

Il cantiere della cappella Massimo di Perino del Vaga in Trinità dei Monti: cronologia e modelli decorativi

Barbara Agosti e Maria Beltramini

Fino al crollo nell'anno 1800 che ne determinò la distruzione – fatti salvi due circoscritti brani pittorici ad affresco poi musealizzati, frammenti di decorazione a stucco e, forse, la tavola d'altare –, la quinta cappella sinistra della chiesa della Trinità dei Monti, (fig. 1) che viene generalmente indicata col nome del suo secondo titolare, il gentiluomo romano Angelo Massimo, rappresentò un modello ammiratissimo di cantiere decorativo della Maniera moderna: un autentico palinsesto impalcato, com'è noto, in due fasi ben distinte – l'una al principio degli anni Venti e l'altra alla fine degli anni Trenta del Cinquecento – da artisti cresciuti tutti nella bottega di Raffaello: Giulio Romano e Giovan Francesco Penni prima, Perino del Vaga (affiancato da Daniele da Volterra e Guglielmo Della Porta) poi.

Giorgio Vasari, che ne ha lasciato una famosa e articolata descrizione, ci fa capire di quale prestigio godesse il complesso, continuamente visitato e studiato da intendenti e artisti in una chiesa cui non difettavano certo i capolavori;¹ tuttavia, proprio la sua “doppia vita”, la sua traumatica fine e il successivo rifacimento neoclassico ne hanno assai compromesso i tentativi di ricostruzione, pur brillantemente inaugurati nel 1960 da un esemplare studio di John Gere.²

Le vicende della decorazione della cappella, che meritano di essere raccontate insieme nei loro indistricabili intrecci, si innestano naturalmente nelle più generali vicende costruttive della chiesa romana dei Minimi, ufficialmente fondata nel 1502: dopo che, durante la prima campagna di lavori, vennero eseguiti “alla francese” l'abside poligonale, il transetto e un primo tratto di navata con le relative cappelle, a partire dall'autunno del 1514, sotto la direzione di Sebastiano da Fossombrone, scapellino attivo nel giro dei grandi cantieri papali di primo Cinquecento, si procedette verso ovest realizzando ulteriori tre campate del piedicroce.³ Le sei nuove



fig. 1
Roma, chiesa della Trinità dei Monti, cappella Massimo. Stato attuale.

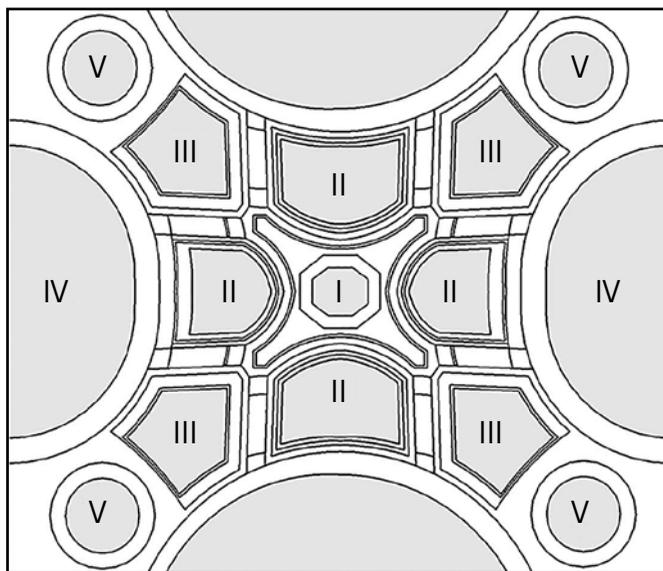


fig. 2
 Schema decorativo della volta adottato nella prima campagna di lavori (1520 ca.-1522) nella cappella Massimo (elaborazione grafica di Luca Vona 2020).

- Legenda:
 I. *Trinità*
 II. *Scene della vita della Maddalena*
 III. *Evangelisti*
 IV. *Lunette con Dio Padre tra gli angeli (?) e la Maddalena trasportata dagli angeli*
 V. *Simboli degli Evangelisti*

cappelle laterali (tre per parte) eseguite in quell'occasione riprendevano le dimensioni e la semplice struttura delle prime già in piedi: a pianta rettangolare (poco più di 3 metri di profondità per 4 metri e mezzo di larghezza), voltate a crociera, passanti, cioè perforate in basso, in prossimità dei pilastri dell'arco d'accesso, da un caratteristico varco centinato, e rischiarate da un'unica finestra a forma di arco a tutto sesto, posta in alto al centro della parete di fondo. Venendo a trovarsi nel punto d'attacco di questa nuova *tranche* di opere, l'intelaiatura muraria della cappella che qui ci interessa, e della sua gemella di fronte, venne dunque eseguita per prima, forse già nel corso del 1515 o poco dopo; ad ogni modo sappiamo che negli anni Trenta la chiesa era ancora dotata di una facciata provvisoria e che solo nel

corso della seconda metà del XVI secolo il cantiere poté dirsi compiuto, fino appunto alla traumatica riapertura all'inizio del XIX, resasi necessaria per porre rimedio alle devastazioni provocate dall'occupazione francese.⁴

La prima campagna decorativa, nell'orbita di Raffaello

La prima campagna decorativa, che coinvolse l'allestimento della volta, delle sottostanti lunette e della pala d'altare, fu incentrata sulle storie della Maddalena e realizzata da Giulio Romano e da Giovan Francesco Penni per una prostituta di successo nella scatenata Roma leonina, identificata con Lucrezia Scanatoria.⁵ (fig. 2) Come attesta Vasari, su uno dei lati era collocato il monumento sepolcrale della committente, in seguito rimosso «da que' frati, che si facevano scrupolo che una si fatta femmina fusse quivi stata riposta con tanto onore».⁶ L'impresa è collocata per solito entro una forchetta compresa tra l'ultima fase dell'attività di Raffaello e il 1524, termine estremo segnato dal trasferimento di Giulio a Mantova nell'ottobre.⁷

