

ISABELLA SALVAGNI

BOTTEGA E CORPORAZIONE: L'EREDITÀ DI RAFFAELLO
NELL'UNIVERSITÀ DEI PITTORI DI ROMA

Perche volendo Papa Leone mostrare la grandezza, della magnificenza, & generosità sva, Raffaello fece i disegni degli ornamenti di stucchi, & delle storie che vi si dipinsero, & similmente de' partimenti: & quanto allo stucco, & alle grottesche fece capo di quella opera Giovanni da Udine; & sopra le figure Giulio Romano, ancora che poco vi lavorasse, così Giovan Francesco, il Bologna, Perino del Vaga, Pellegrino da Modona, Vincenzo da san Gimignano, & Polidoro da Carauaggio, con molti altri pittori, che fecion storie, & figure, & altre cose che accadevano per tutto quel lauoro.¹

È Giorgio Vasari per primo, nella sua lunga e ammirata *Vita* di Raffaello a riferirci più volte quanto egli, per attendere ai grandi cantieri pittorici che era stato chiamato ad allestire, si circondasse di «molti pittori»: «del continuo tenena delle genti che con i disegni suoi medesimi gli tirauano innanzi l'opera, & egli continuamente riuedendo ogni cosa, suppliua con tutti quegli aiuti migliori, che egli poteua, ad un peso così fatto», «era tanta la grandezza di questo huomo, che teneua disegnatori per tutta Italia, a Pozzuolo, & fino in Grecia»². Dopo cinque secoli, il mistero dei nomi degli aiuti del maestro – a parte quelli che l'aretino cita e pochi altri che si sono

* Abbreviazioni: AASL = Archivio storico dell'Accademia Nazionale di San Luca; ASRm = Archivio di Stato di Roma, ASRm, CNC = *Archivio del Collegio dei Notai Capitolini*, ASRm, CNC, JBdA = Johannes Baptista de Amadeis.

¹ G. VASARI, *Delle Vite de' piv eccellenti Pittori Scvltori et Architetti Scritte da M. Giorgio Vasari Pittore et Architetto aretino*, III.1, In Firenze, Appresso i Giunti, 1568, pp. 64-88: 81.

² *Ibidem*, pp. 79, 81.

aggiunti poi all'elenco³ – è ancora irrisolto, e i loro contributi rimangono confusi tra le molte “mani” avvicendatesi nelle grandi imprese da lui dirette. A sciogliere l'enigma nemmeno è venuta in soccorso la documentazione di cantiere, allo stato assai esigua, e dunque continua a esistere un vistoso vuoto di conoscenza su molti degli artisti del primo Cinquecento romano, la maggior parte dei quali – tuttora senza nome o senza opere – rimane seppellita nell'oblio.

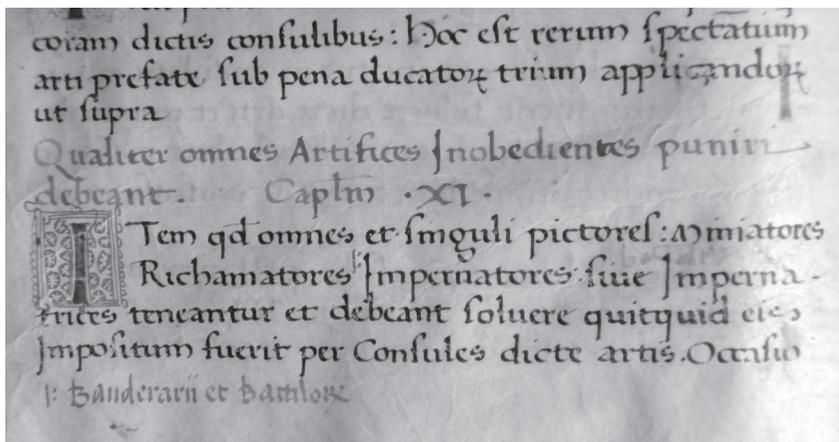
Da una più ampia ricerca condotta sulla corporazione dei Pittori di Roma,⁴ emergono però alcune tracce che consentono di avanzare ulteriori riflessioni, aprendo a nuove suggestioni.

L'Università delle Arti della Pittura

L'Universitas Picturæ ac Miniaturæ, la cui vicenda moderna ha inizio nel 1478 con la redazione dei nuovi Statuti, raccoglieva al suo interno Pittori e Miniatori, affiliando Ricamatori, Bandierai e Battiloro. Come tutte le rimanenti Arti cittadine – che condividevano la stessa struttura organizzativa ed erano sottoposte all'autorità laica del Senatore e del Tribunale del Popolo Romano – era retta da Consoli (un Console generale di Pittori e Miniatori, e uno per ciascuna delle rimanenti Arti), da un Camerlengo, da due Sindaci e da ulteriori ufficiali, e aggregava tutti i lavoratori nell'ambito delle citate arti figurative, costringendoli al pagamento di tributi, esercitando su di loro

³ Sulla bottega di Raffaello, vedi J.G. SHEARMAN, *The organization of Raphael's workshop*, in *Museum studies*, 10 (1983), pp. 41-57; N. DACOS, *Le logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma 1986, in particolare pp. 85-119; da ultimo, A. NESSELRATH, *Raffaello!*, Milano 2020, pp. 40-105.

⁴ Di seguito si ripercorre sinteticamente una parte della lunga vicenda dell'*Università delle Arti della Pittura* e dell'*Accademia di San Luca* derivata dalla prima, con particolare attenzione agli artisti sicuramente o plausibilmente legati a Raffaello. Ove non diversamente indicato, per le citazioni archivistiche e le indicazioni bibliografiche puntuali si rimanda ai molti saggi dedicati all'argomento da chi scrive, e in particolare ai due volumi *Da Universitas ad Accademia*, I. *La corporazione dei Pittori nella chiesa di san Luca a Roma. 1478-1588*, Roma 2012 (Saggi di Storia dell'arte, 27); II. *La fondazione dell'Accademia dei Pittori e Scultori di Roma nella chiesa dei santi Luca e Martina. Le professioni artistiche a Roma: istituzioni, sedi, società. 1588-1705*, Roma 2021 (Miscellanea della Società Romana di Storia patria, LXX).



1. Statuti dell'Universitas Picturae ac Miniaturae, dettaglio con le categorie professionali afferenti, 1478. Roma, Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca

uno stretto controllo, e sottomettendoli al dettato delle proprie norme. Tali condizioni sarebbero rimaste in essere almeno fino al 1593, quando avrebbe avuto il via il processo di metamorfosi dell'Arte in una diversa istituzione: l'*Accademia del Disegno de i Pittori e Scultori di Roma*, sancita ufficialmente nel 1607 con l'approvazione dei suoi primi Statuti.⁵

Contraddicendo una sottesa tradizione storiografica che ha negato a Roma il peso e il potere delle associazioni di mestiere in virtù della presenza egemonica e schiacciante del papa (a fronte peraltro di un numero assai esiguo di studi a riguardo), la ricostruzione della vicenda dell'Università dei Pittori ha evidenziato invece quanto l'istituto si configurasse come una vera e propria struttura di potere per la gestione del mercato artistico locale. Almeno fin dai tempi di Antoniazio Romano – che guidò la riorganizzazione sfociata nella redazione degli Statuti del tardo Quattrocento – era la *leadership* della corporazione, facente capo a un artista-imprenditore e al gruppo degli ufficiali a lui più strettamente legati, a coordinare le maggiori commesse cittadine, utilizzando allo scopo gli artigiani e gli artisti che erano membri della società. In particolare, essa costituiva un pre-

⁵ AASL, *Statuti* 1607.

zioso serbatoio di artefici di differente specializzazione al quale attingere per sopperire alle commesse pontificie, ovvero di una corte che richiedeva non solo di dipingere icone, quadri o affreschi, ma anche stendardi, mobilio, arazzi, gualdrappe e finimenti, tessuti e bandiere. Questa peculiarità si sarebbe reiterata senza soluzione di continuità dal primo Cinquecento in poi e consolidata nei secoli successivi, anche dopo la trasformazione dell'Arte in Accademia.

Un totale vuoto di documentazione ci impedisce al momento di ricostruire le vicende dell'associazione professionale nel periodo compreso tra gli Statuti del 1478 e gli anni '30 del Cinquecento, e dunque mancano allo stato prove dirette della presenza al suo interno di Raffaello o dei suoi aiuti. Vero è che le testimonianze coeve attestano continui tentativi di defezione – ai quali seguivano tenaci dispute giudiziarie intentate presso il competente Tribunale del Senatore di Roma dai responsabili della corporazione per costringere i ribelli all'iscrizione⁶ –, come pure che l'artista del papa godeva di protezioni superiori. Si veda a tal proposito il caso noto ed eclatante (e, per quello che si sa, unico) di Michelangelo, che fu supportato da Paolo III nel suo rifiuto di aderire all'Università dei Marmorari, con due *motu proprio* emanati nel 1539 e nel 1540 che sollevavano gli scultori dall'adesione, delegando all'autorità capitolina la distinzione tra statuario e scalpellino.⁷ Ma Michelangelo era ben diverso da Raffaello, e in ogni caso nulla attesta la presenza dei loro ritratti nella relativa collezione accademica, essendo stata formata a posteriori, a partire dal primo Seicento, per legittimare l'autorevolezza dell'istituzione *ab antiquo* attraverso una genealogia interna che annoverasse tra le sue fila i maggiori maestri esistiti ed esistenti.⁸ Tornando alla

⁶ Ripercorsi in G.-M. LEPROUX, *Les peintres romains devant le Tribunal du Sénateur. 1544-1564*, in *Monuments et mémoires publié par l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, LXII (1991), pp. 116-132.

⁷ Si consideri che nell'archivio accademico è conservata copia del *motu proprio* del 3 marzo 1539, estratto dagli atti di Marsilio Barisciani, notaio dei Conservatori (AASL, b. 166, fasc. 53).

⁸ I ritratti di Michelangelo e Raffaello sono nella Galleria accademica (inv. 639 e 648). La collezione di ritratti è documentata nei primi inventari dell'istituzione a partire dal 1624 e sarebbe stata implementata nei decenni successivi; nonostante ciò, spesso la letteratura scientifica ha considerato impropriamente come prova della pre-



2. Tiziano Vecellio, *Ritratto di Paolo III Farnese*, olio su tela, 1543. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

presenza di Raffaello nella corporazione, la caratteristica intrinseca di questa già sopra espressa, funzionale sia all'organizzazione, che all'estrema parcellizzazione del lavoro nei grandi cantieri pittorici contemporanei rende invece non solo plausibile, ma anzi verosimile che un artista-imprenditore come l'Urbinate la utilizzasse come una sorta di bottega allargata, in grado di sopperire alla complessità e all'esigenza di velocità delle imprese di committenza papale. Come del resto – come vedremo – avrebbero continuato a fare Perin del Vaga e gli altri grandi protagonisti del Rinascimento e della Maniera molto tempo dopo, tra i quali figurano e si celano verosimilmente gli “aiuti” del maestro.

Esistono infatti, internamente all'università, vistosi riscontri della presenza di artisti che furono legati a Raffaello o al suo *entourage*, come pure è evidente il peso che vi esercitarono coloro i quali si fecero portavoce della sua eredità e che giocarono un ruolo essenziale nel passaggio da *universitas* ad *academia*.

Proviamo a ricostruire la trama del racconto attraverso le minute testimonianze tratte dalla pur esigua ma rilevante residua documentazione ad oggi a nostra disposizione.

La documentazione della corporazione

Il volume pergameneo miniato degli *Statuti* del 1478 costituisce un prezioso *documento* e non solo un *manufatto* artistico, come finora è stato prevalentemente considerato e studiato.⁹ Esso, restituendoci informazioni non esclusivamente di tipo normativo, rappresenta

senza in «Accademia» dei singoli artisti l'esistenza della relativa effigie nella raccolta (che annovera in particolare i pittori a partire dal secolo XIII, vedi ad esempio Giotto o Cimabue); sull'argomento vedi *supra*, nota 1.

⁹ AASL, *Statuti* 1478. Per l'analisi del contenuto, la bibliografia relativa alle trascrizioni, e una lettura critica del documento in relazione all'indagine delle relazioni fra Antoniazio Romano – promotore degli Statuti – e i membri sottoscrittori, si rimanda a SALVAGNI, *Da Universitas I* cit., pp. 17-46. Da ultimo, vedi la scheda di V. GUÉANT, in *Antoniazzo Romano. Pictor Urbis 1435/1440-1508*, a cura di A. CAVALLARO e S. PETROCCHI, catalogo della mostra (Roma, 1 novembre 2013 - 2 febbraio 2014), Cinisello Balsamo 2013, pp. 90-91, che tuttavia non coglie la complessità dei contenuti del volume e il ruolo svolto da Antoniazio nella corporazione.

la più antica testimonianza documentaria dell'Arte conservata presso l'Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca. Cronologicamente fanno seguito al tomo, dopo un vuoto di oltre mezzo secolo, i due registri del *Camerlengo* e degli *Introiti*, che i primi artisti tornati in città dopo la diaspora del Sacco cominciarono a compilare in concomitanza con la seconda fase di riorganizzazione dell'associazione, e dai quali possono essere tratte notizie e memorie a partire dal 1533. Entrambi i volumi furono acquisiti nel 1547 dal Camerlengo Domenico Bolsi con il consenso del Console in carica Giovan Battista d'Ippolito.¹⁰ Il primo dei *Libri del Camerlengo*, dedicato alla registrazione delle entrate e delle uscite dell'Arte, contiene registrazioni regolari a partire dal 1548, che proseguono fino al 1592, con alcune notazioni apposte sui fogli iniziali relative a ricordi degli anni precedenti, a partire dal 1534.¹¹ In particolare il secondo libro – sul quale veniva registrato il pagamento dell'*introito*, ovvero della tassa d'iscrizione¹² – fu redatto dal 1552, annotandovi i versamenti successivi al 1534 tratti da non meglio conosciuti, né finora reperiti «libri» dell'Arte – ci dice il Console generale Benedetto Bramanti nella *memoria* esplicativa con la quale si apre il volume¹³ –, limitatamente

¹⁰ La notazione di spesa per i volumi è datata 10 giugno 1548 (AASL, v. 41, f. 49v). Fu comprato anche un terzo volume destinato al notaio dell'associazione, ora perduto.

¹¹ AASL, v. 41.

¹² AASL, v. 2, con annessa rubricella alfabetica trascritta in un libercolo a sé stante (*Ibidem*, v. 5); il *Libro degli Introiti* contiene le registrazioni del pagamento della tassa di ingresso versata al Console generale in carica (talvolta al Camerlengo), ed è relativo agli anni 1534-1580; seguono, in maniera molto discontinua, le annotazioni apposte nel 1581 e fra il 1604 e il 1653.

¹³ Il volume è citato come «codice» dall'allora Segretario Melchiorre Missirini, che riferisce erroneamente al 1535 la memoria redatta da Bramanti (*Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova compilate da Melchior Missirini*, Roma, De Romanis, 1823, pp. 13-16), creando non poca confusione. Missirini infatti compila di seguito all'affermazione un elenco di artisti tratto dal registro, per i quali indica come unica data di ingresso nell'Arte il 1535; sulla sua scorta, senza consultare l'originale, molti studiosi incorrono nello stesso errore. Il testo della *memoria* di Bramanti è pubblicato per la prima volta in G.J. HOOGEWERFF, *Bescheiden in Italië omtrent Nederlandsche Kunstenaars en Geleerden* (Rijks geschiedkundige publicatiën. Kleine serie, 2), Gravenhage 1913, pp. 21-22, e analizzato anche in R. GUERRINI, *Il 'Creato' di Baldassarre Peruzzi: testimonianze su Fran-*

però ai soli membri ancora in vita al momento della trascrizione. Sopravvenuta nel 1535 una disputa in merito al fatto che gli artisti già presenti nella corporazione antecedentemente al Sacco, ma che avevano perso la propria «patente» durante il saccheggio, reclamavano per poter pagare solo metà dell'importo dovuto – 1 scudo in luogo dei 2 consueti –, il registro ci permette di individuare i nomi di quanti, ancora in vita nel 1552, erano affiliati all'Arte prima del 1527, distinguendo i membri «*vechj*» dai nuovi. Contemporaneamente esso ci restituisce anche i nominativi dei Consoli generali addetti alla riscossione del versamento che sanciva l'iscrizione.

