezione di Scipione da Gaeta nella Chiesa dei Cappuccini in Ronciglione*, in «Informazioni», 8. 1999, fasc. 16, pp. 53-59.

FIORANI 1999

L. Fiorani, *Aspetti della vita religiosa a Sermoneta nell'età moderna* in «Sermoneta e i Caetani, dinamiche politiche, sociali e culturali di un territorio tra medioevo ed età moderna», Fondazione Camillo Caetani, 1999, pp. 269 - 298.

FROMMEL 1999

C. L. Frommel, *La Villa e i Giardini del Quirinale nel Cinquecento*, in *Restauri al Quirinale*, Roma 1999, pp. 15-62.

SAPORI 1999

G. Saponi, *Pittori spagnoli a Roma dopo il Sacco*, in *Italia e Spagna tra Quattrocento e Cinquecento*, a cura di P. R. Piras e G. Saponi, Roma 1999, pp. 203-226.

*Sermoneta e i Caetani* 1999

*Sermoneta e i Caetani, dinamiche politiche, sociali e culturali di un territorio tra medioevo ed età moderna*, a cura di L. Fiorani, Roma, Fondazione Camillo Caetani 1999.

TOSCANO 1999

B. Toscano, *Un approdo veneziano per Siciolante* in *Sermoneta e i Caetani* in *Sermoneta e i Caetani, dinamiche politiche, sociali e culturali di un territorio tra medioevo ed età moderna*, a cura di Luigi Fiorani, Roma, Fondazione Camillo Caetani 1999, pp. 329-341.

## 2000

BRANCIA DI APRICENA 2000

M. Brancia di Apricena, *Il complesso dell'Aracoeli sul Colle Capitolino (IX - XIX secolo)*, Roma 2000.

DE MARCHI 2000

A. G. de Marchi, *Lo strano caso del pittore, poeta e (falsario?) Giuseppe Rivelli*, in «Bollettino d'Arte», 6 ser. 114.2000, pp. 73-78.

ECOMONOPOULOS 2000

H. Ecomonopoulos, *La tematica dei christi pauperes nella pala di Ciciolante da Sermoneta per l'Arciconfraternita di S. Eligio dei Ferrari* in *Le confraternite romane. Arte storia committenza*, Roma 2000, pp. 137-161.

LITTERI 2000

T. Litteri, *Paris Nogari, pittore manierista romano* in «Storia dell'Arte», 99.2000, pp. 23-54.

NEGRO 2000

E. Negro, *Niccolò dell'Abate, Siciolante e Bastardi. Appunti sul manierismo emiliano* in *L'arte nella storia* a cura di Valerio Terraroli, Franca Varallo e Laura de Fanti, Milano 2000, pp. 285-288.

*Pietra dipinta* 2000

*Pietra dipinta: tesori nascosti del '500 e del '600 da una collezione privata milanese*, catalogo della mostra (Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea, 22 novembre 2000 - 25 febbraio 2001), a cura di M. Bona Castellotti, Milano 2000.

REBECCHINI 2000

G. Rebecchini, *Giovan Francesco Arrivabene a Roma nel 1550. Una nuova descrizione del giardino del cardinale Federico Cesi*, in «Pegasus» 2.2000, pp. 41-60.

TIBERIA 2000

V. Tiberia, *La Compagnia di s. Giuseppe di Terrasanta nel XVI secolo*, Galatina (Lecce), 2000.

PEDROCCHI 2000

A. M. Pedrocchi, *Le stanze del tesoriere: la quadreria Patrizi; cultura senese nella storia del collezionismo romano del Seicento*, Milano 2000.

## 2001

BIGI IOTTI, ZAVATTA 2001

A. Bigi Iotti, G. Zavatta, *Raffaellino da Reggio tracce di una biografia artistica*, s.l., 2008.

BOORSCH 2001

S. Boorsch, *Salviati and prints: the questions of Fagioli*, in *Francesco Salviati et la Bella Maniera: actes de colloques de Rome et Paris 1998*, sous la direction de C. Mombeig Gouguel, P. Costamagna e M. Hochmann, Roma 2001, pp. 499-518.

*Perino del Vaga* 2001

*Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 18 marzo-10 giugno 2001), a cura di E. Parma Armani, Electa, Milano 2001.

PARMA ARMANI 2001

E. Parma Armani, *Perino del Vaga: prima, durante, dopo*; atti delle giornate Internazionali di Studio, Genova, 26 - 27 maggio 2001, Palazzo Doria "Del Principe".

ROBERTO 2001

S. Roberto, *San Luigi dei Francesi: la fabbrica e i programmi artistici per la chiesa nazionale dei Francesi a Roma nel '500*, Roma 2001.

ROVANI 2001

F. Rovani, *Monsignor Paolo Coccapani, vescovo di Reggio e splendido mecenate dei Dotti: Le sue collezioni e la grotta Coccapani nel palazzo vescovile di Reggio*, in «Atti e Memorie», serie XI, vol. XXIII, 2001, pp. 93-114.