Da una disposizione dei suoi eredi testamentari si evince che Lucrezia morì in un momento imprecisato precedente il 14 febbraio 1522.⁸ È ragionevole ritenere che il sepolcro marmoreo sia stato posto in opera una volta compiuta la decorazione della volta e delle lunette nel registro superiore delle pareti del sacello, che comportava l'ingombro del vano della cappella con un ponteggio. Il monumento, con un sarcofago su cui stava distesa «una femmina morta di marmo, stata eccellentemente lavorata dal Bologna scultore, e due putti ignudi dalle bande», fu scolpito da Domenico Aimo da Varignana detto il Bologna verosimilmente durante l'interruzione, documentata, del suo lavoro al cantiere della Santa Casa di Loreto, in cui era coinvolto dal 1518-1519.⁹ Risulta infatti che tra la primavera del 1521 e il 5 aprile del 1522 lo scultore era stato «più de uno anno fuera de Anchona et a Roma et altro affare

sue faccende et laborare per altri et non per la Casa». ¹⁰ Non è da escludere che l'allestimento della cappella fosse cominciato ancora vivente Lucrezia, ma certo questa finestra cronologica si prospetta come la più convincente per la lavorazione del suo monumento sepolcrale, dato che dopo di allora Aimo riprese con continuità il servizio a Loreto. ¹¹

Questo dato induce a fare risalire l'esecuzione della campagna decorativa nella prima metà del 1521, o sullo scorcio dell'anno precedente, una datazione coerente con le evidenze provenienti dal materiale grafico superstite, che indicano

una progettazione inizialmente almeno in parte avviata ancora da Raffaello, e quindi ripresa e portata a termine dai due eredi. ¹² Innanzitutto, il disegno di Chatsworth per la scena con *Marta che conduce Maddalena a Cristo*, (fig. 3) sulla volta in corrispondenza dell'arco di ingresso, a lungo ascritto a Giulio sulla scia dell'indicazione vasariana, è stato condivisibilmente ricondotto a Raffaello al tempo delle logge di Leone; ¹³ e anche Vasari indicava nel maestro urbinate l'autore di questa composizione tradotta a stampa, in formato rettangolare, da Marcantonio Raimondi. ¹⁴ Un'ideazione raffaellesca è stata prospettata anche per la *Cena di Cristo in casa di Simone*, nel riquadro della volta al di sopra dell'altare, nota dalla stampa di Marcantonio, e per cui rimane anche il disegno del Louvre con il particolare di Cristo e Maddalena inginocchiata ora riferito a Giulio Romano. ¹⁵ Peraltro lo schema stesso della volta della cappella, ricostruibile sulla base di alcune derivazioni grafiche successive, è esemplato su quelli della quarta e decima campata delle logge. ¹⁶

Delle due lunette sulle pareti laterali resta, strappata e trasferita su tela, quella con *Maddalena trasportata dagli angeli* oggi alla National Gallery di Londra, (fig. 4) un'invenzione discesa da prototipi come la *Visione di Ezechiele* o la *Psiche in volo* della loggia di Agostino Chigi, e con ogni probabilità rielaborata da Giulio, ma eseguita da una mano poco sostenuta, che non è affatto scontato identificare in toto con quella di Giulio stesso o di Penni. ¹⁷ Merita di essere seriamente ripresa in considerazione l'ipotesi che nella lunetta sulla parete opposta fosse previsto il *Dio Padre tra angeli* (fig. 5) studiato da Giulio Romano nel foglio della Morgan Library che presenta il medesimo insolito formato ed è iconograficamente pertinente. ¹⁸

D'altra parte, se la decorazione fu eseguita entro la primavera del 1521, è indispensabile supporre che i due allievi di Raffaello avessero a loro volta delegato a collaboratori la messa in opera di questo cantiere "minore" tra quelli lasciati dal maestro, essendo entrambi assorbiti fino al termine del pontificato di Leone X nel dicembre dalla conduzione dei lavori a villa Madama e nella sala di Costantino, e dall'eredità di altri innumerevoli incarichi, mentre Perino del Vaga e Giovanni da Udine decoravano la volta della sala dei Pontefici (ca. 1520-1521).

La pala d'altare con il *Noli me tangere* viene riconosciuta nell'opera oggi al Museo del



fig. 3
Raffaello, *Studio per Marta che conduce Maddalena a Cristo*, 1516 ca.-1518; Chatsworth, Trustees of the Chatsworth Settlement, inv. 63.



fig. 4
Giulio Romano, Giovan Francesco Penni e aiuti,
Maddalena trasportata dagli angeli, 1520 ca.-
1521; Londra, The National
Gallery.

Prado, (fig. 6) benché alcuni ritengano che questa sia solo una delle copie note dell'originale, il quale sarebbe da individuare invece nella tavola ancora *in situ* o da considerare perduto.¹⁹ Sono state comunque ben rilevate le invenzioni combinate nella pala: la Maddalena segue la formula adoperata da Giulio nella *Deesis* della Pinacoteca di Parma, un dipinto allestito attingendo ancora a caldo a disegni di Raffaello, con ricercati effetti di lume;²⁰ e nel Cristo è reimpiegata un'idea già messa a frutto per l'arazzo con la *Resurrezione di Cristo* della serie della Scuola Nuova, uno degli incarichi leonini ancora in corso alla morte del Sanzio.²¹

La tavola per l'altare fu verosimilmente l'ultimo dei complementi della cappella, e anche nell'esecuzione del dipinto del Prado non sembra esserci traccia, come è stato talvolta osservato, della presenza diretta di Giulio né di Giovan Francesco.²² È molto suggestiva, e auspicabilmente da approfondire, l'ipotesi di riconoscere piuttosto il collaboratore dei due eredi qui attivo in uno dei fratelli di Giovan Francesco, Bartolomeo Penni, cui si deve una successiva riproposta della figura della Maddalena inginocchiata.²³ La pittura ben poco vibrante del *Noli me tangere*, i panneggi pesanti e fermi, e alcuni dettagli morelliani (per esempio la morfologia dei piedi) lo apparentano con forza ai brani meno felici della sezione inferiore della *Pala di Monteluca*, (fig. 7) che a loro volta però sono difficilmente ascrivibili a un pittore impegnato per oltre un decennio della lezione di Raffaello quale era Giovan Francesco Penni.²⁴ Questi,



fig. 5
Giulio Romano, *Studio per Dio Padre tra gli angeli*, 1520 ca.-1521; New York, Morgan Library & Museum, Department of Drawings and Prints, inv. I, 19.

operoso accanto al Sanzio fin dal tempo della *Sacra Famiglia* di Cava dei Tirreni, attribuzione tradizionale mai messa in discussione, stando a Vasari collaboratore fidatissimo del maestro per oltre un decennio nelle sue maggiori imprese, e quantomeno principale responsabile della copia della *Trasfigurazione* compiuta a Napoli e oggi al Prado, non può essere l'autore che qui traduce con tanta crudezza, con colori compatti e modi rigidi, il modello grafico approntato da Raffaello per il gruppo degli apostoli intorno al sarcofago.²⁵