Non possiamo dunque trovarvi traccia di Raffaello, né dei suoi “aiuti” conosciuti – Giovanni da Udine, Giovan Francesco Penni, Pellegrino Munari, Vincenzo Tamagni da San Gimignano, Polidoro da Caravaggio, Giulio Romano, Guglielmo di Marcillat, Tommaso Vincidor, Pedro Machuca, Raffaellino del Colle –, essendo tutti partiti da Roma dagli anni '20 e '30 per non farvi più ritorno, o essendo scomparsi entro il 1552,¹⁴ eccezion fatta per Piero Bonaccorsi, come vedremo fra poco.

Ad integrare cospicuamente le testimonianze tratte dai registri sopra citati concorrono i protocolli di Giovan Battista de Amadeis, notaio dell'università dal 1548.¹⁵ La documentazione, relativa alla registrazione delle adunanze comprese fra il 1548 e il 1576, ci restituisce, oltre a una miriade di nomi e a quelli degli ufficiali eletti in questa tornata di anni, parte della cronaca della corporazione, attestandone la complessità e la vivacità, e aiutandoci a sciogliere i nodi

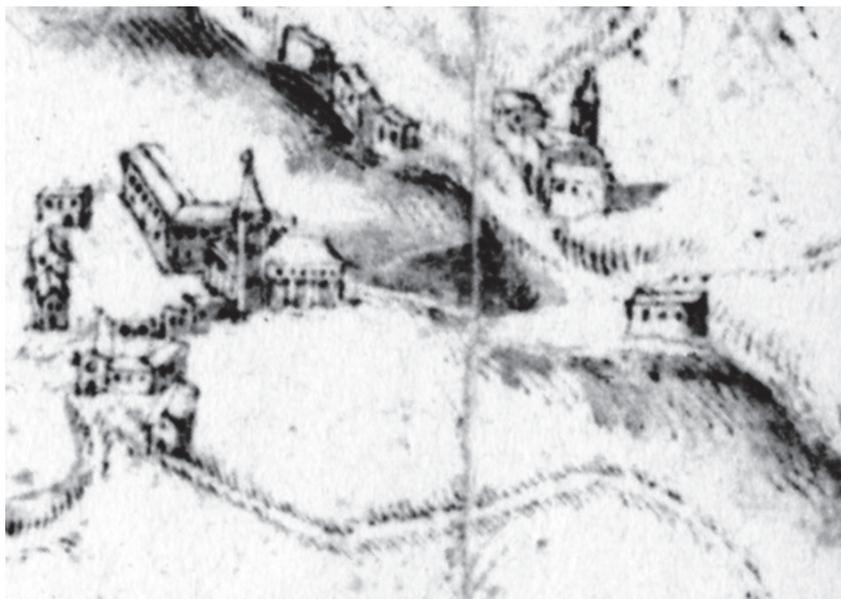
cesco da Siena (ed altri artisti senesi del Cinquecento), in *Bullettino senese di storia patria*, 89 (1982), pp. 155-195: 188-189, che lo considera impropriamente “inedito”.

¹⁴ Penni, Polidoro, Tamagni, Vincidor, Machuca, Giulio Romano e Raffaellino del Colle lasciavano definitivamente Roma negli anni '20; Giovanni da Udine a metà degli anni '30, tornandovi brevemente negli anni '60. Munari morì nel 1523, de Marcillat nel 1536.

¹⁵ Le adunanze dei membri dell'università (congregazioni) sono state pubblicate per la prima volta in G.-M. LEPROUX, *La corporation romaine des peintres «et autres» de 1548 à 1574*, in *Bibliothèque de l'école des Chartres*, CIL, 2 (1991), pp. 293-348; lo studio è rimasto però sostanzialmente sconosciuto o poco utilizzato dagli storici dell'arte. Le congregazioni sono state integrate e i nomi dei membri sciolti in SALVAGNI, *Da Universitas I cit.*, *Cronologia documentaria, passim*; di queste si utilizza in questa sede una selezione (vedi Tabella A).

relativi alle relazioni tra i membri e alla loro attività professionale, strettamente connessa con la vicenda artistica di Roma.

La riorganizzazione ebbe il via in concomitanza con l'ascesa al soglio pontificio di Paolo III, che, inaugurando una nuova stagione per la capitale della *res christiana*, si proponeva di cancellare la memoria dell'affronto subito dai lanzichenecchi, ma soprattutto di celebrare l'immagine di una Chiesa universale potente e rinnovata, sfruttando l'immenso potere mediatico delle arti figurative. Il compito di propagandare il programma politico e la grandezza del papato fu affidato anche ai grandi cantieri architettonici e pittorici aperti a Roma già all'inizio del pontificato, nei quali trovarono posto i maggiori artisti presenti contemporaneamente nella corporazione, che lo stesso papa Farnese provvide a proteggere e a favorire. Con il suo appoggio, infatti, nel 1534 i Pittori ottennero in concessione la piccola chiesa di San Luca sull'Esquilino, di proprietà della basilica di Santa Maria Maggiore, legate fra loro anche da motivi simbo-



3. Giovanni Antonio Dosio, *Veduta di Roma, dettaglio dell'area circostante Santa Maria Maggiore con la chiesa di San Luca sulla destra*, 1562. London, Royal Institute of British Architects

lici. La ricostruzione dell'edificio sacro – immagine tridimensionale dell'associazione proiettata alla scala della città – corse in parallelo al rafforzamento del ruolo di quest'ultima, la cui prima fase può dirsi conclusa entro il 1546, con l'avvio della revisione dei quattrocenteschi Statuti e l'assegnazione definitiva dell'edificio sacro dedicato all'apostolo pittore.

Di questa complessa vicenda, già trattata in altre sedi,¹⁶ si vuole qui tentare un *focus* sulle figure di artisti legate in qualche modo a Raffaello, e forse partecipi dei grandi cantieri da lui diretti nel primo Cinquecento romano, alcuni dei quali traghettarono poi l'eredità del maestro nella corporazione fin oltre la sua trasformazione in accademia.¹⁷ A parte nomi noti come Perin del Vaga e Jacopino Del Conte e qualche altro ancora – dei quali non è stato analizzato però finora il ruolo effettivo giocato nell'istituzione –, la maggior parte di loro risulta essere poco o per nulla conosciuta, sebbene le testimonianze documentarie ce ne restituiscano una posizione di primo piano all'interno del coevo ambiente artistico romano.

Quanto ai nomi che seguono,¹⁸ di alcuni di loro era in parte nota la presenza all'interno dell'Università dei Pittori – peraltro generalmente impropriamente definita «Accademia di San Luca», anche quando l'*Accademia* non era *in nuce* nemmeno come idea¹⁹ –, ma

¹⁶ Vedi *supra*, nota 1.

¹⁷ L'argomento è stato oggetto dell'intervento tenuto da chi scrive, dal titolo *Raffaello e i "suoi": bottega e discepolato nella corporazione dei Pittori di Roma*, in *Celebrazioni di Raffaello nel V centenario della morte* (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2 luglio 2020), e parzialmente anticipato in I. SALVAGNI, *Raffaello e i "suoi": bottega e discepolato nella corporazione dei Pittori di Roma*, in *The Art Master*, 4 (2020), pp. 53-75.

¹⁸ Si precisa che per gli artisti di seguito indicati, per i quali si suppone o si ha la certezza che appartengano alla cerchia raffaellesca e dei quali si vogliono evidenziare le relazioni reciproche (sperando che tali suggestioni possano essere oggetto di ricerche future), è fornita in nota solo una selezionatissima bibliografia, per evidenti motivi di spazio, rimandando agli studi biografici e specialistici dedicati ai singoli artisti per una panoramica più completa.

¹⁹ La consuetudine – perpetrata in particolare negli scritti di Storia dell'arte e in essere fino ad ora – trascura un aspetto non secondario dal punto di visto storico, confondendo tra di loro e sovrapponendo istituzioni totalmente diverse dal punto di vista sia giuridico che ideale, espressione e filiazione di due accezioni totalmente in opposizione tra di loro: la prima, meccanicistica, di derivazione medievale, la seconda,

gli studi scientifici a riguardo (a meno di pochissime eccezioni) hanno prevalentemente preso in considerazione alcuni dati tratti dalla documentazione dell'archivio accademico in maniera atomistica, alla ricerca di date e *presenze*, senza interrogarsi in che misura il ruolo ricoperto da tali figure in seno all'associazione di mestiere potesse relazionarsi con la propria attività artistica, o con le relazioni reciproche – lavorative o personali – dei protagonisti fra di loro.

I membri, Raffaello, e i “suoi”

Una breve premessa va fatta circa la presenza e l'influenza di Baldassarre Peruzzi e della sua cerchia nell'Arte, sulla quale – poiché egli rappresentava al momento il maggior artista presente in città dopo la morte di Raffaello – è probabile che anche prima del Sacco esercitasse, insieme ai “suoi”, una decisa egemonia. Come ripercorso analiticamente altrove,²⁰ Baldassarre avrebbe fatto una breve ma significativa apparizione tra il 1535 – anno del suo ritorno definitivo da Siena – e la morte sopravvenuta nel novembre 1536. Negli anni dell'esilio volontario nella sua città natale sarebbe stato il fratellastro Pietro Viventi a curarne gli interessi a Roma, e, dopo la scomparsa di Baldassarre, a farsi carico della sua eredità anche in seno all'associazione, insieme a Francesco de Picchis (Francesco da Siena) – «creato» di Peruzzi – e ad altri allievi. Viventi e Francesco da Siena, entrambi *re*-iscritti nel 1535, verosimilmente insieme al maestro, avrebbero contemporaneamente ricoperto la carica di Console tra il 1536 e il 1537,²¹ partecipando attivamente alla riorganizzazione, e

liberale, prodotto ed esito finale dell'idea dell'Arte come prodotto dell'ingegno, elaborata ed affermata in età moderna.

²⁰ I. SALVAGNI, *Trame familiari, identità nazionale e bottega: Baldassarre Peruzzi e la corporazione dei Pittori di Roma*, in *Palladio*, XXX, 57 (2016), pp. 23-44. Allo stesso testo si fa riferimento, da ultimo, per quanto indicato relativamente a Pietro Viventi, Francesco de Picchis da Siena, Domenico Bolsi da Siena, la cerchia peruzziana e relativa bibliografia.

²¹ Raccogliono entrambi l'*introito* tra l'ottobre del 1537 e quello del 1538, e dunque sembrerebbero essere contemporaneamente Consoli, ma, dal momento che Viventi è registrato più volte, Francesco da Siena potrebbe averlo sostituito temporaneamente, o esserne il Camerlengo (vedi Tabella B).



4. Anonimo, *Ritratto di Raffaello Sanzio*, olio su tela, sec. XVII (ante 1633). Roma, Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca, 648

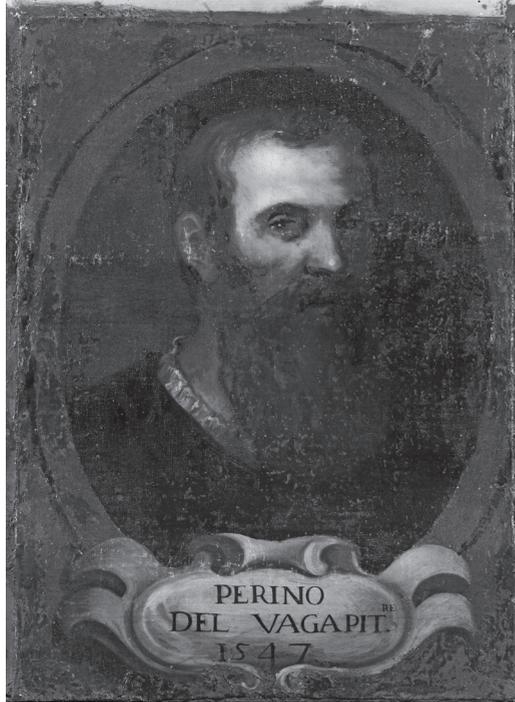
intrecciando relazioni con i primi artisti giunti nuovamente a Roma e alla guida dell'università.

Primo dei Consoli della rinnovata istituzione, dal 1533, fu il semisconosciuto Giovan Pietro Condopulo, il cui ingresso formale nell'Arte fu registrato però solo il 16 settembre 1535.²² Il pittore, le cui origini gli valsero il soprannome di «Calabrese»,²³ ottenne per ben tre volte il massimo mandato da ottobre a ottobre del 1533-1534,

²² Sulle cariche, vedi Tabelle A e B. Un primo inquadramento della figura presoché sconosciuta di Condopulo, è in S. ROSSI, *Virtù e fatica*, in *Federico Zuccari: le idee, gli scritti*, a cura di B. CLERI, atti del convegno (Sant'Angelo in Vado, 1994), Milano 1997, pp. 53-69; IDEM, *Quanti erano e dove vivevano i pittori a Roma alla vigilia del Sacco*, in *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento*, a cura di S. COLONNA, atti del convegno internazionale di studi (Roma, 28-31 ottobre 1996), Roma 2004, pp. 375-390: 380-382.

²³ Il cognome originario fu probabilmente Condopulos, del quale si deduce la provenienza della famiglia di origine da una delle colonie greche stanziate in Calabria.

5. Anonimo, *Ritratto di Perin del Vaga*, olio su tela, sec. XVII (ante 1672). Roma, Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca, 748



del 1540-1541 e del 1545-1546. Condopulo, sicuramente presente a Roma già prima del Sacco – è indicato nel noto censimento redatto nel novembre 1526 come residente nel rione Campo Marzio,²⁴ e avrebbe pagato un solo scudo per la sua *re*-iscrizione all'Arte – fu uno dei protagonisti della riorganizzazione.²⁵ Sarebbe stato poi allontanato nel 1548, ufficialmente per irregolarità nella gestione economica tenuta durante il suo ultimo mandato (fu accusato di appropriazione indebita), ma più probabilmente per il subentrare di faide

²⁴ Il censimento, redatto nella seconda metà del novembre 1526, fu pubblicato in D. GNOLI, *Descriptio Urbis o censimento della popolazione di Roma avanti il sacco borbonico*, in *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, XVII (1894), pp. 375-520. Vedi anche il più recente *Habitatores in Urbe. The Population of Renaissance Rome. La Popolazione di Roma nel Rinascimento*, a cura di E. LEE, Roma 2006. I pittori indicati nel censimento sono stati analizzati in ROSSI, *Quanti erano* cit.

²⁵ Sul ruolo giocato dagli artisti di seguito analizzati nel più ampio quadro della vicenda della corporazione, si faccia riferimento a quanto indicato alla nota 1.

tra fazioni artistiche diverse in lotta tra di loro,²⁶ consuetudine che avrebbe contraddistinto senza soluzione di continuità la corporazione prima, l'accademia poi. Di lui Vasari, nella *Vita* di Taddeo Zuccari aggiunta nell'edizione giuntina del 1568 alla precedente del 1550,²⁷ traccia un ritratto impietoso, dipingendolo come il «maestraccio» presso il quale il giovane pittore era stato garzone non appena giunto a Roma, intorno al 1543. Agli aneddoti relativi alla permanenza a bottega di Taddeo, probabilmente suggeriti a Vasari da Federico Zuccari, quest'ultimo dedicò ben quattro dei disegni delineati per illustrare la virtuosa vita del fratello maggiore,²⁸ che avrebbe sopportato lo sfruttamento e le angherie del calabrese e della di lui «fastidiosa» moglie per poter studiare alcuni disegni di Raffaello che Condopulo custodiva gelosamente, ma senza riuscirci. Il possesso delle «carte» suggerisce una relazione di qualche tipo tra il pittore e il maestro di Urbino o con il suo *entourage*, che sembra esser confermata da ulteriori indizi. È verosimilmente lui il «Zuan Pierio» annotato nei *Libri dei conti* di Giovanni da Udine,²⁹ nei quali è indicato nel 1531 relativamente ai lavori per il palco di San Pietro, e figura tra i collaboratori del friulano insieme ad Antonio di Baldino e ad altri ancora. Di recente è stata avanzata l'ipotesi che sia da identificarsi proprio in Condopulo l'«altro Calabrese» «compagno di Marco» Cardisco, anch'egli calabrese, e a lungo collaboratore di Recamador, che secondo Vasari, oltre a molte «facciate di chiaro scuro» affrescò la cappella della Concezione in Trinità dei Monti «con molta pratica, e diligenza».³⁰ Se così fosse – ma l'attribuzione è controversa –, que-

²⁶ La lite inaugura la serie delle congregazioni registrate da Giovanni Battista de Amadeis, con citazioni successive che si protraggono fino al 1554 (10 giugno 1548 [ASRM, CNC, JBdA, v. 26, ff. 493]; 16 dicembre 1548 [*Ibidem*, f. 310]; 9 marzo 1550 [*Ibidem*, v. 27, ff. 21]; 20 dicembre 1551 [*Ibidem*, ff. 299, 530bis]; 1554 giugno 10 [*Ibidem*, v. 29, ff. 516]; vedi anche l'elenco in calce alla Tabella A.

