

***La Pietà dei Pazzarelli di Marcello Venusti
su cartone di Michelangelo Buonarroti, pala
d'altare dell'oratorio della confraternita italo-
spagnola di Piazza Colonna a Roma***

*The Pietà of the Pazzarelli by Marcello Venusti on cartoon
by Michelangelo Buonarroti, altarpiece of the oratory of the
Italian-Spanish confraternity in Piazza Colonna in Rome*

La Piedad de los Pazzarelli de Marcello Venusti sobre
cartón de Miguel Ángel Buonarroti, retablo del oratorio
de la cofradía italo-española de la plaza Colonna de Roma

Andrea Donati
Investigador independiente
Roma, Italia
agdonati67@gmail.com

RIASSUNTO: Dopo uno studio sulle origini della confraternita della Madonna dei Pazzarelli, l'autore ripercorre il contesto storico e documentario della fondazione della chiesa e dell'ospedale, e della commissione di una tavola d'altare a Marcello Venusti, la *Pietà a nove figure*, che il medesimo autore mette in relazione con un cartone perduto di Michelangelo Buonarroti e che in seguito darà il nome alla confraternita stessa a Roma.

PAROLE CHIAVE: Pazzarelli, Marcello Venusti, Michelangelo Buonarroti, Pietà, Piazza Colonna

ABSTRACT: Starting from the study of the origins of the brotherhood of the Madonna dei Pazzarelli, the author elaborates the historical and documentary path of the foundation of their church and hospital, and of the commission of an altarpiece to Marcello Venusti, the *Pietà of nine figures*, that the author relates to a lost Michelangelo Buonarroti cartoon, and that it will later give its name to the brotherhood in Rome.

KEYWORDS: Pazzarelli, Marcello Venusti, Michelangelo Buonarroti, Piety, Piazza Colonna

RESUMEN: Partiendo del estudio de los orígenes de la confraternidad de la ‘Virgen de los locos’ (Pazzarelli), el autor elabora el recorrido histórico y documental de la fundación de la iglesia y el hospital, y del encargo de una tabla de altar a Marcello Venusti, la *Piedad con nueve figuras*, que el mismo autor relaciona con un cartón perdido de Michelangelo Buonarroti, y que el dará nombre posteriormente a la confraternidad en Roma.

PALABRAS CLAVE: Pazzarelli, Marcello Venusti, Michelangelo Buonarroti, Piedad, Piazza Colonna

1. Introduzione

La chiesa della Madonna della Pietà dei Pazzarelli fu il più antico ospedale per malati di mente a Roma (fig. 1), prima che venisse costruito il manicomio su Monte Mario nel 1907.¹ Ritrovato un dipinto della Pietà a nove figure sul mercato antiquario inglese (fig. 2), ho potuto stabilire che fu eseguito da Marcello Venusti su un perduto cartone di Michelangelo Buonarroti come pala d’altare per l’oratorio dei Pazzarelli.² La storia di questa confraternita romana si ricostruisce grazie ai documenti del suo archivio e a un’analisi capillare delle fonti.³

L’archivio dell’Opera Pia di Spagna non contiene documenti rilevanti per ricostruire la storia della confraternita dei Pazzarelli, ma serve piuttosto a inquadrare gli Spagnoli a Roma in rapporto alla loro chiesa nazionale.⁴ Il caso specifico dei Pazzarelli dimostra che la comunità iberica era più complessa e ramificata di quel che si può ricavare dalle fonti documentarie dell’Opera Pia. Le nazioni iberiche non afferivano solo alle chiese nazionali, San Giacomo degli Spagnoli in piazza Navona, Santa Maria di Monserrato, Sant’Antonio dei Portoghesi in Campo Marzio, ma crearono altri centri di aggregazione laica e religiosa. Ne è un esempio il convitto delle ‘Vergini Miserabili’ fondato nel 1536 da sant’Ignazio di Loyola nella chiesa diroccata di Santa Caterina della

-
- 1 Augusto Giannelli, *Studi sulla pazzia nella provincia di Roma* (Roma: Tip. Cecchini, 1905).
 - 2 Andrea Donati, *La Crocifissione di Marcello Venusti e il dono di Michelangelo Buonarroti a Francesco Amadori*, in *D’après Michelangelo*, a cura di Alessia Alberti, Alessandro Rovetta, Claudio Salsi (Milano: Marsilio, 2015) 361-373; Andrea Donati, «Marcello Venusti, Michelangelo and the Legacy of Sebastiano del Piombo», in *The Compass and the Mirror – Sebastiano del Piombo and Michelangelo*, a cura di Matthias Wivel (Turnhout: Brepols, 2021) 323-335.
 - 3 Anna Lia Bonella, «L’ospedale dei pazzi di Roma dai papi al ‘900. Fonti per la storia della follia: Santa Maria della Pietà e il suo archivio storico – secc. XVI-XX», in *L’ospedale dei pazzi di Roma dai papi al ‘900*, a cura di Franca Fedeli Bernardini, Antonio Iaria, Alessandra Bonfigli I (Roma: Dedalo, 1994) 13-263.
 - 4 Justo Fernández Alonso, «Santiago de los Españoles, de Roma, en el siglo XVI», in *Anthologica Annua* VI (1958) 9-122; Enrique García Hernán, «La iglesia de Santiago de los Españoles en Roma: trayectoria de una institución», in *Anthologica Annua* XLII (1995) 297-363; José Ángel Rivera de las Heras, *La Iglesia Nacional Española de Santiago y Montserrat de Roma* (Roma: Iglesia Nacional Española de Santiago y Montserrat, 2018).

Rosa, su concessione di Paolo III e con l'aiuto di Vittoria Colonna.⁵ In seguito, dopo che il cardinale Federico Cesi fece costruire la chiesa di Santa Caterina de' Funari accanto al vecchio monastero della Rosa, ne divenne protettore Ludovico I de Torres (circa 1495-1553), originario di Malaga e dal 1548 titolare della diocesi di Salerno.



Figura 1

Nell'Archivio dell'Opera Pia, Ludovico de Torres risulta documentato nel 1545 e 1548 per l'acquisto di una casa con farmacia in Parione e di una casa contigua a quelle del cardinale Gregorio Cortese.⁶ Suo nipote Ferdinando de

5 La chiesa, quasi un rudere, sorgeva sopra la *Cripta Balbi*, ma era ridotta a un rudere medievale, quando nel 1544, su istanza di Vittoria Colonna, il cardinale Federico Cesi si fece carico di ricostruirla. Nacque così il progetto di Santa Caterina de' Funari che fu portata a termine dall'architetto Guidetto Guidetti nel 1564: cfr. Camillo Fanucci, *Trattato di tutte le opere pie dell'alma città di Roma* (Roma: Lepido Facii e Stefano Paolini ad istanza di Bastiano de' Franceschi, 1602) 163-169; Barbara Sabatine, *The church of Santa Caterina dei Funari and the Vergini Miserabili in Rome*, Ph. D. (University of Los Angeles 1992); Andrea Donati, *Vittoria Colonna e l'eredità degli spirituali* (Roma: Etgraphiae, 2019) 190 in part.

6 Luis de Torres, chierico di Malaga e segretario apostolico, comprò da Antonio de Contreras «romano» una casa in Parione per 280 ducati d'oro di Camera (26 ottobre 1545): Archivio dell'Opera Pia di Spagna (d'ora in poi AOPS), *Libro becerro A*, Leg. 633, n. 19 (26 ottobre 1545), segnalato da Justo Fernández Alonso, «Instrumentos originales en el Archivo de Santiago de los Españoles, de Roma», in *Anthologica Anua* IV (1956) 499-547: 541, doc. 155. Vedi inoltre AOPS, Vol. 519, v.7r (aprile-dicembre 1548): «Ay otra casa en Parion contigua a las casas del Cardenal Cortesio la qual dio al Señor Luis de Torres en parte de recompensa dela casa que uno dela ygleisa junto ala suya paga al anno veynte y dos scudos y medio comienza



Figura 2

primere de mayo». Sul cardinale Cortese, che morì a Roma il 21 settembre 1548, cfr. Gigliola Fragnito, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (d'ora in poi *DBI*) 29 (Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1983).

Torres (1521-1590) sposò la nobile romana Pentesilea Sanguigni (1536-1572), ultima della sua stirpe,⁷ e nel 1551 risulta possedere a vita una casa contigua a quella di Costantino de Castillo,⁸ che poi verrà trasformata dall'architetto napoletano Pirro Ligorio nel palazzo de Torres in piazza Navona.⁹ Il fratello di Ferdinando, Ludovico II de Torres (1533-1584), governatore della chiesa di San Giacomo degli Spagnoli a Roma nel 1571 e dal 1588 arcivescovo di Monreale, per il giubileo del 1575 affidò a Venusti l'intera decorazione di una sontuosa cappella di famiglia in Santa Caterina de' Funari.¹⁰ Il caso de Torres è emblematico per comprendere che il raggio d'azione della comunità iberica a Roma non si esaurì nel mecenatismo e nei legati che costituiscono ancora oggi buona parte del patrimonio immobiliare dell'Opera Pia di Spagna e dell'Ospizio dei Portoghesi.¹¹ Ci furono altri enti assistenziali e caritativi sorti per iniziativa congiunta di religiosi e laici confluiti a Roma da varie regioni iberiche. La confraternita dei Pazzarelli è forse il caso più singolare tra le fondazioni di origine sociale mista, non solo perché basata su religiosi e laici, spagnoli e italiani, ma anche perché rappresenta un anello di congiunzione ideale tra la spiritualità di uomini e donne come sant'Ignazio di Loyola, Michelangelo Buonarroti, Vittoria Colonna, e l'impegno pastorale che caratterizzò la Chiesa Romana in età post-tridentina.¹²

7 «Lettere italiane di alcuni illustri scrittori del secolo XVI», a cura di Giovan Cristofano Amaduzzi, in *Anecdota litteraria ex mss. codicibus eruta III* (Romae: apud Gregorium Settarium, 1774) 402-403.

8 AOPS, Vol. 518 (aprile-dicembre 1547), f. 28v. La notizia è ripetuta in altri registri. Costantino de Castillo fu decano della diocesi di Cuenca (Castiglia - La Mancía) e committente della cappella dell'Assunzione in San Giacomo degli Spagnoli dipinta da Gaspar Becerra, per la quale cfr. Gonzalo Redín Michaus, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600* (Madrid: Instituto de Historia del Arte, 2007). Nel testamento dell'8 aprile 1565 (AOPS, *Libro becerro A*, Leg. 639, n. 11) Costantino del Castillo lasciò dei legati per la sua cappella in Santiago degli Spagnoli e si preoccupò pure di mettere al sicuro la pala d'altare («retablo») nel caso di un'inondazione del Tevere.

9 Su palazzo de Torres (Lancelotti) attribuito a Ligorio solo su base stilistica: cfr. Luigi Salerno, *Piazza Navona* (Roma: Spinosi, 1970) 269-275.

10 Vincenzo Abbate, «Torres adest: i segni di un arcivescovo tra Roma e Monreale», in *Storia dell'Arte* 16/17 = 116/117 (2007) 19-66; Rosario Camacho Martínez, *Beneficiencia y mecenazgo entre Italia y Málaga: los Torres, arzobispos de Salerno y Monreale*, in Rosario Camacho Martínez, Eduardo Asenjo Rubio, Belen Calderón Roca, *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad* (Málaga: Universidad de Málaga, 2011) 17-46; Andrea Donati, «Painting on stone in Rome in the sixteenth century», in *The Burlington Magazine* 1444 (July 2023) 696-711.

11 Manuel Vaquero Piñero, *La renta y las casas: el patrimonio inmobiliario de Santiago de los Españoles de Roma entre los siglos XV y XVII* (Roma: L'Erma di Bretschneider, 1999); Maria de Lurdes Pereira Rosa, «L'ospedale della nazione portoghese di Roma», in *Mélanges de l'École Française de Rome / Italie et Méditerranée* CVI (1994) 73-128.