La pala per la cappella della Maddalena era verosimilmente compiuta entro la metà del 1522, quando con il divampare della peste Giovan Francesco si ricoverò per alcuni mesi a Firenze, come Perino, e forse proprio insieme a quest'ultimo, suo futuro cognato, mentre da lì se ne andava Giovanni da Udine, diretto a Venezia.²⁶ Il 23 febbraio del 1523 Penni era di nuovo a Roma, dove faceva da testimone al contratto matrimoniale di Girolama Pippi, sorella di Giulio, con Lorenzetto, e qualche tempo dopo rientrò nell'Urbe anche Perino, che raccolse da Lorenzo Pucci la commissione del ciclo di affreschi (ca. 1523-1524) per la cappella acquisita allora dal cardinale fiorentino nel transetto sinistro di Trinità dei Monti.²⁷

Il 28 maggio 1523 Giovan Francesco e Giulio strinsero nuovi accordi con le clarisse del convento di Monteluce per la pala da tempo commissionata a Raffaello e che sarebbe stata consegnata soltanto il 2 giugno 1525, e saldata e inaugurata nell'agosto, alla presenza del



fig. 6
Aiuti di Giulio Romano e Giovan Francesco Penni, *Noli me tangere*, 1521-1522 ca.; Madrid, Museo Nacional del Prado.



fig. 7
Raffaello, Giulio Romano, Giovan Francesco Penni e aiuti, *Incoronazione della Vergine (Pala di Monteluca)*, 1505 ca.-1525; Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana.

solo Penni, dopo che Giulio si era trasferito a Mantova.²⁸ Alla riapertura dei cantieri con l'avvento di Clemente VII, Giulio e Penni avevano maturato il proposito «d'intrattenere Perino», pianificando le sue nozze con la sorella di Giovan Francesco, Caterina Penni, che, avvenute nel 1525, avrebbero rinsaldato le strategie matrimoniali, e la circolazione protezionistica dei disegni del maestro, tra gli ex collaboratori della bottega di Raffaello.²⁹ È dentro questo intreccio che andrà riconsiderata l'incognita del registro superiore della *Pala di Monteluca*, ideato sulla carta dal maestro e tradotto in pittura da una mano che è difficile continuare a credere sia solo quella di Giulio Romano, cui è prevalentemente riferita, tanto questa tavola diverge dalle sue precedenti prove, segnate da un chiaroscuro aggressivo, da una materia pittorica eccitata dalla luce e da anatomie potentemente plastiche.³⁰

La seconda campagna decorativa: il tempo di Perino

La decorazione della cappella in Trinità dei Monti è indicata da Vasari come il primo impegno affrontato da Perino al rientro a Roma dal periodo trascorso a Genova e poi a Pisa, ed era con ogni probabilità già conclusa entro il 1538.³¹ L'artista ricevette questa commissione

di grande significato da Angelo Massimo, che aveva ottenuto il patronato della cappella nell'ottobre 1537:³² si trattava di un incarico lusinghiero, che sollecitava Perino a trovare il giusto equilibrio tra il rispetto per un modello di cultura decorativa illustre e addirittura familiare, ormai vecchio di quindici anni ma ancora condizionante per la sua contiguità fisica, e l'urgenza di lasciar spazio alle idee maturate nei lunghi anni dell'assenza, segnalando altresì il proprio ritorno sulla piazza romana.³³

L'acquisizione della cappella da parte del ricco committente aprì la strada ad alcune modifiche rispetto alle precedenti circostanze della dotazione, sia di ordine iconografico – con lo spostamento dell'attenzione sulla figura di Gesù Cristo, cui la cappella risultò poi formalmente dedicata –³⁴ sia di ordine pratico: lo smantellamento, già ricordato, della sepoltura della scabrosa primitiva titolare.³⁵ Vasari specifica che Angelo Massimo «fece far *prima* un ornamento di legno dorato alla tavola che n'aveva uno povero di stucco, e *poi* allogò le facciate a Perino»,³⁶ circoscrivendo con precisione l'intervento dell'artista alle pareti laterali del sacello, e in particolare alle porzioni al di sotto dell'ininterrotta cornice d'imposta delle lunette e della volta, porzioni all'epoca ancora vuote, o appunto liberate per l'occasione.

La progettazione si articolò almeno in due momenti, il primo dei quali è documentato, come riconosciuto da John Gere, da un bel disegno oggi al Szépművészeti Múzeum di Budapest, (fig. 8) che mostra in veduta prospettica l'invenzione per la parete sinistra della cappella (come si deduce dalla posizione del varco passante) che doveva evidentemente replicarsi sulla fronte opposta.³⁷

Introdotta da un arcone decorato all'intradosso da un motivo a girali, col capitello d'imposta che si prolunga sul muro come fascia modanata continua,³⁸ segnando il limite superiore dell'intervento, il campo viene diviso in due aree ben distinte da una striscia a meandro. La porzione superiore è occupata al centro da un riquadro figurato con Cristo protagonista di una scena miracolosa, di formato leggermente rettangolare e agganciato ai bordi tramite quadri più piccoli; questi, con soggetti di non facile identificazione, vengono sovrapposti a un sistema concentrico di cornici, incernierate agli angoli da ottagoni e percorse da candelabre. Le lievi sottolineature ad acquerello e le differenze di tratto – più sommari alcuni, più dettagliati altri – suggeriscono che le candelabre ai bordi esterni fossero state concepite per essere dipinte,³⁹ affiancate ad altre di stucco leggero, chiuse tra fasce in lieve aggetto, con esito di parato bidimensionale: queste soluzioni segnano il punto di massimo avvicinamento di Perino alle sue prime esperienze romane, in particolare alla volta della sala dei Pontefici (ca. 1520-1521), con un effetto deliberato di quinta chiusa accentuato per contrasto dalle aperture di cielo previste dagli affreschi delle lunette soprastanti.⁴⁰

Il campo inferiore è invece scandito da Perino con fanciulle alate a scala umana (da intendersi forse come Vittorie) di fronte a tozzi pilastri lisci, che individuano campiture decorate da un ricco repertorio di dettagli ornamentali: data la funzione di basamento di un piccolo spazio, è logico supporre che questa parte fosse priva di risalti e interamente dipinta, come nelle stanze vaticane e in particolare in quella dell'Incendio, significativo precedente per la posa a braccia spalancate delle figure.

Pur coordinate assialmente, le due aree appaiono concepite come fasce orizzontali indipendenti: quella inferiore giocata sulla progressiva scalatura dei piani in profondità in modo

fig. 8

Perino del Vaga, *Primo progetto per la cappella Massimo alla Trinità dei Monti*, 1537; Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 1838.