*Un siècle de dessin* 2001

*Un siècle de dessin à Bologne 1480-1580: de la Renaissance à la réforme tridentine*, Musée du Louvre, Paris, 30 marzo - 02 luglio 2001, a cura di Marzia Faietti e Dominique Cordellier, Parigi 2001.

## 2002

ANTINORI 2002

A. Antinori, *Il palazzo Muti Papazzurri ai Santi Apostoli nei secoli XVI e XVII. Notizie sull'attività di Giovanni Antonio de Rossi, Carlo Fontana e Carlo Francesco Bizzaccheri* in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 2002, pp. 439-446.

CERUTTI FUSCO, VILLANI 2002

A. Cerutti Fusco, M. Villani, *Pietro da Cortona, architetto*, Roma 2002.

REDÌN MICHAUS 2002

G. Redin Michaus, *Giulio Mazzoni e Gaspar Becerra a san Giacomo degli Spagnoli. Le cappelle del Castillo e Ramirez de Arellano* in «Bollettino d'Arte», 6° ser., 120.2002, pp. 49-62.

*Il Cinquecento a Bologna* 2002

*Il Cinquecento a Bologna. Disegni del Louvre e dipinti a confronto*, catalogo della mostra (Bologna Pinacoteca Nazionale e Sala delle Belle Arti 18 maggio- 18 agosto 2002) a cura di M. Faietti, pp. 202-203, 221-223.

SARACA COLONNELLI, THAU 2002

L. Saraca Colonnelli, Rosanna Thau, *Il museo d'arte sacra di San Giovanni de' Fiorentini*, Roma 2002.

## 2003

*Arte e Territorio* 2003

*Arte e Territorio. Interventi di Restauro*, a cura di A. Ciccarelli, 4 voll., Terni 2001-2009.

BENTZ 2003

K. M. Bentz, *Cardinal Cesi and his garden. Antiquities, landscape and social identity in early modern Rome*, 2003.

CIERI VIA 2003

C. Cieri Via, *L' arte delle metamorfosi. Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Roma 2003.

DE JONG 2003

J. L. de Jong, *The painted decoration of the Sala Regia in the Vatican intention and reception in Functions and decorations. Art and Ritual at the Vatican Palace in the middle ages and the renaissance* a cura di T. Weddingen, S. de Blaauw e B. Kempers, Città del Vaticano, 2003.

GIANNATTASIO 2003

P. Giannattasio, *Raffaellino da Reggio tra Parmigianino e Perin del Vaga. Premesse e sviluppi del manierismo internazionale* in «Parmigianino e il manierismo europeo» atti del convegno internazionale di studi, Parma 13-15 giugno 2003, pp. 333-341.

MASSA 2003

M. Massa, *Pellegrino Tibaldi in Ancona e la loggia dei Mercanti*, in *La loggia dei Mercanti in Ancona e l'opera di Giorgio di Matteo da Sebenico*, a cura di F. Mariano, Ancona 2003, pp. 55-66.

*Meisterzeichnungen* 2003

*Meisterzeichnungen der Albertina. Dürer bis Michelangelo*, a cura di K. A. Schröder, 2003, vol. I

*Michelangelo* 2003

*Michelangelo tra Firenze e Roma*, a cura di P. Ragionieri, Firenze 2003

PAGLIANO 2003

É. Pagliano, *Dessins italiens de Venise à Palerme du Musée des Beaux-Arts d'Orléans. XVe - XVIIIe siècle*, cat. mostra (Orléans, Musée des Beaux-Arts, 16 novembre 2003 – 11 gennaio 2004 e 17 gennaio- 7 marzo 2004), Parigi 2003.

SERRÃO 2003

V. Serrão, *Lourenço de Salzedo en Roma. Influencias del Manierismo romano en la obra del pintor de la reina Catarina de Portugal* in «Archivo español de arte» 303.2003, pp. 249-265.

Daniele da Volterra 2003

*Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, cat. mostra, a cura di V. Romani, Casa Buonarroti, Firenze 30 settembre 2003- 12 gennaio 2004, Firenze 2003.

**2004**

AURIGEMMA 2004

M. G. Aurigemma, *Committenze Caetani tra Cinquecento e Seicento, dai feudi alla città* in «Bonifacio VIII, i Caetani e la storia del Lazio», Roma 2004, pp. 193-219.

FARINETTI 2004

F. Farinetti, *Francesco II Colonna*, in *I volti del potere, ritratti di uomini illustri a Roma dall'Impero Romano al Neoclassicismo*, a cura di Francesco Petrucci, (Ariccia, Palazzo Chigi 24 marzo- 20 maggio), Roma 2004, p. 143.

HANSEN 2004

M. S. Hansen, *Immigrants and church patronage in sixteenth-century Ancona* in «Artistic exchange and cultural translation in the Italian Renaissance city», Cambridge 2004, pp. 327-355.