²⁷ VASARI, *Delle Vite* 1568 cit., III.2, p. 687.

²⁸ Sui disegni, *Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-brothers in Renaissance Rome*, a cura di J. BROOKS, catalogo della mostra (Los Angeles, 2 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008), Los Angeles 2007.

²⁹ L. CARGNELUTTI, *Giovanni da Udine. I Libri dei conti*, Casamassima 1987, p. 37, identificato in ROSSI, *Quanti erano* cit., p. 381.

³⁰ VASARI, *Delle Vite* 1568 cit., III.1, p. 228; l'attribuzione è in ROSSI, *Quanti erano* cit., pp. 380-382, confutata in G. LEONE, *Meridionali a Roma nel Rinascimento. Di*

sto sarebbe l'unico lavoro conosciuto del pittore, che rimane tuttora un artista senza opere nonostante l'evidenza del suo ruolo e della sua posizione. Sappiamo inoltre che egli lavorò al fianco del senese Pietro Viventi per la Confraternita di San Rocco, nella chiesa omonima, nel 1533,³¹ e ancora nel 1536 per la realizzazione degli apparati decorativi allestiti in Vaticano per il trionfale ingresso di Carlo V a Roma – su progetto di Antonio da Sangallo, ma al disegno dei quali sembrerebbe aver partecipato Peruzzi –, eseguendo alcune pitture sulla porta di San Pietro e su quella del palazzo Vaticano, insieme a tre stemmi da apporre sulla porta del medesimo palazzo, stimati complessivamente ben 240 scudi.³² La citata defenestrazione subita nel 1548, probabilmente come conseguenza di un rovescio di potere in seno alla corporazione seguito alla morte di Perino, non segnò la fine della sua carriera di artista e la sua ascesa sociale, dal momento che è definito ancora «spectabilis vir» nella successiva documentazione notarile che lo riguarda.³³ Tra il 1551 e il 1552 egli risulta essere associato con Michelangelo de Sanctis da Santa Fiora e Pietro Venale³⁴ (artisti di spicco della corporazione), mentre eseguiva fregi e

nuovo sulla cappella Turchi e la cappella Marciac nella chiesa della Santissima Trinità dei Monti, in *Il Rinascimento a Roma*, a cura di M.G. BERNARDINI e M. BUSSAGLI, Milano 2011, pp. 142-149.

³¹ Nel registro di Camerlengo dell'Ospedale di San Rocco relativo agli anni 1523-1538, Viventi e Condopulo compaiono indicati rispettivamente come «Maistre pietro depintore» e «Maistre iovanpietro depintore», rispettivamente nel settembre e nell'ottobre 1533 (ASRm, *Ospedale di San Rocco*, v. 244). Da tempo Peruzzi lavorava insieme al fratellastro per la confraternita omonima, della quale era membro (per i documenti, vedi anche C.L. FROMMEL, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Früwer*, Berlin 1961, pp. 175-187).

³² B. PODESTÀ, *Carlo V a Roma nell'anno 1536*, in *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, I (1877-1878), pp. 303-344: 312-313.

³³ Il documento, del quale non indica però la provenienza, è citato in G. REDÍN MI-CHAUS, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*, Consejo superior de investigaciones científicas, Instituto de historia, Departamento de historia del arte, Madrid 2007, p. 45.

³⁴ A. BERTOLOTTI, *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Studi e ricerche tratte dagli archivi romani*, Roma, Regia Tipografia, 1886 (Documenti e studi. Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna, 1), p. 39. L'associazione con una bottega costituiva evidentemente l'*escamotage* per la mancata adesione alla corporazione, essendone in questo caso

grottesche nel palazzo in Vaticano,³⁵ e lavorava con Matteo Neroni da Siena e con altro artista della cerchia di Giovanni da Udine nella Sala Ducale. Sempre nel 1552 Condopulo era perito per Francesco de Picchis da Siena per stucchi ed affreschi da lui realizzati nella cappella Serlupi in Santa Maria in Araceli.³⁶ La comparsa di Condopulo accanto agli allievi di Peruzzi, con i quali condivideva la residenza in Campo Marzio, probabilmente accanto alla chiesa di San Rocco presso l'approdo di Ripetta – dove vivevano Peruzzi, sicuramente Viventi, Francesco da Siena (o comunque nei pressi) e anche Antonio da Sangallo –, attestano ulteriormente una relazione con il maestro senese e la sua cerchia. Tra il 1556 e il 1561 risultano pagamenti per vessilli e gonfaloni eseguiti per il Capitolo di San Pietro in Vaticano, per il quale contemporaneamente lavorava anche Giovanni da Udine³⁷. Nel 1558, infine, il pittore calabrese risultava creditore della Camera Apostolica per l'importo di ben 232 scudi, per aver eseguito trombe, stendardi e pennoni per i cavalli della Guardia Pontificia.³⁸

Luzio Luzi, anche conosciuto come Luzio da Todi,³⁹ o Luzio Romano, è il primo ad inaugurare il *Libro degli introiti*, pagando la tassa d'ingresso il 18 gennaio 1534, e divenendo il secondo dei nuovi Consoli, dopo Condopulo, nell'ottobre successivo. Avrebbe detenuto il mandato per due anni consecutivi e frequentato poi assiduamen-

Condopulo stato allontanato, ma spiega anche l'assenza di artisti rilevanti dalla stessa, come, ad esempio, Prospero Fontana. Su Viventi, vedi *oltre*; Michelangelo de Sanctis da Santa Fiora, entrato nell'Arte nel 1544, vi ricoprì incarichi importanti, frequentandola assiduamente fino al 1564.

³⁵ A. BERTOLOTTI, *Artisti in relazione coi Gonzaga. Ricerche e studi negli archivi mantovani*, Modena, G.T. Vincenti e nipoti, 1885, p. 39.

³⁶ LÉPROUX, *Les peintres romains* cit., p. 125.

³⁷ La notizia è in A. FRANGIPANE, *Calabresi nell'antica Accademia di S. Luca in Roma*, in *Brutium*, XLII, 1 (1963), pp. 9-10.

³⁸ A. BERTOLOTTI, *Autografi di artisti servati nell'Archivio di Stato di Roma*, in *Giornale di erudizione artistica*, IV, fasc. V (maggio 1875), pp. 129-152: 131-132. La stima fu eseguita da Pirro Ligorio e Francesco dell'Indaco.

³⁹ Sull'opera di Luzio in generale, vedi S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Addenda a Luzio Luzi disegnatore*, in *Bollettino d'arte*, serie 6, LXXXVI, 116 (aprile-giugno 2001), pp. 39-78, al saggio si fa riferimento per le opere attribuite all'artista e di seguito citate; l'unica biografia è in S. FALABELLA, *Luzi, Luzio, detto Luzio Romano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVI, Roma 2006, pp. 704-708; tali studi tuttavia disertano completamente il ruolo ricoperto dall'artista nella corporazione.

te la corporazione per poco meno di mezzo secolo,⁴⁰ probabilmente fino alla sua morte, sopravvenuta dopo il 1574.⁴¹ Il ruolo centrale assunto in seno all'università nella fase di riorganizzazione – peraltro totalmente disertato dagli studiosi – fu sicuramente in parte dovuto al vuoto di presenze considerevoli venutosi a creare in città dopo il 1527, sebbene già a metà degli anni '30 egli avesse raggiunto uno *status* degno di una figura di tutto rilievo nell'ambito del panorama artistico coevo. Giunto a Roma da Genova, dove tra il 1528 e il 1533 aveva lavorato con Bonaccorsi in palazzo Doria – unico ad essere citato da Vasari⁴² –, almeno dal 1535 Luzio risiedeva in un'abitazione in via Giulia, nella quale verosimilmente aveva anche la propria bottega⁴³. In una Roma semideserta che stava appena tentando di riprendersi dalla ferita del Sacco, fu lui ad assumere l'incarico di dirigere la decorazione dei due unici cantieri per così dire "laici" in attività (fatta salva la basilica Vaticana): tra il 1537 e il 1538 i palazzi Massimo di Pirro⁴⁴ e alle Colonne, e dal 1543 al 1545 l'appartamento

⁴⁰ Vedi Tabelle A e B.

⁴¹ Fino a tale data continua a presiedere alle attività della corporazione, e partecipa in questi anni alla decorazione a stucco delle volte del palazzo dei Conservatori, vedi *oltre*.

⁴² Vasari ne indica poi anche i lavori in Castel Sant'Angelo (G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, In Firenze, Lorenzo Torrentino, 1550, pp. 932-933, 944; IDEM, *Delle Vite* 1568 cit., III.1, p. 362, 568). Sui lavori genovesi di Luzio, non ancora completamente individuati, E. PARMA ARMANI, *Perin del Vaga. L'anello mancante*, Genova 1986, pp. 129, 130, 272; P. BOCCARDO, *Andrea Doria e le arti. Committenza e mecenatismo a Genova*, Roma 1989, pp. 51-75; N. DACOS, *La volta di Luzio e dello Zaga*, in *Palazzo Mattei di Paganica e l'Enciclopedia Italiana*, Roma 1996, pp. 259-280: 267. Già Nicole Dacos ipotizzava che il legame di Luzio con Perino risalisse a una probabile loro collaborazione nei cantieri di Raffaello (DACOS, *Le logge* cit., p. 116).

⁴³ La residenza è citata nella convocazione ricevuta da Luzio in qualità di Console dei Pittori, per presiedere alla solenne processione tenuta nel giorno dell'Assunta insieme ai Caporioni e ai Consoli delle 33 Arti romane (ASRm, *CNC*, Theodorus Gualderonius, v. 908, ff. n.n.); l'università sfilava al venticinquesimo posto nell'ordine delle Arti.

⁴⁴ Restituito a Luzi da ultimo in PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Addenda a Luzio* cit., pp. 44-47, che ne ipotizza anche la presenza a Roma antecedentemente al Sacco.

papale a Castel Sant'Angelo, a capo di una sua autonoma équipe,⁴⁵ poco prima della direzione dell'analogo cantiere, sempre nella fortezza pontificia, affidato a Perin del Vaga dal 1545 alla sua morte. Dai pagamenti registrati a nome dei singoli artisti (Perino era stipendiato mensilmente), emerge comunque che a ciascuno di loro corrispondeva un gruppo di collaboratori,⁴⁶ fatta forse eccezione per Girolamo Siciolante, che non a caso entrava nell'università nel 1544, in concomitanza con l'avvio della sua collaborazione nel cantiere di Castello. È plausibile dunque, per Luzio prima, per Perino poi, e quindi per Domenico Zaga, che gli aiuti provenissero dalla corporazione, all'interno della quale sia il capocantiere che i membri aggregatisi successivamente assumevano via via un ruolo di potere. Ai lavori di Castello nei decenni successivi e fino almeno a metà gli anni '70 si sarebbero affiancati quelli di pittore, stuccatore e stimatore intrapresi in molti palazzi romani e del circondario, nel palazzo Apostolico in Vaticano – nell'ambito di una grande équipe guidata da Recamador⁴⁷ (ante 1561-1566), forse suggerendone la conoscenza pregressa – e

⁴⁵ Sui lavori in Castel Sant'Angelo, R. BRUNO, *Perin del Vaga e la sua cerchia a Castel Sant'Angelo*, Roma 1970; C. D'ONOFRIO, *Castel Sant'Angelo*, Roma 1971; e in particolare, E. GAUDIOSO, *I lavori farnesiani a Castel Sant'Angelo*, in *Bollettino d'arte*, serie 5, LXI: 1. *Precisazioni ed ipotesi*, fasc. 1-2 (1976), pp. 21-42; 2. *Documenti contabili (1544-1548)*, fasc. 3-4, pp. 228-261; 252-253; *Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo. Progetto ed esecuzione, 1543-1548*, a cura di F.M. ALIBERTI GAUDIOSO ed E. GAUDIOSO, catalogo della mostra (Roma, 16 novembre 1981-31 gennaio 1982), Roma 1981: I. *Gli affreschi*; II. *I disegni*; N. DACOS, *Perino, Luzio, Zaga e Tibaldi: la mostra dell'appartamento di Paolo III a Castel Sant'Angelo*, in *Bollettino d'Arte*, serie 6, LXVII, 13 (1982), pp. 142-147; PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Addenda a Luzio* cit., pp. 47-56.

⁴⁶ I documenti e la relativa analisi dei lavori sono in GAUDIOSO, *I lavori farnesiani* cit., e in *Gli affreschi di Paolo III* cit., che evidenziano l'esistenza di diversi collaboratori alle dipendenze degli artisti citati.

⁴⁷ A. BERTOLOTTI, *Artisti modenesi, parmensi e della Lunigiana in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Ricerche e studi negli archivi romani*, Modena, G.T. Vincenti e nipoti, 1882, pp. 20, 23-25, 29-30; IDEM, *Artisti veneti in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Studi e ricerche negli archivi romani*, Venezia, R. Deputazione veneta sopra gli Studi di Storia Patria, 1884 (Monumenti storici, 4), p. 205. Per Recamador, C. FURLAN, *Le Logge di Pio IV*, in N. DACOS, C. FURLAN, *Giovanni da Udine. 1487-1561*, Casamassima 1987, pp. 212-216.

a più riprese nel palazzo dei Conservatori in Campidoglio⁴⁸ (1544, 1569, 1574), l'ultima *tranche* dei quali fu condotta insieme ad altri membri dell'università. Anche il legame con Peruzzi e il suo *entourage* è suggerito da molti fattori. Innanzi tutto Luzio (come Condopulo prima di lui) assunse il mandato di Console negli anni in cui Baldassarre stava organizzando il suo ritorno a Roma, essendo il senese già a capo dei due unici cantieri esistenti: quelli della basilica Vaticana e del palazzo di Pietro Massimo alle Colonne (1533), facendo egli al momento ancora la spola tra la capitale cattolica e Siena. Di palazzo Massimo, Luzi avrebbe poi curato la decorazione, e, probabilmente, vista la sua esperienza come interprete "all'antica", anche gli stucchi della volta, eseguiti intorno al 1537, e diversamente finora attribuiti allo stesso Peruzzi o a Giovanni Recamador da Udine.⁴⁹ Sotto la sua direzione Francesco da Siena avrebbe lavorato a Castel Sant'Angelo,⁵⁰ ed è nota la collaborazione con Daniele Ricciarelli, che ci conduce sempre in direzione del gruppo peruzziano. Per Ricciarelli – membro dell'università dal 1541, e due volte Consigliere nel 1549

⁴⁸ Sui lavori di età farnesiana in Campidoglio, C. PIETRANGELI, *La Sala del Trono*, in *Capitolium*, XXXVII (1962), pp. 868-876; IDEM, *La Sala delle Oche*, in *Capitolium*, XXXIX (1964), pp. 620-625; IDEM, *La Sala delle Aquile*, in *Capitolium*, XLI (1966), pp. 91-95; IDEM, *Luzio Luzi pittore in Campidoglio?*, in *Studi Romani*, XXI (1973), pp. 506-508; sui lavori più tardi, PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Addenda a Luzio* cit., pp. 63-66. Per la seconda tornata fu bandito un concorso al quale parteciparono Adriano Rainaldi, Cesare Trapassi, Cola da Genazzano, Luzio Luzi e Francesco Credenza, tutti (tranne Trapassi) membri dell'Università dei Pittori. La decorazione – che rientrava nell'ambito delle celebrazioni della vittoria di Lepanto – fu eseguita da Cesare e Gregorio Trapassi, Giovanni Sattarelli, Girolamo Siciolante, Cola da Genazzano e Francesco Credenza; la stima di Pandolfo Del Grande e Domenico Zaga data al 20 luglio 1574 (REDÍN MICHAUS, *Pedro Rubiales* cit., p. 261, doc. XIV).