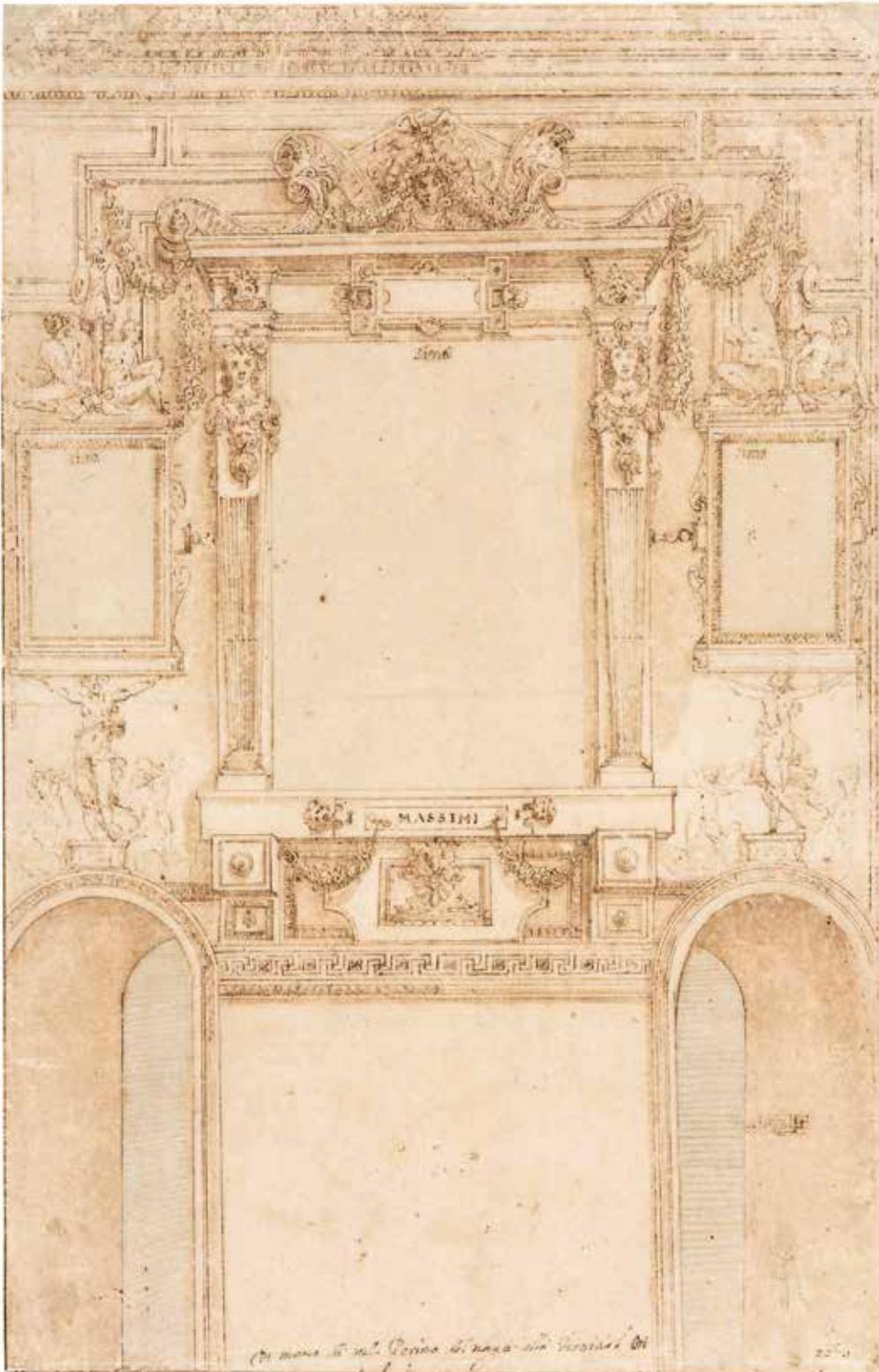
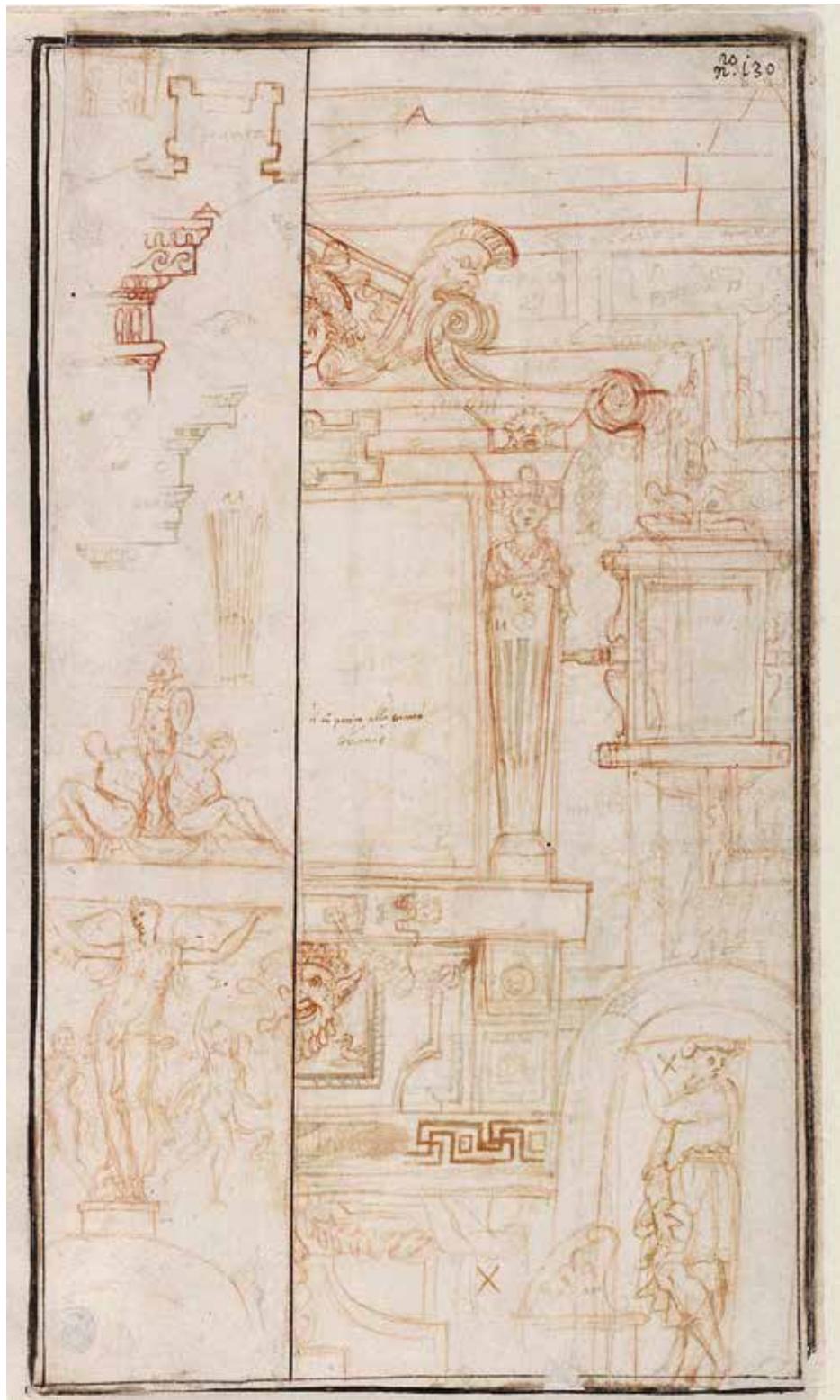