HOCHMANN 2004

M. Hochmann, *Venise et Rome 1500-1600. Deux écoles de peinture et leurs échanges*, Genève 2004

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004

S. Prospero Valenti Rodinò, *Raffaellino da Reggio pittore di Grottesche*, in *Arti a Confronto* a cura di D. Lenzi, Bologna 2004, pp. 115-120

**2005**

GIOCHI, MORDENTI 2005

F. M. Giochi, A. Mordenti, *Civiltà anconitana*, Ancona 2005.

LURIN 2005

E. Lurin, *Un artista francese a Bagnaia?: Etienne Dupérac e le ville laziali del secondo Cinquecento*, in *Villa Lante a Bagnaia*, a cura di S. Frommel, Milano 2005, pp. 244-245.

MASSA 2005

M. Massa, *Cicli decorativi ad affresco ad Ancona: loggia dei Mercanti, palazzo Ferretti e palazzo Bosdari* in *Nel Palagio*, San Giovanni Lupatoto (VR) 2005, pp. 390-419.

MICHAŁOWSKI 2005

P. Michałowski, *Galeria Atanazego Raczyńskiego. Atanazy Raczyński Gallery*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, (Catalogue of the Collections, Vol. 9), Poznań 2005, p. 84-87, No 16.

NEZI 2005

A. Nesi, *Leonardo Grazia e Benedetto Pagni: echi dello stile di Giulio Romano tra Pistoia e Pescia*, in «Arte Cristiana», vol. 93, fasc. 828, 2005, pp. 183-188.

#### PRETE 2005

C. Prete, Prete, *Il patrimonio artistico privato marchigiano nelle carte di Marcello Oretti* in *Cultura nell'età delle Legazioni*, atti del convegno Ferrara marzo 2003, a cura di F. Cazzola e R. Varese, Firenze 2005, pp. 701-742.

#### ROBERTO 2005

S. Roberto, *San Luigi dei Francesi, la fabbrica di una chiesa nazionale nella Roma del '500*, Roma 2005.

#### SALVAGNI 2005

I. Salvagni, *La chiesa dei Santi Luca e Martina ai fori imperiali e l'Accademia di San Luca. Dall'universitas all'accademia; istituzione e sedi tra primo Cinquecento e gli anni Trenta del Novecento*, tesi di dottorato, Roma La Sapienza 2005.

### 2006

#### BENEDETTI 2006

S. Benedetti, *Cappella Chigi in Santa Maria della Pace*, in *Pietro da Cortona. Piccole e Grandi architetture, modelli, rilievi celebrazioni*, a cura di Sandro Benedetti e Augusto Roca De Amicis, Roma 2006, pp. 99-131

#### Pinacoteca Capitolina 2006

*Pinacoteca Capitolina, catalogo generale* a cura di S. Guarino e P. Masini, Roma 2006.

#### Raffaello 2006

*Raffaello da Firenze a Roma*, catalogo della mostra a cura di A. Coliva (Roma, Galleria Borghese 19 maggio-27 agosto 2006), Roma 2006.

### 2007

#### ANDERSON 2007

P. Anderson, *Santa Maria in Aracoeli*, in *Rom: Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Festgabe für Elisabeth Kieven*, a cura di Christina Strunck, Imhof 2007, pp. 258-264.

#### BUSOLINI 2007

D. Busolini, *Bonaventura (Boselli Malvasia), Malvasia*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 68, 2007.

#### CALZONA 2007

L. Calzona, *La collezione occultata* in «I Barberini e la cultura europea del Seicento» Roma 2007, pp. 71-82.

#### CARLONI 2007

L. Carloni, *Pittori maceratesi a Roma nella seconda metà del Cinquecento*, in *Simone de Magistris. Un pittore visionario tra Lotto e El Greco*, catalogo della mostra (Caldarola, 5 aprile – 30 settembre 2007), A CURA DI v. Sgarbi, Venezia 2007, pp. 85-97.

#### FIORANI 2007

L. Fiorani, *Palazzo Caetani storia, arte e cultura*, Roma 2007.

#### GORI 2007

L. Gori, *I Caetani e le arti nella seconda metà del Cinquecento*, tesi di dottorato a.a. 2007, Università degli studi di Roma Tre.

NEGRO 2007

A. Negro, *La collezione dei dipinti e il gusto artistico dei Caetani dal Cinquecento al Settecento. Una selezione*, in «Palazzo Caetani, storia, arte e cultura» a cura di L. Fiorani, Roma 2007, pp. 193-235.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007

S. Prospero Valenti Rodinò, *I disegni del codice Resta di Palermo*, Milano 2007.

REDÌN MICHAUS 2007

G. Redin Michaus, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores espanoles en Roma*, Madrid 2007

SAPORI 2007

G. Saporì, *Fiamminghi nel cantiere Italia, 1560-1600*, Milano 2007.

## 2007-2008

MALGOUYRES 2007-2008

P. Malgouyres, *Claude d'Urfé, Montorsoli, Giulio Camillo, Charles Quint et quelques autres* in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français» 2007(2008) pp. 9-25, 425, 429.