12 Questo è uno degli argomenti principali del mio catalogo ragionato di Marcello Venusti di prossima pubblicazione.

2. Il rapporto tra Marcello Venusti e Michelangelo Buonarroti

Per comprendere il significato del dipinto della *Pietà dei Pazzarelli* occorre tener presente il lungo sodalizio di Venusti con Michelangelo e la comune amicizia di entrambi con Tommaso de' Cavalieri, che fu non solo il custode della maggior parte dei disegni sopravvissuti del grande artista fiorentino,¹³ ma anche il principale sostenitore di Venusti. Le invenzioni cristologiche di Michelangelo che interessano l'opera di Venusti si dispiegano in un arco di tempo che va dal 1543 al 1564 e copre l'ultimo ventennio di attività del maestro, suo primo mentore a Roma, proseguendo fino al 1579, anno di morte del pittore di origine valtellinese, naturalizzato romano. I disegni di Michelangelo hanno fornito continua ispirazione a Venusti. Il caso della *Pietà dei Pazzarelli* riguarda un perduto cartone di Michelangelo tradotto in pittura da Venusti dopo la morte del suo maestro.¹⁴ Non è un'immagine contemplativa e iconica, come la scultura giovanile della *Pietà Vaticana* o il dipinto maturo della *Pietà* donata a Vittoria Colonna nel 1544,¹⁵ che Benedetto Varchi definiva «un pietosissimo Diposto di croce»¹⁶ e che divenne l'emblema della dottrina della 'giustificazione',¹⁷ ma un'immagine articolata e narrativa, concepita nel solco di una lunga meditazione spirituale che accompagnò Michelangelo fino alla fine dei suoi giorni. Si tratta, inoltre, di uno dei rari cartoni non distrutti intenzionalmente dall'artista, lasciato in eredità al nipote Leonardo Buonarroti, ma di cui si perdono le tracce dopo il 1564.¹⁸ Quando Buonarroti morì, in casa sua si trovavano dieci cartoni, sei piccoli e quattro grandi.¹⁹ Al termine dell'inventario, redatto dal

13 Lothar Sickel, «Die Sammlung des Tommaso de' Cavalieri und die Provenienz der Zeichnungen Michelangelos», in *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 37 (2006/2008) 163-221.

14 Per la storia del perduto cartone di Michelangelo cfr. Andrea Donati, «La dispersione dei disegni di Michelangelo: da Tommaso de' Cavalieri a Samuel Woodburn», in *Accident or Strategy? The Collecting of Drawings in 16th and 17th Century Italy*, a cura di Tatjana Bartsh, Johannes Röhl, Claire Van Cleave (Gernsheim Colloquium, Bibliotheca Hertziana – Roma, 10-12 maggio 2023) in corso di stampa.

15 Per il dipinto originale della *Pietà* di Vittoria Colonna e la sua datazione cfr. Donati, *Vittoria Colonna ...*, 151-174; Andrea Donati, «Vittoria Colonna e Michelangelo. Dipinti, non solo disegni, ovvero disegni per dipinti», in *Michelangelo e Vittoria Colonna. Amicizia, arte, poesia, spiritualità dall'assedio di Firenze all'apertura del Concilio di Trento*, a cura di Veronica Copello e Andrea Donati (Todi: D'Arte, 2022) 199-221.

16 Benedetto Varchi, *Orazione funerale (...) nell'essequie di Michelagnolo Buonarroti* (Firenze: Giunti, 1564) 14.

17 Su questo argomento vedi sopra nota 15. Dopo cinque secoli di controversie dottrinali, il Pontificio Consiglio per la promozione dell'unità dei cristiani e la Federazione Luterana Mondiale hanno sottoscritto una dichiarazione congiunta sulla dottrina della giustificazione ad Augusta (Augsburg), il 31 ottobre 1999.

18 sul problema della distruzione dei disegni cfr. William Wallace, «Michelangelo's late drawings», in *Triumph of the Body. Michelangelo and Sixteenth-Century Italian Draughtsmanship*, a cura di Zoltán Kárpáti (Budapest: Museum of Fine Arts, 2019) 89-197; William Wallace, «Drawing limits: Michelangelo grows old», in *The Art Bulletin* 103, n. 1 (2021) 37-64.

19 Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), Tribunale Criminale del Governatore, *Miscellanea*

notaio Luigi Della Torre, il 19 febbraio 1564, tutti i beni mobili furono posti sotto sequestro dal governatore Alessandro Pallantieri per un accertamento dell'eredità.²⁰ Tuttavia Michelangelo, quando era in vita, aveva promesso a Tommaso de' Cavalieri uno dei «quattro pezzi di cartoni» grandi, «imperfecte depincte» (non finito), che l'inventario descrive come «un Christo che si parte dalla Madre» e che nella quietanza di rilascio a Tommaso de' Cavalieri è definito «un cartone grande, dove stanno disegnati un Cristo et una Madonna già di mano di messer Michelangelo», mentre Daniele da Volterra precisa a Leonardo Buonarroti, nipote ed erede del maestro fiorentino, che tra i cartoni rimasti «quello del Christo è il meglio».²¹ Tommaso riuscì ad avere il cartone il 7 aprile 1564, come risulta dall'inserito inventariale e dalla quietanza rilasciata al notaio.²² Il 21 aprile, all'atto del rilascio dei cartoni, il notaio Della Torre su mandato del governatore trattene con sé il cartone grande dell'*Epifania* oggi

di atti relativi ad artisti, b. 9, fasc. 501; poi inserito nella *Miscellanea della Soprintendenza*, cassetta 5: Inventario di Michelangelo Buonarroti, Roma, 19 febbraio 1564. L'inventario è stato segnalato senza indicazioni archivistiche da Aurelio Gotti, *Vita di Michelangelo Buonarroti narrata con l'aiuto di nuovi documenti I* (Firenze: Tipografia della Gazzetta d'Italia, 1875) 356, e II, 148-156: 151; Pietro Fanfani, *Spigolatura michelangiotesca* (Pistoia: Bracali, 1876) 178; poi commentato e trascritto da Anna Maria Corbo, «Documenti romani su Michelangelo», in *Commentari XVI*, n. 1-2 (1965) 98-151: 106-107, 128-130, doc. 70. Per un riesame del testo cfr. Donati, «La dispersione dei disegni di Michelangelo ...».

- 20 Alessandro Pallantieri (1505-1571), già procuratore fiscale (sorta di pubblico ministero), fu nominato governatore di Roma da Pio IV il 26 aprile 1563 e rimase in carica fino al 30 dicembre 1566, dopodiché cadde in disgrazia: cfr. Simona Feci, in *DBI* 80 (2014); in quel tempo governatore di Borgo (carica distinta da quella di governatore di Roma) era Gabrio Serbelloni, nipote di Pio IV.
- 21 Daniele da Volterra in Roma a Giorgio Vasari in Firenze, 17 marzo 1564: Gotti, *Vita di Michelangelo ...*, I, 357; Karl Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris II* (München: Georg Müller, 1923-1930) 53-58, doc. CDXXXV; Alessandro Cecchi, in *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, a cura di Vittoria Romani (Firenze: Mandragora, 2003) 166-169, Cat. 53.
- 22 Inventario di M. Buonarroti, 19 febbraio 1564 (Gotti, *Vita di Michelangelo ...*, II, 151; Fanfani, *Spigolatura ...*, 178; Corbo, «Documenti romani ...», 129): «Un'altro cartone grande, dove sono designata et schizzata la figura di Nostro Signore Jesu Cristo et quella della gloriosa Vergine Maria sua madre // Fuit consignatum Domino Thomao de cavaleriis romano, 7 ap.^{lis} 64 ut infra». Consegna del cartone e quietanza di Tommaso de' Cavalieri, in quanto erede designato da Michelangelo, 7 aprile 1564 (Gotti, *Vita di Michelangelo ...*, II, 155-156; Fanfani, *Spigolatura ...*, 187, 188-189; Corbo, «Documenti romani ...», 131, doc. 73-74): «Constitutus in officio mei notarii mag.^{cus} d. Thomeus de Cavaleriis nobilis romanus de mandato R.^{mi} D. Gubernatoris habuit a me notario quodam magnum cartonem plures similes suos in se continentem in qui apparent imperfecte depincte sive designata imagines Dni. Nri. Jesu X^{pi} et Gloriose virginis eius matris superius inter alios In preinserto inventario annotatos tanquam ut asseruit ad eum spectantem de quo vocavit etc.»; «Io Thomao de' Cavalieri per la presente confesso haver ricevuto da monsignor reverendissimo Governatore di Roma, per mano di messer Loisi de la Torre, suo notario criminale, un cartone grande, dove stanno disegnati un Cristo et una Madonna già di mano di messer Michelangelo, quale io hebbi già in vita dal detto messer Michelangiolo et in fè del vero ho fatta la presente di mia propria mano». Il cartone grande del *Cristo si congeda dalla Madre* è da ritenersi perduto, mentre un doppio disegno di studio è al Fitzwilliam Museum (matita nera, cm 265 x 162, inv. 3056): cfr. Charles de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo* (Novara: De Agostini, 1975-1980) 401r-v.

al British Museum (mm 2327 x 1656, Inv. 1895,0915.518.+), mentre gli altri otto furono consegnati a Leonardo Buonarroto.²³

Uno dei quattro cartoni grandi descritti nell'inventario del 19 febbraio, precisamente uno dei due consegnati a Buonarroto il 21 aprile, era la «Pietà con nove figure non finite», che stava nella camera da letto di Michelangelo.²⁴ Questo grande cartone è ricordato in una lettera di Daniele da Volterra, che si trovava al capezzale di Michelangelo insieme con Tommaso de' Cavalieri, Diomedea Leoni, due medici e il servitore del maestro.²⁵ Daniele descrive a Vasari il cartone di Michelangelo come «una pietà ch'egli aveva cominciata; della quale vi si intende solo le attitudini delle figure, sì v'è poco finimento».²⁶ Secondo Daniele, il cartone doveva essere meno rifinito del «Christo che si parte dalla Madre», che egli giudicava il migliore dei dieci. Una volta consegnati a Leonardo Buonarroto, degli otto cartoni non si sa più nulla. Solo un cartone architettonico è conservato a Casa Buonarroto, degli altri sette non si sa nemmeno se siano mai arrivati a Firenze. Si può stabilire però che il cartone della *Pietà a nove figure* fu utilizzato da Venusti per la pala della Pietà dell'oratorio dei Pazzarelli in piazza Colonna.²⁷ È verosimile che Venusti lo copiasse con l'aiuto di Tomma-

23 Consegna di otto cartoni (sei piccoli e due grandi) a Leonardo Buonarroto e sua quietanza, 21 aprile 1564 (cfr. Fabio Gori, «Documenti intorno a Michelangelo Buonarroto trovati ed esistenti in Roma», in *Archivio Storico Artistico Archeologico e Letterario della Città e Provincia di Roma* I (1875) 13-22: 21-22; Gotti, *Vita di Michelangelo ...*, I, 356, e II, 151; Fanfani, *Spigolatura ...*, 187-188; Corbo, «Documenti romani ...», 131-132, doc. 75): «omnes cartonos designatos seu figuratos et alios depictos ut supra descriptos in preinserto inventario numero decem inter magnos et parvos exceptis tamen duobus ex eis videlicet suprascriptis nuper consignatis D. Thomeo de cavalieriis et altero magno in quo sunt designate tres figure magne et duo pueri nuncupato Epifania dimisso pene me notarium de mandato eiusdem R.mi cuius decreti vigore in officio mei notarii. Idem D. Leonardus habuit a me notario dictos octo cartonos superius designatos de quibus vocavit quietavit et in pedem se subscripsit (...) Io Lionardo buonaroti fiorentino ho ricevuto ogi questo dì XXI d'aprile li sopra descripti otto cartoni senza pregiudizio di mie ragioni».