fig. 9
Perino del Vaga, *Secondo progetto per la cappella Massimo alla Trinità dei Monti*, 1538; Londra, Victoria & Albert Museum, Prints, Drawings and Paintings Collection, inv. 2270.

fig. 10

Perino del Vaga, *Studio per la Cappella Massimo*, 1538; Madrid, Biblioteca Nacional de España, Album Casale, invitado. DIB/16/49/133.



da far risaltare il presunto ruolo di sostegno delle Vittorie, con una scansione sbilanciata dalla porticina in direzione della parete di fondo; quella superiore invece centrata attorno all'episodio narrativo.

Il racconto vasariano, chiaramente fondato sulla visione diretta dell'opera, prova però che il progetto di Perino effettivamente eseguito fu un altro, illustrato in pulito da un disegno autografo, oggi al Victoria & Albert Museum, (fig. 9) riconosciuto come tale da John Gere, che si fece guidare dall'iscrizione «MASSIM» alla base dell'edicola principale e che identificò inoltre, nelle collezioni di quello stesso museo, il brano di affresco staccato con la *Resurrezione di Lazzaro* (inv. 362-1876) che in origine la abitava, consentendo indispensabili verifiche dimensionali.⁴¹

Rispetto al foglio di Budapest, quello londinese si concentra – con maggior aderenza alle proporzioni reali – sul puro brano di parete, omettendo di registrare il pilastro d'imposta dell'arco d'accesso, così come qualsiasi altro riferimento alla struttura della cappella, fatto salvo il varco passante. La decorazione della fascia bassa appare eliminata, risultando anzi drasticamente ridotta in ampiezza dall'inclusione di una seconda porticina simmetrica, evidentemente solo in *trompe-l'oeil*: l'area tra le due aperture vi appare vuota, utile per eventuali cenotafi o iscrizioni commemorative connesse alla funzione funeraria del sacello.

La nuova dimestichezza di Perino con la pratica del disegno d'architettura si apprezza nel modo in cui la ricomposta simmetria del telaio decorativo fa funzionare il foglio come modello di presentazione per entrambe le pareti, con la semplice avvertenza di considerare effettivo solo uno dei due varchi centinati di passaggio, che per tale motivo vengono rappresentati identici (ognuno di essi, cioè, può essere all'occorrenza inteso come quello reale). Coerentemente, le scene narrative da includere nelle cornici non vengono illustrate o nominate, e le campiture accolgono un generico richiamo (più volte «Storia», e in un caso il meno perspicuo «Ori»)⁴² che rimanda ad una lista di contenuti, compilata altrove per essere forse discussa e approvata dal committente. L'invenzione generale documentata dal foglio londinese ci pare ulteriormente confermata da un disegno inedito, parziale ma di alta qualità, individuato da Andrea Zezza in collezione privata e cortesemente segnalatoci, che per il dominio degli effetti plastici potrebbe essere stato tratto dal vivo. Similmente il bel foglio perinesco oggi a Madrid, (fig. 10) riemerso dai fondi della Biblioteca Nacional negli anni Ottanta del Novecento, testimonia altre soluzioni decorative per l'area al di sotto dell'edicola principale e una fase di elaborazione che precede di pochissimo quella finale.⁴³

I mutamenti introdotti da Perino nel suo primo modello sono imputabili ora alla doverosa ricerca di conformità con l'impostazione del muro di fondo della cappella, che pur estranea al progetto, era comunque comandata dal formato del *Noli me tangere* sull'altare: i principali riquadri su ogni lato vengono quindi fatti ruotare di novanta gradi divenendo edicole in guisa di finestra, la cui struttura architravata e fastigiata tra erme femminili rimane chiara e leggibile, sebbene ingentilita dalla finezza delle soluzioni ornamentali. (fig. 11) Il riorientamento della parete lungo l'asse verticale libera spazio ai lati per l'inserimento

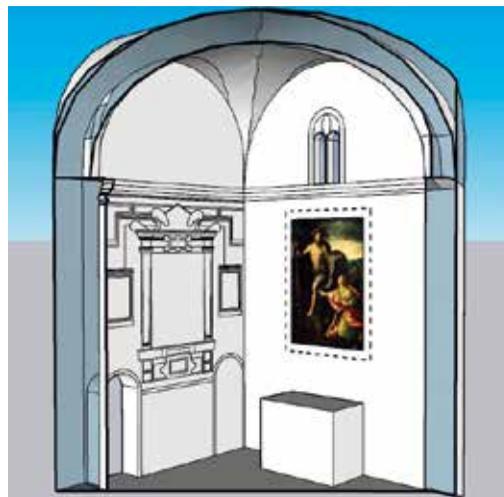


fig. 11
Sezione prospettica della cappella Massimo in base al progetto di Perino del Vaga oggi a Londra (elaborazione grafica di Luca Vona 2020).

figg. 12-13

Particolari della cornice della parete d'altare, 1538; Roma, chiesa della Trinità dei Monti, cappella Massimo.



di ulteriori campi allungati dedicati ad episodi della storia sacra di più agevole lettura pur nelle contenute dimensioni, nel generale diradarsi dei motivi decorativi minuti e nel contemporaneo lievitare di alcune selezionate invenzioni, che in sostanza innovano le tradizionali candelabre: coppie di schiavi alla base di trofei migrano in effetti da quelle precedenti divenendo elementi di coronamento, mentre le figure femminili a braccia spalancate che reggono i riquadri dal basso sono sorelle minori di quelle già immaginate per il basamento dipinto. Ma il dato più rilevante è che la parete si riorganizza in base ad un diverso principio d'ordine, fondato su un elemento architettonico dominante, col risultato che la cappella non si dimostra più concepita come accostamento di superfici bidimensionali indipendenti, ma come spazio coordinato caratterizzato dalla convergenza verso il centro delle cornici monumentali in aggetto: il potenziamento della consistenza plastica delle pareti (sottolineata nel disegno anche dall'esagerato spessore dell'intradosso delle porte visto da un punto di stazione centrale) – contemporaneamente le affranca dalla decorazione della volta e delle lunette.

