

Collana **DENTRO IL PALAZZO**
Volume 2

Lusingare la vista

Il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e Barocco

DENTRO IL PALAZZO. *Vita e arte negli arredi dei palazzi barocchi tra tradizione e modernità*

Collana a cura di

Alessandra Rodolfo e Caterina Volpi

Comitato scientifico

Barbara Jatta, Antonio Paolucci, Alessandra Rodolfo, Caterina Volpi, Thomas W. Gaehtgens, Gail Feigenbaum

Realizzata in collaborazione tra:



VOLUME 2

In copertina:

Jan Bruegel, Hendrick van Balen e Frans Francken II,

La vista e l'olfatto, 1620

Museo del Prado, Madrid

Direzione editoriale

Barbara Jatta

Commissione editoriale

Barbara Jatta, Paolo Nicolini, Alessia Amenta, Carla Cecilia, Guido Cornini, Federico Di Cesare, Micol Forti, Cristina Pantanella, Stefano Pierangelini, Maurizio Sannibale, Giandomenico Spinola

A cura di

Adriano Amendola

Testi

A. Amendola, L. Bartoni, P. Basso Bondini, L. Calzona, T. Checchi, A. Chiesorin, F. Ciafrei, F. Colalucci, C. Conforti, G. Daniele, P. Di Giammaria, C.S. Fiore, F. Grisolia, S. Guido, A. Iommelli, E. Minciocchi, E. Mori, E. Onori, M. Onori, G. Patrizi, A. Rodolfo, A. Russo, X.F. Salomon, Y. Strozzi, P. Torniai, C. Volpi

Coordinamento editoriale

Federico Di Cesare

Redazione

Valerio Brienza (supervisione generale), Cristina D'Andrea, Camilla Fiore, Simona Tarantino

Referenze fotografiche

Foto © Governatorato SCV, Direzione dei Musei

Ufficio Immagini e Diritti: Rosanna Di Pinto, Filippo Petriagnani

Segreteria dei Reparti: Daniela Valci, Gianfranco Mastrangeli

Fotografi: Pietro Zigrossi, Alessandro Bracchetti, Giampaolo Capone, Luigi Giordano, Danilo Pivato, Alessandro Prinzi

Ove non altrimenti indicato, la titolarità dei diritti di riproduzione delle immagini pubblicate nel volume è di proprietà dei Musei Vaticani. Tutte le altre referenze sono elencate nei crediti fotografici.

Correzioni cromatiche

Simona Tarantino

Progetto grafico e impaginazione

Fiorella Foglia

Stampa

Tipografia Vaticana

ISBN 978-88-8271-387-4

© Edizioni Musei Vaticani 2017

Città del Vaticano

www.museivaticani.va

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche), sono riservati per tutti i Paesi.

Collana **DENTRO IL PALAZZO**
Volume 2

Lusingare la vista

Il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e Barocco

a cura di
Adriano Amendola



EDIZIONI MUSEI VATICANI

INDICE

Presentazione

Barbara Jatta 7

Prefazione

Antonio Paolucci 9

Introduzione

Adriano Amendola

«Fuggitivi piacer, stabili affanni». Splendore privato e pubblica magnificenza tra realtà e inganno 13

Codici dell'ornamento: materie e finzioni

Claudia Conforti

La Cappella Del Monte a San Pietro in Montorio: ostentazione e drammatizzazione nelle cappelle funerarie di età moderna 43

Caterina Volpi

L'importanza della materia nelle architetture di prima età moderna in Italia e la questione del colore 61

Elisabetta Mori

Gli Orsini e i tornei, tra cavalleria cortese e magnificenza barocca 81

Yuri Strozzi

Pirro Ligorio e la Loggia del Nicchione in Belvedere 99

Xavier F. Salomon

Il mosaico del cardinal Pietro Aldobrandini all'abbazia delle Tre Fontane 123

Paola Torniai

«Alcuni quadretti bellissimi di mosaico antico».
La committenza Borghese e Marcello Provenzale da Cento 151

Immaginari barocchi

Paola Di Giammaria

La statua di Sisto V del Valsoldo nella Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore: tra magnificenza, attivismo religioso e "scelta spaziale" 165

Sante Guido

«Chi vuole spendere i suoi denari con gusto vada a Roma». Marmi policromi, bronzi e argenti per San Giovanni a La Valletta 185

Francesco Colalucci e Alessandra Rodolfo

La doppia vita di una tazza in porfido: da arredo da giardino a fonte battesimale 205

Laura Bartoni

L'allestimento "prezioso" del Casino Ludovisi nella villa a Porta Pinciana 235

Tiziana Checchi

Lusso e magnificenza a Palazzo Colonna: il *lit de parade* di Johann Paul Schor, la galleria grande e il contestabile Filippo II 249

Lucia Calzona

Andrea Sacchi regista del Barocco: l'armonia incompiuta dell'allestimento di Palazzo Barberini 267

Apparati e modus vivendi

Antonio Iommelli

Giovanni della Borne e la sua collezione:
mobili, intagli e pitture all'insegna della vita bucolica 285

Camilla Sebastiana Fiore

«Ricare gli occhi con la varietà, pascere l'intelletto [...] dar gusto al palato».
L'arte del convivio nelle corti italiane tra il 1630 e il 1670 301

Francesco Grisolia

«Non era da privato, ma da gran principe». Estetica e colore nella collezione Hugford 321

Schede

Giulia Daniele

Il rinnovo di Montegiordano all'epoca di Virginio II Orsini 341

Fabiana Ciafre

La Sala del Parnaso di Villa Aldobrandini a Frascati:
quando il "superfluo" diventa "necessario" 347

Antonio Russo

Un *locus amoenus* per i Barberini: una villa a Porta Portese 355

Elena Onori

«Voglio che sia bandita la scarsità»: le stanze di Anna Colonna Barberini 365

Anna Chiesorin

«L'ora estrema della morte ch' non suona horologio alcuno del mondo»:
un aspetto della collezione del cardinale Alderano Cybo 373

Elisa Minciacchi

Alessandro VII e gli orologi notturni nelle dimore romane del Sei e Settecento 379

Patrizio Basso Bondini

Fasto di un'eredità: i beni del cardinale Lorenzo Altieri (1671-1741) 385

Guendalina Patrizi

«Una corgnola, un plasma e un diaspro rosso»: gemme e pietre preziose
nella collezione Odescalchi 393

Maria Onori

Lampadari, specchi e cristalli di Venezia: riflessi e luci nella collezione Odescalchi 401