24 Inventario di M. Buonarroto, 19 febbraio 1564 (Gotti, *Vita di Michelangelo ...*, I, 356, e II, 151; Fanfani, *Spigolatura ...*, 178; Corbo, «Documenti romani ...», 106-107, 128-130, doc. 70): «Nella camera di detto messer Michelangelo (...) uno cartone grande dove è disegnata una Pietà con nove figure non finite».

25 Su Tommaso de' Cavalieri cfr. Anna Bedon, «La professione di Tommaso de' Cavalieri», in *Michelangelo: arte, materia, lavoro*, a cura di Alessandro Nova e Vitale Zanchettin (Venezia: Marsilio, 2019) 137-151. Su Diomedea Leoni, antiquario e agente artistico originario di San Quirico d'Orcia, la cui figlia sposò il figlio dello scultore Jacopo del Duca: cfr. Andrea Donati, *Michelangelo Buonarroto, Jacopino del Conte, Daniele Ricciarelli. Ritratto e figura nel Manierismo a Roma* (Repubblica di San Marino: Asset Banca, 2010) 299-316; Lothar Sichel, «Guglielmo Della Porta's last will and the sale of his Passion of Christ to Diomedea Leoni», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 77 (2014) 229-239.

26 Daniele da Volterra a Vasari, 17 marzo 1564: vedi sopra nota 21.

27 Si può escludere che il cartone di Michelangelo finisse nelle mani di Giulio Clovio, perché tra i tanti disegni nel suo inventario non compare nessuna «Pietà a nove figure»: cfr. Nicole Hegener, *Diligentia in minimis maxima. Testament und Nachlass des ‚kleinen Michelangelo‘ Don Giulio Clovio*, in Nicole Hegener, *Der Künstler und sein Tod. Testamente europäischer Künstler*

so de' Cavalieri. Come vedremo, egli cercò innanzitutto di completare in un proprio disegno la composizione che Michelangelo aveva tracciato con «poca finitura» sul grande cartone; quindi cercò di adattare l'invenzione nel modo più conveniente alla *Pietà* dei Pazzarelli.

Marcello Venusti risulta particolarmente legato alle nazioni iberiche, avendo dipinto una pala (perduta) per la chiesa di San Giacomo degli Spagnoli,²⁸ una copia (perduta) dell'icona mariana di Santa Maria Maggiore (*Salus Populi Romani*) per Alonso Ramírez de Arellano, protonotario apostolico e segretario del cardinale Juan Álvarez de Toledo.²⁹ Inoltre Venusti decorò la cappella De Torres in Santa Caterina de' Funari³⁰ e dipinse due pale d'altare per Sant'Antonio dei Portoghesi.³¹ La ragione per la quale gli Spagnoli e i Portoghesi residenti a Roma preferirono Venusti ad altri pittori, in particolare a quelli di nazionalità iberica attivi in città nel corso del Cinquecento,³² va ricercata nella sua fedele interpretazione dei disegni di Michelangelo, nell'aderenza al 'circolo degli spirituali' animato da Vittoria Colonna e dal cardinale Reginald Pole.

3. La confraternita della Madonna della Pietà

I primi confratelli della Madonna della Pietà che decisero di assistere i poveri pellegrini furono il prete Ferrante Ruiz, originario di Siviglia, e i laici Angelo Bruno e suo figlio Diego, originari della Navarra. A darne notizia è il senese Camillo Fanucci,³³ il cui racconto è confermato da Bartolomeo Piazza,

vom Spätmittelalter bis zum 20. Jahrhundert (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012) 105-193.

- 28 Gaspare Celio, *Memoria dell'habito di Christo Delli nomi dell'Artefici delle Pitture, che sono in alcune Chiese, Facciate, e Palazzi di Roma* (Napoli: Scipione Bonino, 1638) 33-34: «La pittura ad olio in tavola appesa in alto con li doi S. Giacomi e S. Michele, di Marcello Vetusto». Su questa chiesa e i pittori spagnoli attivi a Roma nel '500 cfr. Redín Michaus, *Pedro Rubiales ...*
- 29 Archivio Storico Capitolino (d'ora in poi ASC), Archivio Urbano, Sez. I, Alfonso de Ávila, 873, f. 191v, citato da Redín Michaus, *Pedro Rubiales ...*, 155: «Una imagen de nuestra senora retratada de la de Santa Maria Mayor de mano del Marcello pintor».
- 30 Georg W. Kamp, *Marcello Venusti Religiose Kunst im Umfeld Michelangelos* (Egelsbach-Köln-New York: Verlag Hansel-Hohenhausen, 1993) 116, Cat. 22.
- 31 Kamp, *Marcello Venusti ...*, 140-141, Cat. 19.
- 32 Oltre a Redín Michaus, *Pedro Rubiales ...*, cfr. Piers Baker-Bates, 'Tierra tan extraña'. *Spanish Artists in Rome: 1516-1621*, in *Roma e gli artisti stranieri*, a cura di Ariane Varela Braga e Thomas Leo True (Roma: Artemide, 2018) 157-173.
- 33 Fanucci, *Trattato ...*, 56-58, 270-271: «Molt'opere sono state institute in Roma da persone della natione Spaguola (...) et fra l'altre questa dello Spedale della Madonna della Pietà de poveri forestieri, et pazzi: quale fu ritrovato, et cominciata dal Reveren. Sig. Ferrante Ruis, allora cappellano nel Monastero di santa Catharina della Rosa, detta de funari, et dalli Sig. Angelo Bruno, et Diego suo figliolo Spagnoli Navarri, overo del Regno di Navarra. Li quali avendo visto che per Roma andavano molti poveri forestieri, che per non haver luogo alcuno che li ricevesse erano constretti la notte di dormire sopra i banchi delle butteghe de gli artigiani, poichè non era ancora conosciuta l'opera dello Spedale della santissima Trinità di pellegrini, et convalescenti. Onde nel detto Monasterio di santa Catharina, et nelle proprie stanze del

secondo cui la confraternita della Madonna della Pietà si attivò per il giubileo del 1550, dando «ricetto a poveri pellegrini che venivano a Roma raccogliendoli in una piccola casa a piazza Colonna, dove ora è la sagrestia di questa chiesa». ³⁴ Al principio del 1550 la sede apostolica era vacante. Morto Paolo III, il conclave durò tre mesi. Le porte sante furono aperte ai pellegrini solamente al principio di febbraio, subito dopo l'elezione di Giulio III. ³⁵ In quei mesi Venusti tentò invano di farsi rinnovare dai cardinali riuniti in conclave l'incarico che gli era stato affidato dal defunto pontefice di portare a termine la decorazione della cappella Paolina in Vaticano su disegni di Michelangelo. Il progetto, infatti, decadde definitivamente dopo l'elezione del nuovo papa. ³⁶

Terminato il giubileo del 1550, i confratelli italo-spagnoli della Madonna della Pietà continuarono ad assistere i poveri forestieri e i dementi; perciò il loro ospedale venne indicato come «ospital de povre forastieri y pace». ³⁷ La prima patente pubblica per la questua fu rilasciata nel 1554 da Ludovico Beccadelli, vicario di Roma sotto Giulio III. La presenza di Beccadelli è rilevante, perché il prelado bolognese era uno dei pochi vecchi amici rimasti a Michelangelo dopo la morte di Vittoria Colonna e Luigi del Riccio.

A questo punto però il racconto tradizionale di Fanucci va integrato con i documenti d'archivio, conservati in gran parte presso la sede attuale dell'omonimo ospedale della Pietà. ³⁸ I confratelli, grazie al lascito della nobildonna romana Faustina Giancolini (de' Jancolini), morta il 17 luglio 1556, ottennero una prima casa in piazza Colonna per costruire una cappella e un ospedale. Inizialmente la Jancolini aveva intestato il suo legato ai «poveri preti riformati», cioè ai Gesuiti, con atto del 23 dicembre 1539 e codicillo del 28 aprile 1540;

prefato Signor Ferrante, duo letti, et poi in un'altra casa fino a 10 ne posero in ordine, et con questi cominciarono a sovvenire alcuni poveri forestieri, non solo d'alloggiamento, et letto, ma anco quasi sempre del vitto. Questo ebbe principio nell'anno mile cinquecento quarant'otto [1548] della Natività del Signore, Pontificato di Papa Paolo di questo nome terzo sotto 'l titolo della Madonna della Pietà. Questa santa opera con gran diligenza, et carità fu seguitata fino a tanto che si conobbe che dalla Confraternita della Santissima Trinità con maggior forza era stata abbracciata, et posta in esecuzione: laonde questi signori spesso con letti et altre cose l'aiutorno». Cfr. Giacomo Laderchi, *San Filippo Neri istitutore, e fondatore della Archiconfraternita della SS. ^{ma} Trinità de Pellegrini, e Convalescenti di Roma* (Roma: Girolamo Mainardi, 1730) 55-56.

34 Bartolomeo Piazza, *Euseuologio romano overo delle opere pie di Roma* (Roma: Girolamo Mainardi a Monte Citorio, 1698) 20; *L'ospedale dei pazzi di Roma ...*, I-II; Renato Lefevre, «La gloriosa piazza de Colonna a metà del '500», in *Archivio della Società Romana di Storia Patria* LXXXIII (1960) 73-98.

35 Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in poi BAV), Vat. Lat. 5513, ff. 7v-8r, *Breve ragguaglio come cominciase la santa opra di albergare li Pellegrini et Convalescenti*, circa 1600.

36 Andrea Donati, «La Cappella Paolina in Vaticano. Il progetto di Michelangelo e il mancato completamento di Marcello Venusti», in *Società Romana di Storia Patria* 143 (2020/2021) 173-239.

37 Bonella, «L'ospedale dei pazzi ...», 14.

38 Vedi nota precedente.

ma le condizioni imposte da lei erano tali, che l'offerta fu declinata.³⁹ Così la Jancolini nominò esecutrice del suo testamento Giulia Colonna, moglie di Giuliano Cesarini, gonfaloniere di Roma, e cugina della defunta Marchesa di Pescara, che si era spenta proprio in casa Cesarini all'Argentina.⁴⁰ Fu Giulia Colonna Cesarini a concedere i beni della Jancolini al prete castigliano Diego Laínez, braccio destro e successore di sant'Ignazio a Roma;⁴¹ e fu Laínez a porre il lascito della Jancolini nelle mani dell'abate Ferrante Ruiz. Così l'ospedale e la chiesa dei Pazzarelli si svilupparono nel giro di un decennio tra piazza di Pietra e piazza Colonna, che allora aveva tutt'altro aspetto. All'angolo di piazza Colonna, tra l'attuale palazzo Chigi e via del Corso, possedeva due case Francesco Vannozi,⁴² che era stato l'elemosiniere di Paolo III, aveva distribuito la carità per conto di Vittoria Colonna e aveva aiutato anche sant'Ignazio.⁴³

Primo protettore dell'ospedale dei Pazzarelli divenne il cardinale Bartolomeo de la Cueva (1499-1562). La confraternita fu riconosciuta da Pio IV l'11 settembre 1561.⁴⁴ Inizialmente vennero concessi in dotazione due vecchi edifici ecclesiastici, oggi scomparsi, Sant'Andrea de Urso e Santo Stefano del Trullo.⁴⁵ Volendo disporre di almeno una cappella nella casa adibita a ospizio, i Pazzarelli riuscirono a costruirla con il lascito del chierico Garcia Serrano, protonotario apostolico e scudiero pontificio originario di Medinaceli (diocesi di Sagunto), che morì nel 1561.⁴⁶ Gli eredi Serrano istituirono un legato testamentario in onore del fratello, come risulta dal verbale della compagnia («societatis et hospitalis advenarum et mentecaptorum») in data 10 gennaio 1562.⁴⁷ Davanti

39 P. Tacchi Venturi, *Storia della Compagnia di Gesù in Italia* I, 2 (Roma: La Civiltà Cattolica, 1950-1951) 223-229, doc. V, 62-63.