⁴⁹ V. MARIANI, *Il Palazzo Massimo alle Colonne*, Roma 1926, pp. 37-38 (Peruzzi); H. WURM, *Der Palazzo Massimo alle Colonne*, Berlin 1965, pp. 241-242 (Recamador). Sul palazzo vedi anche V. CAFÀ, *Palazzo Massimo alle Colonne di Baldassarre Peruzzi*, Venezia 2007.

⁵⁰ È attribuita a Francesco la decorazione di una perduta cappella in Castel Sant'Angelo, con quadro della *Madonna ad essa* destinato (settembre 1544 - gennaio 1545): C. D'ONOFRIO, *Castel S. Angelo*, Roma 1971, p. 248; GAUDIOSO, *I lavori farnesiani 2. Documenti contabili*, p. 259; *Gli affreschi di Paolo III I. Gli affreschi* cit., p. 86; *Ibidem*, II. *I disegni* cit., pp. 50-51.

e nel 1559⁵¹ – Luzio redisse nel 1551 una stima di parte in occasione del contenzioso apertosi con il conterraneo Ottaviano da Volterra,⁵² e nel 1553 una seconda relativa alla decorazione della cappella Della Rovere in Trinità dei Monti.⁵³ Avrebbe collaborato ancora con il pittore volterrano sia nel palazzo Apostolico durante il pontificato di Pio IV⁵⁴, mentre deteneva la carica di architetto pontificio proprio Sallustio Peruzzi, figlio di Baldassarre.⁵⁵ L'8 giugno 1544 venne ammesso tra i Virtuosi di San Giuseppe di Terrasanta,⁵⁶ confraternita di pittori, scultori e architetti nata a scopo devozionale e culturale, stanziata nel Pantheon.⁵⁷ Si deve notare che la prestigiosa Congregazione venne istituita il 1° gennaio 1543 con un atto formale al quale parteciparono Perin del Vaga e Domenico Bolsi da Siena,⁵⁸ unici nella categoria dei Pittori, insieme ad Antonio da Sangallo, Jacopo Melegghino (che avrebbe ereditato i disegni di Peruzzi) e Antonio Labacco. Bolsi, pittore e architetto con bottega a Pasquino, figura tra i collaboratori di Peruzzi ed ebbe un ruolo di rilievo all'interno dell'Università dei Pittori, e dunque l'ingresso di Luzio, concomitante con quello di Girolamo Siciolante – i primi ad essere accolti dopo la seduta di fondazione – attesta ulteriormente il profondo legame esistente sia con Perino che con il partito peruzziano.

La collaborazione con Bonaccorsi, già accertata a Genova, dovette trovare ulteriori occasioni a Roma, città nella quale i due artisti si avvicendarono, oltre che nei citati importanti cantieri dei palazzi Massimo e di Castel Sant'Angelo, anche forse nel palazzo Parisani a piazza Rondanini. La dimora, di proprietà del cardinale Ascanio Parisani, Tesoriere generale di Paolo III e da lui elevato alla porpora,

⁵¹ SALVAGNI, *Da Universitas I*, Tav. D, *ad vocem*.

⁵² LEPROUX, *Les peintres romains* cit., pp. 124–125.

⁵³ BERTELOTTI, *Artisti bolognesi* cit., p. 41.

⁵⁴ BERTELOTTI, *Artisti modenesei* cit., pp. 23–25; IDEM, *Artisti veneti* cit., p. 205.

⁵⁵ BERTELOTTI, *Autografi di artisti servati* cit., pp. 131–132; IDEM, *Artisti bolognesi* cit., p. 38.

⁵⁶ H. WAGA, *Vita nota e ignota dei Virtuosi al Pantheon*, Roma 1992, p. 185.

⁵⁷ Sulla Congregazione e l'elenco dei membri nel secolo XVI, vedi WAGA, *Vita nota* cit., e V. TIBERIA, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta nel XVI secolo*, Galatina (Lecce) 2000.

⁵⁸ Sull'artista, vedi *supra*, nota 20.

era abitata da Tiberio Crispo, figlio di Silvia Rufini, concubina del cardinale Alessandro Farnese prima di diventare pontefice, nonché Castellano di Castel Sant'Angelo dal 1542 al 1545. Il ciclo decorativo del palazzo è stato ultimamente ricondotto alla committenza farnesiana,⁵⁹ ed è plausibile dunque mettere in relazione tra di loro l'*équipe* che qui ha lavorato con quella impiegata nell'altro palazzo posseduto da Crispo a Bolsena, nel quale è stato ravvisato l'intervento di Luzio.⁶⁰ Anche Domenico Rietti, detto Zaga, il cui ruolo imprescindibile all'interno dell'Università dei Pittori ricorderemo fra poco, figura tra i probabili collaboratori di Luzio, chiudendo ancora una volta la triangolazione con Perin del Vaga, e probabilmente con i cantieri romani di inizio secolo. Oltre che a Genova e a Castel Sant'Angelo, Zaga avrebbe forse collaborato con Luzio a palazzo Mattei di Capranica,⁶¹ e a palazzo Stati Cenci.⁶² E ancora va ricordata la partecipazione dell'artista umbro alla decorazione di villa Rufina

⁵⁹ Sul palazzo e sul ciclo pittorico di chiara celebrazione farnesiana, L. SICKEL, *Paolo III e la prima crociata nel Palazzo Parisani al Pantheon. Un ciclo di affreschi e la storia di una residenza cardinalizia del Cinquecento*, in *Bollettino d'arte*, XCI, 135-136 (2006), pp. 3-34.

⁶⁰ A. COLIVA, *Gli affreschi dei palazzi di Poli e di Bolsena: Prospero Fontana nell'ambito delle committenze farnesiane*, in *Bollettino d'arte*, 80-81 (1993), pp. 25-54; A. DE ROMANIS, *Il Palazzo di Tiberio Crispo a Bolsena*, Roma 1995; EADEM, *Il Palazzo di Tiberio Crispo a Bolsena*, in *Lo specchio dei principi*, a cura di C. CERI VIA, Roma 2007, pp. 1-47. Sul ruolo di Tiberio Crispo in Castel Sant'Angelo e l'apporto di Luzio Luzi, L. CANOVA, *Il cardinale Tiberio Crispo, papa Paolo III e la Sala della Biblioteca di Castel Sant'Angelo*, in «*Sacrosanctae Romanae Ecclesiae cardinales representantes personas sanctorum apostolorum*», a cura di M. GALLO, Roma 2002 (I cardinali di Santa Romana Chiesa, 5), pp. 25-40. Un compendio circa la decorazione di committenza farnesiana a Roma, nella quale ricorrono i nomi degli artisti qui citati, è in P. PICARDI, *Perino del Vaga, Michele Lucchese e il Palazzo di Paolo III al Campidoglio*, Roma 2012, pp. 107-140.

⁶¹ La collaborazione con Domenico Rietti in palazzo Mattei di Paganica è ipotizzata in N. DACOS, *Lo Zaga a Genova*, in *Disegni genovesi del Cinquecento al Settecento*, atti delle giornate di studio (Firenze, 9-10 maggio 1989), Firenze 1992, pp. 37-44; 38, e EADEM, *La volta di Luzio* cit., pp. 259-280.

⁶² G. MAGNANIMI, *Gli affreschi di Palazzo Stati Cenci*, in *I Palazzi del Senato. Palazzo Cenci, Palazzo Giustiniani*, Roma 1984, pp. 61-81; P. TOSINI, *Giulio Romano, Perin del Vaga, Luzio da Todi: episodi di pittura raffaellesca a Palazzo Cenci*, in *Curia Senatus Egregia*, a cura di R. DI PAOLA, Roma 2003 (I Palazzi del Senato), pp. 137-149.

a Frascati (di proprietà di Alessandro Rufini, nipote di Silvia), che rientra nell'orbita delle committenze farnesiane,⁶³ e a quella di palazzo Capodiferro Spada (anch'esso legato all'*entourage* farnesiano), precedentemente all'intervento di Giulio Mazzoni.⁶⁴

È verosimile che Luzio fosse a Roma già prima del Sacco, come sembrerebbe confermare anche il mancato versamento dell'*introito* per intero dopo le due rate versate nel 1534 (corrispondenti a uno scudo e mezzo), e dunque dopo le nuove disposizioni che ne dimezzavano l'importo per i «vechj» iscritti. In tale direzione conducono anche la perizia e la conoscenza dell'antico già da lui dimostrate nel 1528 nei lavori genovesi, e confermate nella sua successiva attività, che lo avrebbero reso – anche grazie alla sua lunga vita – il maggior *re*-interprete dei modelli decorativi romani, traghettando fin quasi al penultimo quarto del Cinquecento l'idea di una purezza “classica” ormai di fatto superata. Tale peculiarità – già evidenziata negli scritti di Filippa ed Eraldo Gaudio e di Nicole Dacos, che in tal senso lo avvicinano a Domenico Zaga, considerandoli entrambi i due ultimi interpreti fedeli di un'era passata⁶⁵ – è imprescindibile dall'aver assorbito la lezione dall'osservazione diretta delle rovine (*in primis* probabilmente della *Domus aurea*), suggerendone il discepolato con Giovanni da Udine, e forse la presenza al fianco di Peruzzi, di Raffaello o dei loro adepti nei cantieri del primo Cinquecento romano.

⁶³ Sulla villa, A. NEGRO, *Villa Falconieri “La Rufina”*, in *Villa e paese. Dimore nobili del Tuscolo e di Marino. Mostra documentaria*, a cura di I. BELLI BARSALI, Roma 1980, pp. 83-104; M.B. GUERRIERI BORSOI, *Villa Rufina Falconieri: la rinascita di Frascati e la più antica dimora tuscolana*, Roma 2008 (Roma, 16). La villa era di proprietà di monsignor Alessandro Rufini, Cameriere segreto di Paolo III e figlio di Girolamo Rufini, fratello di Silvia, amante del papa (l'altro fratello Mario sarebbe stato Castellano di Castel Sant'Angelo dal 1545 al 1550, succedendo al figlio di primo letto di Silvia, Tiberio Crispo), e servì al rilancio della cittadina tuscolana voluto da papa Farnese (I. SALVAGNI, *La corte a cielo aperto del Tusculum novum. Dai Farnese agli Aldobrandini*, in *The Art Master*, 3 [maggio-giugno 2020], pp. 112-129).

⁶⁴ T. PUGLIATTI, *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, Roma 1974, pp. 107-150; *Palazzo Spada. Le decorazioni restaurate*, a cura di R. CANNATÀ, Roma 1995.

⁶⁵ GAUDIO, *I lavori farnesiani* cit.; *Gli affreschi di Paolo III* cit.; DACOS, *Perino, Luzio, Zaga* cit.

Leonardo Grazia da Pistoia è il secondo a comparire nel *Registro degli introiti*, avendo pagato la tassa il 21 gennaio 1534. Allievo di Giovan Francesco Penni, come ricorda anche Vasari, fu vicino all'ambiente raffaellesco e a Jacopino Del Conte, al momento dell'arrivo di questo a Roma intorno al 1537, divenendo poi maestro di Girolamo Siciolante.⁶⁶ Per quanto il saldo della tassa per intero, avvenuto entro il giugno 1534, sembri far supporre che si trattasse di una nuova iscrizione, la celerità del pagamento (che ne attesta la buona condizione economica e sociale) e il successivo depennamento del nome nel volume – modalità che chi scrive ritiene essere riservata agli artisti che avevano già pagato in parte o del tutto l'importo dei due scudi per intero, prima della norma che dimezzava la somma per i «vechj» membri della corporazione – fanno pensare a una re-iscrizione. Questo si concilierebbe con la sua presenza a Roma antecedente al Sacco, negli anni '20, quando avrebbe maturato la sua prima collaborazione con la cerchia di Raffaello e con Penni, sebbene è allo stesso tempo plausibile che all'epoca non fosse ancora un pittore autonomo e dunque non tenuto all'iscrizione all'Arte. Il vuoto documentario non aiuta a chiarire quale sia stato nel decennio successivo il ruolo avuto dal pittore nella riorganizzazione. Grazia si trasferì definitivamente a Napoli negli anni '40, non partecipando più alle attività dell'associazione.

Anche Giovan Battista d'Ippolito (Ippoliti, de Ippolitis), re-iscrittosi il 23 agosto 1535, saldando l'importo l'8 luglio successivo, ricoprì un ruolo di tutto rilievo nella corporazione.⁶⁷ Figlio di Domenico, romano, «Battista romano», come viene più volte indicato nei documenti, fu Console nel 1541-1542 e nel 1547-1548, due volte consecutive Camerlengo tra il 1551 e il 1553,⁶⁸ frequentando poi assiduamente le riunioni tra il 1548 e il 1559. Almeno dal 1530 aveva

⁶⁶ Sull'artista, R. CANNATÀ, *Grazia, Leonardo, detto il Pistoia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVIII, Roma 2007, pp. 783-785; sul suo soggiorno romano, vedi da ultimo M. CORSO, *Le opere e i giorni di Leonardo Grazia da Pistoia tra Lucca, Roma e Napoli*, in *Proporzioni*, n.s., 13-14 (2012-2014), pp. 48-69.

⁶⁷ Vedi Tabella A.

⁶⁸ Gli incarichi sono già indicati in Rossi, *Quanti erano* cit., pp. 384-385, senza alcun riferimento né alle notizie tratte dai protocolli notarili di de Amadeis successive al 1548, né ai suoi rapporti con Raffaello.

casa e bottega nel rione Ponte, a Tor di Nona, vicino a piazza Navona, mutuando dalla residenza anche il soprannome di «Battista da Tor di Nona».⁶⁹ Già nel 1520 vantava una decorosa condizione sociale, come ci attesta il notaio Stefano Ammanni, definendolo «discretus juvenis» nell'atto di matrimonio stipulato il 16 gennaio di quell'anno con Giulia Della Porta, figlia di Tommaso. Nell'occasione ebbe come testimone d'eccezione proprio Raffaello Sanzio, che viene nominato nel relativo atto dotale⁷⁰ insieme ai «providi viri» Pietro Pippi e Paolo Sartori. È probabile dunque che d'Ippolito facesse parte dell'*entourage* di Raffaello, per quanto rimanga a tutt'oggi pressoché sconosciuto, e non abbia all'attivo alcuna opera nel suo catalogo di pittore. Ancora un atto nuziale ci conferma il suo legame con la cerchia di Perin del Vaga e dunque, in questo caso indirettamente, con quella di Raffaello, essendo testimone delle sue seconde nozze, celebrate il 14 aprile 1541, Pedro de Rubiales,⁷¹ collaboratore di Perino. Nella stessa direzione conduce la forte relazione con Domenico Rietti, detto Zaga. Nei due anni di mandato di Camerlengo di d'Ippolito – che rappresentava l'amministratore della società nominato dal Console, secondo una logica che compattava intorno al capo il gruppo di potere costituito dagli ufficiali, evidentemente coeso e sodale – erano rispettivamente Console e Sindaco Benedetto Bramanti e Domenico Zaga.⁷² Tali anni preludono sia alla lunga detenzione dell'incarico di Camerlengo da parte di Domenico Zaga, che al doppio mandato di

⁶⁹ Il riferimento a Tor di Nona compare spesso accanto al nome del pittore nella documentazione notarile relativa alle adunanze che lo riguarda, probabilmente per distinguerlo da un altro «Battista romano», detto Polifemo che risiedeva all'Arco di Camigliano alla Minerva, e con il quale è possibile che sia talvolta confuso nelle sedute di congregazione registrate da de Amadeis. La casa nei pressi di piazza Navona fu acquisita nel 1530, e l'enfiteusi fu estesa nel 1559 (G.L. MASETTI ZANNINI, *Pittori della seconda metà del Cinquecento a Roma (documenti e registi)*, Roma 1974 [Raccolta di fonti per la storia dell'arte, 2], p. 51).

⁷⁰ ASRm, CNC, Stephanus de Ammannis, v. 63, ff. 242-243; 244-245, in REDÍN MICHAUS, *Pedro Rubiales* cit., p. 44, studio al quale si fa riferimento anche per gli intensi rapporti intercorsi tra il pittore e Pedro de Rubiales, e tra questo e i seguaci di Raffaello e di Perin del Vaga.

⁷¹ ASRm, CNC, Stephanus de Ammannis, v. 104, ff. 173-175, in REDÍN MICHAUS, *Pedro Rubiales* cit., p. 44.

⁷² Vedi Tabella B.