Indice dei nomi

411



La Cappella Del Monte a San Pietro in Montorio: ostentazione e drammatizzazione nelle cappelle funerarie di età moderna

Claudia Conforti

La morte è un evento sociale. Nella civiltà moderna dei mercanti-banchieri, dei condottieri e degli umanisti, questa consapevolezza induce una stupefacente produzione di architetture funerarie, che riformulano lo spazio sacro. Il monumento funerario aulico e figurato nell'età dell'Umanesimo non è più esclusivo privilegio di principi e di regnanti. Esso diventa prerogativa di una classe sociale che, progressivamente allargata, si compiace di una crescente invadenza spaziale, sospinta dalla convinzione che sussista un'implicita corrispondenza tra la reputazione terrena di un individuo e la sua eternità celeste. Lo spazio costa denaro, ancora di più quello sacro delle chiese, vincolato dagli obblighi e dalle esigenze liturgiche. Lo spazio (delle case, delle botteghe, delle stalle ecc.) è un bene che solitamente produce rendite, monetarie o di uso: adibirlo a una funzione meramente rappresentativa, come accade nelle cappelle funebri, significa, nel pragmatico mondo rinascimentale degli scambi, fare mostra di una ricchezza prodiga e fastosa, solida e cospicua, che si dichiara al servizio della religione e della devozione.

Dalle laconiche epigrafi in pietra, che rendono manifesta la sola anagrafe del defunto, con l'Umanesimo si passa alla biografia del morto, al sepolcro figurato, fino ad allora prerogativa regia, dove l'iscrizione correda la raffigurazione grafica o plastica del defunto, giacente nel cataletto con gli abiti e le insegne del suo rango, spesso attorniato da personificazione di Virtù e di pretesi attributi morali¹. Dalla fine del XIII secolo irrompe nella penisola un'irresistibile moltiplicazione dei monumenti funebri, eretti non da principi, ma da uomini nuovi, *faber fortunae suae* e artefici del Rinascimento. I monumenti funerari si staccano progressivamente dai piani orizzontali e verticali delle chiese per colonizzare lo spazio liturgico, gemmando piccoli mausolei all'antica, a gloria dei committenti, le cui salme sono ricoverate nei depositi ipogei. Ogni defunto che ne ha i mezzi, aspira non a un semplice monumento, ma a una vera e propria aula liturgica privata, le cui dimensioni e fogge dipendono dalla disponibilità economica e dall'influenza politica e sociale della committenza.

LUSINGARE LA VISTA

Il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e Barocco

1



1. Filippo Brunelleschi
Sacrestia Vecchia, 1418-1420
Basilica di San Lorenzo, Firenze

Le cappelle perimetrali delle chiese, sottratte all'esclusivo privilegio delle corporazioni fabbrili e delle pie confraternite, sono appetite dalla classe emergente che in esse prefigura teatri di istanze secolari, con sembianti di sacra pretenziosità. Pur condividendo molte prerogative dello spazio liturgico principale, esse se ne differenziano per lo statuto patrimoniale, essendo proprietà di una famiglia, che si concede il lusso di provvedere agli arredi, alla manutenzione, all'illuminazione con olio e costosissime

2



candele di cera d'ape, alle funzioni commemorative e, in genere, alla liturgia di lunga durata².

Una gerarchia simbolica di rango, trascritta nell'ubicazione, che privilegia la prossimità con l'altare maggiore (il *cornu Evangelii*, a sinistra guardando l'altare, è il luogo più sacro e rappresentativo della chiesa), ordina la disposizione delle cappelle. In taluni casi esse fuoriescono dal volume della chiesa, per la quale possono svolgere funzioni sussidiarie, solenni e di prestigio. Sono celebri gli esempi delle sacrestie, Vecchia e Nuova, di Filippo Brunelleschi la prima, totalmente aniconica, di Michelangelo l'altra, presidiata dalle statue dei due Medici, commentate da potenti figure allegoriche, nella Basilica di San Lorenzo a Firenze. I due monumentali mausolei del ramo dei Medici di Giovanni di Bicci articolano volumetricamente le testate del transetto basilicale³ (figg. 1-2). Non meno conosciuta è la Cappella Pazzi, anch'essa risolutamente aniconica, allo stesso tempo sepolcro della famiglia omonima e sala capitolare della comunità

2. Michelangelo Buonarroti
Sacrestia Nuova, 1517-1521
Basilica di San Lorenzo, Firenze

LUSINGARE LA VISTA

Il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e Barocco

3



francescana della Basilica di Santa Croce a Firenze⁴. Programmaticamente debitore della tradizione brunelleschiana e fiorentina, ma con buona ragione riferito a Guiniforte Solari, il solenne sacello commissionato da Pigello Portinari, agente del banco Medici di Milano e consigliere del duca Galeazzo Maria Sforza, è allogato in continuità con l'abside della chiesa milanese di Sant'Eustorgio. Il sacrario, articolato in un'aula quadrata cupolata e in un ricetto minore, ugualmente quadrato e cupolato (sulla falsariga della Sacrestia Vecchia brunelleschiana) assolve a tre funzioni: coro dei monaci, sepolcro del Portinari e ricetto del prezioso reliquiario con la testa di san Pietro Martire, il santo inquisitore e predicatore domenicano assassinato presso Seveso⁵ (fig. 3).

Nel XV secolo si precisa anche un'altra tipologia di cappella funeraria per il nuovo patriziato di borsa e di toga, configurata come un organismo spaziale autonomo e separato, tra il mausoleo classico e il *martyrion* proto-cristiano. Generalmente attestato in prossimità di una chiesa, esso custodisce le tombe, ma soprattutto glorifica il committente, spesso di non specchiata nobiltà. Antesignano trecentesco di questo tipo è la cappella edificata a Padova presso il convento degli Eremitani da Enrico Scrovegni, con i celebri capolavori di Giotto e di Giovanni Pisano, con la volontà di riscattare l'attività di strozzinaggio di Reginaldo, padre del committente, la cui infamia sociale fu immortalata dai versi scagliati da Dante contro gli usurari nel canto XVII dell'*Inferno*.