## 2008

BENOCCI 2008-2010

C. Benocci, *Gli effetti del colonnato di S. Pietro sul palazzo e giardino Cesi in Borgo* in «Il Tesoro delle città. Strenna dell'Associazione storia delle Città», 6, 2008-2010, pp. 56-70.

FARINA 2008

F. Farina, *Alcuni affreschi di Palazzo Ferretti alla luce dell'Emblematum liber*, in «RiMarcando», 3.2008, pp. 50-55.

MADINIER 2008

P. Madinier, *Le sacrifice eucharistique dans la chapelle de la Bâtie d'Urfé* in «Studiolo» 6.2008, pp. 17-38.

MOCHI ONORI, VODRET 2008

L. Mochi Onori e R. Vodret, *Galleria Nazionale: Palazzo Barberini. I dipinti - catalogo sistematico*, Roma, 2008.

TOSINI 2008

P. Tosini, *Girolamo Muziano, 1532-1592: dalla maniera alla natura*, Roma 2008.

## 2009

BOREA 2009

E. Borea, *Lo Specchio dell'arte italiana. Stampe in Cinque secoli*, Pisa 2009, 5 voll.

CREMONA 2009,

A. Cremona, *Il palazzo di Eurialo Silvestri ad Templum Pacis*, in «Ricerche di storia dell'arte», 97, 2009, pp. 17-34.

FIRPO, BIFERALI 2009

M. Firpo, F. Biferali, *Verso una nuova identità della chiesa: da Giulio III a Paolo IV*, in «*Navicula Petri. L'arte dei papi nel Cinquecento*», Laterza, 2009, pp. 186-272.

*From Raphael to Carracci* 2009

*From Raphael to Carracci. The art of Papal Rome*, catalogo della mostra a cura di D. Franklin, S. Schütze, C. Gasparri, I. D. Rowland, National Gallery of Canada, Ottawa 2009.

IAZURLO 2009

P. Iazurlo, *La Venere Barberini. Un dipinto di Giulio Mazzoni da Palazzo Capodiferro* in «*Storia dell'arte*» 123.2009, pp. 59-92.

NICOLAI 2009

F. Nicolai, *La committenza artistica di Marcantonio II Colonna. Le decorazioni pittoriche dei palazzi 'Della Torre' ai Santi Apostoli, di Pio IV sulla via Flaminia e gli esordi romani di Scipione Pulzone* in «*Studi romani*», 54.2006(2009), 3/4, pp. 278-319.

SANTOLINI 2009

S. Santolini, *Prime indagini sulla decorazione pittorica del piano nobile di palazzo Silvestri*, in «*Ricerche di storia dell'arte*», 97, 2009, pp. 35-60.

SATZINGER 2009

G. Satzinger, *Cappella Sforza in Santa Maria Maggiore in Michelangelo architetto a Roma*, a cura di Mauro Mussolin e Clara Altavista, Cinisello Balsamo 2009, pp. 214-225.

## 2010

AGOSTI 2010

B. Agosti, *Frustoli Vasariani su alcuni artisti, amici e committenti nel carteggio di Giorgio Vasari*, in «*Prospettiva*» 137, 2010 (2011), pp. 97-102.

CALENNE 2010

L. Calenne, *Prime ricerche su Orazio Zecca da Montefortino (oggi Artena), dalla bottega del Cavalier d'Arpino a quella di Francesco Nappi*, Roma 2010.

PETRIOLI TOFANI 2010

A. M. Petrioli Tofani, *Considerazioni sui disegni di Girolamo Siciolante da Sermoneta agli Uffizi, con qualche nuova ipotesi*, in «*Artibus et historiae*», 31, 2010, pp. 121-130.

DONATI 2010

A. Donati, *Ritratto e figura nel manierismo a Roma. Michelangelo Buonarroti, Jacopino del Conte, Daniele Ricciarelli*, San Marino 2010. (vedi quaderno)

CERASUOLO 2010

A. Cerasuolo, «*Un nuovo modo di colorire in pietra*» *Vasari e la fortuna dell'invenzione di Sebastiano in Sebastiano del Piombo e la cappella Borgherini nel contesto della pittura rinascimentale*, Firenze 2010, pp. 47-53.

FERNETTI 2010

F. Ferneti, *Verso un censimento dei dipinti cinquecenteschi su pietra o lavagna* in «*Sebastiano del Piombo e la cappella Borgherini nel contesto della pittura rinascimentale*», Firenze 2010, pp. 54-57.

GAROFALO 2010

C. Garofalo (a cura di), *Mario di Giampaolo. Scritti sul disegno italiano 1971-2008*, Firenze 2010.

## 2011

BIFERALI 2011H

F. Biferali, *Bernardino Cirillo, Giovanni Morone e la "Pentecoste" di Girolamo Siciolante in Santo Spirito in Sassia a Roma* in «Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon», Città del Vaticano 2011.