Console per Girolamo Siciolante, e dunque rimandano nuovamente al gruppo periniano. Giovan Battista avrebbe infine nominato tra gli esecutori delle sue ultime volontà proprio Zaga, che compariva all'apertura del testamento del pittore il 9 maggio 1560.⁷³

Più noto, grazie alle informazioni fornite da Vasari, è il fiorentino Francesco Torni, detto l'Indaco Giovane, per distinguerlo dal più celebre fratello Jacopo, l'Indaco Vecchio, pittore, scultore e architetto, di diciassette anni maggiore. Jacopo dovette forse alla predilezione per il colore *indaco* il soprannome, che trasmise poi anche al fratello minore. Di entrambi Vasari ha rappresentato a lungo la maggior fonte biografica, restituendoci notizie in particolare del primo, che dice essere allievo di Domenico Ghirlandaio, collaboratore di Pinturicchio e "compagno" di Michelangelo, con il quale collaborò nel 1509 nella cappella Sistina. Nella *Vita* dedicata a Jacopo nel 1568, già presente nell'edizione torrentiniana del 1550,⁷⁴ l'aretino dipinge l'artista come un ottimo pittore, sebbene piuttosto sfaticato e dedito alle «burle». Nell'addenda scritta per l'edizione giuntina e dedicata all'Indaco Giovane, Vasari ne traccia un ritratto ironico e non accattivante, dipingendolo come estremamente polemico, critico e indolente, definendolo però «dipintore piu che ragioneuole», ottimo stuccatore, e ricordandolo per disegnare «assai bene». Il breve racconto confonde tuttavia in parte le biografie (e forse anche le opere) dei due fratelli tra di loro, poiché fu Francesco (1492-1562) e non Jacopo (1476-1526) a risiedere molti anni a Roma e a morire qui all'età (circa) di «LVIII anni»⁷⁵ (come ci attesta anche la documentazione della corpo-

⁷³ ASC, AU, sezione I, v. 359, f. 218, in REDÍN MICHAUS, *Pedro Rubiales* cit., p. 44.

⁷⁴ VASARI, *Le vite* 1550 cit., II, pp. 528-529; IDEM, *Delle vite* 1568 cit., I, pp. 524-525. Vasari cita velocemente Francesco anche nella *Vita* di Antonio da Sangallo, in merito alla decorazione «di terretta a figure & storie da la banda di dentro & di fuora» della torre che l'architetto realizzò per il cardinale Antonio Maria Ciocchi Del Monte nel suo palazzo affacciato su piazza Navona (*Le vite* 1550 cit., III, p. 896).

⁷⁵ Oltre a *Le Vite de più eccellenti pittori scultori ed architettori, scritte da Giorgio Vasari pittore aretino, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese*, a cura di G. MILANESI: III, Firenze 1878, pp. 679-682, e *Ibidem*, V, Firenze 1880, pp. 452-453, un aggiornamento biografico e del catalogo delle opere dei due fratelli è in F. SRICCHIA SANTORO, *Del Franciabigio, dell'Indaco e di una vecchia questione. I*, in *Prospettiva*, 70 (1993), pp. 22-49; EADEM, *Del Franciabigio, dell'Indaco e di una vecchia questione. II*, in *Prospettiva*, 71 (1993), pp. 12-33. Vedi anche la più recente voce biografica

razione), mentre il secondo si trasferì in Spagna tra il 1519 e il 1520, mettendovi su famiglia, e scomparendo nel 1526.⁷⁶ È probabile che Francesco si formasse a Firenze, nella bottega di Jacopo, riuscendo a conquistarsi una propria autonomia e affermazione professionale, se Vasari ne ricorda già nella sua prima attività fiorentina alcune committenze importanti.⁷⁷ Sappiamo che egli era a Roma prima del Sacco, dimorando in una casa situata presso la chiesa di Sant'Eligio degli Orefici,⁷⁸ nel rione Regola, dove è indicato come residente nel citato censimento del 1526. Da questa fuggì precipitosamente dopo il saccheggio, trascorrendo gli anni dell'esilio sicuramente a Montepulciano nel 1531,⁷⁹ e ad Arezzo nel 1533-1534. Qui e per la Confraternita della Santissima Annunziata, tra il gennaio 1533 e il maggio 1534, Torni dipinse l'*Annunciazione* citata anche da Vasari tra altri lavori, unica opera certa dell'artista, ricevendo per essa pagamenti fino al settembre 1534.⁸⁰ Francesco tornò nell'università il 19 agosto 1535, pagando l'importo di uno scudo in un'unica soluzione⁸¹ e rimanendo poi stabilmente in città. Il pagamento immediato dell'*introito*

in C. PLAZA, *Torni, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCVI, Roma 2019, pp. 287-289.

⁷⁶ M. VILLELLA, *Jacopo Torni detto l'Indaco (1476-1526) e la cappella funebre "a La Antigua" di Don Gil Rodríguez de Junterón nella cattedrale di Murcia*, in *Annali di architettura*, 10-11 (1998-1999), pp. 82-102, che aggiorna le biografie dei due fratelli anche grazie all'analisi di un manoscritto autografo di Lázaro Velasco, architetto, matematico, miniaturista e teologo, nonché autore della traduzione in castigliano commentata del testo di Vitruvio tra il 1554 e il 1564. L'Autore è figlio di Jacopo Torni e della moglie Juana Velasco, al quale il genitore aveva dato il nome del padre Lazzaro. Un ulteriore aggiornamento biografico è in C. PLAZA, *Torni, Jacopo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCVI, Roma 2019, pp. 289-293.

⁷⁷ È Milanese a ricordare la commissione dei frati del convento di Firenze, datata al 1513, per dipingere a fresco due archi del chiostro, che sarebbero stati poi invece affrescati da Andrea Del Sarto e Rosso Fiorentino (*Le Vite* 1878 III cit., pp. 679-680 nota 1).

⁷⁸ ASRm, *Tribunale Criminale del Governatore*, b. 1, fasc. 2, in BERLOTTI, *Autografi servati* cit., pp. 130-131, IDEM, *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Ricerche e studi negli archivi romani*. Per A. Bertolotti, Mantova, Prem. Stabilimento Tip. Lit. Mondovi, 1884, p. 169; IDEM, *Artisti bolognesi* cit., p. 38.

⁷⁹ *Le Vite* 1878 III, pp. 679-680, nota 1.

⁸⁰ D. FRANKLIN, *Documenti per una pala d'altare di Francesco Indaco ad Arezzo*, in *Rivista d'arte*, serie 4, XLIV, 8 (1992), pp. 341-350.

⁸¹ Vedi Tabella A.

ne rivela la condizione di professionista agiato, confermata dal ruolo rilevante che ebbe poi all'interno della corporazione. In questa venne eletto due volte Console nel 1539-1540 e nel 1548-1549, Consigliere nel 1557, Sindaco nel 1559, e frequentò continuativamente le adunanze tra il 1548 e il 1559.⁸² Il suo lavoro più noto è il perduto studiolo a stucchi in palazzo Medici a piazza Navona, realizzato per Margherita d'Austria – figlia naturale di Carlo V e giovane sposa in seconde nozze di Ottavio Farnese – e molto decantato da Vasari: «tanto bello e con tanti ornamenti che non è possibil veder meglio, né credo che sia in un certo modo possibile far d'argento». Alla realizzazione dello studiolo parteciparono anche Perino e Daniele Ricciarelli.⁸³ Oltre alle poche opere di pittura, affresco e stucco indicate dall'aretino e pressoché tutte scomparse, abbiamo esigue testimonianze dell'attività artistica di Francesco Torni, tra le quali il consistente allestimento degli apparati effimeri per l'entrata di Carlo V a Roma nel 1536, per i quali è ricordato come pittore e scultore,⁸⁴ la collaborazione nel 1537

⁸² Sebbene la data dell'introito sia segnalata in S. Rossi, *Il fuoco di Prometeo. Metodi e problemi della Storia dell'Arte*, Roma 1993, pp. 122-128, e in Rossi, *Quanti erano cit.*, p. 386, e i suoi mandati di Console figurino (come per altri) già nell'elenco redatto da Giuseppe Tomassetti (*Elenco dei Consoli, dei Principi e dei Presidenti dell'Accademia di S. Luca dalla sua fondazione fino al 1957*, in *Atti della Accademia Nazionale di San Luca*, VI [1953-1956], Roma 1957, pp. 9-16), non è stato finora rilevato il ruolo di spicco avuto dall'artista all'interno dell'università, e non sono stati presi in considerazione né la documentazione notarile relativa alla sua assidua presenza alle adunanze tra il 1548 e il 1559, né gli altri incarichi da lui ricoperti.

⁸³ Sullo studiolo, D. CHIDO, *Lo studiolo di Madama. Minuzie di interesse vasariano*, in *Italique*, X (2007), pp. 9-14; B. AGOSTI, *Una precisazione dello "scrittoio" di Margherita d'Austria*, in *Prospettiva*, 163-164 (2016), pp. 144-147, che, forse sulla scia dell'evidente legame di Torni con Perin del Vaga, lo indica come «aggregato da Perino anche all'Accademia di San Luca» (*Ibidem*, nota 14), mentre il ritorno dell'artista nella corporazione (e non «Accademia») fu indipendente e precedente al ritorno di Bonaccorsi a Roma.

⁸⁴ L'artista, nel conto dei lavori eseguiti per l'arco di San Marco, le porte di San Pietro e di palazzo, il ponte Sant'Angelo e porta San Sebastiano, riceveva 600 scudi per «haver fatto due Rome, otto trofei con loro armature e quattro armi pell'arco et borchie et legature per le porte di S.to Sebastiano»; parteciparono ai lavori, tra i pittori, Pietro Viventi e Giovan Pietro Condopulo, mentre Francesco Salviati riceveva 200 scudi «per l'istoria grande dell'Arco e sei istoriette»; erano architetti Antonio e Battista da Sangallo; tra gli scultori è nominato il Piloto (A. BERTOLOTI, *Documenti*, in *Archi-*

nei lavori della Sala Regia al fianco di Perin del Vaga⁸⁵ (che sembra ricondurlo all'ambiente del maestro fiorentino), nel 1541 la consegna di un cartone per la confezione di tessuti di broccato per il nuovo San Pietro a lui commissionato dal pontefice,⁸⁶ e, nel 1558, la notizia delle stime dei lavori eseguiti da Giovan Pietro Condopulo e da Pietro Venale (anch'egli personaggio di spicco della corporazione), rispettivamente per la Guardia pontificia e in Vaticano.⁸⁷ Nel 1546 fu aggregato alla Compagnia di Terrasanta al Pantheon, in concomitanza con Vincent Raymond, miniatore del papa,⁸⁸ a un anno di distanza da Jacopino Del Conte.⁸⁹ La costante (sebbene frammentaria) attività romana di Francesco Torni, e la sua permanenza nella corporazione almeno fino al 1559 sconfessano dunque ulteriormente la fama di "nomade" attribuitagli da Vasari. Morì presumibilmente nel 1562, essendo registrato in quell'anno un suo ricovero nell'ospedale di San Giacomo degli Incurabili.⁹⁰

Ottaviano Tigo, detto «il Piloto», fece ritorno nella corporazione nel 1537, pagando subito e per intero un solo scudo. L'artista potrebbe forse identificarsi nell'«orefice», amico di Michelangelo, allievo di Baccio Bandinelli, e «amicissimo & molto familiare di Perino»,

via storico artistico archeologico e letterario della città e provincia di Roma, I, Roma, coi tipi del Salviucci, 1875, pp. 99-113: 112; PODESTÀ, *Carlo V* cit., pp. 309, 311).

⁸⁵ A. BERIOLOTTI, *Spogli vaticani*, in *Giornale di erudizione artistica*, VI (1877), pp. 197-228: 228; *Le Vite* 1878 III cit., pp. 679-680, nota 1; SRICCHIA SANTORO, *Del Franciabigio II*.

⁸⁶ ASRm, *Camerale I*, Tesoreria segreta, reg. 1290, f. 13v: 30 gennaio 1541, pagamento a «m.ro Indaco pittore p. un disegno in cartone, p. far li pani di Broccato ch. S.S.ta vol far p. San Pietro _ sc. 25».

⁸⁷ BERIOLOTTI, *Autografi servati* cit., pp. 131-132; IDEM, *Artisti bolognesi* cit., p. 38.

⁸⁸ Raymond fu un personaggio di spicco nella corporazione, e già il 1° aprile 1542 risulta essere nei libri paga del pontefice per molte centinaia di scudi, in saldo delle miniature eseguite per i libri di canto della cappella papale (ASRm, *Camerale I*, Tesoreria segreta, reg. 1290, ff. 50v, 70v, 78).

⁸⁹ WAGA, *Vita nota* cit., p. 185.

⁹⁰ A. BERIOLOTTI, *Einige unbekannte Familiennamen berühmter Künstler. Rom 1880*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, IV (1881), pp. 73-77; IDEM, *Paolo di Mariano scultore nel secolo XV*, in *Archivio storico artistico archeologico e letterario della città e provincia di Roma*, IV, Roma, coi tipi del Salviucci, 1882, pp. 291-309: 294.

citato da Vasari,⁹¹ con il quale Bonaccorsi partì nel 1523 da Roma alla volta di Firenze a causa della peste. Sappiamo che Tigo collaborò con Giovanni da Udine prima nel 1525 e poi nel 1531,⁹² e partecipò nel 1536 come pittore e stuccatore alla realizzazione degli apparati effimeri eseguiti per l'entrata in Roma di Carlo V.⁹³ Se è lui l'Ottaviano «de Amrotis» residente in Borgo, fu pagato ripetutamente tra il 1540 e il 1545 per lavori al Cortile del Belvedere e a Castel Sant'Angelo.⁹⁴ Dalle adunanze registrate dal notaio de Amadeis, sappiamo che Tigo risiedeva in Borgo, e che fu proposto Console nel 1551, frequentando le congregazioni dal 1549 al 1553.⁹⁵

Non ultimo è da ricordare Domenico Rietti, detto «Zaga», rientrato nell'università solo nel 1541, quando ne viene registrato il pagamento per intero di uno scudo.⁹⁶ Figlio del pittore Francesco Zaga, del quale assunse anche il soprannome e che indica egli stesso più di una volta nella documentazione dell'associazione,⁹⁷ dovette probabilmente al padre la conoscenza diretta o l'ascendenza di Peruzzi, con il

⁹¹ Vasari lo cita sia nella *Vita* di Michelangelo, che in quella di Perino nell'edizione torrentiniana: *Le vite* 1550 cit., III, pp. 920, 924-925, 974; nelle stesse e in quella di Baccio Bandinelli e di Bastiano detto Aristotele da Sangallo, nell'edizione giuntina: *Delle vite* cit., III.1, pp. 356, 359, *Ibidem*, III.2, pp. 424, 432, 545, 739, 741.

⁹² Viene citato nel *Libro dei conti* come «Taviano» (CARGNELUTTI, *Giovanni da Udine* cit., pp. 37, 163, 164), e identificato in ROSSI, *Quanti erano* cit., p. 381.

⁹³ PODESTÀ, *Carlo V* cit., pp. 310, 312.

⁹⁴ BERTOLOTTI, *Artisti bolognesi* cit., p. 39; L. DOREZ, *La cour du pape Paolo III d'après les registres de la trésorerie secrète (collection F. de Navenne)*, I. *La cour pontificale*, Paris 1932, p. 217.

⁹⁵ La residenza è indicata nelle adunanze dell'11 maggio 1550 (ASRm, CNC, JBdA, v. 27, ff. 62-63) e del 4 ottobre 1551 (*Ibidem*, ff. 62-63); vedi anche Tabella A.

⁹⁶ Vedi Tabella A.