Tra le persuasive formulazioni di questo tipo spicca il tempio funerario ottagonale di San Giacomo, iniziato (e a lungo incompiuto) a Vicovaro alla metà del XV secolo dagli Orsini, turbolenti feudatari di Tagliacozzo e signori di Vicovaro, di fronte al duomo di San Pietro. Il tempio è segnalato da un portale scultoreo vertiginosamente strombato e coronato da un timpano, cui mise mano Domenico da Capodistria, lo scultore che a Vicovaro morì prima del completamento dell'opera⁶ (fig. 4). Progettato nello stesso torno di tempo, ma edificato solo a partire dal 1528, è il sontuoso tempio funerario esagonale, tutto di pietra d'Istria, compresa la cupola, a San Michele in Isola a Venezia, innalzato in memoria di Giambattista Emiliani su disposizione della vedova Margherita Vitturi, con progetto di Guglielmo Bergamasco.

Quattrocentesco è anche lo sfarzoso mausoleo che il Capitano Generale della Serenissima Bartolomeo Colleoni si innalzò, su progetto di Giovanni Antonio Amadeo, sacrificando la sacrestia dell'attigua chiesa di Santa Maria Maggiore a Bergamo⁷ (fig. 5). Illustra questa tipologia, di deliberata ascendenza classica, ma di modesta fortuna edificatoria, a

3. Cappella di Pigello Portinari
1462-1468
Basilica di Sant'Eustorgio, Milano

LUSINGARE LA VISTA

Il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e Barocco

4. Domenico da Capodistria
Cappella Orsini dedicata a
San Giacomo, dal 1440 ca.
Vicovaro



causa dei costi elevatissimi e degli ostacoli logistici, anche la cappella edificata a Napoli nell'ultimo decennio del Quattrocento, presso Santa Maria Maggiore, da Giovanni Pontano, umanista umbro al servizio degli Aragona, che replica con stringato classicismo l'austera vetustà dei mausolei romani che fiancheggiano la via Appia⁸.

Frutto tardivo è il meno noto, ma singolarmente interessante, tempietto funerario di Onofrio Santacroce, signore di Vejano. Innalzato nella seconda metà del Cinquecento, su lascito testamentale del Santacroce e della moglie, Veturia Massimi, dal figlio Scipione Santacroce, vescovo di Cervia, il sacello funerario fu corredato di una sorprendente anticamera ad uso di biblioteca⁹.

5



5. Giovanni Antonio Amadeo
Cappella di Bartolomeo Colleoni
1470-1475
Basilica di Santa Maria Maggiore
Bergamo

Quanto detto intende sottolineare l'affluenza e la capillarità con cui la cappella funeraria si impose tra gli obblighi di rango degli uomini nuovi: signori del commercio, delle armi, delle lettere e, ben presto, anche delle arti. Di concerto con la dimora cittadina e con la villa, il sacello funerario impalca la triangolazione immobiliare che sigilla, tacito ma inderogabile protocollo di classe, l'eminenza delle famiglie, che fortune recenti e recentissime hanno innalzato ai vertici della società. Sappiamo bene come l'esigenza di un nobile palazzo urbano, perseguita da un numero crescente di ricchi cittadini, scompagini e riformuli le aggregazioni edilizie medievali delle città, ritagliando, con spregiudicate demolizioni, slarghi che, antistanti ai palazzi, proiettano il privato nello spazio urbano:

una prassi consentita in precedenza solo ai sagrati delle chiese degli ordini predicatori e ai palazzi pubblici. Contestualmente, la disseminazione di ville nel contado contribuisce al controllo e all'addomesticamento delle campagne, tracciando nuove strade, disciplinando i corsi d'acqua e perimetrando boschi e foreste, come illustra lo sfavillante affresco di Benozzo Gozzoli nella Cappella di Palazzo Medici a via Larga a Firenze progettato da Michelozzo. Analogamente anche la massiccia diffusione dei sacelli funerari induce mutamenti radicali nell'architettura sacra: se infatti fornisce un gettito significativo alle chiese, tuttavia ne segmenta lo spazio con sequenze di ambienti privati, prepotentemente proiettati sull'invaso comune¹⁰. In primo luogo le cappelle impongono la variazione altimetrica del pavimento della chiesa, che in loro corrispondenza si solleva di un gradino¹¹. Inoltre la loro struttura architettonica e decorativa spesso è dissonante con la chiesa che le accoglie, giungendo perfino ad intaccarne la gerarchia spaziale. Si rifletta sull'alterazione volumetrica e percettiva imposta al regolato impianto quattrocentesco della basilica agostiniana di Santa Maria del Popolo a Roma, dallo splendido cubo ideato da Raffaello (1515) per la sepoltura del banchiere *Curiam romanam sequens* Agostino Chigi¹². Né si può ignorare la subalternità percettiva (e simbolica) in cui è stata ridotta la chiesa veronese di San Bernardino dalle cappelle che si sgranano lungo il suo fianco destro, sovrastate tutte dalla fulgida architettura del mausoleo circolare, che Margherita Pellegrini volle per commemorare il figlio e il marito, progettato alla fine degli anni Venti del Cinquecento da Michele Sanmicheli¹³.

È dunque la vanità mondana che si insinua con pervicace iattanza nelle chiese tramite i sacelli funerari, conclamanti, con il loro sfarzo, le fortune terrene e la "devota" prodigalità dei committenti. La crescente opulenza di mercanti e banchieri si rispecchia nei sacelli funerari: gli affreschi relativamente economici, che rivestivano le pareti delle cappelle medievali e primo-rinascimentali, sono progressivamente sostituiti dai più costosi rivestimenti lapidei, che trasformano porzioni dello spazio sacro in scintillanti *pantheon* privati, trapunti di emblemi araldici. I rivestimenti marmorei ebbero una fortissima presa: al colore e alla lucentezza essi associano la memoria dell'antico e la promessa di una durata imperitura. Sappiamo che quando Filippo di Filippo Strozzi, nel 1537 vide compiuta la prima parete della cappella di Giuliano Gondi, opera di Giuliano da Sangallo, posta in *cornu Evangelii* di Santa Maria Novella, simmetricamente alla Strozzi, dispose per testamento che, nonostante i rutilanti affreschi di Filippino Lippi, costati nel 1488 ben 1000 fiorini,

anche la sua cappella, fosse foderata tutta intorno di marmi, così da essere «più ornata e perpetua» non meno di quella dei Gondi¹⁴.