40 Giulia Colonna, figlia di Prosperetto, signore di Cave e 2° duca di Marsi, e di Isabella Carafa, sposò Giuliano Cesarini e morì nel 1571. Cfr. Donati *Vittoria Colonna ...*, 240.

41 Piazza, *Euseuologia romano ...*, 21.

42 Piazza, *Euseuologia romano ...*, 80, nota 10.

43 Su Vannozi alle dipendenze di Paolo III cfr. Léon Dorez, *La cour du Pape Paul III d'après les registres de la Trésorerie Secrète* I (Paris: Leroux, 1932) 44-45. Egli elargì per conto del papa 30 scudi alle monache di San Paolo di Orvieto il 22 settembre 1536 (ASR, Camerale I, Tesoreria Segreta, f. 38v: cfr. Dorez, *La cour du Pape ...*, 75) e 10 scudi alla priora di Santa Caterina di Viterbo l'8 settembre 1545 (ASR, Camerale I, Tesoreria Segreta, vol. 1293, f. 64v). In questi due conventi aveva soggiornato Vittoria Colonna, che si serviva di Vannozi per distribuire le sue elemosine: cfr. Donati, *Vittoria Colonna ...*, 464, 469-471, 474 Appendice III.

44 BAV, Vat. Lat. 11911, f. 109r: Francesco Del Sodo, *Compendio delle chiese*, 1575 circa.

45 Lefevre, «La gloriosa piazza de Colonna ...», 84, nota 16.

46 Garcia Serrano potrebbe essere stato parente del cubiculario Bartolomeo Serrano di Pamplona o del credenziario Pietro Serrano di Saragozza, che compaiono entrambi nella corte di Leone X nel 1514: cfr. Alessandro Ferrajoli, «Il ruolo della corte di Leone X (1514-1516)», in *Archivio della Società Romana di Storia Patria* XXXIV (1911) 363-391 (parte prima), XXXV (1912) 219-271 (parte seconda), 483-539 (parte terza).

47 ASC, notaio Biagio da Casarruvijis, 272, parte 2, ff. 391r-394v: cfr. Lefevre, «La gloriosa piazza de Colonna ...», 152-153, note 8-9.

al notaio si costituì Pietro Martinez, fratello del defunto Garcia, presenti gli altri due fratelli Giovanni Solis Serrano e Geronimo Hurtado, per erigere una cappellania in onore di santa Caterina d'Alessandria presso l'oratorio di Santa Maria della Pietà e per ordinare messe in suffragio del fratello sepolto nella vicina chiesa di Santa Maria in Aquiro, che era stata la sua parrocchia. A tale scopo donavano due case nei pressi dell'ospedale e s'impegnavano a dare altri beni.⁴⁸ Per capire perché i Serrano volessero dedicare la cappella a santa Caterina d'Alessandria, anziché all'immagine della Pietà, bisogna sapere che sul sito dove poi fu eretta la chiesa della confraternita in piazza Colonna c'era un antico luogo di culto dedicato alle sante martiri Caterina e Orsola.

Nel corso del 1562 la cappella Serrano fu costruita da mastro Antonio muratore e affrescata da Niccolò Martinelli detto il Trometta (ca. 1535-1611).⁴⁹ Secondo le antiche guide di Roma e come illustra l'affresco del salone sistino nella Biblioteca Vaticana con una veduta tardo cinquecentesca del sito, in corrispondenza dell'antico ospedale dei Pazzarelli, sulla facciata sopra il voltone (scomparso) che da piazza Colonna conduceva a piazza di Pietra era affrescata una *Pietà con i Santi Pietro e Paolo* che le fonti letterarie attribuiscono a Taddeo e Federico Zuccari.⁵⁰ L'intervento di Taddeo Zuccari va datato prima della sua morte, avvenuta nel 1566.⁵¹ Siccome il Trometta è attestato per la prima volta a Roma nel cantiere del Casino di Pio IV in Vaticano sotto la direzione di Zuccari negli anni 1561-1563, è verosimile, non solo che Taddeo avesse influenzato lo stile del Trometta⁵² (se non gli passò addirittura i disegni), ma che avesse affrescato la facciata dell'ospedale dei Pazzarelli negli stessi anni, o subito dopo, quando si succedettero come camerlenghi della compagnia Ascanio de Rotundis (aprile 1563-1565) e Luigi de Soto (aprile 1565-1570), due spagnoli radicati a Roma fin dai tempi di Leone X.⁵³ Questo significa che la *Pietà a nove figure* di Venusti su cartone di Michelangelo è successiva agli interventi del Trometta nella cappella Serrano e degli Zuccari sulla facciata dell'ospedale.

48 Seguono altri due atti notarili del medesimo tenore in data 14 e 16 gennaio 1562: ASC, notaio Biagio da Casarruvijs, 272, parte 2, ff. 394r-395v, 395v-396r.

49 Laura Marcucci e Bruno Torresi, «Le vicende architettoniche di due chiese romane: S. Macuto e S. Maria della Pietà», in *Palladio* 12 (1993) 59-108: 70; Benedetta Montevecchi, *Niccolò Martinelli detto il Trometta*, in *Nel segno di Barocci*, a cura di Anna Maria Ambrosini Massari e Marina Cellini (Milano: Motta, 2005) 142-157.

50 L'iconografia, alquanto insolita, richiama il disegno di Michelangelo raffigurante il *Cristo morto in croce tra i santi Pietro e Paolo* ideato verosimilmente per l'altare della cappella Paolina in Vaticano, mai tradotto in pittura: cfr. Donati «La Cappella Paolina in Vaticano...», 216-218, 223, fig. 8.

51 Cristina Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari II* (Roma: Jandi Sapi, 1998) 43, 265-266.

52 Il primo a intuire che il Trometta derivò il suo stile da Taddeo Zuccari fu John Gere, «Drawings by Niccolò Martinelli, il Trometta», in *Master Drawings I*, 4 (1963) 3-18: 8.

53 Un Bernardo de Soto è registrato tra i «camerieri» di Leone X nel 1514: cfr. Ferrajoli, «Il ruolo della corte di Leone X ...», 371.

Nel 1563 l'editore romano Antonio Blado pubblicò i primi statuti della confraternita, controfirmati dal nuovo cardinale protettore, Otto Truchsess von Waldburg, mecenate e collezionista.⁵⁴ Il Cardinale d'Augusta conosceva Tommaso de' Cavalieri e nel settembre 1569 si affidò a lui per l'acquisto di sculture antiche per conto del duca Alberto V di Baviera.⁵⁵ Quindi, anche in questo caso, Venusti contò sulla protezione di Cavalieri, che possiamo immaginare ne avesse favorito l'introduzione non solo presso i Pazzarelli, ma anche presso il Cardinale d'Augusta. Infatti, un ritratto del porporato tedesco è menzionato nell'inventario di Venusti nel 1579.⁵⁶

4. La nuova chiesa della confraternita

Una volta eretta la cappella Serrano che fungeva da oratorio, i Pazzarelli costruirono l'ospedale, terminato il quale iniziarono i lavori della chiesa. Il 9 agosto 1569 si decise di comporre il contenzioso con Domenico Jacovacci riguardo a un muro di confine e di «ingrandir la chiesa».⁵⁷ Così, al posto della casa di Jacobacci, si costruirono le due cappelle laterali. Il progetto fu affidato a un «architetto», che i documenti successivi rivelano essere Annibale Lippi, figlio dell'architetto fiorentino Nanni di Baccio Bigio e promesso sposo di Ersilia Venusti, figlia del pittore.⁵⁸ Il Cardinale d'Augusta, cui si deve l'avvio della nuova fase edilizia, rimase protettore dei Pazzarelli fino al 1570, quando era camerlengo Gaudenzio Dragone, il quale nel biennio successivo fu «deputato sopra la fabrica», ossia la chiesa, finalmente in costruzione.⁵⁹ I lavori continuarono nel biennio 1572-1573; ma nel 1575, quando divenne protettore il Cardinale d'Aragona (Iñigo d'Avalos), la chiesa non era ancora del tutto finita. Nel frattempo, nel 1562 l'abate Ruiz aveva fatto testamento, istituendo l'ospedale erede dei suoi beni.⁶⁰ Il 24 marzo 1573, per ironia della sorte, Ruiz morì demente nello stesso ospedale che aveva contribuito a fondare per curare i malati di mente e

54 Oltre a Giannelli, *Studi sulla pazzia*, cfr. Veronika Lukas, Julius Oswald, Claudia Wiener, *Otto Truchsess von Waldburg (1514-1573)* (Regensburg: Schnell & Steiner, 2016). Il Cardinale d'Augusta commissionò a Paris Bordone il dipinto di *Augusto e la Sibilla Tiberina* ora al Museo Puskin: cfr. Andrea Donati, *Paris Bordone. Catalogo ragionato* (Soncino: Edizioni del Soncino, 2014) 54-55, 271-273, Cat. 45.

55 Sickel, «Die Sammlung des Tommaso de' Cavalieri ...», 166, nota 3, con bibl.

56 Nell'inventario *post mortem* di Venusti risulta «un quadretto in tela del cardinal de Augusta»: ASR, CNC, Curtius Saccoccus, vol. 1552, ff. 463r-469r (28 ottobre 1579).

57 Renato Lefevre, «I pazzarelli di Piazza Colonna», in *Capitolium* 12 (1963) 610-614.

58 Ersilia Venusti nacque nel 1564 e morì nel 1611: Archivio Storico del Vicariato di Roma, Parrocchia di Santo Stefano del Cacco, *Libro dei Morti (1580-1623)*, B, n. rep. 24.

59 Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica* XLIX (Venezia: Tip. Emiliana, 1840-1861) 301-304; Paola Salera, in *L'ospedale dei pazzi di Roma ...*, II, 207-220, riassume i documenti dell'Archivio dell'Ospedale di Santa Maria della Pietà (d'ora in poi AOSMP), *Libro del Camerlengo* 30, Gaudenzio Dragone «deputato sopra la fabrica», 1571 – aprile 1572

60 Lefevre, «La gloriosa piazza de Colonna ...», 89-93; Lefevre, «Don Ferrante Ruiz e la compagnia dei poveri forestieri e pazzi», in *Studi romani* XVII (1969) 147-159: 154-155.

fu sepolto in Santo Stefano del Trullo, perché la nuova chiesa dei Pazzarelli non era ancora finita. Il lascito Ruiz diede impulso al completamento della chiesa. La presenza di Lippi sul cantiere di Santa Maria della Pietà è attestata da un pagamento del 9 giugno 1573,⁶¹ al tempo del camerlengo Marcantonio Lomellini, che risulta in carica per due anni a partire dal 22 aprile 1572, mentre Angelo Bruno era soprastante dei guardiani durante i lavori della chiesa.⁶² In seguito Lippi operò come architetto al fianco di Venusti nella cappella Capranica alla Minerva (1573-1577) e nella chiesa di Santa Chiara al Quirinale (1576-1577).

Sempre nel 1572 fu deliberato di stipendiare annualmente un medico per curare i poveri pazzi e di appellarsi al Collegio de' Medici, che aveva sede in San Pantaleo, dietro piazza Navona, per «procurare di sapere la origine della sua [*del malato*] pazzia».⁶³ Allora, infatti, si credeva che dalla demenza si potesse guarire.