PENNACCHI 2011

L. M. Pennacchi, *Cisterna e i Caetani, arte e committenza tra Cinquecento e Settecento*, Milano 2011.

*Il Rinascimento a Roma* 2011

*Il Rinascimento a Roma nel segno di Michelangelo e Raffaello*, cat. della mostra a cura di Maria Grazia Bernardini e Marco Bussagli, (Roma Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra 25 ottobre 2011- 12 febbraio 2012), Milano 2011.

SILVESTRO 2011

A. Silvestro, *L'ambiente artistico prossimo a Pietro Palmaroli*, in *Atti del XLV Convegno di Studi Maceratesi*, Abbazia di Fiastra (Tolentino) 28-29 novembre 2009, Macerata 2011, pp. 651-682.

## 2012

BERGAMASCHI, DI GIOVANNANDREA 2012

M. T. Bergamaschi, R. di Giovannandrea, *Gli interni e gli arredi del palazzo di Monterotondo (secoli XVII - XIX)* in «Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon», 12.2012, pp. 225-234.

BRIGSTOCKE 2012

H. Brigstocke, *James Irvine: a scottish artist in Italy, picture buying in Italy for William Buchanan and Arthur Champernowne* in «The volume of the Walpole Society» 2012 (74), pp. 245-479.

COLA 2012

M. C. Cola, *Palazzo Valentini a Roma: la committenza Zambeccari, Boncompagni, Bonelli tra Cinquecento e Settecento*, Roma 2012.

DACOS 2012

N. Dacos, *Viaggio a Roma. I pittori europei nel '500*, Milano 2012.

SALVAGNI 2012

I. Salvagni, *La corporazione dei pittori nella chiesa di San Luca a Roma (1478-1588)*, Roma 2012.

## 2013

ANDERSON 2013

P. Anderson, *Marcantonio Colonna and the Victory at Lepanto: The Framing of a Public Space at Santa Maria in Aracoeli* in *Prospectives on public space in Rome, from antiquity to the present day*, Farnham 2013, pp. 131-155.

BISCEGLIA 2013

A. Bisceglia, *Giorgio Vasari e l'Allegoria della Pazienza*, Livorno 2013.

CAPOTORTI 2013

M. Capotorti, *Il mito di Lepanto e la sua utilizzazione nell'iconografia sacra in età postridentina. Episodi salentini in La Puglia il manierismo e la controriforma* a cura di A. Cassiano e F. Vona, Galatina 2013.

CORDON 2013

N. Cordon, *Stuc et ornement dans les décors italiens du XVIe siècle. Le cas de la Galleria degli Stucchi du palais Capodiferro à Rome*, in *Questions d'ornements. XVe - XVIIIe siècles*, a cura di Ralph Dekoninck, Caroline Heering, Lefftz, Michel, Turnhout 2013, pp. 212-220

CORDON, DEGANS 2013

N. Cordon, É. Degans, *À travers le cadre. Fenêtres, stuc et ornement sur les façades du palais Capodiferro* in «Histoire de l'art», 7, 2013, pp. 57-68.

DE JONG 2013

J. de Jong, *The power and the glorification. Papal pretensions and the art of propaganda in the fifteenth and sixteenth centuries*, University Park, Pa. 2013.

DUCCI 2013

D. Ducci, *Girolamo Siciolante da Sermoneta* in «Lazio ieri e oggi» 49.2013, 582, pp. 150-152.

FENLON 2013

I. Fenlon, *Lepanto: musica, cerimonia e identità nel tardo Cinquecento*, in *Polifonie veneziane* a cura di Sabine Maine, Roma 2013, pp. 11-22.

KEMPSKI 2013

M. Kempster, *Conservation and technical study of Siciolante da Sermoneta's Deposition of Christ from King's College Chapel, Cambridge* in «Bulletin» 4.2013, pp. 7-19.

PENNACCHI 2013

L. M. Pennacchi, *Cisterna e i Caetani. Arte e committenza tra Cinquecento e Settecento*, Milano 2013

*Scipione Pulzone da Gaeta* 2013

*Scipione Pulzone da Gaeta a Roma alle Corti europee*, cat. della mostra a cura di A. Acconci, A. Zuccari (Gaeta, Museo Diocesano, 27 giugno - 27 ottobre 2013), Roma 2013.

SIMONE 2013

G. Simone, *"Di legname piú eccellenti che fusseno in Roma". L'intagliatore Flaminio Boulanger e le maestranze attive nei suoi cantieri*, Firenze 2013.

ZEZZA 2013

A. Zezza, *Per Vasari a Napoli*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova, Venezia 2013, pp. 147-165.

**2014**

CERASUOLO 2014

A. Cerasuolo, *Diligenza e Prestezza. La tecnica nella pittura e nella letteratura artistica del Cinquecento*, Firenze 2014.