Dunque non sorprende che ancora prima del Concilio di Trento (1545-1563), nel 1542, il rigorista Giovanni Matteo Giberti, vescovo di Verona, esortì il clero a rifiutare le sepolture secolari nelle chiese. Esse – osserva Giberti – guastano i pavimenti e, quando abbiano forma di “depositi”, sono di ostacolo alle funzioni e deturpano lo spazio¹⁵. È plausibile che il veto (disatteso!) di Giberti sia stato rafforzato proprio dai casi rammentati delle cappelle Chigi e Pellegrini che egli ben conosceva. La prima era in costruzione quando egli, segretario del cardinal Giulio de’ Medici a Roma, frequentava Giulio Romano¹⁶, allievo prediletto di Raffaello; la seconda ricadeva nella sua giurisdizione pastorale. Qualche decennio più tardi anche Carlo Borromeo, vescovo di Milano, per limitare l’invadenza delle cappelle e salvaguardare l’armonia e la gerarchia spaziale delle chiese, prescrive stringenti dimensioni e rapporti spaziali delle cappelle e scoraggia le sepolture dei laici nelle chiese¹⁷.

I grandiosi progetti di Michelangelo per la sepoltura di papa Giulio II della Rovere (1503-1513) e quelli della sacrestia Nuova (1517-1521) per le tombe di Lorenzo e Giuliano de’ Medici scompaginano per sempre l’architettura funeraria, e sono la premessa della Cappella Del Monte in San Pietro in Montorio, di cui ora è questione. Appena uscito dal conclave che lo ha eletto papa Giulio III, Giovanni Maria Ciocchi del Monte (1550-1555) incaricò Giorgio Vasari di una monumentale cappella funeraria, non per sé, ma per dare lustro alla famiglia Ciocchi, modesti giuristi di Monte San Savino, da cui trassero il nobilitante “del Monte”¹⁸ (fig. 6). I resti dello zio, il cardinale Antonio del Monte (1511-1533), la cui carriera aveva decretato le fortune dei Ciocchi, giacevano in deposito in San Pietro in Montorio¹⁹.

Il cardinale Antonio aspirava in realtà a una sepoltura a San Pietro in Vincoli, accanto al suo protettore, papa Giulio II²⁰. Rivelatosi il progetto irrealizzabile, Antonio optò per San Pietro in Montorio, chiesa anch’essa petriana, che commemora, sul Gianicolo, il luogo del martirio di Pietro, celebrato dal tempietto di Bramante. Giulio III individua il luogo nella cappella semicircolare destra dello pseudo transetto, dedicata a san Paolo, che Vasari dovrà rifigurare completamente, sotto l’occhio esperto di Michelangelo, nume indiscusso delle arti a Roma. Il contratto, che ci è pervenuto trascritto da Vasari²¹, stabilisce che la cappella allogherà il sepolcro del cardinale Antonio, a sinistra di chi guarda, e il cenotafio del di lui padre, nonché nonno del pontefice, il giurista Fabiano, sul lato opposto; due statue non meglio identificate correderanno il sacello.

LUSINGARE LA VISTA

Il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e Barocco

6



7



8



Vasari redige numerose varianti di progetto, alcune delle quali sono testimoniate da disegni, disseminati in varie collezioni europee, che chi scrive ha già approfonditamente analizzato²². Tutti i progetti, sottoposti a Michelangelo, sono accomunati dal rivestimento, dalla base all'imposta del catino, di marmo nuovo delle Apuane. Si badi bene: marmo nuovo, non travertino o marmo di spoglio, facilmente disponibili a Roma, certamente a minor prezzo. La scelta è inedita e molto costosa: infatti il paramento di marmo, oltre ad escludere l'affresco, deve essere trasportato a Roma per via d'acqua dalle cave medicce di Seravezza, da dove vennero anche i marmi della sacrestia Nuova. L'opzione è eloquente: i Del Monte sono sudditi di Firenze, pertanto la loro cappella parlerà toscano anche nei materiali, oltre che negli artefici, tutti, come vedremo, implacabilmente toscani: da Michelangelo, a Vasari, a Bartolomeo Ammannati. Sarà proprio quest'ultimo a scegliere i marmi in cava e a scolpire le splendide quattro figure, i sarcofagi all'antica e la singolarissima balaustra figurata della cappella (figg. 7-8).

In verità Vasari aveva indicato per le parti scultoree due altri fiorentini: Raffaello da Montelupo, che aveva lavorato alla sontuosa Cappella Cesi in Santa Maria della Pace, per la statuaria e Simone Mosca, assiduo collaboratore del Montelupo, per gli intagli. Il coinvolgimento dell'anziano Mosca suggerisce una tessitura decorativa del progetto ordita di racemi, mascheroni, festoni, targhe, chimere, candelabre, nastri, vasi e grottesche:

6. Giorgio Vasari
Cappella Del Monte, dal 1550
chiesa di San Pietro in Montorio, Roma

7. Bartolomeo Ammannati
Fabiano del Monte e la Giustizia, dal 1550
Cappella Del Monte
chiesa di San Pietro in Montorio, Roma

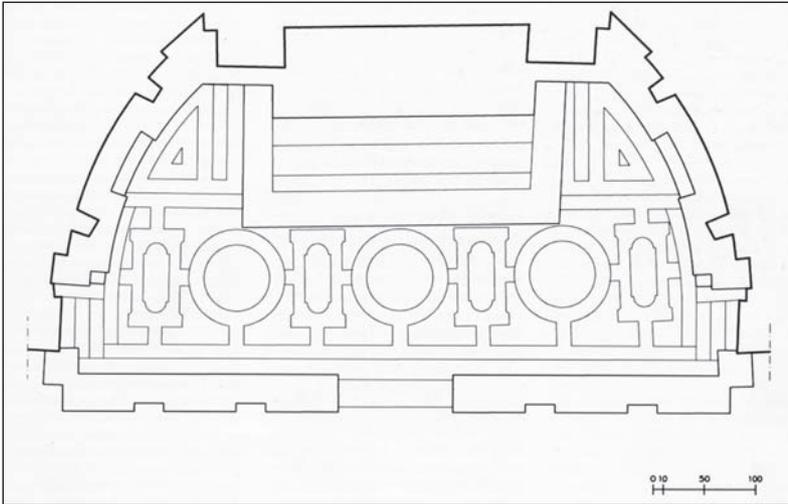
8. Bartolomeo Ammannati
Balaustra, dal 1550
Cappella Del Monte
chiesa di San Pietro in Montorio, Roma

rilievi che, se attestano la familiarità con l'antico, dichiarano anche la stringente sintonia con la tradizione fiorentina, da Giuliano da Sangallo a Benedetto da Rovezzano, allo stesso Montelupo. Vasari in un passo de *Le Vite* si lascia sfuggire di avere fatto ricorso all'intaglio nel timore che «l'opera rimanessi povera»²³. È un'affermazione quasi involontaria, e perciò doppiamente rivelatrice: l'opera doveva essere visibilmente ricca e costosa, alla sua opulenza è demandato il riscatto sociale e dinastico dei Ciocchi, modesti provinciali toscani, ma anche la riaffermazione del primato della tradizione artistica fiorentina.