Il progetto architettonico di Lippi, semplice e sobrio, è ispirato più allo stile di Guidetto Guidetti che alla tradizione sangallescica incarnata da suo padre. La facciata rettangolare poggia su una base a gradini ed è chiusa ai lati da due lesene. La porta d'ingresso al centro è sormontata da una grande finestra terminale congiunta a lesene, mentre il campanile a vela svetta sulla casa a fianco, adibita ad ospedale. L'interno della chiesa invece, ad aula unica, ha un altare maggiore e quattro laterali con una porta di accesso a destra sulla cappella Serrano, diventata nel frattempo sagrestia.⁶⁴

Il camerlengo Marcantonio Lomellini potrebbe corrispondere a quell'Antonio Lomellini, notaio della curia pontificia e custode della Cancelleria Apostolica, menzionato insieme con il segretario Ludovico I de Torres in un breve di Paolo III il 9 giugno 1542, indirizzato ai confratelli della Compagnia degli Orfani, cui entrambi aderivano.⁶⁵ I Lomellini erano patrizi genovesi e annoveravano tra i loro membri numerosi banchieri, mercanti, prelati. Negli anni che ci interessano, a Roma era cardinale Benedetto Lomellini (1517-1579),⁶⁶ mentre a

61 AOSMP, *Rincontro del camerlengo* (Marcantonio Lomellini), 22 aprile 1572 - 25 aprile 1576, n. 58: cfr. Marcucci e Torresi, «Le vicende architettoniche di due chiese romane ...», 70, nota 51.

62 AOSMP, busta 31, *Libro delle entrate e delle uscite*, 22 aprile 1572 - 25 aprile 1575, camerlengo Marcantonio Lomellini (ff. 1-35v), camerlengo Orazio Silvestri (ff. 38-55), *lacuna per l'anno 1573; *Spese per la fabbrica dell'ospedale*, 6 novembre 1572 - 12 gennaio 1575 (ff. 114v-120r), in cui risulta Angelo Bruno soprastante dei guardiani; *Registri dei guardiani, Rincontro del camerlengo* (Lomellini) 39, registra le spese per la «fabbrica nova de la chiesa» dal 6 novembre 1572 al 9 marzo 1574 (ff. 132v-138r). Cfr. Bonella, «L'ospedale dei pazzi ...», 101, doc. 31.

63 Lefevre, «I pazzarelli ...», 613-614.

64 Lefevre, «I pazzarelli ...», pubblica la facciata originale raffigurata nell'affresco del salone sistino nella Biblioteca Apostolica Vaticana e la pianta settecentesca conservata nell'Archivio di Stato.

65 Tacchi Venturi, *Storia ...*, I, 2, 263-266, doc. V, 69. Nessun Marcantonio o Antonio Lomellini può essere ricondotto con certezza al nostro personaggio nei farraginosi alberi genealogici di Natale Battilana, *Genealogie delle famiglie nobili di Genova III* (Genova: Pagano, 1835) 1-45.

66 Benedetto Lomellini, figlio di David e di Bianca Centurione Cantelli, corrispondente di san Carlo Borromeo, fu creato cardinale nel 1565 da Pio IV: cfr. Battilana, *Genealogie ...*, III, 25;

Genova era doge Giannotto Lomellini (10 ottobre 1571 - 10 ottobre 1573). Da un atto del notaio Biagio de Casarruvijs, lo stesso che roga il lascito Serrano, risulta che il 6 gennaio 1562 Benedetto Lomellini (di cui non sappiamo il grado di parentela con Marcantonio), allora referendario e segretario della corte papale, doveva avere 800 scudi da suo fratello Francesco.⁶⁷ I Lomellini residenti a Roma mantenevano stretti rapporti diplomatici, economici, politici con il resto della famiglia a Genova e con la Repubblica.⁶⁸ Il 25 giugno 1571 il «magnifico Marcantonio Lomelino, genovese» (senza dubbio il futuro camerlengo dei Pazzarelli) ottenne il permesso di esportare due tavoli commessi di pietre dure,⁶⁹ destinati verosimilmente a uno dei tre palazzi genovesi dei fratelli Bartolomeo, Nicolosio e Stefano Lomellini.⁷⁰

Quindi ci sono indizi sufficienti per ritenere che Venusti fosse stato incaricato di dipingere la *Pietà a nove figure* per i Pazzarelli quando era architetto della fabbrica Annibale Lippi, suo futuro genero, e camerlengo Marcantonio Lomellini. La commissione implica un accordo con il capo della confraternita, a cui, in effetti, Venusti promise un dipinto di devozione, che però non riuscì a portare a termine, o che non ebbe modo di consegnare prima di morire: si tratta di una *Natività* menzionata nell'inventario di Venusti.⁷¹ Va notato che i Lomellini erano affezionati a quell'immagine evangelica, perché nel 1606, quando consacrarono la cappella di famiglia nella chiesa di San Siro a Genova, posero sull'altare una *Natività* di Cristoforo Roncalli.⁷²

Massimo Carlo Giannini, in *DBI* 65 (2005). Quando morì, possedeva un offiziolo miniato e un dipinto attribuito a Giorgione, comprato dal fratello Francesco a Venezia. Fulvio Orsini scrisse due volte al cardinale Alessandro Farnese (26 e 31 agosto 1579) per consigliare l'acquisto del quadro di «quattro mezze figure, delle quali due, le principali, sono un Giudeo che mette il laccio al collo di N. S^{re}, nel volto del quale è una divinità inimitabile». All'acquisto erano interessati anche Diomede Leoni, agente artistico del cardinale Ferdinando de' Medici – cfr. Suzanne Butters, *Le cardinal Ferdinand de Médicis*, in *La Villa Médicis*, dir. André Chastel e Philip Morel II (Roma: Académie de France à Rome, 1991) 170-196: 185-186 – e Domenico dei Cammei (*alias* D. Compagni) agente del castellano Giacomo Boncompagni: cfr. Christina Riebesell, *Die Sammlung des Kardinal Alessandro Farnese: ein 'studio' für Künstler und Gelehrte* (Weinheim: VCH, 1989) 66, nota 420, rimanda all'Archivio di Stato di Parma, *Carteggio Farnesiano, Estero, Roma* 384, e alle *Lettere di Fulvio Orsini ai Farnesi*, a cura di Amadio Ronchini e Vittorio, in *Atti e memorie delle RR. Deput. di Storia Patria per le Province dell'Emilia*, N.S. IV, 2 (1879) 27-28, n. XIV.

67 ASC, notaio Biagio da Casarruvijs, 272/2, f. 378r.

68 Vito Vitale, «Diplomatici e consoli della Repubblica di Genova», in *Atti e Memorie della Società Ligure di Storia Patria*, LXIII (1934), registra vari Lomellini, ma non Marcantonio.

69 Bertrand Jestaz, «L'exportation de marbres de Rome de 1535 à 1571», in *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École Française de Rome*, LXXV (1963) 413-463 : 464, doc. 94.

70 Sara Rulli, *Le origini: la famiglia Lomellini e la fase cinquecentesca*, in *5 famiglie, 5 storie, 1 dimora affascinante*, a cura di Valentina Borniotto et al. (Genova: Sagep, 2021) 13-23.

71 Inventario di Venusti, 28 ottobre 1579 (citato sopra a nota 56): «un quadretto della Natività del nostro Signore in tela non finito, qual se dice esser Marcantonio Lomellino».

72 Ileana Chiappini di Sorio, *Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio* (Bergamo: Bolis, 1983) 30, 95, Cat. 7.

5. La Pietà a nove figure di Venusti

La *Pietà a nove figure* fu concepita nello stesso spirito di carità, promosso da san Filippo Neri,⁷³ che portò Venusti a realizzare altre opere, tra cui la pala di *San Giacomo Maggiore* commissionata dall'Arciconfraternita della Santissima Annunziata alla Minerva, la quale era erede del legato del cardinale Giovanni de Torquemada (1388-1468).⁷⁴ La *Pietà* di Venusti finse da pala d'altare dei Pazzarelli per tutto il tempo in cui, in attesa della nuova chiesa, la cappella Serrano era l'unico luogo di culto dell'ospizio di piazza Colonna. Il volto stralunato di uno dei personaggi al centro del dipinto (fig. 3) dichiara esplicitamente a quale opera di carità erano dediti i confratelli. I Pazzarelli volevano avere pronta la chiesa per il giubileo del 1575, per il quale Tommaso de' Cavalieri svolse il ruolo di consulente artistico di papa Gregorio XIII e rappresentante del Popolo Romano;⁷⁵ ma i lavori non si conclusero in tempo; perciò il quadro di Venusti rimase sull'altare della cappella Serrano.

Dopo la morte di Angelo Bruno nel 1580, la compagnia che aveva dato vita all'ospedale entrò in una profonda crisi finanziaria e istituzionale, documentata dalla prima visita apostolica del 12 marzo 1592,⁷⁶ quando risulta che i primi due altari laterali della chiesa, dedicati alla Circoncisione e alla Crocifissione, erano dotati solo di arredi liturgici, non ancora di dipinti, mentre gli altri due altari laterali erano addirittura privi di dedicazione. A spesare l'arredo liturgico dell'altare della Crocifissione era stato il frate spagnolo Pietro Leoni (*Petrus de Leonibus*), familiare del cardinale Francesco Pisani (1494-1570). Da un atto notarile del 1566, egli risulta residente nel palazzo di San Marco e tesoriere del cardinale veneziano, per conto del quale pagò i lavori del nuovo appartamento residenziale,⁷⁷ decorato da Girolamo Muziano e dal Trometta. «Il Padre Frate Pietro de Leoni Castigliano», che morì il 25 marzo 1586 e fu sepolto il 26 alla Minerva,⁷⁸ non va confuso con il laico toscano Diomede Leoni (morto

73 Filippo Maria Ferro, «Il gran teatro della romana pietà», in *L'ospedale dei Pazzi di Roma ...*, II, 27-39: 31.

74 P. Alberto Zucchi, *Roma domenicana. Note storiche* (Firenze: Edizioni Memorie Domenicane, 1940) 76-92; Luigi Fiorani, «Repertorio degli archivi delle confraternite romane», in *Storiografia e confraternite romane*, a cura di Luigi Fiorani (Roma: Ed. di Storia e Letteratura, 1985) 175-430: 246-247; Giancarlo Palmerio e Gabriella Villetti, *Storia edilizia di S. Maria sopra Minerva in Roma* (Roma: Viella, 1989) 151-152. Sulla pala di *San Giacomo* dipinta a olio su lavagna da Venusti: cfr. Donati, «Painting on stone ...», 748, 753, fig. 16.

75 Bedon, «La professione di Tommaso de' Cavalieri ...», 140.

76 ASR, *Congregazioni religiose, Barnabiti in SS. Biagio e Carlo ai Catinari*, b. 1, fasc. c. 922: cfr. Maria Grazia Ruggero Pastura, «Una visita del 1592 all'ospedale dei Pazzarelli di Roma», in *Rassegna degli Archivi di Stato XXXII*, 1 (1972/1973) 47-67.

77 Fausto Nicolai, «Le vicende abitative nell'Urbe tra dimore private e alloggi temporanei», in *I cardinali della Serenissima Arte e committenza tra Venezia e Roma (1523-1605)*, a cura di Caterina Furlan e Patrizia Tosini (Cinisello Balsamo: Silvana, 2014) 389-405: 403, nota 3.

78 Patrizia Tosini, «Impronte veneziane: le committenze artistiche dei cardinali della Serenissima a Roma», in *I cardinali della Serenissima*, 283-307: 284.