CORSO 2014

M. Corso, *Jacopino del Conte nel contesto artistico romano tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta del Cinquecento*, tesi di dottorato a.a. 2014, Università degli Studi di Roma Tre.

DE MARCHI 2014

A. G. de Marchi, Davide e Golia secondo Daniele da Volterra, Michelangelo e monsignor Della Casa, in *Daniele da Volterra e la prima pietra del "Paragone"*, a cura di Andrea G. De Marchi, Roma, Campisano Editore, 2014, pp. 11-38.

FENLON 2014

I. Fenlon, *The memorialization of Lepanto in music, liturgy, and art*, in *Celebrazione e autocritica* a cura di Benjamin Paul, Roma 2014, pp. 61-78.

GIOLI 2014

A. Gioli, s.v. *Palmaroli Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 80, 2014.

GONZALEZ 2014

A. Gonzales, *Raphael "Holy Family with Saint John or Madonna of the Rose"*, in *Italian masterpieces from Spain's royal court*, Museo del Prado, National Gallery of Victoria Thames & Hudson, 2014.

GORI 2014

L. Gori, *Una famiglia filospagnola tra Cinquecento e Seicento: i Caetani di Sermoneta; dinamiche politiche e aspetti culturali in I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII*, a cura di Alessandra Anselmi, Roma 2014, pp. 176-192.

HOCHMANN 2014

M. Hochmann, *Il mecenatismo dei cardinali Corner nel XVI secolo*, in *I cardinali della Serenissima. Arte e committenza tra Venezia e Roma (1523 - 1605)*, a cura di C. Furlan e P. Tosini, Milano 2014, pp. 75-103.

*I cardinali della Serenissima* 2014

*I cardinali della Serenissima. Arte e committenza tra Venezia e Roma (1523 - 1605)*, a cura di C. Furlan e P. Tosini, Milano 2014

KAPPLER 2014

F. Kappler, *Una nota di cronologia sui disegni di Michelangelo per la pala Cesi di Santa Maria della Pace* in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz» fasc. 3, 2014, pp. 355-360.

*L'incanto dell'affresco* 2014

*L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati da Pompei a Giotto da Correggio a Tiepolo*, cat. della mostra a cura di L. Ciancabilla, C. Spadoni, (Ravenna, Loggetta Lombardesca, 16 febbraio - 15 giugno 2014), Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Ed. 2014, 2voll.

PENNACCHI 2014

L. M. Pennacchi, *La chiesa di Sant'Antonio Abate a Cisterna e l'attività di Girolamo e Tullio Siciolante: frammenti inediti e nuovi dati* in «Fondi e la committenza Caetani nel Rinascimento», Roma 2014, pp. 137-146.

*Pontormo e Rosso Fiorentino* 2014

*Pontormo e Rosso Fiorentino. Divergenti vie della "maniera"*, catalogo della mostra a cura di C. Falciani e A. Natali, Firenze, Fondazione Palazzo Strozzi, 8 marzo-20 luglio 2014, Firenze 2014.

*Roma cancellata* 2014

*Roma cancellata. Il perduto oratorio di Sant'Orsola della Pietà a Corso Vittorio Emanuele II*, a cura di L. Calzona, S. Ferrari, P. Masini, P. L. Mattera, Urbano Sacchetti, Roma 2014.

SANTACROCE 2014

S. Santacroce, «*La ragion perde dove il senso abonda*». *La Catena d'Adone di Ottavio Tronsarelli*, in «Studi Secenteschi», LV (2014), pp. 135-153.

ULISSE 2014

A. Ulisse, *Una proposta per Siciolante* in «*Horti Hesperidum*», 4.2014, I, pp. 57-74

VICIOSO 2014

J. Vicioso, *Costanza Francini tra Artemisia Gentileschi e le committenze della Compagnia della Pietà in San Giovanni dei Fiorentini a Roma*, Roma 2014.

**2015**

COLTRINARI 2015

F. Coltrinari, *Per la pittura nelle Marche nella seconda metà del '500: nuove ricerche e acquisizioni su Gaspare Gasparini da Macerata (1538/39-.1590)*, in *Le Marche centro-meridionali fino al sec. XVIII, nuove ricerche*, Tolentino, Abbadia di Fiastra, 30 novembre- 1 dicembre 2013, Macerata 2015, pp. 305-360.

CORDON 2015

N. Cordon, *La Gallerie du Cardinal Girolamo Capodiferro* in «*Seizième siècle*» 11, 2015, pp. 197-215.

CORSO 2015

M. Corso, *Con Jacopino del Conte (e Perino del Vaga) nell'Oratorio di San Giocvanni Decollato in Francesco Salviati "spirito pellegrino ed eletto"*, a cura di A. Geremicca, Roma 2015, pp. 53-63.

*Le postille* 2015

*Le postille di padre Sebastiano Resta ai due esemplari delle "Vite" di Giorgio Vasari nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di B. Agosti e S. Proserpi Valenti Rodinò, Città del Vaticano 2015.