Le indicazioni vasariane sono cassate da Michelangelo, che consiglia direttamente il papa di «non s'impaccia[re] con intagli perché, se bene arricchiscono l'opere, confondono le figure, là dove il lavoro di quadro, quando è fatto bene, è molto più bello che l'intaglio e meglio accompagna le statue, perciocché le figure non amano altri intagli attorno»²⁴. Dunque niente intagli, e per fortuna poiché, alla fine, la sepoltura, a detta dello stesso Vasari, «tornò molto meglio». Quanto alle statue Michelangelo, probabilmente insoddisfatto delle tre figure, la *Madonna*, il *Profeta* e la *Sibilla*, scolpite dal Montelupo per la tomba di Giulio II in San Pietro in Vincoli, gli preferì il giovane e promettente Bartolomeo Ammannati. Fiorentino, già allievo di Baccio Bandinelli, aveva dato folgorante prova di talento nelle statue della sfortunata tomba di Mario Nari (1540-1542) che, allogata per breve tempo nella chiesa della Annunziata a Firenze, fu lodata da Cosimo Bartoli tra le cose più belle prodotte in città «da quindici o vent'anni in qua»²⁵.

Le riserve del Buonarroti sull'intaglio sono pienamente giustificate dalle ridotte dimensioni planimetriche della cappella: m 6,80 x 2,84, cui si appone un'altezza di ben 15 metri. Quindi si trattava di equilibrare questa difformità, dilatando l'invaso semicilindrico della cappella ed evitando di intasarne le superfici con tessiture figurate di intagli (fig. 9). Vasari adotta il suggerimento michelangiolesco nella sua massima estensione concettuale e ripartisce la cappella in due fasce: una basamentale, che rilega l'altare, sovrastato dalla tavola vasariana di *San Paolo guarito da Anania*, le basi dei sarcofagi e la balaustra figurata (fig. 8). La fascia superiore dispiega le arche con le figure di Antonio e Fabiano sdraiati in conversazione, sovrastate dalle nicchie con la Religione e la Giustizia. Una possente trabeazione, pausata da un alto fregio pulvinato, segna il passaggio al catino di copertura. Questo è scompartito in sette spicchi, che alternano due dimensioni e due tipi diversi di scorniciature a stucco, queste ultime inquadrano affreschi della vita di san Paolo. L'altez-

9



9. Rilievo grafico del pavimento della Cappella Del Monte in San Pietro in Montorio

za eccessiva in rapporto alla pianta pone a Vasari un serio problema di composizione, poi risolto con abilità, ricorrendo a sua volta a un fuori scala: incentra infatti il fuoco compositivo su una colossale edicola ionica di niveo marmo, modellata su quelle del Pantheon e issata al centro della parete curva, che viene così seccata. Questo fuori scala riduce illusivamente la distanza tra il pavimento e la semicalotta di copertura, che viene agganciata dal timpano dell'edicola, il quale sembra sopravanzare la risentita trabeazione di imposta del catino. Il che non corrisponde alla realtà geometrica, ma pertiene invece a quella prospettica: il timpano è infatti tanto aggettante che, nella visione dal basso – l'unica consentita – sembra sopravanzare la trabeazione del catino. Il progetto deve tenere conto anche delle distorsioni prospettiche indotte dalla superficie curva di fondo, che obbliga a calibrare gli elementi con aggetti che tengano conto della veduta scorciata. È questa la ragione per cui i timpani delle nicchie aggettano in maniera così vistosa e le figure allegoriche, più grandi del vero, debordano audacemente dall'incavo delle nicchie, il cui fondo è foderato di nero, per esaltare, con il contrasto cromatico, il volteggio in tralice delle statue.

Anche se Vasari aveva nozioni di scultura, il modellato dell'edicola è demandato all'Ammannati, nutrito della doppia lezione fiorentina, con Bandinelli e Giovannagnolo Montorsoli, e veneta, con Jacopo Sansovino. A questa feconda contaminazione si deve il luminismo morbido e quasi carnale del trattamento marmoreo che, anche quando si applica a severi elementi architettonici, nella fattispecie le due nicchie e l'edicola, si

accende per contrasto con il liscio paramento lapideo, sintetico e incisivo, riquadrato da semplici e vigorose scorniciature.

Il capitolato prevedeva due sole statue: grazie a un disegno coevo di Giovanni Antonio Dosio, nel taccuino della biblioteca Estense di Modena, è nota la configurazione originaria nelle due varianti²⁶. Le statue dei defunti sul sarcofago escludevano quelle allegoriche nelle nicchie e viceversa. Alla fine il papa opta per quattro statue: alla scelta non è certamente estraneo il giudizio di Michelangelo, che apprezza il talento di Ammannati.

In conclusione, la forza espressiva della cappella è affidata alla composizione architettonica e al vigore scultoreo delle statue di Ammannati, che intrecciano un dialogo eroico tra la Quietè e il Vigore, tra esistenza terrena e vita celeste, tra virtù teologali (la Fede) e virtù cardinali (la Giustizia), tutto per celebrare la nobiltà morale dei Ciochi del Monte (fig. 7). La gagliarda preminenza della statuaria, magistralmente eseguita da Ammannati nel teatro allestito da Vasari, mette in scena le virtù personali di quei membri della famiglia Del Monte, la cui eccellenza ha gettato le premesse dell'elevazione al sacro soglio di Giovanni Maria Ciochi del Monte. La prevalenza della drammatizzazione negli arredi delle cappelle funerarie si afferma progressivamente nel corso del XVI secolo, fino a trionfare nei fastosi allestimenti della statuaria funeraria barocca, che trovano nella Cappella Spada in San Gerolamo della Carità, una stupefacente materializzazione, ancora memore del pacato dialogo tra defunti messo in scena da Vasari e Ammannati (e Michelangelo) per la gloria terrena di Giulio III.