⁹⁷ Zaga indica per la prima volta il nome del padre nel novembre 1551 e poi di seguito molte volte ancora nel *Libro del Camerlengo* (AASL, v. 41, f. 52v), che sottoscriverà per circa un ventennio durante il suo lunghissimo mandato (*Ibidem*, f. 1v [1558, 1563], f. 2Av [1550], f. 52 [1550], f. 52v [1551], f. 4v [1552], f. 53v [1553], ff. 4v, 54-55 [1553-1554], ff. 5, 55 [1554-1555], ff. 5v, 56 [1554-1555], f. 55v [1555], f. 56 [1555, 1556], ff. 6, 56v-57 [1556-1557], f. 6 [1556], ff. 6, 57-58 [1557-1558], f. 2v, 57v, 60 [1558], ff. 7v, 60-61 [1559-1560], ff. 8, 9, 62, 63 [1560-1561], ff. 9, 63 [1561-1562], ff. 9v, 10, 63-65 [1562-1563], f. 10v, 68v [1565], f. 70 [1567], f. 72 [1569], ff. 11v, 72-73 [1569-1570], ff. 11v, 73v-74 [1570-1571], ff. 12, 74v-75 [1571-1572], ff. 12v-13, 74v-76v [1572-1573], f. 81v [1576], f. 83v [1577], ff. 15, 86, 86v [1578]).

quale condividevano la patria di origine – essendo nativi di Figline, e spesso definiti senesi o fiorentini – e con il quale entrambi probabilmente collaborarono; a Domenico è forse riferita la notazione «Zazza pittore» apposta sullo schizzo di Baldassarre raffigurante la chiesa di Sant’Urbano sulla via Appia, ora agli Uffizi (410Av) e relativa verosimilmente al conteggio di giornate di lavoro.⁹⁸ Il padre Francesco fu attivo a Roma tra il 1534 e il 1539; l’unica sua opera conosciuta – una *Natività* in Trinità dei Monti – ne rivela una forte ascendenza peruzziana. Il giovane Rietti aveva probabilmente collaborato con Giovanni da Udine nel 1525-1526 e con Perino a Roma prima del Sacco,⁹⁹ e con quest’ultimo ancora in palazzo Doria¹⁰⁰ durante la sua permanenza genovese. Dopo il suo ritorno nella capitale cattolica avrebbe lavorato nella cappella del Sacramento nel nuovo San Pietro in Vaticano tra il 1543 e il 1544,¹⁰¹ e poi a Castel Sant’Angelo tra il 1545 e il 1546, subentrando a Perino nel 1547, subito dopo la sua morte.¹⁰² I pagamenti attestano che negli anni della direzione di Rietti nel cantiere di Castello lavorarono anche Pietro Antonio da Casale (1548) e Pietro Venale (1549), entrambi membri della corporazione;¹⁰³ e ancora lo troviamo (forse) in palazzo Mattei di Paganica

⁹⁸ Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi di Firenze, 410Av. Per il disegno, H. WURM, *Baldassarre Peruzzi. Architekturzeichnungen, Tafelband*, Tübingen 1984, p. 15.

⁹⁹ L’ipotesi, già avanzata in Rossi, *Il fuoco di Prometeo* cit., pp. 140-142, accolta in DACOS, *La volta di Luzio* cit., è confermata dall’individuazione del nome del pittore nei *Libri dei conti* di Giovanni da Udine, per lavori relativi al 1525-1526 (Rossi, *Quanti erano* cit., pp. 387-388). Nicole Dacos ipotizza anche la sua partecipazione a Villa Madama nella Sala detta di Giulio Romano (DACOS, *Lo Zaga a Genova* cit., p. 38).

¹⁰⁰ DACOS, *Lo Zaga a Genova* cit.

¹⁰¹ GAUDIOSO, *I lavori farnesiani* 1. *Precisazioni* cit., p. 27, nota 41; DACOS, *Perino, Luzio, Zaga* cit., pp. 145-147.

¹⁰² GAUDIOSO, *I lavori farnesiani* cit.; *Gli affreschi di Paolo III* cit., *passim*; le attribuzioni a Zaga sono per lo più contestate in DACOS, *Perino, Luzio, Zaga* cit., e ancora, in favore di Prospero Fontana, in COLIVA, *Gli affreschi* cit.

¹⁰³ GAUDIOSO, *I lavori farnesiani* 2. *Documenti* cit., pp. 255-256. Il Pier Antonio indicato nei documenti è Pietro (o Giovan Pietro) Albergi del Grifone da Casale Monferrato, detto Pietro Puttino, entrato nella corporazione nel 1540 ed eletto Console nel 1550 (ma rifiutando il mandato): è forse l’artista stipendiato mensilmente che figura nei registri camerale di Paolo III nel 1540 e 1541? (ASRm, *Camerale I*, Tesoreria segreta, ff. 6v, 12v); mentre il Pietro da Imola qui indicato è Pietro di Giovenale Mon-

con Luzio Luzi,¹⁰⁴ e in palazzo Stati Cenci,¹⁰⁵ ancorché ad oggi la maggior parte delle attribuzioni di opere e disegni a lui riferite continui ad essere controversa. Dopo un periodo di assenza di notizie, Zaga ricomparve nel gruppo dei collaboratori di Taddeo Zuccari in palazzo Farnese a Caprarola tra il 1560 e il 1562.¹⁰⁶ Sebbene parte degli studiosi lo definiscano un semplice decoratore,¹⁰⁷ ignorando il ruolo fondamentale che ebbe all'interno dell'Università delle Arti della Pittura (e non dell'«Accademia di San Luca», come continua ad essere definita, che non esisteva ancora). Dopo la scomparsa di Perino, Zaga sarebbe stato il protagonista indiscusso della vicenda della corporazione fino alla propria morte, sopravvenuta dopo il 1581.¹⁰⁸ In questa assommò il più considerevole numero di incarichi di ogni epoca, divenendovi Sindaco dal 1551 al 1554, Console la prima volta nel 1549-1550 ma rinunciando al mandato, poi nel 1562-1563, e Console *pro tempore* in sostituzione di Siciolante nel 1563-1564; e ancora, quasi ininterrottamente Camerlengo per un ventennio, tra il 1553 e il 1573. La documentazione ci restituisce dunque un ruolo di tale rilievo che non si concilia con il profilo artistico piuttosto debole tracciato per il pittore.

gardini, ovvero Pietro Venale (o Avenale) entrato nella corporazione nel 1549 e l'anno successivo proposto Camerlengo (vedi *supra*, nota 51).

¹⁰⁴ DACOS, *Lo Zaga a Genova* cit.; EADEM, *La volta di Luzio* cit.

¹⁰⁵ Vedi *supra*, nota 52.

¹⁰⁶ Sui lavori eseguiti da Zaga, vedi DACOS, *Lo Zaga a Genova* cit., p. 42; sul cantiere di Caprarola, I. FALDI, *Gli affreschi del Palazzo Farnese di Caprarola*, Roma 1962; C. ROBERTSON, 'Il gran Cardinale' Alessandro Farnese, *Patron of the Arts*, New York and London 1992, p. 130; per l'intervento di Taddeo Zuccari, G. SAPORI *Dal programma al dipinto: Annibal Caro, Taddeo Zuccari, Giorgio Vasari*, in *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia. Dissimmetrie e intersezioni*, a cura di V. CASALE e P. D'ACHILLE, atti del III convegno dell'Associazione per la Storia della Lingua Italiana, Firenze 2004, pp. 199-220.

¹⁰⁷ Rietti è indicato in C. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari: fratelli pittori del Cinquecento*, I, Milano 1998, p. 264, nota 172, come «pittore di grottesche»; il giudizio riduttivo è condiviso in DACOS, *Lo Zaga a Genova* cit., p. 41 – «pur dotato come era di un innegabile talento di decoratore, egli non era provvisto di molta vena inventiva» –, che ne ricorda solo il ruolo di «tesoriere» o «camerlengo» assunto nel 1561 (in realtà ben più lungo) all'«Accademia di San Luca».

¹⁰⁸ È citato in un atto notarile, che registra il pagamento della considerevole somma di 100 scudi (BERTOLOTTI, *Artisti veneti* cit., p. 80).

A chiudere la stagione dei “ritorni” plausibilmente legati a Raffaello e alla sua cerchia fu Antonio di Baldino, che fece il suo rientro nell’Arte solo nel 1544, durante il Consolato di Perin del Vaga, pagando in un’unica soluzione un solo scudo.¹⁰⁹ Residente nel 1526 nel rione Parione – come ci indica il citato censimento coevo –, Antonio aveva collaborato, come già suo padre prima di lui, con Giovanni da Udine in San Pietro tra il 1525 e il 1531.¹¹⁰ Frequentò le adunanze dal 1549 al 1553, ma non ottenne alcun incarico rilevante all’interno della corporazione.

Una breve notazione va fatta in merito a due artisti a tutt’oggi completamente sconosciuti, entrambi evidentemente scomparsi prima del 1552 e dei quali rimane una flebile traccia. Il primo è il romano Antonio Mazzaporrono, che fu Console con doppio mandato dal 1537 al 1539,¹¹¹ e il secondo il miniatore calabrese Matteo Crassetti da Teranova, Console subito prima di Perino, dal 1542 al 1543, conosciuto unicamente per l’esecuzione del fregio per Clemente VII nel 1533, insieme a Michele Bartolomeo Grechi da Lucca, con chiaro riferimento ai modelli raffaelleschi probabilmente assimilati tramite Perin del Vaga e Giovanni da Udine.¹¹² Di entrambi, nonostante il ruolo restituito dalla scarnissima documentazione, continua a non esserci notizia alcuna.

Perin del Vaga e l’Università dei Pittori

Il Consolato di Perin del Vaga, tenuto dall’ottobre 1543 all’ottobre 1544,¹¹³ segnò un punto di svolta nella storia dell’università, aprendo a una nuova stagione. Non sappiamo quando l’artista – tor-

¹⁰⁹ Vedi Tabella A.

¹¹⁰ DACOS, FURLAN, *Giovanni da Udine* cit., pp. 266-267; ROSSI, *Il fuoco di Prometeo* cit., p. 127; CARGNELUTTI, *Giovanni da Udine* cit., pp. 23, 34, 35, 37, 39, 164, e ROSSI, *Quanti erano* cit., p. 385, che ne ha messo in evidenza la collaborazione con il maestro friulano, ipotizzandone la re-iscrizione all’Università dei Pittori.

¹¹¹ Per entrambi, vedi Tabella B.

¹¹² La partecipazione dei due artisti è documentata da un contratto, da ultimo in GAUDIOSO, *I lavori farnesiani* 1. *Precisazioni* cit., p. 26, nota 39.

¹¹³ La notizia del Consolato di Perino, tratta dal *Libro degli introiti* e relativa alla riscossione delle tasse di iscrizione all’Arte, è l’unica derivata direttamente dalla documentazione dell’archivio accademico (vedi Tabella B).

nato a Roma da Genova tra la fine del 1537 e il 1538 – rientrò nella corporazione, non essendone trascritto l'*introito* perché scomparso prima del 1552, né il suo nome compare mai nel *Libro del Camerlengo*, poiché le registrazioni regolari iniziano dal 1548.

Forse anche a causa di tale totale assenza di riferimenti che lo riguardano nella documentazione dell'associazione non è stato finora preso in alcun modo in considerazione il ruolo da lui svolto all'interno dell'istituzione che era al momento il maggior referente professionale per l'ambiente artistico cittadino.¹¹⁴ È certo però che la sua ascesa ai vertici di quest'ultima, nel 1543, coincise con l'integrale riorganizzazione appoggiata dal pontefice regnante, che avrebbe portato nel 1546 alla revisione dei quattrocenteschi Statuti e all'assegnazione formale della chiesa di San Luca sull'Esquilino, e, nel 1548, all'avvio della sistematica registrazione delle adunanze al cospetto del notaio, nonché alla dotazione dei due citati volumi del *Camerlengo* e degli *Introiti*. Contemporaneamente (dal 1545) venivano av-

¹¹⁴ Per l'artista, e limitatamente all'argomento qui affrontato, si fa riferimento a *Mostra di disegni di Perino del Vaga e della sua cerchia. Catalogo critico*, a cura di B.F. DAVIDSON, Firenze 1966 (Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 23); B.F. DAVIDSON, *Introducing Micheli Greci Lucchese*, in *The Art Bulletin*, 46 (1964), pp. 550-552, *Perino del Vaga e la sua cerchia a Castel Sant'Angelo*, a cura di R. BRUNO, Roma 1970; E. PARMA ARMANI, *Per una lettura critica della vita di Perin del Vaga*, in *Il Vasari, storiografo e artista*, atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974), Firenze 1976, pp. 605-621; EADEM, *Perin del Vaga: l'anello mancante*, Genova 1986 (Studi sul Manierismo); *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, a cura di G. ALGERI, catalogo della mostra (Mantova, 18 marzo-10 giugno 2001), Milano 2001; *Perino del Vaga: prima, durante, dopo*, a cura di E. PARMA ARMANI, atti delle giornate internazionali di studio (Genova, 26-27 maggio 2001), Genova 2004 (Athenæum); per una sintetica biografia, vedi M.V. BRUGNUOLI, *Buonaccorsi (Bonaccorsi), Pietro, detto Pern (o Perin) del Vaga*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XV, Roma 1972, pp. 92-97 e L. TREZZANI, *Perin del Vaga / Piero di Giovanni Buonaccorsi, detto*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. BRIGANTI, II, Milano 1987, p. 798. Per un compendio aggiornato dello stato dell'arte sugli intrecci di relazioni e committenza, vedi *Palazzi del Cinquecento a Roma*, a cura di C. CONFORTI e G. SAPORI, Roma 2017 (Bollettino d'arte), studi tutti, quelli citati, che non considerano in alcun modo il ruolo svolto dall'artista all'interno della corporazione dei Pittori di Roma. Allo stesso modo il saggio di G. SAPORI, *Maestri, botteghe, equipe nei palazzi romani: Perino del Vaga, Salviati, Vasari e Zuccari*, in *Palazzi del Cinquecento cit.*, pur cogliendo l'importanza e la complessità della *bottega*, non tiene in alcun conto l'esistenza della più importante corporazione artistica di riferimento a Roma.

viati sotto la sua direzione i lavori nell'appartamento farnesiano a Castel Sant'Angelo, nei quali impiegava un nutrito gruppo di pittori della sua cerchia, che via via facevano il loro ingresso nell'Arte. Scomparso Peruzzi dalla scena, e colmato il vuoto con gli artisti in gran parte sopra ricordati, Perino diventava ora il polo di riferimento dell'Università capeggiata dai Pittori, facendosi al contempo il portavoce del programma pontificio di *Restauratio Romæ* che aveva affidato all'arte il compito di celebrare la continuità tra la Roma imperiale e la Seconda Roma, sede del papato, ora rinnovata, cattolica e cristiana. Riproponendo le modalità che avevano contraddistinto la direzione di Antoniazio Romano e – qui ipotizziamo – forse anche di Raffaello, l'Università delle Arti della Pittura fu usata come un vero e proprio serbatoio di approvvigionamento di artigiani e artisti afferenti ai differenti campi delle arti figurative – *pittori, miniatori, ricamatori, bandierai e battiloro* – in grado di sopperire a 360° alle esigenze di cantiere. Del resto è proprio Vasari¹¹⁵ a ricordarne in più passi l'identità di artista-imprenditore, al quale era affidato il compito notte e giorno di «disegnare, & sodisfare a' bisogni di palazzo, & fare, non che altro, i disegni di ricami, d'intagli a banderai, & a tutti i capricci di molti ornamenti di Farnese, & d'altri Cardinali, & signori»,¹¹⁶ ovvero il coordinamento di quella folla di «scultori, maestri di stucchi, intagliatori di legname, sarti, ricamatori, pittori, mettitori d'oro, & altri simili artefici»¹¹⁷ che lo circondava. Di questi egli si serviva volentieri («Usaua Perino, quando poteua havere giovani valenti, servirsene volentieri nell'opere sue»¹¹⁸), collaborando ad ogni tipo di decorazione pittorica («non restava per questo egli di laurare ogni cosa meccanica»¹¹⁹), secondo una sorta di flessibilità delle funzioni, nella realizzazione, oltre che di dipinti, dei «pennoni delle trombe, le bandiere del Castello, & quelle dell'armata della Religione. Lauorò drappelloni, sopraueste, portiere, & ogni minima

¹¹⁵ VASARI, *Le vite* 1550 cit., III, pp. 906-947; IDEM, *Delle vite* 1568 cit., III.1, pp. 348-370.

¹¹⁶ VASARI, *Delle vite* 1568 cit., III.1, p. 369.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 368.