Figura 3

nel 1589/1590), parimenti familiare e procuratore del cardinale Pisani, nonché amico di Michelangelo e di altri artisti romani.⁷⁹

Una volta realizzata la nuova chiesa della confraternita, la cappella Serrano, da oratorio divenne prima sagrestia, poi mensa degli ufficiali dell'ospedale. Nel 1592 il visitatore apostolico ordinò per decenza di trasferire la «tavola» dell'oratorio dentro la chiesa e di collocarla su un altare laterale. Per risanare i conti, furono alienati alcuni beni. Da quel momento in poi l'ospedale fu posto sotto la protezione di una serie di illustri cardinali nipoti: Pietro Aldobrandini, Scipione Borghese, Francesco Barberini, ma la crisi istituzionale fu superata formalmente solo nel 1635 con l'emanazione di nuovi statuti.⁸⁰

Nel Seicento le notizie storico-artistiche sulla Madonna della Pietà dei Pazzarelli si limitano a brevi accenni. Giulio Mancini ricorda «l'altare della Pietà, dentro in chiesa, di Marcello»,⁸¹ da identificare – come chiariscono altre fonti qui citate in seguito – con quello laterale dedicato alla Crocifissione. Nel

79 Su Diomede Leoni vedi sopra note 25 e 66.

80 Bonella, «L'ospedale dei pazzi ...», 15-29.

81 Giulio Mancini, *Viaggio per Roma* [1623/24], a cura di Ludwig Schudt (Leipzig: Klinkhardt & Biermann 1923) 96-97; Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di Adriana Marucchi con il commento di Luigi Salerno I (Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1956-1957) 283.

1638, infatti, Gaspare Celio ricorda in chiesa due soli dipinti, la *Pietà* di Durante Alberti sull'altare maggiore (perduta) e sull'altare laterale il *Sotterramento di Cristo* di Venusti, che alcuni ritenevano di Francesco Salviati.⁸² Nel 1642 Giovanni Baglione ricorda solo la *Pietà* di Alberti, con molte figure.⁸³ Durante Alberti faceva parte di una dinastia di artisti originari di Borgo Sansepolcro, particolarmente attivi nella Roma di Gregorio XIII e Clemente VIII, ed era legato ai Gesuiti e ai Cappuccini. Siccome nel suo libro dei conti, che va dal 1587 al 1607, non è menzionata la pala d'altare della chiesa dei Pazzarelli, si può pensare che egli la dipingesse in una data successiva al 1575 e anteriore al 1587.⁸⁴ L'ultimo a ricordare il quadro di Venusti è Fioravante Martinelli, che segue alla lettera il testo di Celio.⁸⁵ Tuttavia, un appunto successivo rivela che allora il quadro di Venusti non era più al suo posto.⁸⁶

Si può quindi ritenere che i Pazzarelli usarono come oratorio la cappella Serrano finché non fu costruita la nuova chiesa verso il 1575. Sebbene non venga detto espressamente cosa raffigurasse la «tavola» collocata nella cappella Serrano, non c'è dubbio che essa vada identificata con la *Pietà a nove figure* di Venusti. In seguito al cambiamento di destinazione della cappella Serrano, da oratorio a sagrestia e poi a mensa dell'ospedale, poiché nel frattempo era stata posta sull'altare maggiore della chiesa la *Pietà* di Durante Alberti, si decise di ricollocare la *Pietà* di Venusti dentro la chiesa. Così la *Pietà* di Venusti trovò posto su un altare laterale, accanto all'altare maggiore. Questo avvenne dopo la visita apostolica del 1592. La conferma che il quadro di Venusti fosse stato trasferito in chiesa viene da Celio, che lo ricorda sull'altare «collaterale», senza specificare quale; ma che fosse l'altare del Crocifisso, lo si capisce dall'immagine stessa, che combina opportunamente insieme la discesa dalla croce, il compianto e il trasporto al sepolcro.

82 Celio, *Memoria ...*, 83: «La pittura nell'altare maggiore ad olio con la *Pietà* di Durante dal Borgo. Vi è un sotterramento di Christo in Altare collaterale, pittura ad olio di forma piccola, dicono sia di Cecchino del Salviati, non di Marcello Vetusto come alcuni ritengono».

83 Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1641* (Roma: Andrea Fei, 1642) 118: «Nella chiesa della *Pietà* de' Pazzarelli sopra l'altar maggiore stavvi di suo [*Durante Alberti*] una *Pietà* con molte figure, ad olio condotta, assai buona».

84 Giustiniano Degli Azzi, *Gli Archivi della Storia d'Italia* II, 4 (Rocca San Casciano: Cappelli 915) 226-230.

85 Fioravanti Martinelli, *Roma ornata dall'architettura, pittura e scultura* [1660-1663], a cura di Cesare D'Onofrio, *Roma nel Seicento* (Roma: Vallecchi, 1969) 121: «S. Maria della *Pietà* de Pazzi / La *pietà* sopra l'altar maggiore è di Durante Alberti. Il quadro ad olio del sotterramento di Christo dicono sia di Cecchino Salviati, non di Marcello Venusti. Sopra la porta della chiesa è dipinta a fresco la Beata Vergine con Nostro Signore morto in braccio, et è di mano di Taddeo Zuccaro, com'anche il S. Pietro acanto, ma il S. Paolo è di Federico Zuccaro».

86 Martinelli, *Roma ornata ...*, 148: «in un altare collaterale era un Sotterramento di Christo ittura ad olio di forma piccola di mano di Cecchino del Salviati, non di Marcello Vetusto come alcuni tengono».

Nel 1719-1720 la chiesa della Madonna della Pietà fu rinnovata all'interno e nella facciata; ma nel 1725 l'ospedale dei Pazzarelli fu affiliato a quello di Santo Spirito in Sassia e trasferito alla Lungara, dove furono costruiti due nuovi padiglioni per uomini e donne.⁸⁷ Quindi il complesso edilizio tra piazza Colonna e piazza di Pietra fu assegnato alla Arciconfraternita dei Bergamaschi, che a loro volta furono costretti a cedere la loro sede di San Macuto ai Gesuiti.⁸⁸ Mariano Vasi, che scrive quando lo scambio delle sedi era già avvenuto, riassume la storia dei Pazzarelli senza alcun cenno alla pala di Venusti.⁸⁹ In seguito non si hanno più notizie del dipinto, fino a quando non è riemerso all'asta Christie's di Londra, il 7 luglio 2017, n. 112, come «cerchia di Marcello Venusti», senza alcun riferimento storico né a Michelangelo né ai Pazzarelli.

Avendo riconosciuto l'opera e consigliato l'acquisto a un collezionista privato, l'ho fatta restaurare da Gianluigi Colalucci e sua moglie Daniela Bartoletti, a Roma nel 2018-2020.⁹⁰ È un dipinto a tempera grassa su tavola di pioppo, formata da tre assi giuntate in verticale, piallata e parchettata, che misura cm 103 x 77,7 con uno spessore originale di cm 3. L'intervento dei Colalucci ha riportato i colori al loro splendore e sostituito le traverse di alluminio (dovute

87 Archivio Apostolico Vaticano, *Sacra Congregazione della Visita Apostolica*, 126, *Miscellanea 1700*, XXX, «Santa Maria della Pietà et ospedale de poveri pazzi», 1727: segnalato da Sergio Pagano, «Le visite apostoliche a Roma nei secoli XVI – XIX», in *Ricerche per la storia religiosa di Roma* 4 (1980) 317-464: 406, n. 202.

88 Nel 1538 i Bergamaschi avevano eretto una confraternita sotto il titolo dei Santi Bartolomeo e Alessandro e nel 1570 avevano costruito un ospedale per assistere i loro connazionali: cfr. Fanucci, *Trattato ...*, 112; Fiorani, «Repertorio degli archivi ...», 252-256. La chiesa di San Macuto era vicinissima alla casa di Venusti all'arco di Camilliano (demolito) all'angolo dell'attuale piazza del Collegio Romano.

89 Mariano Vasi, *Itinerario istruttivo di Roma o sia Descrizione generale delle opere più insigni di pittura, scultura, e architettura e di tutti i monumenti antichi, e moderni di quest'alma città, e parte delle sue adiacenze* I (Roma: Luigi Perego Salvioni, 1791) 68: «Da una compagnia di fedeli fu eretta questa chiesa nel 1561 sotto il titolo di s. Maria della Pietà, con uno spedale per i poveri pazzi, i quali essendo poi stati trasportati a quello di s. Spirito da Benedetto XIV, l'una e l'altro fu acquistato dalla Confraternita de' Bergamaschi, istituita fin dall'anno 1538, la quale rimodernò la chiesa, rifece la facciata con disegno di Carlo de Dominicis, e fondò lo spedale per i Nazionali. Il quadro dell'altare maggiore è opera di Durante del Borgo s. Sepolcro; la Decollazione di s. Gio. Battista sull'altare laterale è di Gio. Antonio Valtellina [ma di Girolamo Muziano], e quello incontro, d'Aurelio Milani». Quando i Bergamaschi si trasferirono da San Macuto ai Pazzarelli portarono i loro arredi, in particolare la pala d'altare raffigurante la *Madonna col Bambino e i santi Bartolomeo e Alessandro* di Durante Alberti e la *Decollazione del Battista* che secondo Celio era di Cesare Nebbia e secondo altri di Girolamo Muziano: cfr. Martinelli, *Roma ornata ...*, 24; Moroni, *Dizionario ...*, XIV, 154. Pertanto va smentito Ferro, «Il gran teatro ...», 35, laddove afferma che «in ogni caso al Borromeo [san Carlo B.] si deve, con la donazione del 1572, il dipinto con la *Pietà* ora presso la chiesa dei Bergamaschi». Cfr. Adriana Capriotti, Dalma Frascarelli, Laura Testa, *L'Arciconfraternita dei Bergamaschi* (Bergamo: Grafica & Arte Bergamo, 1989).

90 Un precedente restauro, cui risale la parchettatura della tavola, pur non documentato, è databile al 1970 circa.

a un precedente restauro) con delle nuove teflonate a caldo (fig. 4).⁹¹

Il quadro della *Pietà a nove figure* di Venusti riscosse un discreto successo e diede origine a una variante, eseguita forse dallo stesso Venusti, e a tre copie completamente estranee al suo pennello. Nella seconda metà del Seicento – non si sa come – padre Sebastiano Resta venne in possesso di una *Pietà* attribuita a Venusti e la presentò all'ambasciatore spagnolo Gaspar de Haro y Guzmán, che terminò la sua carriera come viceré di Napoli. Nel 1686 il Marchese del Carpio spedì il quadro a Madrid e l'anno dopo morì. Nel suo inventario è descritto «un quadro che rappresenta un Christo deposto dalla Croce con molte figure di mano di marcello venusto, di palmi 3 e 2 ½ in circa con sua cornicia d'ebano filettata di oro stimato in 40». ⁹² La cornice di «ebano» (?) potrebbe essere stata quella originale, perché alcuni dipinti di Venusti tratti da disegni di Michelangelo hanno ancora cornici di legno da frutto laccato di nero, come il *Crocifisso* di Champion Hall e quello della Redonda di Logroño.⁹³

A Parigi, nel 1712, si ha notizia per la prima volta di un dipinto simile nella collezione Bretonvilliers, ma con una diversa attribuzione: «une descente de croix de Sebastian del piombo». ⁹⁴ L'Hôtel de Bretonvilliers era stato costruito nel 1633-1640 dal Presidente della Camera dei Conti di Parigi alla punta orientale dell'isola di Saint-Louis nella Senna. La galleria era stata decorata da Simon Vouet e Sébastien Bourdon. Nel 1719 gli eredi Bretonvilliers cessarono di risiedere nel palazzo, che presto cadde in rovina.⁹⁵ Si possono ripercorrere i passaggi successivi del quadro Bretonvilliers dall'entrata nella collezione del Duca d'Orléans (fig. 5) fino all'asta di Londra nel 1947 (fig. 6).⁹⁶ Il quadro,

91 In pratica, sono stati inseriti tra le traverse e i montanti lignei due cuscinetti di teflon per favorire lo scorrimento delle traverse senza toccare i montanti, che hanno la funzione di gattelli, poiché, dato lo scarso spessore della tavola, la loro rimozione avrebbe messo a rischio la tenuta dello strato pittorico, già notevolmente compromesso.