Se incanta la persuasività tettonica e plastica del registro intermedio, dove tutti gli elementi sono concatenati da una sintetica e asciutta consequenzialità, sconcerca invece la calotta di copertura, che parla visibilmente un'altra lingua. Il tripudio di minute decorazioni a stucco, dorature e cornici che inquadrano elegantissimi scomparti con gli episodi salienti della vita di san Paolo, prefigura un modello decorativo che godrà di pervasivo successo nelle volte delle cappelle romane, ma che non si compenetra con l'impaginato architettonico e il robusto protagonismo plastico della cappella. Resta il fatto che questo manufatto ha due anime e respira con due ritmi diversi: uno solenne, monocromo e monumentale, che alita nella parte inferiore, l'altro sgargiante, euforico, quasi a tamburo battente, tutto frammentato, nella volta di copertura. Anche nel pavimento, all'estremità opposta del catino, compare il colore: esso infatti è un commesso di pietre di spoglio, una sorta di *opus sectile* all'antica. La geometria replica il disegno di una volta della *Domus Aurea*: una ripresa archeologica ribaltata dal soffitto al pavimento, da una superficie curva ad una piana.

NOTE

- 1 Sulla natura della rappresentazione dei *gisants* come «beati, corpi in gloria, eternamente giovani», o come «membri terrestri della città di Dio», si vedano rispettivamente Ariès 1977, pp. 237-238; Panofsky 2011, p. 99; al contrario nella tradizione rinascimentale italiana il *gisant* raffigura il defunto appena spirato, in Ariès 1977, pp. 242-243; Panofsky 2011, pp. 77-78. Come sottolineano questi ed altri studiosi, le consuetudini legate al culto dei morti e le architetture derivanti differiscono sensibilmente da regione a regione: Guillaume 2005; per la Spagna si segnala Parada-Martín 2014, pp. 103-128, con bibliografia precedente.
- 2 I costi di manutenzione delle cappelle sono cospicui, pertanto, quando le fortune declinano, si ricorre alle vendite, anche parcellizzate (un loculo, parte del sepolcrale): infatti esse costituiscono comunque un capitale, immobilizzato e senza rendite, ma alienabile con profitto.
- 3 Sulla sacrestia Vecchia si vedano Saalman 1993; Bruschi 1998, pp. 59-65; su Michelangelo a San Lorenzo si vedano Wallace 1994; Ruschi 2007.
- 4 Trachtenberg 1996, pp. 58-77; 1997, pp. 56-75 suggerisce l'ipotesi di Michelozzo come architetto della Cappella Pazzi, tradizionalmente riferita a Brunelleschi.
- 5 Gitlin Bernstein 1989, I, pp. 171-200; Giordano 1998, pp. 178-179. La sontuosa arca tombale di san Pietro Martire (1339) del pisano Giovanni di Balduccio che si trovava in origine nella navata sinistra della chiesa domenicana di Sant'Eustorgio, fu traslata nel 1736 nella Cappella Portinari: dapprima nel sacello dell'altare, poi nel 1875 al centro dell'aula maggiore cupolata.
- 6 Sul tempio edificato a partire dagli anni Quaranta del Quattrocento da Giovanni Antonio Orsini e dedicato a san Giacomo, eponimo del padre, si veda Crielesi 2014, pp. 85-102; sulla ricorrenza degli impianti centrici nelle cappelle funerarie isolate si veda tra gli altri Conforti 1997.
- 7 Giordano 1998, pp. 182-183 con bibliografia precedente, sottolinea che questo «primo dichiarato mausoleo di un glorioso uomo d'arme», esibisce come emblemi dello *status* anche le due cupole che coprono i due sacelli a pianta quadrata del mausoleo.
- 8 Beyer 1998, pp. 456-457, con bibliografia precedente.
- 9 Bruschi 2000, pp. 43-91.
- 10 La visibilità dalla navata è ricercata da tutti i proprietari di cappelle, anche se sono rari coloro che lo dichiarano esplicitamente, come fece il cardinale Pedro González de Mendoza nel testamento del 1494: «*Otrosí ordenamos e mandamos que en la pared de la dicha Capilladesde en derecho le donde mandamos que nuestro cuerpo se sepultado fasta el dicho pilar a do esta la figura del pastor se faga un arco de piedra que sea trasparente e claro labrado a dos fazes la una que responda á la dicha Capilla mayor e la otra a la parte del Sagrario. E que en dicho arco se ponga un monumento de marmol en manera quel dicho monumento se vea si de fuera de la dicha Capilla como de dentro della porque los nuestros parientes e amigos e criados que vieren nuestra sepultura se acuerden de rogar a Dios por nuestra anima*», trascritto in Parada-Martín 2014, p. 110.
- 11 Borromeo prescrive un'altezza di 8 onces, circa 40 cm per il gradino, in Marinelli 2000, cap. XIV, p. 47.
- 12 Si vedano Frommel 2009, II, pp. 447-478; Conforti-D'Amelio 2009, pp. 586-588.
- 13 Davies-Hemsoll 2004, pp. 87-101, che sottolineano i debiti della Cappella Pellegrini con quella, di poco precedente, dei Caracciolo di Vico a San Giovanni a Carbonara a Napoli.
- 14 Turrini 1998, pp. 115-120; Frommel 2014, p. 212.
- 15 Le *Constitutiones* del Giberti, approvate da Paolo III e pubblicate nel 1542, influenzano i decreti tridentini; esse sono pubblicate ripetutamente, la citazione è tratta dall'edizione dell'*Opera* completa del Giberti, edita a Ostia nel 1740, a cura