DI MAMBRO 2015

P. di Mambro, *La sala degli Elementi di Palazzo Capodiferro tra "complexio sanguinea" dei corpi e regola del disegno architettonico. Nuove considerazioni su Giulio Mazzoni* in «*In Corso d'Opera*» 2015, a cura di M. Nicolaci, M. Piccioni, L. Riccardi, pp. 129-135.

MORELLI 2015

A. Morelli, «*Dolcezza, brevità e chiarezza, vere e sole qualità de' componimenti musicali*». *Ottavio Tronsarelli e i suoi «Drammi musicali*», in «Studi Secenteschi», LVI, 2015, pp. 147-167.

QUAINTANCE 2015

C. Quaintance, *Textual Masculinity and the Exchange of Woman in Renaissance Venice*, University of Toronto Press, 2015.

ROBERTO 2015

S. Roberto, *L'eloquenza dell'architettura: affermazione politica e pratica religiosa nella chiesa di San Luigi dei Francesi tra '500 e '600* in «Identità e rappresentazione. Le chiese nazionali a Roma, 1450-1650», a cura di A. Koller e S. Kubersky-Piredda, Roma 2015, pp. 113-137.

## 2016

### CORDON 2016

N. Cordon, *Fonctions de l'ornement de stuc dans la frise de la Stanza di Callisto au palais Capodiferro*, in *Frises peintes. Les décors des villas et palais au Cinquecento*, a cura di Antonella Fenech Kroke e Annick Lemoine, Parigi 2016, pp. 155-171.

### CORSO 2016

M. Corso, *A lato di Venusti. Michelangelo visto da Jacopino del Conte in Intorno a Marcello Venusti*, a cura di B. Agosti e G. Leone, Soveria Manelli: Rubettino, 2016, pp. 55-63.

### DACOS 2016

N. Dacos, *Artisti stranieri a Roma nel '500: il decoro di Palazzo Ricci Sacchetti*, Milano 2016.

### DE MARCHI 2016

A. G. de Marchi, *Collezione Doria Pamphilj. Catalogo generale dei dipinti*, Cinisello Balsamo 2016

### FIRPO, BIFERALI 2016

M. Firpo, F. Biferali, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Roma 2016.

### DE JONG 2016

J. L. de Jong, *Paintings in Palace: descriptions and inscriptions*, in *Palazzi del Cinquecento a Roma*, a cura di C. Conforti e G. Saporì, Roma 2016, pp. 101-110.

### KAPPLER 2016

F. Kappler, *Su Simone Mosca in Santa Maria della Pace* in «Horti Hesperidum», 2016, 1, pp. 253-262.

### Le postille 2016

*Le postille di padre Sebastiano Resta alle Vite del Baglione*, a cura di B. Agosti, F. Grisolia e M. R. Pizzoni, Milano 2016.

### PICARDI 2016

P. Picardi, *la decorazione dei palazzi farnesiani alla metà del Cinquecento*, in *Palazzi del Cinquecento a Roma*, a cura di C. Conforti e G. Saporì, Roma 2016, pp. 67-82.

### ROSINI 2016a

P. Rosini, *Regesto di documenti della famiglia Franciotti della Rovere 1505-1601*, 2015.

### ROSINI 2016b

P. Rosini, *Casa Cesarini. Ricerche e documenti*, 2016.

### VANNUGLI 2016

A. Vannugli, *Una "Lucrezia" e alcune identificazioni di ritratti in La fucina di Vulcano. Studi sull'arte per Sergio Rossi*, a cura di S. Valeri, Roma 2016, pp. 109-128.

### TOSINI 2016a

P. Tosini, *Un mistero risolto, il "Maestro della Cappella Marciac" a Trinità dei Monti, alias Guillaume Bonoyseau*, in *La chiesa e il convento di Trinità dei Monti ricerche, nuove letture, restauri*, a cura di C. di Matteo e S. Roberto, Roma 2016, pp. 162-168.

TOSINI 2016b

P. Tosini, *La committenza Boncompagni e Guastavillani nella chiesa dei Cappuccini a Frascati*, in «Prospettiva» 157/158, (gennaio/aprile 2015), pp. 132-141.

## 2016/2017

GEREMICCA 2016-2017

A. Geremicca, *"Sarebbe riuscita insieme un'opera molto onorata". Per Perino del Vaga a Pisa* in, «Studi di Storia dell'arte», XXVII (2016/2017), pp. 93-104.

## 2017

CORSO 2017

M. Corso, *In virtù dell'antico. La Compagnia di Virtuosi del Pantheon nel Cinquecento*, in *Intrecci virtuosi. Letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento*, a cura di C. Chiummo, A. Geremicca, P. Tosini, Roma 2017

FEDERICI 2017

F. Federici, *Il poeta e il collezionista: l'apporto di Ottavio Tronsarelli al trattato "Delle memorie sepolcrali" di Francesco Gualdi* in, *Intrecci Virtuosi*, a cura di Carla Chiummo, Antonio Geremicca, Patrizia Tosini, Roma 2017, pp. 229-240.