92 Sul Marchese del Carpio, il suo soggiorno in Italia e i suoi rapporti con Sebastiano Resta: cfr. Marcus B. Burke e Peter Cherry, *Spanish Inventories, Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*, I (Malibu: The Getty Information Institute, 1997) 726-729 (introduzione), 729-785 (testo), 785-786 (note); sulla *Pietà dei Pazzarelli* ivi 763, n. 682.

93 Il *Crocifisso* di Champion Hall è descritto nell'inventario di Emilio IV Orsini de' Cavalieri (1672-1754), Principe di Scavolino, il 29 gennaio 1755 (ASR, TNC, uff. 16, vol. 370, Bernardino Rocco de Sanctis, ff. 85-297: f. 140r) «una custodia di pero tinto di negro intersiato di pietre dure con vasi, e capitelli di rame dorato due statuette, e piedini sotto simili, nel mezzo un quadretto rappresentante il SS.mo Crocifisso spirante con la Madonna e S. Giovanni opera di Michel Angelo Buonarota». Il dipinto di Venusti a Logroño è stato da me esaminato in loco, il 13 gennaio 2017.

94 Parigi, Archives Nationales, *Minutier central*, XII, 312, Inventario di Jean-Baptiste Le Ragois de Bretonvilliers, 19 ottobre 1712.

95 Jacques Wilhelm, «La galerie de l'hôtel de Bretonvilliers», in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, (1956/1957) 137-150.

96 Louis-François Dubois de Saint-Gelais, *Description des tableaux du Palais Royal avec la vie es peintres à la tête de leurs ouvrages dédié à Monseigneur Le Duc d'Orléans* (Paris: d'Houry, 1727) 447-448 : «Sebastien de Venise / Peint sur bois, haut de deux pieds quatre pouces,



Figura 4

large d'un pied dix pouces. Fig.[ures] au-dessous de demi-nature »; Antoine Joseph Dézallier

originariamente su tavola (olio su tela, cm 74,92 x 57,14 / pollici 29 ½ x 22 ½), attualmente è irreperibile. A giudicare da una fotografia in bianco e nero conservata nella Witt Library, non si tratta di una copia letterale, bensì di una variante, come indicano chiaramente diversi dettagli tra cui le scale, che sono raffigurate in modo diverso rispetto alla pala dei Pazzarelli.

Riguardo, invece, alle tre copie tarde, esse sono conservate rispettivamente all'Accademia Nazionale di San Luca (olio su tela rifoderata, cm 102 x 78, Inv. 742)⁹⁷ (fig. 7), alla Pinacoteca di San Francesco ad Acquapendente (olio su tela, cm 90 x 70)⁹⁸ (fig. 8) e presso Atanasio Cecchini, antiquario a Misano Adriatico (olio su tela, cm 101 x 76,5) (fig. 9). Le copie dell'Accademia di San Luca e dell'antiquario Cecchini sono basate sull'originale dell'oratorio dei Pazzarelli, mentre quella di Acquapendente sulla variante d'Orléans. La copia di Acquapendente potrebbe aiutare a capire quali siano i colori effettivi del quadro d'Orléans: infatti, rispetto all'originale, il verde e il rosso del manto e della tunica dell'apostolo Giovanni risultano invertiti; inoltre, la tunica di Nicodemo non è marrone, ma lilla, e il velo in testa a una delle Marie sullo sfondo non è rosso, ma verde.

Da un punto di vista compositivo, la *Pietà a nove figure* è collegata a un disegno di studio conservato anonimo all'Albertina di Vienna (inchiostro bruno su carta azzurra e bianca, 264 x 200 mm, Inv. 1514 / SV 89) (fig. 10),⁹⁹ che

d'Argenville, *Abregé de la vie des plus fameux peintres* (Paris: De Bure, 1745) 83: «Michel-Ange Buonarota»; [Louis-Abel de Bonafous] Abbé de Fontenay, *Galerie du Palais Royal* (Paris: Couché et Bouilliard, 1786) tav. 155: «Descente de Croix / Ecole romaine / Sebastien de Venice / Fra Bastian del Piombo / Peint sur bois, ayant de hauteur 2 pieds 4 pouces sur 1 pied 10 pouces de large. / Ce tableau est admirable autant par la force et la beauté du coloris que par la pureté du dessin et la vérité des expressions. Il justifie la haute réputation dont jouissoit Fra Bastian. Après la mort de Raphaël ce peintre se fût vû à la tête de l'Ecole de Rome, si Jules Romain n'eût pas balancé son crédit. Il suffit de dire que ses ouvrages tiennent beaucoup de Michel-Ange pour le dessin et du Giorgion pour le coloris»; Gustav Friedrich Waagen, *Treasure of art in Great Britain II* (London: John Murray, 1854) 32: «Sebastian del Piombo. *The Entombment*. After a composition by Michel Angelo, from the Orleans Gallery. This has been so much repainted, that no opinion can be given of it (No. 31)»; *Ellesmere Sale*, Christie's, Londra, 18 ottobre 1946, Lot. 127: «Sebastiano del Piombo / 29 ½ by 22 ½ / Supposed to have been designed by Michelangelo / Originally transferred from a panel to canvas: transferred again to a new canvas and lined in 1899 / From the Collection of M. de Bretonvilliers / From the Galerie du Palais Royal (Le Duc d'Orleans). Illustrated and described in Vol. II / Illustrated and mentioned in the Stafford Gallery Catalogue Vol. I, No. 10, Class I»; comprato da Koetser e rivenduto nel 1947.

- 97 Il dipinto pervenne all'Accademia di San Luca come dono del marchese Paolo Mereghi (1871-1953). Cfr. Francesca Parrilla, in *Michelangelo a colori. Marcello Venusti, Lelio Orsi, Marco Pino, Jacopino del Conte*, a cura di Francesca Parrilla (Roma: De Luca, 2019) 100-105, come «Marcello Venusti da un perduto dipinto di Sebastiano del Piombo».
- 98 Egidia Coda, «La raccolta dei dipinti del convento di San Francesco di Acquapendente ed il suo prossimo allestimento museale», in *Nel Lazio*, 1 (2010) 115-119: 115. Ho esaminato il dipinto dal vivo il 15 gennaio 2022 con Andrea Alessi e Silvia Araceli.
- 99 Veronika Birke e Janine Kertész, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina II* (Wien: Böhlau, 1992-1997) 807, come «anonimo»; Parrilla, in *Michelangelo a colori ...*, 102, 104, fig. 3, come «Sebastiano del Piombo (?)».



Fig. 5



Figura 6

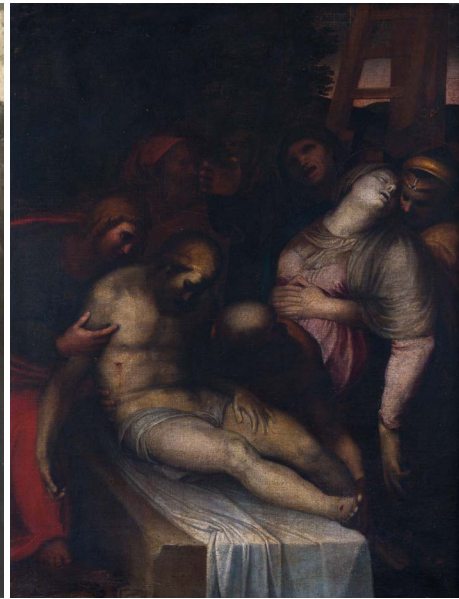


Figura 7

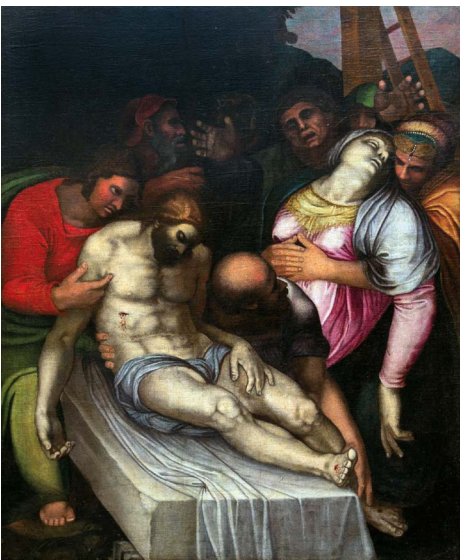


Figura 8



Figura 9



Fig. 10

mostra elementi così discontinui rispetto al dipinto originale, da renderlo un probabile testimone del cartone perduto di Michelangelo. Il disegno era stato riferito a Sebastiano del Piombo in base al confronto con il quadro d'Orléans, ma l'attribuzione a Sebastiano, già accolta con dubbio dall'abate Fontenay, è infondata, né ha mai trovato seguito tra gli studiosi del pittore veneziano.¹⁰⁰ Il disegno dell'Albertina mostra come Venusti cercasse di completare il cartone incompiuto di Michelangelo. Davanti al 'non finito', che è una delle questioni tanto discusse dell'opera di Michelangelo, Venusti fu costretto a scelte precise e interpretò in modo personale una composizione altrimenti difficile da tradurre in pittura, come si deduce dalla lettera di Daniele da Volterra.¹⁰¹

A inquadrare criticamente il disegno dell'Albertina è un altro disegno, inedito, riemerso dal mercato antiquario a Parigi (penna e inchiostro bruno su carta marrone e biacca, applicata su cartoncino, mm 269 x 190) (fig. 11) con il marchio collezionistico «W.S.» (Lugt 2650), non identificato. Questo disegno, a differenza di quello dell'Albertina, riproduce letteralmente, pur con qualche semplificazione, la pala dipinta da Venusti per la Pietà dei Pazzarelli. Questa è un'ulteriore prova della fama del dipinto originale. Un'antica iscrizione in alto a penna dice che il disegno è «Di Michel Angiolo Bonnaroti»; ma l'attribuzione è posta in dubbio da una scritta successiva sul verso in basso a penna che lo dichiara: «Del Giulio Romano creduto anco di Raffaello». La qualità piuttosto debole consiglia di riferire il disegno a un copista di Venusti.

Si è sostenuto che il dipinto del Duca d'Orléans provenga dal Marchese del Carpio, ma se fu mandato a Madrid nel 1686 come opera di Venusti, come mai giunse a Parigi come opera di Sebastiano del Piombo? La Galleria d'Orléans presenta altri problemi di questo genere, essendosi rivelate non poche attribuzioni insostenibili. Solamente per rimanere nell'ambito di Michelangelo, di due dipinti d'Orléans posti sotto tale nome, la *Madonna del Silenzio* (Lindenau, Museo di Altenburg, Inv. 314) si è rivelata di Marcello Venusti,¹⁰² mentre l'*Orazione nell'orto* (già Galleria Czernin, Inv. 1844, n. 28) di un copista nordico.¹⁰³

Venusti non era solo un abile traduttore in pittura dei disegni di Michelangelo, ma eseguiva anche repliche e varianti dei propri dipinti. Per esempio, alla Galleria Borghese esiste una replica di una *Sacra Famiglia*, il cui originale

100 Parrilla (vedi sopra nota 97) è la sola ad aver sostenuto che il disegno di Vienna si riferisca a un'opera perduta di Sebastiano del Piombo, il quale avrebbe fatto «una vera e propria fusione di varie invenzioni del Buonarroti»; di conseguenza ha considerato il dipinto dell'Accademia di San Luca come una derivazione da Sebastiano, non da Michelangelo e, per giunta, lo ha proposto come originale di Venusti, quando invece è palesemente una copia tardo-secentesca.

101 Vedi sopra nota 21.

102 Sulla *Madonna del Silenzio* di Lindenau cfr. Carol Plazzotta, «Per cose piccole de pittura non si può far meglio. Marcello Venusti interprete dei disegni di Michelangelo», in *Michelangelo e Vittoria Colonna ...*, 179-197.