- del vescovo veronese Giovanni Bragadeni, cap. XXVI, *De nemine sepeliendo in Ecclesiis*. L'edizione di riferimento resta tuttavia quella di Ballerini 1733.
- ¹⁶ Vasari 1568, V, p. 532, scrive che Giulio «era molto suo [di Giberti] dimestico amico».
- ¹⁷ Marinelli 2000, cap. XIV, pp. 38-47, cap. XXVII, pp. 129-135.
- ¹⁸ Le circostanze dell'incarico sono ricordate in Vasari 1568, VII, pp. 226-228. Su Giulio III mecenate si veda Nova 1988.
- ¹⁹ Sulla quattrocentesca chiesa francescana si veda Cantatore 2007. Sulla cappella si rimanda a Conforti 1993, pp. 129-142; 2004, pp. 125-144; 2011, pp. 183-203.
- ²⁰ Per onorare la memoria del papa roversco il nipote, una volta pontefice, assunse il nome di Giulio III.
- ²¹ Il contratto, trascritto da Vasari è stato pubblicato in Del Vita 1929, pp. 66-67. È un contratto "a tutto corpo": il papa commissiona la cappella, ne detta direttive precise per i materiali, il tipo e il numero di statue; concorda il prezzo, che ammonta a 4.070 scudi d'oro; concede un anticipo e si riserva il saldo a opera conclusa, dopo la stima del Buonarroti. Per valutare l'entità della cifra si ricorda che, in questo stesso periodo, il papa acquista per 5.000 scudi d'oro il palazzetto con botteghe, progettato da Raffaello in Borgo per il fedele cortigiano di Leone X Branconio dell'Aquila.
- ²² Conforti 1996, pp. 130-136, ulteriore bibliografia in nota 19.
- ²³ Vasari 1568, VII, p. 227.
- ²⁴ Ivi, VI, p. 308.
- ²⁵ Bartoli 1567, p. 19 *v*, cit. in Cherubini 2011, p. 58. Le sculture, smontate dalla Cappella di San Nicolò all'Annunziata per censura morale, essendo il Nari morto in duello, dopo aver ucciso l'antagonista, furono smembrate, in parte disperse. I due gruppi principali sono ora esposti al Bargello.
- ²⁶ Modena, Biblioteca Estense Universitaria, codice Campori, App. 1775=y Z 22, c. XVI r, penna e acquarello, mm 200 x 140 circa, pubblicato e commentato da Conforti 2011, p. 186, fig. 3.

BIBLIOGRAFIA

- Ariès 1977
Ph. Ariès, *L'Homme devant la mort*, Paris 1977.
- Ballerini 1733
P. e G. Ballerini, *Io. Matthaei Giberti episcopi Veronensis ecclesiasticae disciplinae ante Tridentinum synodum restauratoris solertissimi opera*, Verona 1733.
- Bartoli 1567
C. Bartoli, *Ragionamenti accademici*, Venezia 1567.
- Beyer 1998
A. Beyer, *Napoli*, in F.P. Fiore (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, II, Milano 1998, pp. 456-457.
- Bruschi 1998
A. Bruschi, *Brunelleschi e la nuova architettura fiorentina*, in F.P. Fiore (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, II, Milano 1998, pp. 59-65.
- Bruschi 2000
A. Bruschi, *Incrinature manieristiche nella "setta sangallescà": il sacello funerario dei Santacroce a Veiano*, in A. Bruschi, *Oltre il rinascimento. Architettura, città, territorio nel Secondo Cinquecento*, Milano 2000, pp. 43-91.
- Cantatore 2007
F. Cantatore, *San Pietro in Montorio la chiesa dei re cattolici a Roma*, Roma 2007.
- Cherubini 2011
A. Cherubini, *Su Bartolomeo Ammannati scultore fiorentino e architetto*, in *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos (a cura di), catalogo della mostra (Firenze), Firenze 2011, pp. 46-93.

Crielesi 2014

A. Crielesi, *Il Tempietto di San Giacomo dagli Orsini ai Bolognetti*, in S. Cancellieri (a cura di), *Il Tempietto di San Giacomo e la chiesa di San Pietro a Vicovaro*, Roma 2014, pp. 85-102.

Conforti 1993

C. Conforti, *La cappella del Monte a San Pietro in Montorio a Roma*, in C. Conforti, *Giorgio Vasari architetto*, Milano 1993, pp. 129-142.

Conforti 1997

C. Conforti (a cura di), *Lo specchio del cielo. Forme significati tecniche e funzioni della cupola dal Pantheon al Novecento*, Milano 1997.

Conforti 2004

C. Conforti, *Tecniche, maestranze e materiali in due cantieri michelangioleschi a Roma*, in G. Morabito (a cura di), *Europa, civiltà del costruire. Dodici lezioni di cultura tecnologica dell'architettura*, Roma 2004, pp. 125-144.

Conforti 2011

C. Conforti, *1550-1552. La cappella Del Monte a San Pietro in Montorio*, in E. Barletti (a cura di), *Giovan Antonio Dosio da San Gimignano architetto e scultore fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, Firenze 2011, pp. 183-203.

Conforti-D'Amelio 2009

C. Conforti, M.G. D'Amelio, *Gian Lorenzo Bernini e Alessandro VII Chigi a Santa Maria del Popolo*, in I. Miarelli Mariani, M. Richiello (a cura di), *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, Roma 2009, II, pp. 586-588.

Davies-Hemsoll 2004

P. Davies, D. Hemsoll, *Michele Sanmicheli*, Milano 2004.

Del Vita 1929

A. del Vita, *Le Ricordanze di Giorgio Vasari*, Arezzo 1929.

Frommel 2009

Ch.L. Frommel, *La cappella Chigi*, in I. Miarelli Mariani, M. Richiello (a cura di), *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, Roma 2009, II, pp. 447-478.

Frommel 2014

S. Frommel, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 2014.

Gitlin Bernstein

J. Gitlin Bernstein, *A Florentine Patron in Milan: Pigello and the Portinari Chapel*, in C. Hugh Smith, G.C. Garfagnini (a cura di), *Florence and Milan, Comparisons and Relations*, II, Firenze 1989.

Giordano 1998

L. Giordano, *Milano e l'Italia nord-occidentale*, in F.P. Fiore (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, II, Milano 1998, pp.178-179.

Guillaume 2005

J. Guillaume, *Demeures d'éternité. Églises et chapelles funéraires aux XVe et XVIe siècles*, Atti del Convegno, Paris 2005.

Marinelli 2000

Instructionum Fabricae et suppellectilis ecclesiasticae, Libri II Caroli Borromei 1577, Città del Vaticano 2000, (trad. it a cura di M. Marinelli).

Nova 1988

A. Nova, *The Artistic Patronage of Pope Julius III (1550-1555). Profane Imagery and Buildings for De Monte Family in Rome*, New York 1988.

Panofsky 2011

E. Panofsky, *La scultura funeraria dall'antico Egitto a Bernini*, Torino 2011.

Parada-Martin 2014

M. Parada, S. Martín, *Un conjunto artístico de glorificación en un espacio litúrgico: el cardenal Mendoza y la catedral de Toledo*, in J.R. Folgado (a cura di), *Curso de Arquitectura Litúrgica. La arquitectura al servicio de la liturgia*, Madrid 2014, pp. 103-128.

LUSINGARE LA VISTA

Il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e Barocco

Ruschi 2007

Michelangelo architetto a San Lorenzo. Quattro problemi aperti, P. Ruschi (a cura di), catalogo della mostra (Firenze), Firenze 2007.