*Labirinti del cuore* 2017

*Labirinti del cuore Giorgione e le stagioni del sentimento tra Venezia e Roma*, a cura E. M. dal Pozzolo, catalogo della mostra Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, Napoli 2017

*I Tesori nascosti* 2017

*I Tesori nascosti. Tino di Camaino, Caravaggio, Gemito*, catalogo della mostra (Napoli, Basilica di Santa Maria Maggiore alla Pietrasanta, 6 dicembre 2016 - 29 maggio 2017), a cura di V. Sgarbi, Santarcangelo di Romagna, Maggioli, 2017.

*Raphael. The Drawings* 2017

*Raphael. The Drawings*, a cura di C. Whistler e B. Thomas, Oxford, Ashmolean Museum 2017.

TERZAGHI 2017

M. C. Terzagli, *L'accademico Ottavio Tronsarelli e il suo contributo alle "Vite" di Giovanni Baglione* in, *Intrecci Virtuosi*, a cura di C. Chiummo, A. Geremicca, P. Tosini, Roma 2017, pp. 213-227.

URCIOLI 2017

S. Urcioli, *Palazzo Spada - Il percorso ritrovato. Nuovi studi sulle decorazioni cinquecentesche*, Roma 2017.

## 2018

BOLZONI 2018

M. S. Bolzoni, *L'ultimo Salviati*, in *L'Autunno della Maniera. Studi sulla pittura del tardo Cinquecento a Roma*, a cura di M. Corso e A. Ulisse, Milano 2018, pp. 59-67.

CORSO 2018a

M. Corso, *Éros e Thanatos, Virtus e Voluptas. Leonardo Grazia da Pistoia e i dipinti dedicati a Lucrezia* in *L'Autunno della Maniera. Studi sulla pittura del tardo Cinquecento a Roma*, a cura di M. Corso e A. Ulisse, Milano 2018, pp. 23-31.

CORSO 2018b

M. Corso, *Le opere e i giorni di Leonardo Grazia da Pistoia tra Lucca, Roma e Napoli*, in «Proporzioni. Annali della Fondazione Roberto Longhi», XIII-XIV, 2012-2013 (2018), pp. 48-69.

*L'Eterno e il Tempo* 2018

*L'Eterno e il Tempo tra Michelangelo e Caravaggio*, catalogo della mostra a cura di A. Paolucci, A. Bacchi, D. Benati, P. Refice, U. Tramonti (Forlì, Musei di San Domenico, 10 febbraio – 18 giugno 2018), Cinisello Balsamo, Milano 2018.

NOCCHI 2018

L. Nocchi, *La committenza delle famiglie Caetani e Cesi (1561-1621)*, tesi di dottorato a.a. 2017-2018, Università degli Studi di Roma Tre.

PIZZONI 2018

M. R. Pizzoni, *Gli aggiornamenti romani di Pompeo Cesura* in *L'Autunno della Maniera. Studi sulla pittura del tardo Cinquecento a Roma*, a cura di M. Corso e A. Ulisse, Milano 2018, pp. 41-49.

TOSINI 2018

P. Tosini, *Pittura a Roma nel secondo Cinquecento: le ragioni della committenza, un terreno per il cambiamento*, in *L'Eterno e il Tempo tra Michelangelo e Caravaggio*, catalogo della mostra a cura di A. Paolucci, A. Bacchi, D. Benati, P. Refice, U. Tramonti (Forlì, Musei di San Domenico, 10 febbraio – 18 giugno 2018), Cinisello Balsamo, Milano 2018, pp. 103-113.

ULISSE 2018

A. Ulisse, *La circolazione di modelli nella cerchia di Perino del Vaga: il caso di una Sacra Famiglia tra Girolamo Siciolante, Jacopino del Conte e Pellegrino Tibaldi* in *L'Autunno della Maniera. Studi sulla pittura del tardo Cinquecento a Roma*, a cura di M. Corso e A. Ulisse, Milano 2018, pp. 15-21.

### **In corso di stampa/pubblicazione**

QUAGLIAROLI in corso di pubblicazione

S. Quagliaroli, *Decorazioni a stucco nei cantieri sangallesi: lo studio dell'antico, la prassi costruttiva, il dialogo con gli artisti*, in *Antonio da Sangallo il Giovane. Architettura e decorazione da Leone X a Paolo I*, a cura di M. Beltramini e C. Conti, in corso di pubblicazione.

DANIELE in corso di pubblicazione

G. Daniele, *Prospero Fontana pittore, scenografo e plastificatore*, in «*Quegli ornamenti più ricchi e più begli che si potesse fare nella difficoltà di quell'arte*». *La decorazione a stucco a Roma tra Cinquecento e Seicento: modelli, influenze, fortuna*, a cura di G. Spoltore e S. Quagliaroli, in corso di pubblicazione.