¹¹⁹ *Ibidem*.

cosa dell'arte»,¹²⁰ continuando in tal modo a raccogliersi sotto questa accezione di "Arte" tutte le attività relative alla *pittura*. Anzi, è proprio questo esercito di lavoranti che costituì per Perino (e che avrebbe costituito per molto tempo ancora anche per i successori), la propria bottega "allargata", senza la quale sarebbe venuta meno proprio quell'agilità di gestione imprenditoriale dei grandi cantieri coevi, che gli sarebbe valsa l'accusa, sempre di Vasari, di essere un pittore "fa presto" e attaccato al guadagno, pur giudicandolo «uno de' più universali pittori de' tempi nostri».¹²¹

L'intreccio fitto dei dati restituisce appieno questa situazione, fotografando il rincorrersi dei nomi dell'*entourage* periniano accolti nell'istituzione:¹²² Michele Grechi detto «il Lucchese» (1534), Jacopino Del Conte (1538), Daniele Ricciarelli (1541), Pietro di Giovenale Mongardini da Imola detto «Venale» (1542), Pellegrino Tibaldi e Jacopo Bertucci da Faenza (1550), che si aggiungono a quelli sopra citati, con alcuni dei quali forse Bonaccorsi aveva già collaborato nei cantieri di Raffaello. Adepti e allievi che aumentarono notevolmente nel 1543, anno del suo Consolato, con l'ingresso di Pedro de Rubiales, Girolamo Siciolante da Sermoneta, Francesco Nardini da Sant'Angelo in Vado, e «Ser Spillo fiorentino», fratello – come è definito nel *Libro degli introiti* – di Andrea del Sarto, maestro di Bonaccorsi; e ancora nel 1544 di Marcello Venusti, Marco Pino e Antoine Dupré da Avignone. Artisti, tutti, che avrebbero incrociato fortemente commissioni e collaborazioni con Perin del Vaga, tra di loro e con altri membri della corporazione, assumendo sempre più al suo interno ruoli di rilievo e notevoli funzioni. Impossibile in questa sede ripercorrere l'intreccio delle relazioni professionali e personali, il cui ordito generale è stato già abbozzato in altra occasione, ripercorrendo la vicenda della corporazione; rimangono ancora oggi scarse conoscenze degli artisti minori, essendosi l'attenzione a lungo concentrata solo sui *maestri*, sebbene nuovi dati e nuove ricostruzioni emergano

¹²⁰ *Ibidem.*

¹²¹ *Ibidem*, p. 369.

¹²² Per gli *introiti*, il ruolo ricoperto all'interno dell'istituzione dagli artisti di seguito citati e l'intreccio delle commesse, si rimanda a SALVAGNI, *Da Universitas* cit. I, cap. II, e Tavv. A, B, D.

sempre più da studi recenti che hanno finalmente cominciato a fare luce su artisti rimasti a lungo soltanto dei nomi.¹²³ E il mosaico si arricchirebbe ancora se potessimo entrare nel merito della miriade dei ricamatori, dei bandierai e dei battiloro che figurano all'interno dell'Università delle Arti della Pittura, alcuni dei quali hanno probabilmente partecipato ai grandi cantieri del primo Cinquecento romano, ma che risultano essere a tutt'oggi del tutto sconosciuti.¹²⁴ Solo a titolo di esempio si considerino figure quali Angelo «ricamatore del papa»,¹²⁵ «Giovanni inglese» e «Lorenzo», ancora ricamatori, che fecero il loro ritorno nell'Arte tra il settembre e l'ottobre 1535, o il bandieraio Girolamo da Urbino, *re-iscritto* nel luglio 1537, pagando tutti in un'unica soluzione un solo scudo, e già presenti nella corporazione prima del 1527, le cui opere, anche a causa della deperibilità dei supporti, sono state le prime ad essere andate perdute.

Considerato unico erede del magistero di Raffaello, solo superstite della stagione passata nella città pontificia, Perin del Vaga rappresentò anche l'anello di congiunzione con la cultura primo rinascimentale, utilizzando appieno la corporazione, e aggregando intorno a sé i suoi più fedeli collaboratori. A questi cedette poi il testimone e la *leadership* dell'associazione, primo fra tutti a Jacopino Del Conte, che gli succedette come Console nel 1544, e poi ancora a Girolamo Siciolante, Michele Greco, Domenico Zaga, Marcello Venusti, che negli anni a venire avrebbero più volte ricoperto il massimo mandato e ottenuto incarichi rilevanti, presenziando assiduamente alle riunioni. È a tali figure – passando imprescindibilmente attraverso Taddeo

¹²³ A titolo di esempio si cita il caso di Pietro di Giovenale Mongardini da Imola detto Pietro Venale, che ebbe un ruolo di grande rilievo nella corporazione, e al quale nuove indagini hanno cominciato a restituire opere e funzioni: A. TAMBINI, *Alla scoperta di dipinti e pittori del Cinquecento imolese*, in *Studi Romagnoli*, LXV (2014), pp. 465-497: 484-488; F. BERTINI, *Ricognizione su Pietro venale stuccatore e decoratore dall'età farnesiana al pontificato di Paolo IV Carafa*, in *La decorazione a stucco a Roma tra Cinquecento e Seicento: modelli, influenze, fortuna*, a cura di S. QUAGLIOLI e G. SPOLTORE (*Horti Hesperidum*, 1, 2019), pp. 137-159.

¹²⁴ Si vedano le Tav. A-E in SALVAGNI, *Da Universitas I*, cit., e *infra*.

¹²⁵ Solo a titolo di esempio, l'artista compare nei registri di pagamento camerale come stipendiato dal pontefice almeno dal 1539, con una provvigione di 6 scudi mensili (ASRm, *Camerale I*, Tesoreria generale, reg. 1567, f. 28; *Ibidem*, Tesoreria segreta, reg. 1290, ff. 56, 62; *Ibidem*, Mandati camerale, reg. 886, f. 6).

Zuccari entrato a far parte dell'università nel 1550 – che fu affidato il compito di traghettare il portato principale dell'eredità ricevuta dai maestri coevi, e in primo luogo da Raffaello e Michelangelo, tra i quali Bonaccorsi tentò una ideale mediazione. Il Consolato e la riorganizzazione presieduti da Perino segnarono il citato spartiacque tra vecchia e nuova associazione, nella quale, pur perpetrandosi la gestione imprenditoriale del cantiere, questa veniva scavalcata attraverso l'idea dell'indispensabilità del *Disegno* come mezzo principale di studio e di mestiere.¹²⁶ Solo in tal modo alle logiche corporative si sarebbero sovrapposte istanze nuove, che avrebbero però dovuto fare i conti con lotte intestine fra fazioni artistiche diverse e con complessi giochi di potere. Sempre in questo stesso momento si consumava la frattura tra le due consecutive generazioni: la prima, di inizio secolo, costituita dalla moltitudine di artisti impiegati prevalentemente (e forse a volte *solo*) nelle imprese a più mani (il che spiegherebbe per la maggior parte di loro l'assenza di opere), e la nuova, che avrebbe rivendicato una maggiore autonomia e identità artistica individuale.

L'eredità di Raffaello

Tra le associazioni di mestiere legate alle arti figurative – le Università dei Marmorari, dei Falegnami, dei Muratori – quella delle *Arti della Pittura* fu la sola ad avviare un rinnovamento interno che sarebbe corso in parallelo con la rivendicazione di un nuovo *status* sociale per l'artista, innescando il processo di assunzione della *pittura* tra le Arti liberali in quanto prodotto dell'ingegno. La richiesta di un radicale cambiamento si sarebbe nutrita degli assunti di un dibattito che, informando tutto il Cinquecento, avrebbe avuto come ultimo esito la trasformazione della vecchia corporazione in *Accademia*, ormai svincolata dall'autorità municipale ma ricondotta al controllo giuridico e all'ingerenza totale delle gerarchie ecclesiastiche.

¹²⁶ C. MONBEIG-GOGUEL, *Perino del Vaga o "la bontà di disegno"*, in *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, a cura di G. ALGERI, catalogo della mostra (Mantova, 18 marzo - 10 giugno 2001), Milano 2001, pp. 57-78; M.C. GALASSI, *Piacendogli più il disegnare che il condor l'opere*: grazia perfezione, diligenza e mestiere nel disegno sottostante di Perino del Vaga, in *Ibidem*, pp. 79-86.

Sarebbe stato proprio Raffaello, che più di tutti incarnava l'ideale dell'*artista del principe* e dell'*artista intellettuale*, il filo conduttore di tale rivendicazione, che trovava il suo primo riferimento simbolico nella scelta della pala d'altare della piccola chiesa di San Luca sull'Esquilino: il *San Luca che dipinge la Vergine*, attribuita al maestro di Urbino.

La tavola lignea sostituiva forse già dal 1550, ma sicuramente almeno dal 1571, la precedente tela con il *San Luca* dipinto da Siciolante nel 1543,¹²⁷ ed evidentemente voluta da Perino durante il suo mandato.

Proprio l'immagine attribuita all'Urbinate venne solennemente esibita sull'altare della chiesa ancora incompiuta il 18 ottobre

¹²⁷ La prima pala d'altare raffigurante *San Luca* fu dipinta da Siciolante e a lui pagata (come acconto dell'*introito*) nel 1543 (AASL, v. 2, f. 19). Nell'adunanza tenuta il 9 marzo 1550 (ASRm, CNC, JBdA, v. 27, ff. 21) si decise di adattare («aptando») il quadro del *San Luca*, forse quello di Siciolante se il riferimento è solamente a una sistemazione del dipinto, qui definito «quatro». Come già evidenziato in altra sede, un restauro effettivo della tavola originaria del *San Luca*, chiaramente indicato su supporto ligneo, è eseguito nell'estate del 1571, come annotato nel *Libro del Camerlengo* da Domenico Zaga: «E piu per cera mastice chiodj jstече per remettere le cometjtture dellattavolla dj sallucha dinazi edidretto», 0,2 scudi (integrazioni mie). «E piu geso grosso per fare istucho per djtta tavola», 0,05 scudi. «E piu per libbre 5 di geso daoro per risturare sopra dove allpresentte edipinto», 0,1 scudi (AASL, v. 41, f. 74). È incomprensibile quanto indicato da Stefania Ventra nei tre saggi identici pubblicati sul dipinto, che confuta il possesso dello stesso da parte dell'istituzione nel 1571 (e la ricostruzione di chi scrive) in virtù del fatto che i due termini *tavola* e *quadro* utilizzati nel registro da «un certo Zaga» sarebbero intercambiabili (?); inoltre il documento fa chiaramente riferimento a committiture colmate con cera, mastice e chiodi, o stuccate con gesso, “restauro” a tutti gli effetti che non può certo essere riferito a una tela (S. VENTRA, *San Luca che dipinge la Vergine di Antiveduto Gramatica. Una copia a presidio d'integrità per l'immagine simbolo dell'Accademia di San Luca*, in *Storia dell'arte come impegno civile. Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, a cura di A. CIPRIANI, V. CURZI, P. PICARDI, Roma 2014, pp. 191-198 [Storia dell'arte, 39]; EADEM, *Il San Luca di Raffaello. Vicende e restauri tra Cinquecento e Novecento*, in *Ricerche di storia dell'arte*, 116-117 [2015], pp. 170-183; EADEM, *Il San Luca di Raffaello: nuove ricerche sulla storia conservativa*, in *Annali delle arti e degli archivi*, 1 [2015], pp. 113-132). Le vicende del dipinto sono ripercorse nei due volumi dedicati all'istituzione (vedi nota 1). Per la fortuna dell'icona in Accademia, *Raffaello. L'Accademia di San Luca e il mito dell'Urbinate*, a cura di F. MOSCHINI, V. ROTILI, S. VENTRA, catalogo della mostra (Roma, 21 ottobre 2020 - 30 gennaio 2021), Roma 2020.



6. Raffaello Sanzio (attribuito), *San Luca che dipinge la Vergine*, olio su tela, sec. XVI. Roma, Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca, 283

1577,¹²⁸ festa di San Luca, all'indomani dell'emanazione del *breve* di Gregorio XIII, promulgato il 13 ottobre precedente, che concedeva ai Pittori e agli Scultori di Roma di erigere una *Accademia del Disegno*.¹²⁹ La stessa icona fu miniata da Francesco da Castello in pergamena, insieme alle insegne del cardinale protettore, che la ricevette in dono il giorno di San Luca.¹³⁰ I tempi però erano cambiati. Sotto la spinta della Controriforma gli artisti non avrebbero più dipinto mobili, pennoni, tessuti o bandiere a loro copiosamente richiesti fino ad allora, ma immagini suggestive e devote attraverso le quali dare voce e suggestioni alle rinnovate richieste di accrescere e celebrare il sentimento mistico e religioso. L'immenso potere mediatico delle immagini doveva necessariamente passare al vaglio di un "controllore", scavalcando la vecchia accezione di derivazione medievale di *corporazione*.

È importante notare che il gruppo interno all'Università dei Pittori che più di tutti promosse il cambiamento prima di tutto "ideale" della vecchia università, essendone al momento alla direzione, non fu quello aggregato intorno a Girolamo Muziano – al quale la letteratura scientifica ha univocamente e semplicisticamente ascritto l'emanazione del *breve* fino ad ora –, ma quello degli artisti legati all'eredità di Raffaello, che si alternarono tra il 1575 e il 1579 alla guida dell'istituzione: Jacopino Del Conte (1575-1576), Marcello Venusti (1576-1577) e Scipione Pulzone (1577-1579), al quale ultimo si deve pure la ridipintura della pala del *San Luca*. Gruppo coeso che, percorrendo un filo mai spezzatosi, e dipanatosi dai primi "ritorni" datati agli anni '30, chiudeva la lunga serie dei "raffaelleschi" (non intendendosi con tale termine partizioni ideali né insuperabili, né rigorose) ripetutamente a capo dell'istituzione (basti pensare a Girolamo Siculo-lante o a Taddeo Zuccari, Consoli nel 1553-1555, 1563-1564 e nel 1561-1562), e ora nuovamente al vertice per quattro mandati conse-

¹²⁸ Al 18 ottobre risale il pagamento per «dui bandelle e dui girele per la tela che copre il quadro sopra laltare», annotato nel relativo *Libro del Camerlengo* insieme alle altre spese sostenute per la festa di San Luca (AASL, v. 41, f. 83v).

¹²⁹ AASL, *Documenti pontifici* 1577.

¹³⁰ Il pagamento è datato 17 ottobre 1577 e riferito a Francesco «da Tivoli» (AASL, v. 41, f. 83v).

cutivi. In questi anni Francesco Credenza (1575-1576), Pietro Venale (1576-1577), Ippolito Della Valle (1577-1578) e ancora Pietro Venale (1578-1579) affiancarono i Consoli in veste di Camerlenghi, mentre Scipione Pulzone era Sindaco insieme ad Adriano Rainaldi nel 1575-1576, durante il Consolato di Jacopino.¹³¹

E non è difficile credere che quest'ultimo avesse trascinato il re-taggio acquisito al suo arrivo a Roma negli anni '30 fino alla sua morte, sopravvenuta nel 1598, figurando ancora nell'elenco di quanti versavano l'elemosina per la candela in occasione della festa di San Luca, il 18 ottobre 1593.¹³² Proprio tale festa avrebbe dovuto introdurre alla nascita di una nuova istituzione, l'Accademia dei Pittori, Scultori ed Architetti voluta da Federico Zuccari, che rimaneva ancora una filiazione della Congregazione dei Pittori, impresa che tuttavia fallì a causa della malcelata supremazia della Pittura sulle Arti 'sorelle' che Zuccari voleva imporre, provocando la defezione dei suoi interlocutori. Ma nella solenne cerimonia di fondazione, celebrata nella spoglia stanza ricavata al di sopra della chiesa dei Santi Luca e Martina il 14 novembre 1593, ad accogliere gli intervenuti campeggiava sempre la pala del *San Luca* ritenuta di Raffaello, a rinnovare la propria simbolica funzione.¹³³

Esposizione-ostentazione che testimoniava dunque ancora una volta il rivendicato legame con l'artista che più di ogni altro a Roma

¹³¹ Vedi tabella B. Jacopino era già stato Console nel 1560-1561, per rifiuto di Marcello Venusti (AASL, v. 2, ff. 33v-34, 36v-38, 40v-41, 42v-45, 47v-49; *Ibidem*, v. 41, ff. 8-9, 63; ASRm, CNC, JBdA, v. 36, ff. 186v, 187; v. 37, ff. 152), Scipione Pulzone nel 1572-1573, ma già a dicembre 1572 sostituito da Adriano Rainaldi (AASL, v. 41, ff. 12v-13, 74v-75; ASRm, CNC, JBdA, v. 32, ff. 6, 8). In precedenza Siciolante aveva ottenuto un doppio mandato nel 1553-1555 (AASL, v. 2, ff. 31v-32, 35v-40, 48v-49, v. 41, ff. 4v, 54-55; ASRm, CNC, JBdA, v. 29, ff. 278, 293, 316 bis, 515, 594 bis, 683 bis) e nel 1563-1564, venendo sostituito *pro tempore* da Domenico Zaga (AASL, v. 2, ff. 48v-50, 51v-54; v. 41, ff. 65-66; ASRm, CNC, JBdA, v. 38, ff. 377), e Taddeo Zuccari nel 1561-1562 (AASL, v. 2, ff. 43v, 45v-50, 66v-67; v. 41, ff. 9, 63; ASRm, CNC, JBdA, v. 38, ff. 102v-103, 183).