Saalman 1993

H. Saalman, *Filippo Brunelleschi: the Buildings*, London 1993.

Trachtenberg 1996

M. Trachtenberg, *Why the Pazzi Chapel is not by Brunelleschi*, in «Casabella», 635, 1996, pp. 58-77.

Trachtenberg 1997

M. Trachtenberg, *Michelozzo e la cappella Pazzi*, in «Casabella», 642, 1997, pp. 56-75.

Turrini 1998

A. Turrini, *Rivestimenti marmorei in età rinascimentale*, in «Quaderni di Storia dell'Architettura e Restauro», 19, 1998, pp. 115-120.

Vasari 1568

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, in G. Milanesi (a cura di), *Le opere di Giorgio Vasari*, Firenze 1906.

Wallace 1994

W.E. Wallace, *Michelangelo at San Lorenzo. The Genius as Entrepreneur*, Cambridge-New York-Melbourne 1994.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

- Foto* © Governatorato SCV, Direzione dei Musei
Ufficio Immagini e Diritti: Rosanna Di Pinto, Filippo Pettrignani
Segreteria dei Reparti: Daniela Valci, Gianfranco Mastrangeli
Fotografi: Pietro Zigrossi, Alessandro Bracchetti, Giampaolo Capone, Luigi Giordano, Danilo Pivato, Alessandro Prinziavalle
- © 2017. Cooper-Hewitt, Smithsonian Design Museum/Art Resource, NY/Scala, Firenze: p. 213
- © 2017. Copyright immagine Museo Nacional del Prado © Photo MNP/Scala, Firenze: immagine di copertina e pp. 309-310
- © 2017. Copyright The National Gallery, London/Scala, Firenze: p. 22
- © 2017. Foto Scala, Firenze – su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo: pp. 14, 25, 45, 155, 302
- © 2017. Foto Scala, Firenze/bpk, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin: p. 206
- © 2017. Foto Scala, Firenze/Fondo Edifici di Culto – Ministero dell'Interno: pp. 20, 71
- © 2017. Foto Scala, Firenze/Mauro Ranzani: p. 46
- © 2017. Foto Scala, Firenze/su concessione della Curia Vescovile di Napoli: p. 174
- © 2017. Foto Scala, Firenze: pp. 16, 44, 49
- © 2017. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Firenze: pp. 67, 90-91, 312
- © Ashmolean Museum, University of Oxford: p. 17
- © Copyright St. John's Co-Cathedral Foundation: pp. 189-199
- © The Trustees of the British Museum. All rights reserved: pp. 290, 332
- Accademia Nazionale di San Luca, Roma: p. 210
- Alessandra Di Castro s.r.l. (gentile concessione): p. 28
- Archivi Alinari, Firenze: p. 169 (fig. 5)
- Foto archivio Borromeo Isola Bella (gentile concessione dei Principi Borromeo Arese): p. 26
- Archivio fotografico Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia – Fotostudio Rapuzzi (gentile concessione): p. 304
- Archivio Fotografico Soprintendenza S.P.S.A.E. e Polo Museale Roma: pp. 270, 272 (fig. 3), 274-275, 368
- Barbara Brandimarte – ZibalBar.Foto (gentile concessione): p. 166
- Basilica Papale di Santa Maria Maggiore (gentile concessione di S.E.R. il Card. Santos Abril e S.E.R. il Card. Stanislaw Rylko): pp. 166-173, 217-219, 222-223
- Biblioteca Nazionale Centrale di Roma: p. 224
- Comune di Genova, Museo Luxoro (foto Luigino Visconti): p. 380
- DeA Picture Library, concesso in licenza ad Alinari: p. 239
- Foto Grazia Sgrilli (gentile concessione): pp. 52-53
- Galleria Colonna (gentile concessione): pp. 32, 258, 375, 403
- Giovanna Barberini Della Chiesa (gentile concessione): pp. 368-370
- Harvard Art Museums/Fogg Museum, Gift of Philip Hofer, 1939.24 – photo Imaging Department © President and Fellows of Harvard College: p. 243
- La riproduzione fotografica è tratta dalla Fototeca della Fondazione Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti: p. 303
- Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, Galleria Borghese: pp. 156-158
- Monastero SS. Vincenzo e Anastasio alle Tre Fontane (gentile concessione dell'Abate, P. Jacques Brière; foto Xavier F. Salomon): pp. 127-133
- Museo e Real Bosco di Capodimonte – Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo: p. 66
- Patrimonio del Fondo Edifici di Culto, amministrato dal Ministero dell'Interno – Dipartimento per le Libertà civili e l'Immigrazione – Direzione Centrale per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto (gentile concessione): p. 178 (fig. 10)
- Per concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana, ogni diritto riservato: pp. 112, 220, 255, 313, 356-358
- Per gentile concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, Istituto Centrale per la Grafica: pp. 216, 251, 256, 286-287
- Per gentile concessione della Fabbrica di San Pietro in Vaticano: pp. 136-137
- Photo © Christie's Images/Bridgeman Images: p. 272 (fig. 2)
- Photographie Bernard Salques – Musées de Béziers (gentile concessione): p. 238
- Polo Museale del Lazio – Archivio fotografico: pp. 178, 344, 388
- Polo Museale Regionale della Toscana – Gabinetto Fotografico: pp. 89, 326, 342
- Pontificia Accademia delle Scienze (gentile concessione di S.E.R. Mons. Marcelo Sánchez Sorondo): pp. 64, 69-70, 74, 106
- Previa autorizzazione della Biblioteca Marucelliana (foto GAP s.r.l.): p. 211 (fig. 4)
- Rijksmuseum, Amsterdam (kind permission): p. 330
- St. Paul's Cathedral, Mdina (gentile concessione di Mons. Louis Camilleri): pp. 186-188
- Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, ASR 52/2015: pp. 101, 103-104

Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo: pp. 328 (fig. 2), 329

Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli: p. 397

Szépművészeti Múzeum/Museum of Fine Arts, Budapest, 2017, Jozsa Danes: p. 23

The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, transferred from the Library, 1941: p. 211

Vicariato di Roma (gentile concessione di S.E.R. il Card. Agostino Vallini): pp. 52-53

Rilievo grafico di Claudia Conforti: p. 55

L'Editore si dichiara pienamente disponibile a regolare eventuali spettanze per quelle immagini di cui non sia stato possibile identificare e reperire la fonte.