La rapidità e la sicurezza con cui Perino approda a questa integrazione tra schema decorativo e telaio architettonico trovano almeno in parte una spiegazione nella recente esperienza genovese, nel corso della quale la sua raffinata cultura architettonica e antiquaria accumulata nella Roma leonina e clementina aveva avuto occasioni di precisarsi. Andrà tuttavia anche considerata una riflessione sulle invenzioni michelangiottesche per le tombe medicee in San Lorenzo a Firenze, possibilmente accostate da Perino durante il soggiorno toscano prima del ritorno nell'Urbe: da lì sembrano infatti discendere, oltre che alcune singole soluzioni di ornato, il gusto per una rinnovata gerarchia dell'articolazione che dalle pareti preme verso l'osservatore, e l'allontanamento definitivo dalle esperienze della propria formazione.

Il primo paragrafo è a firma di Barbara Agosti e il secondo di Maria Beltramini, tuttavia questioni di metodo e di merito hanno reso indispensabile discutere e verificare assieme ogni parte di questo lavoro. Siamo grate a Sara Bova, Cristina Conti, Francesco Grisolia, Serena Quagliaroli, Sebastiano Roberto, Giulia Spoltore e Antonio Vannugli, che in vario modo hanno agevolato le nostre ricerche.

1 Vasari [1966-1987], vol. V, pp. 148-150.

2 Gere 1960.

3 Per le vicende costruttive della chiesa, e i suoi protagonisti e modelli architettonici: Roberto 2016, in particolare pp. 94-99 e ora Günther 2020, in particolare pp. 38-48.

4 La cappella Massimo misura precisamente 4,516 metri di larghezza e 3,498 metri di profondità, esclusi i pilastri d'accesso (la profondità dalla soglia è di 4,398 metri); per le distruzioni ottocentesche: Giacomini 2016, in particolare pp. 213-215. La ricostruzione della cappella Massimo, compiuta probabilmente entro la nuova consacrazione della chiesa nel 1816, è attribuita a Joseph Subleyras (1745-1819), figlio del più noto pittore Pierre: Vannugli 2005, p. 67 e nota 88.

5 Vasari [1966-1987], vol. V, p. 148. Per l'identificazione della committente: Pecchiai 1958, pp. 146-147; Witcombe 2002, pp. 278-279.

6 Vasari [1966-1987], vol. V, p. 150.

7 Voss [2007], p. 78: dopo la morte di Raffaello; Gere 1987, p. 215: *ante* 1524; Ferino-Pagden 1989, p. 85 e S. Ferino in *Giulio Romano* 1989, pp. 252-253: tra la morte di Raffaello e il 1524; Cordellier, Py 1992b, p. 597: partenza del progetto ca. 1517, con un compimento successivo della pala; Gnann 1999, p. 38: poco dopo la morte di Raffaello; Witcombe 2002, p. 286: commissione avviata prima della morte di Raffaello e conclusa nel 1524; Vannugli 2005, p. 61: tra il 1517-1518 e il 1522; Wolk-Simon 2011: tra il 1520, dopo la morte di Raffaello, e il 1524; Henry, Joannides 2012b, p. 80: ca. 1522.

8 Pecchiai 1958, pp. 146-147.

9 Vasari [1966-1997], vol. V, p. 150; la descrizione vasariana della tomba è incompatibile con i disegni collegati a questo progetto

da Wolk-Simon 2011, pp. 153-154, figg. 11-12.

10 Grimaldi 1999, p. 201.

11 Ivi, pp. 204-210.

12 Oberhuber 1999b, p. 23; Gnann 1999, pp. 37-38.

13 Chatsworth, Trustees of the Chatsworth Settlement, inv. 63, penna e inchiostro bruno, lumeggiature a biacca, mm 222 × 349, cfr. A. Gnann in Oberhuber 1999c, pp. 180-181, nn. 116, 118.

14 Vasari [1966-1987], vol. V, p. 13.

15 Gnann 1999, p. 182, n. 119; il disegno del Louvre (inv. 4927), già ritenuto di Battista Franco, è stato riferito a Giulio in Wolk-Simon 2011, p. 149.

16 Ivi, p. 150 e fig. 8; altre due importanti testimonianze sono state individuate da Serena Quagliaroli (che ringraziamo della segnalazione): un foglio erroneamente riferito da padre Resta al cantiere zuccaresco del palazzo Farnese di Caprarola (Prosperi Valenti Rodinò 2007, p. 137, n. 68b) e un altro oggi a Berlino (Berlino, Kunstbibliothek, OZ 109, f. 76 *verso*): su entrambi vedi ora Quagliaroli 2021.

17 Gould 1975, pp. 120-121, n. 225, con un giudizio piuttosto limitativo, come pure Witcombe 2002, p. 285. Per Konrad Oberhuber l'autore è certamente Giulio (Oberhuber 1999b, p. 23). Come già posto in luce (vedi Vannugli 2005, p. 66), le dimensioni dell'affresco sono tali da rendere improponibile l'ipotesi che si tratti di un brano superstite della volta (così Wolk-Simon 2011, soprattutto p. 150): esse si adattano invece perfettamente all'ampiezza della parete destra, infatti meno intaccata dal crollo del 1800, e da cui è logico supporre che provenga anche l'altro brano sopravvissuto, cioè la *Resurrezione di Lazzaro* di Perino del Victoria & Albert Museum, che le venne dipinta sotto durante la "seconda vita" della cappella (vedi *infra* il paragrafo a cura di Maria Beltramini).

18 New York, Morgan Library & Museum, Department of Drawings and Prints, inv. I, 19, penna e inchiostro bruno, acquerellature brune, lumeggiature a biacca su carta preparata in tonalità beige, quadrettatura a matita nera, mm 189 × 277. La proposta è in Ferino-Pagden 1989, p. 85 ed è stata rilanciata in Franklin 1990, p. 148; Id. 2013, pp. 104-105: per ciò che riguarda il formato si fa notare che, a

causa della pianta rettangolare della cappella, il profilo semicircolare delle due lunette sopra i lati corti risultava necessariamente rialzato rispetto agli altri due, come appunto si vede nel disegno in questione e nella lunetta ad affresco della National Gallery. Antonio Vannugli ipotizza infine che la lunetta sopra l'altare, interrotta dalla finestra, fosse decorata con una coppia di angeli tedofori (Vannugli 2005, p. 65 e nuovi dettagli sulle loro vicende collezionistiche in Id. 2020, pp. 340-341).