¹³² AASL, sc. 69, 307.

¹³³ La cerimonia è descritta in R. ALBERTI, *Origine et progresso dell'Academia del Disegno, De Pittori, Scultori, & Architetti di Roma recitati sotto il regimento dell'Eccellente Sig. Cavagliero Federico Zuccari, & raccolti da Romano Alberti*, In Pavia, presso Pietro Bartoli, 1604, pp. 1-4.

rappresentava l'avvenuto passaggio di *status* da *artifex* ad intellettuale, ribadita venticinque anni dopo l'emanazione del *breve* gregoriano in nuova situazione. L'Accademia avrebbe faticato a trovare la sua identità istituzionale, passando attraverso il tentativo fallito di Federico Zuccari, e valicando aspri contenziosi di potere e conflitti tra posizioni teoretiche e fazioni artistiche contrapposte. Solo nel 1601 sarebbero stati finalmente varati gli Statuti dell'Accademia dei Pittori e Scultori di Roma, ma ancora sottoposta alla Congregazione dei Pittori,¹³⁴ in perfetta concomitanza con l'emanazione del decreto di Clemente VIII Aldobrandini che faceva assurgere la *Pittura* – unica tra le arti figurative – nel novero delle *Arti liberali*: «cum dicta Pictura sit professio nobilis, et sub nomine mechanicarum Artium non veniat».¹³⁵ In apertura del volume pergameneo e miniato (ora perduto) dei nuovi Statuti, che finalmente si sovrapponevano ai quattrocenteschi di Antoniazio Romano, figurava la riproduzione miniata della pala del *San Luca che dipinge la Vergine*, ritenuta di Raffaello, a rivendicare ancora la continuità con l'antico maestro. Che continuava a rappresentare pienamente l'immagine di artista "ideale", del resto contemporaneamente rivalutata anche dalla nuova Chiesa di Roma.

¹³⁴ Gli Statuti pergamenei dell'istituzione ancora ibrida sono citati in un *Inventario* del 1603, inserito in apertura del *Libro degli introiti*, nel quale è indicata la miniatura con riferimento al dipinto di Raffaello (AASL, v. 2, f. 1); sono attualmente perduti.

¹³⁵ La dichiarazione è nel decreto pontificio di esenzione dalla *tassa sul quattrino*, dalla quale le rimanenti Arti sarebbero state sollevate solo nel 1680, conservata in copia nell'archivio accademico (AASL, *Statuti* 1675, [ff. 57v-58]).

APPENDICE

Tabella A

Da ASRm, CNC, JBdA	Dal Registro degli Intoit, AASL
GIOVAN PIETRO CONDOPULO	
	v. 2, ff. 7v-8 «Joanpietro co.dopulo calabrese» 16 settembre 1535 (scudi 1) v. 5, [f.8] «Jampietro calabrese pittore» v. 5, [f.8] «Giouan Pietro Calabrese pittore» v. 2, ff. 4-6; 15-28; 33-34 Console 1533 - ottobre 1534 Console 1540 - ottobre 1541 Console 1545 - ottobre 1546
LUZIO LUZI	
1548 giugno 10 1548 luglio 25 1548 dicembre 16 1549 settembre 21 1549 ottobre 6 1550 marzo 9 1550 maggio 11 1550 ottobre 5 1551 ottobre 4 1551 novembre 8 [proposto Camerlengo] 1551 dicembre 20 1553 ottobre 8 1553 dicembre 3 1554 giugno 10 1554 settembre 2 1554 ottobre 7 1555 ottobre 6 1555 [ottobre] 10 1559 giugno 4 1559 luglio 9 1559 ottobre 8 1560 ottobre 6 1562 ottobre 5 1563 ottobre 3 1564 ottobre 1 1565 maggio 27 1566 ottobre 6 1569 ottobre 16 1573 gennaio 17 1573 ottobre 4 1574 gennaio 24	v. 2, ff. 3v-4 «Lutio da Todi» 18 gennaio 1534 (scudi 1) 2 luglio 1534 (scudi 0,50) v. 5, [f. 11] «Lutio da Todi» v. 2, ff. 4-11, 23-25 Console 1534 ottobre - 1536 ottobre

LEONARDO GRAZIA DA PISTOIA	<p>v. 2, ff. 3v-4 «Leonardo da Pistoia» 21 gennaio 1534 (scudi 0,50) 3 febbraio 1534 (scudi 0,50) 7 giugno 1534 (scudi 1)</p> <p>v. 5, [f. 11] «Lionardo da pistoia pittore»</p>
GIOVAN BATTISTA D'IPPOLITO	<p>1548 giugno 10 Console 1548 luglio 25 Console 1548 dicembre 16 1549 settembre 21 1550 marzo 9 1550 maggio 11 1550 ottobre 5 1550 novembre 23 1551 ottobre 4 1551 novembre 8 Camerlengo 1551 dicembre 20 1552 ottobre 2 Camerlengo 1553 ottobre 8 Camerlengo 1553 dicembre 3 1554 giugno 10 1555 ottobre 6 1555 [ottobre] 10 1559 giugno 4 1559 luglio 9</p> <p>v. 2, ff. 7v-8 «Jouanbaptista pittore da torre di nona» 22 agosto 1535 (scudi 0,8) 8 luglio 1537 (scudi 0,2)</p> <p>v. 5, [f. 8] «giuabattista dipollito pittore»</p> <p>v. 2, ff. 13, 15-17, 23, 27 Console 1541 ottobre - 1542 ottobre Console 1547 ottobre - 1548 ottobre</p>
FRANCESCO TORNÌ, L'INDACO	<p>1548 giugno 10 1548 luglio 25 1548 dicembre 16 Console 1549 settembre 21 Console 1549 ottobre 6 Console 1550 marzo 9 1550 ottobre 5 1551 novembre 8 1553 dicembre 3 1554 giugno 10 1554 ottobre 7 1555 [ottobre] 10 1557 ottobre 10 1557 ottobre 18 Consigliere 1559 giugno 4 1559 luglio 9 1559 ottobre 8 Sindaco</p> <p>v. 2, ff. 8v-9 «Francesco fiorentino detto lindaco» 19 agosto 1535 (scudi 1)</p> <p>v. 5, [f. 7] «Franc.o detto lindaco»</p> <p>v. 2, ff. 13-15, 18, 22, 27-29 Console 1539 ottobre - 1540 ottobre Console 1548 ottobre - 1549 ottobre</p>

OTTAVIANO TIGO, IL PILOTO	
1549 ottobre 6 1550 maggio 11 1551 ottobre 4 1551 ottobre 4 proposto Console 1553 ottobre 8 1553 dicembre 3	v. 2, ff. 11v-12 «Ottaviano detto el Piloto» 22 aprile 1537 (scudi 1) v. 5, [f. 14] «Ottaviano detto el Piloto pittore»
DOMENICO RIETTI, ZAGA	
1548 giugno 10 1548 luglio 25 1549 ottobre 6 1549 ottobre 6 1550 marzo 9 1550 maggio 11 1550 ottobre 21 1550 novembre 1551 ottobre 4 1551 novembre 8 Sindaco 1551 dicembre 20 1552 ottobre 2 1553 ottobre 8 1553 dicembre 3 Camerlengo 1554 giugno 10 Camerlengo 1554 settembre 2 Camerlengo 1554 ottobre 7 Camerlengo 1555 ottobre 6 Camerlengo 1555 [ottobre] 10 Camerlengo 1557 ottobre 10 Camerlengo 1557 ottobre 18 Camerlengo 1558 ottobre 2 Camerlengo 1559 giugno 4 1559 ottobre 8 Camerlengo 1560 ottobre 6 Camerlengo 1561 giugno 1 Camerlengo 1562 ottobre 5 Console 1563 maggio 1 Console 1563 ottobre 3 Console 1564 ottobre 1 Console <i>pro tempore</i> 1565 maggio 27 1565 ottobre 3 Camerlengo 1566 ottobre 6 1567 luglio 8 1567 agosto 10 1567 ottobre 5 1569 ottobre 16 Camerlengo 1569 ottobre, Procuratore 1572 ottobre 5 Camerlengo 1572 ottobre Camerlengo 1573 gennaio 17 Camerlengo 1573 ottobre 4 Camerlengo 1574 gennaio 24 1574 ottobre 3	v. 2, ff. 15v-16 «Domenico detto el zaga fiorentino» 3 luglio 1541 (scudi 1) v. 5, [f. 5] «Domenico detto el zaga pittore» v. 2, ff. 40, 42, 43-52 Console ottobre 1562-ottobre 1563 Console <i>pro tempore</i> ottobre 1563-1564

ANTONIO DI BALDINO	
1549 ottobre 6 1550 marzo 9 1550 maggio 11 1550 ottobre 5 1551 dicembre 20 1553 ottobre 8	v. 2, ff. 21v-22 «Antonio di Baldino» 1544 (scudi 1) v. 5, [f. 1] «Antonio de Baldino pittore»
PIERO BONACCORSI, PERIN DEL VAGA	
	v. 2, ff. 16-24 Console 1543 ottobre - 1544 ottobre

ASRm, CNC, JBdA	
1548 giugno 10	v. 26, ff. 493
1548 luglio 25	v. 26, f. 158
1548 luglio 29	v. 26, f. 163v
1548 dicembre 16	v. 26, f. 310
1549 settembre 21	v. 26, f. 610v
1549 ottobre 6	v. 26, f. 630
1550 marzo 9	v. 27, ff. 21
1550 maggio 11	v. 27, ff. 62-63
1550 ottobre 5	v. 27, ff. 131
1550 ottobre 21	v. 27, f. 164
1550 novembre 23	v. 27, ff. 164bis
1551 ottobre 4	v. 27, ff. 445
1551 ottobre 18	v. 27, f. 445v
1551 novembre 8	v. 27, ff. 445v; 456
1551 dicembre 20	v. 27, ff. (299) 530bis
1552 ottobre 2	v. 28, f. 259/261
1553 ottobre 8	v. 29, ff. 278, 293
1553 dicembre 3	v. 29, ff. 316 bis
1554 giugno 10	v. 29, ff. 516
1554 settembre 2	v. 29, ff. 594 bis
1554 ottobre 7	v. 29, ff. 638 bis
1555 ottobre 6	v. 30, ff. 334 bis
1555 [ottobre] 10	v. 30, ff. 438, 466
1557 ottobre 10	v. 33, ff. 328
1557 ottobre 18	v. 33, f. 359
1558 ottobre 2	v. 34, ff. 346 bis
1559 giugno 4	v. 35, ff. 258, 309

1559 luglio 9	v. 35, ff. 327, 352
1559 ottobre 8	v. 35, ff. 450, 491 bis
1560 ottobre 6	v. 36, ff. 186v, 187
1561 giugno 1	v. 37, ff. 152
1562 maggio 29	v. 38, ff. 102v-103
1562 ottobre 5	v. 38, f. 183
1563 maggio 1	v. 38, ff. 308v-309
1563 ottobre 3	v. 38, ff. 377
1564 ottobre 1	v. 38, ff. 536v-537
1565 maggio 27	v. 39, ff. (89)
1565 ottobre 3	v. 39, ff. 137-138
1566 ottobre 6	v. 39, ff. 328-329
1567 luglio 8	v. 39, ff. 480
1567 agosto 10	v. 39, ff. 484v, 485
1567 ottobre 5	v. 39, f. 500v
1569 ottobre 16	v. 40, ff. 359
1572 ottobre 5	v. 32, ff. 6
1573 gennaio 17	v. 32, ff. 8
1573 gennaio 17 ¹	v. 32, ff. 8
1573 ottobre 4	v. 32, ff. 14
1574 gennaio 24	v. 32, ff. 17
1574 ottobre 3	v. 32, ff. 46
1574 ottobre 18	v. 32, ff. 46
1574 ottobre 24	v. 32, f. 42

Tabella B

Anni di Consolato	Consoli dei Pittori	Camerlenghi
1533 ottobre - 1534 ottobre	Giovan Pietro Condopulo AASL, v. 2, ff. 3v-6	
1534 ottobre - 1535 ottobre	Luzio Luzi AASL, v. 2, ff. 3v-10v	
1535 ottobre - 1536 ottobre	Luzio Luzi AASL, v. 2, ff. 5v, 10v, 22v-25	
1536 ottobre - 1537 ottobre	Pietro Viventi AASL, v. 2, ff. 6v-12 Francesco da Siena AASL, v. 2, ff. 11v-13	[Francesco de Picchis da Siena]

1537 ottobre - 1538 ottobre	Antonio Mazzaporrone AASL, v. 2, ff. 10v-15	
1538 ottobre - 1539 ottobre	Antonio Mazzaporrone AASL, v. 2, ff. 25v-26	
1539 ottobre - 1540 ottobre	Francesco Torni dell'Indaco AASL, v. 2, ff. 12v-15, 21v-22, 27v-28	
1540 ottobre - 1541 ottobre	Giovan Pietro Condopulo AASL, v. 2, ff. 14v-17, 32v-34	
1541 ottobre - 1542 ottobre	Giovan Battista d'Ippolito AASL, v. 2, ff. 12v-17, 22v-23	
1542 ottobre - 1543 ottobre	Matteo Crassetti da Terranova AASL, v. 2, ff. 15v-24, 27v-28	
1543 ottobre - 1544 ottobre	Perin del Vaga AASL, v. 2, ff. 15v-24	
1544 ottobre - 1545 ottobre	Jacopino del Conte AASL, v. 2, ff. 20v-22, 23v-24	
1545 ottobre - 1546 ottobre	Giovan Pietro Condopulo AASL, v. 2, ff. 14v, 16v-18, 19v-22, 23v-25, 27v-28	Vincenzo Raimondi ASRm, <i>Trenta Notai Capitolini</i> , Uff. 20, Johannes Dominicus Peracca, v. 41, ff. 214-228
1546 ottobre - 1547 ottobre	Apollonio da Capranica AASL, v. 2, ff. 19v-20, 24v-27	
1547 ottobre - 1548 ottobre	Giovan Battista d'Ippolito AASL, v. 2, ff. 26v-27 ASRm, <i>CNC</i> , JBdA, v. 26, ff. 493; v. 26, f. 158	Domenico da Siena ASRm, <i>CNC</i> , JBdA, v. 26, ff. 493; v. 26, f. 158
1548 ottobre - 1549 ottobre	Francesco Torni dell'Indaco AASL, v. 2, ff. 17v-18, 26v-29 ASRm, <i>CNC</i> , JBdA, v. 26, ff. 310, 610v, 630	Domenico da Siena ASRm, <i>CNC</i> , JBdA, v. 26, ff. 310, 610v, 630

Anni di Consolato	Consoli dei Pittori	Camerlenghi	Sindaci
1575 ottobre 1576 ottobre	Jacopino del Conte AASL, v. 2, ff. 54v-55, 56v-57, 60v-68, 69v-71 AASL, v. 41, ff. 13v, 81-82	Francesco Credenza AASL, v. 41, ff. 13v, 81-82	Adriano Rainaldi, Scipione Pulzone AASL, v. 41, f. 80v
1576 ottobre 1577 ottobre	Marcello Venusti AASL, v. 2, ff. 59v-60, 61v-64, 65v-66, 67v-68, 70v-76 AASL, v. 41, ff. 13v-14, 82v-84	Pietro Venale AASL, v. 41, ff. 13v-14, 82v-84	Francesco Cafontana AASL, v. 41, f. 82

1577 ottobre 1578 ottobre	Scipione Pulzone AASL, v. 2, ff. 45v- 46, 57v-59, 60v-62, 65v-66, 70v-71, 72v- 73, 74v-76 AASL, v. 41, ff. 14v- 16, 84-86	Ippolito della Valle AASL, v. 41, ff. 14v- 16, 84-86	
1578 ottobre 1579 ottobre	Scipione Pulzone AASL, v. 2, ff. 66v- 67, 69v-70, 72v-79 AASL, v. 41, ff. 15- 16, 86	Pietro Venale AASL, v. 41, ff. 15- 16, 86	