19 Sylvia Ferino-Pagden ritiene il quadro del Prado una copia eseguita con la partecipazione di Penni (Ferino-Pagden 1989, pp. 82, 85 e 252); Antonio Vannugli pensa che l'originale sia *in situ* (Vannugli 2005, ora seguito anche da Wolk-Simon 2019, p. 41, nota 19) e così pure Tom Henry e Paul Joannides (Henry, Joannides 2012b, p. 79); John Shearman giudicava il quadro del Prado troppo debole per essere l'originale, senza esprimersi sulla versione oggi in chiesa (Shearman [2007c], p. 153, nota 1); David Franklin pensa che il quadro del Prado sia una copia di mano di Giulio, Penni e bottega tratta da un originale di cui sopravvive nella chiesa una versione danneggiata (Franklin 2013, p. 102 e fig. 2). A parere di chi scrive, la pala oggi nella cappella è una copia o comunque una tavola a tal punto ridipinta da apparire tale.

20 Questa osservazione rimonta a Johannes Wilde (Wilde 1959, p. 373, nota 16); si veda anche Joannides 1985, p. 26.

21 Gnann 1999, p. 38; il rapporto è con lo studio di Giulio al Louvre per la *Resurrezione di Cristo* (département des Arts graphiques, inv. 3468 *recto*); Franklin 1990 p. 147.

22 Oltre alla rassegna di pareri in Vannugli 2005, p. 60, si veda anche Henry, Joannides 2012b, pp. 79-80.

23 *Ibidem*. Sul soggiorno di Bartolomeo alla corte inglese, dove riutilizzò quell'invenzione: Popham 1944, p. 13; Nesi 2017, pp. 2-3.

24 In Henry, Joannides 2012b, p. 79 vengono osservate le analogie tra il pannello della Maddalena nel *Noli me tangere* e quello di san Paolo nella *Pala di Monteluce*, così come nel paesaggio sul fondo dei due dipinti. L'affinità tra la pala del Prado e la parte inferiore di quella dei Musei Vaticani è rilevata anche in Bisceglia 2015.

25 Sullo studio di Berlino (Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 5123) per gli apostoli inginocchiati in basso a sinistra si rimanda a A. Gnann in Oberhuber 1999c, pp. 264-265, n. 186.

26 Per il soggetto fiorentino di Penni e la sua attività per Ludovico Capponi: Vasari [1966-1987], vol. IV, p. 332; Nesi 2007; Biscaglia 2015. Per i movimenti di Perino: Vasari [1966-1987], vol. V, p. 124; Cecchi 2001, pp. 327-328; per quelli di Giovanni da Udine: Cecchi 1983, p. 23.

27 Ferrari 1992, vol. I, pp. 30-31; per la cronologia della cappella Pucci: Brugnoli 1962; A. Gnann in Oberhuber 1999c, pp. 314-316, nn. 225-227.

28 Per il documento del 28 maggio 1523: Sartore 2011; per gli altri riferimenti: Shearman 2003, vol. I, pp. 794-796 e 800.

29 Vasari [1966-1987], vol. V, pp. 133-134.

30 Per le evidenze tecniche sulla responsabilità dei due registri: Mancinelli 1983, pp. 153-160; F. Mancinelli in Id. 1984, pp. 286-296, nn. 108a-108b; Sartore 2011. Ulteriori osservazioni sulla vicenda attributiva della pala sono in Agosti, Conti cds.

31 Per il testo vasariano vedi *supra* nota 1; per la cronologia dei lavori perineschi: Agosti 2019b, in particolare pp. 75-77, e si veda *ad annum* Agosti *et al.* 2021.

32 In entrambe le edizioni della *Vita di Perino*, Vasari identifica erroneamente il committente con «Messer Pietro de' Massimi», ma il nome corretto – il fratello Angelo Massimo (1481-1550) – viene indicato nelle biografie (solo giuntine) rispettivamente di Marcantonio Raimondi e di Daniele da Volterra (cfr. Vasari [1966-1987], vol. V, pp. 13 e 540); con

la scelta in favore della cappella nella Trinità dei Monti, Angelo si discostava dalla tradizione familiare, che ancora con Pietro – il primogenito del padre Domenico – individuava la chiesa di San Lorenzo in Damaso come luogo di sepoltura (lo fa notare opportunamente Cafà 2007, p. 48, a cui si rimanda anche in merito alla gestione delle proprietà immobiliari di Angelo sulla *via Papalis* a fianco del palazzo “alle Colonne”: *ivi*, pp. 86-107). Per la documentazione relativa all'acquisizione della cappella alla Trinità: Pecchiai 1958, p. 148, nota 18; Oberhuber 1966, p. 180, nota 29; Vannugli 2005, pp. 70-71 per le trascrizioni integrali.

33 Sulla sensibilità decorativa di Perino e l'evoluzione del suo vocabolario ornamentale in rapporto ai modelli di Raffaello e Michelangelo, resta fondamentale Oberhuber 2001.

34 Nell'atto di dotazione del 15 luglio 1542 si specifica che la cappella è stata concessa «sub invocatione et vocabulo Iesu Christi» (Vannugli 2005, p. 71).

35 Vedi *supra* il testo di Barbara Agosti e la nota 5.

36 Vasari [1966-1987], vol. V, p. 148: i corsivi sono miei. Si fa notare che il foglio di Berlino gentilmente segnalatoci da Serena Quagliaroli (vedi *supra* nota 16) riporta, oltre alla volta della cappella Massimo sul *verso*, una complessa cornice sul *recto* decorata da leoncini reggiscudo, che potrebbero intendersi come emblemi della famiglia dedicataria (il cui stemma comprende due leoni rampanti). Oltre a questa ipotesi, nulla possiamo aggiungere riguardo alla cornice lignea perinesca della pala d'altare, che doveva sostituire quella in stucco precedente la quale, per la sua

“povertà” – stante appunto l'opinione vasariana – si stenta a far risalire ai protagonisti della prima fase, Giulio e Penni. Risulta anche assai difficile attribuire alla responsabilità dei due artisti i piccoli brani di decorazione a stucco (inglobati nell'ornato neoclassico) ancora *in situ* sul muro di fondo, come di recente ha proposto Linda Wolk-Simon (cfr. Wolk-Simon 2019, p. 32, fig. 2 e nota 20): se va dato atto alla studiosa di averli riconosciuti come originali cinquecenteschi, la loro datazione sembra sopravanzare i primi anni Venti del secolo. Malgrado le condizioni di conservazione precarie, le due maschere grottesche in alto e le due testine muliebri con curiosa acconciatura in basso (figg. 12-13) paiono infatti avere molto più in comune con l'immaginario decorativo perinesco dei progetti per le pareti. Oggi questi inserti figurati risultano collocati al sommo e alla base di due campiture rettangolari allungate che, solo per effetto delle trasformazioni ottocentesche – in particolare l'interruzione centrale della cornice d'imposta della volta, dovuta all'alto fastigio del nuovo altare – sono assimilabili a lesene: probabile, in realtà, che si tratti del poco che resta di una decorazione “di riempimento”, dunque poco invasiva e non altrimenti documentata, per i brevi tratti di muro ai lati dalla pala, forse l'ultimo atto del cantiere.

37 Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 1838, penna, inchiostro bruno e acquerellature brune e grigie, tracce di matita nera, mm 420 × 290. Si vedano: Gere 1960; Parma Armani 1986, pp. 284-286; E. Parma in Ead. 2001, pp. 178-182, n. 71.

38 Di recente è stata notata la vistosa deformazione del capitello del pilastro

d'imposta: Perino si sarebbe limitato a riprodurre fedelmente un particolare voluto da Giulio Romano stesso come «parte di quell'insieme di licenze che – come è stato osservato – fa dell'introduzione del caso uno strumento d[ella sua] ricerca dell'architettura»: Bulgarelli 2019, pp. 53-54. Il particolare non ritorna nell'unico altro disegno relativo alla decorazione perinesca (quella effettivamente eseguita però) della cappella Massimo nel quale si accenna, sebbene in maniera meccanica, alla struttura architettonica preesistente, cioè il n. 1961,1014.1 *verso* del British Museum, ultimamente (ottobre 2018) avvicinato da Linda Wolk-Simon alla mano di Antonio da Sangallo il Giovane, anche in virtù dello studio sul *recto* (vedi i *Curator's Comments* in https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1961-1014-1) e della stretta vicinanza professionale tra Perino e Antonio (su cui vedi ora Agosti 2018). A chi scrive, l'ipotesi – per quanto stimolante – non sembra tuttavia reggere il confronto con le prove sicure dell'architetto. Il disegno, certamente *d'après*, è comunque assai interessante, riportando in un cartiglio l'indicazione del soggetto dell'inserito pittorico previsto per il riquadro centrale (la *Piscina Probatica*), ciò che consente d'identificare la parete rappresentata come quella sinistra.

39 Si noti che in questo disegno le due bande a candelabra poste alle estremità sono articolate in maniera leggermente diversa l'una dall'altra, forse alternativa (modalità consueta nei disegni di progetto). Entrambe corrispondono in larghezza alla cornice dell'arco della lunetta soprastante, come in ossequio ad una ragione strutturale, ancorché fittizia.

40 Sulla possibilità che la lunetta, qui lasciata vuota, fosse affrescata col *Dio Padre tra angeli* studiato nel foglio della Morgan Library di New York a fronte della *Maddalena trasportata in cielo*, vedi *supra*. Si noti anche come qui non venga registrato, all'attacco del pennacchio, il cespo di verzura con maschera grottesca che si vede nel disegno di Waddesdon Manor, Rothschild Collection, inv. 1820 (pubblicato in Wolk-Simon 2011, p. 150, fig. 8), motivo tuttavia assai giuliesco (ritorna ad esempio nei peducci della sala di Psiche di palazzo Tè), che induce a credere che anche la decorazione vegetale dell'intradosso dell'arco d'accesso risalga alla prima campagna decorativa. A questo proposito vale la pena di ricordare come Vasari attribuisca a Perino la pittura «ne' risalti de' pilastri di dentro [di] quattro figure in abiti di Profeti, che sono veramente nella lor bellezza quanto eglino possano essere di bontà e di proporzione ben fatti e finiti» (Vasari [1966-1987], vol. V, p. 149), di cui sopravviverebbero alcuni frammenti: cfr. Parma Armani 1986, pp. 284-285, ma vedi anche Vannugli 2005, p. 80, nota 77 e, con ulteriori precisazioni, Vannugli 2020, p. 347.

41 Londra, Victoria & Albert Museum, Prints, Drawings and Paintings Collection, inv. 2270, penna e inchiostro con lievi acquerellature, mm 397 × 257. Com'è noto, John Gere ne reperiva finanche il disegno preparatorio in collezione privata (Gere 1960, fig. 9), riunendo per la prima volta i materiali grafici e a stampa che riproducevano tutti i soggetti degli altri riquadri, noti grazie a Vasari, le cui invenzioni vennero riutilizzate da Perino, in diverso formato, per il cardinal Alessandro Farnese: vedi Davidson 1966, pp. 42-44, n.

41; E. Parma in Ead. 2001, pp. 178-182, nn. 72-73; Agosti 2019b.

42 Sul margine inferiore destro la parola «Ori» potrebbe far riferimento, anziché ad un soggetto, al trattamento pittorico previsto per quella superficie, forse con un pannello in finto metallo (bronzo lustrato d'oro?) che diverrà consueto nell'opera perinesca; si segnala come l'iscrizione, purtroppo mutila, che la affianca, sia chiaramente tracciata da una mano diversa e vada, a nostro giudizio, letta indipendentemente, a differenza di quanto finora proposto, cioè: «Di mano di m° Perino del Vaga alla Tormida [errato per Trinità?] de' /».

43 Madrid, Biblioteca Nacional de España, inv. Album Casale, DIB 16/49/133. Il disegno dimostra l'intenzione – evidentemente poi superata – di occupare gli stipiti del tratto di parete piena tra i due varchi con una coppia di atlanti in posa speculare: qualora fosse stato effettivamente dipinto, il settore centrale della parete avrebbe presentato una successione allusivamente vitruviana di sostegni maschili in basso e femminili più sopra (le erme con elaborate acconciature “ioniche” della cornice), e dunque un'ulteriore affermazione della cultura architettonica perinesca nata e in buona parte cresciuta attorno ai modelli raffaelleschi. La disinvolta padronanza con cui i tratti salienti dell'invenzione vengono riuniti sulla carta, e resi espliciti nei dettagli con un sistema di rimandi, rivelano d'altronde assai chiaramente la maturità dell'attitudine progettuale del maestro, forse qui impegnato a comunicare le proprie idee ai collaboratori: vedi A. Geremicca in Navarrete Prieto, Redín Michaus 2020.