103 Per l'*Orazione dell'Orto* rimando al mio catalogo ragionato di Michelangelo e Venusti di prossima pubblicazione.



Fig. 11

fu inviato al santuario della Madonna delle Grazie di Grosotto in Valtellina.¹⁰⁴ La *Pietà a nove figure* d'Orléans è una variante della pala dei Pazzarelli. Le misure in palmi indicate nell'inventario del Marchese del Carpio sembrano corrispondere a quelle del quadro d'Orléans, ma l'identificazione va assunta con un margine di dubbio fintanto che non riemergerà il quadro scomparso dopo il 1947. Poiché per il momento non è possibile dire da dove avesse preso il quadro Sebastiano Resta, né esiste una prova inconfutabile che il quadro del Marchese del Carpio corrisponda a quello Bretonvilliers, passato poi al Duca d'Orléans, è però plausibile che il dipinto riapparso sul mercato di Londra nel 2017 abbia i requisiti giusti, in termini di dimensione e qualità, per essere considerato l'originale posto sull'altare dell'antico oratorio dei Pazzarelli.

Dal punto di vista iconologico, la pala di Venusti non raffigura un episodio propriamente evangelico, ma un'allegoria di tradizione medievale, che combina l'immagine del lamento con quella del seppellimento, enfatizzando la retorica dei sensi in funzione catartica: la pietà, infatti, implica compassione e indica la salvezza per mezzo della grazia.¹⁰⁵ Il dipinto, per quanto derivante dal cartone di Michelangelo, presenta molti elementi in comune con altre opere coeve: per esempio il disegno della *Deposizione* di Perino del Vaga al British Museum (Inv. 1854-6-28-13)¹⁰⁶ e quello in collezione privata francese,¹⁰⁷ ma anche la miniatura di Giulio Clovio per il cardinale Giovanni Grimani,¹⁰⁸ nonché la *Deposizione* di Lucas Cranach al Fine Arts Museum di Boston (già Liechtenstein).¹⁰⁹ Il dipinto di Venusti si presta, sì a una lettura 'spirituale', ma non luterana. Non c'è nulla di eretico.

D'altra parte, il successo dell'invenzione è provato dalle imitazioni, come indicano il disegno di Luca Cambiaso all'Albertina (Inv. 2754)¹¹⁰ e la pala di Simone Peterzano nella chiesa di San Fedele a Milano.¹¹¹ Il modello preparatorio di Peterzano (sanguigna, mm 383 x 227)¹¹² deriva infatti dalla pala di

104 Cecilia Ghibaudi, «Marcello Venusti: una Sacra Famiglia per Grosotto in Valtellina», in *Bollettino della Società Storica Valtellinese*, 65 (2012/2013) 153-166.

105 Sulla retorica umanistica applicata alla rappresentazione visiva della Pietà cfr. Alexander Nagel, *Michelangelo and the reform of art* (Cambridge: University Press, 2000) 108-112.

106 Elena Parma, in *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo* (Milano: Electa, 2001) 129-131, Cat. 31.

107 Dominique Cordellier, in Catherine Monbeig Goguel, *L'Œil et la Passion. Dessins italiens de la Renaissance dans les collections privées françaises* (Paris: Somogy, 2011) 60-63, Cat. 7.

108 Christie's, Londra, 8 dicembre 1987, n. 77.

109 Massimo Firpo e Fabrizio Biferali, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento* (Bari-Roma: Laterza, 2016) 350, fig. 163.

110 Birke e Kertész, *Die italienischen Zeichnungen ...*, III, 1534-1535.

111 Simone Facchinetti, in *Peterzano*, a cura di Simone Facchinetti et al. (Milano: Skira, 2020) 186-189, Cat. IV.8.

112 Il disegno, appartenente al collezionista Giuliano Ceseri, è in deposito ad Atene, Georgia Museum of Art, University of Georgia, Inv. 1995.0300E: cfr. R. R. Coleman, in *Disegno, giu-*

Venusti. Anche la *Pietà/Deposizione* di Giovanni de' Vecchi dipinta per l'altare della cappella Cesi in Santa Prassede a Roma, di cui si conoscono due disegni al Museo di Cleveland (J. H. Wade Fund 2017.5) e alla Biblioteca Nazionale di Madrid (DIB/13/9/15),¹¹³ è una combinazione di motivi desunti dalla *Pietà* di Venusti e dalla *Pietà* di Taddeo Zuccari, eseguita nel 1563-66 e poi replicata da suo fratello Federico.¹¹⁴ Taddeo potrebbe aver avuto accesso diretto al cartone di Michelangelo, piuttosto che essersi ispirato genericamente alle sue figure.¹¹⁵ Nella *Pietà dei Pazzarelli* una delle Marie è simile alla Madonna della *Pietà* di Vittoria Colonna, firmata da Venusti anche a nome di Michelangelo (fig. 12),¹¹⁶ ma lo stile è prossimo alla replica già posseduta da Massimo Firpo.¹¹⁷ La *Pietà dei Pazzarelli* è fonte di ispirazione per un'incisione di Diana Scultori, stampata a Roma nel 1588 da Orazio Pacifico, che attribuisce l'invenzione a Paris Nogari,¹¹⁸ ciò che indica come Nogari avesse studiato attentamente la pala dei Pazzarelli. Altre analogie con la *Pietà dei Pazzarelli* si trovano nella *Deposizione/Lamentazione* di Giovanni Paolo dal Borgo, che Vasari raccolse nel suo *Libro di disegni* e che oggi si trova al Louvre (penna e inchiostro bruno, acquerello e matita nera, mm 396 x 277, Inv. 652)¹¹⁹, anche se la composizione è piuttosto schematica e paratattica. Un'altra composizione simile a quella di Venusti è la *Pietà* di Clovio su pergamena alla National Gallery di Londra (Inv. 2006.111.1).

6. Conclusione

Fino all'ultimo, Michelangelo continuò a esercitarsi in solitudine sull'immagine di Cristo, provando in tutti i modi a definire la migliore posizione della Pietà, dando prova di una spiritualità intensa e toccante. Il *Giudizio Universale*

dizio e bella maniera. *Studi sul disegno italiano in onore di Catherine Monbeig Goguel*, a cura di Philippe Costamagna (Cinisello Balsamo: Silvana, 2005) 102, Cat. 53.

113 Patrizia Tosini, in *Disegni spagnoli e italiani del Cinquecento della Biblioteca Nacional de España*, a cura di Benito Navarrete Prieto e Gonzalo Redín Michaus (Roma: De Luca, 2020) 228-229, Cat. 58.

114 Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari ...*, I, 216-217, fig. 110.

115 Patrizia Tosini, *Giovanni De' Vecchi, 'amante' segreto di Michelangelo e il milieu del cardinale Alessandro Farnese*, in *Dopo il 1564. L'eredità di Michelangelo a Roma nel tardo Cinquecento*, a cura di Marco Simone Bolzoni, Furio Rinaldi, Patrizia Tosini (Roma: De Luca, 2016) 101-119: 107-108; 110, figg. 15-16.

116 Sul dipinto originale della *Pietà* di Vittoria Colonna vedi sopra nota 15.

117 Sulla replica della *Pietà* già in collezione Firpo cfr. Andrea Donati, in *Dante. La visione dell'arte*, a cura di Gianfranco Brunelli (Cinisello Balsamo: Silvana, 2021) 406, 503-504, Cat. 267.

118 Paolo Bellini, *L'opera incisa di Adamo e Diana Scultori* (Vicenza: Neri Pozza, 1991) 264-265, Cat. 63.

119 Catherine Monbeig Goguel, *Vasari et son temps* (Paris: Louvre, 1972) 34-36, Cat. 7. Giovan Paolo dal Borgo lavorò con Vasari nel 1546 nella Sala dei Cento Giorni, poi da solo nel 1549 per il cardinale Miguel da Silva nel palazzo di San Giacomo in Trastevere e nel 1550 nella cappella Parisani in San Marcello al Corso: cfr. Christopher Witcombe, «Giovanni Paolo Del Colle», in *Source*, 6, 4 (1987) 22-26.



Fig. 12

aveva messo la parola fine al Rinascimento. Michelangelo si era fatto interprete della volontà di Paolo III, che voleva intestarsi la riforma della Chiesa cattolica respingendo nell'abisso la protesta di Lutero, ma aveva dato corpo a una visione del tutto originale e altamente 'spirituale'. Venusti non si discostò dal tracciato del suo maestro. Negli anni della maturità egli conciliò l'eredità di Michelangelo con il rinnovamento del mondo cattolico scaturito dalla conclusione del Concilio di Trento. Quindi non tradì lo spirito di autentica fede nella grazia che aveva animato la creatività di Michelangelo al tempo in cui seguiva le idee ireniche, riformatrici e riconciliatrici, di Vittoria Colonna e Reginald Pole. Anzi Venusti raccolse il testimone 'spirituale' di Michelangelo, aprendo una nuova stagione figurativa che guardava al naturalismo delle forme, alla semplicità degli schemi, alla chiarezza delle immagini, alla fedeltà evangelica dei contenuti, alla poesia del colore. Non era un ritorno all'oscurantismo medievale, bensì un tentativo di riportare l'uomo al centro della visione universale del Vangelo, riconciliandolo con la grazia di Dio, che attraverso il sacrificio del Figlio prometteva la salvezza eterna.

Archivi e biblioteche

archives Nationales de France, Paris
Archivio Apostolico Vaticano, Città del Vaticano
Archivio dell'Opera Pia di Spagna, Roma
Archivio Storico Capitolino (ASC), Archivio Urbano, Roma
Archivio Storico del Vicariato, Roma
Archivio di Stato di Roma (ASR)
Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), Città del Vaticano

Bibliografia

- ABBATE, Vincenzo. «Torres adest: i segni di un arcivescovo tra Roma e Monreale», in *Storia dell'Arte* 16/17 = 116/117 (2007) 19-66.
- [LOUIS-ABEL DE BONAFOUS] Abbé de Fontenay. *Galerie du Palais Royal* (Paris: Couché et Bouilliard, 1786)
- ACIDINI LUCHINAT, Cristina. *Taddeo e Federico Zuccari II* (Roma: Jandi Sapi, 1998).
- Anecdota litteraria ex mss. codicibus eruta III* (Romae: apud Gregorium Settarium, 1774).
- BAGLIONE, Giovanni. *Le vite de' pittori scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1641* (Roma: Andrea Fei, 1642).
- BAKER-BATES, Piers. 'Tierra tan extraña'. Spanish Artists in Rome: 1516-1621, in *Roma e gli artisti stranieri*, a cura di Ariane Varela Braga e Thomas Leo True (Roma: Artemide, 2018) 157-173.

- BATTILANA, Natale. *Genealogie delle famiglie nobili di Genova III* (Genova: Pagano, 1835).
- BEDON, Anna. «La professione di Tommaso de' Cavalieri», in *Michelangelo: arte, materia, lavoro*, a cura di Alessandro Nova e Vitale Zanchettin (Venezia: Marsilio, 2019) 137-151.
- BELLINI, Paolo. *L'opera incisa di Adamo e Diana Scultori* (Vicenza: Neri Pozza, 1991).
- BIRKE, Veronika e Janine Kertész. *Die italienischen Zeichnungen der Albertina II* (Wien: Böhlau, 1992-1997).
- BONELLA, Anna Lia. «L'ospedale dei pazzi di Roma dai papi al '900. Fonti per la storia della follia: Santa Maria della Pietà e il suo archivio storico – secc. XVI-XX», in *L'ospedale dei pazzi di Roma dai papi al '900*, a cura di Franca Fedeli Bernardini, Antonio Iaria, Alessandra Bonfigli I (Roma: Dedalo, 1994) 13-263.
- BURKE, Marcus B. e Peter Cherry. *Spanish Inventories, Collections of Paintings in Madrid 1601-1755, I* (Malibu: The Getty Information Institute, 1997).
- BUTTERS, Suzanne. *Le cardinal Ferdinand de Médicis*, in *La Villa Médicis*, dir. André Chastel e Philip Morel II (Rome: Académie de France à Rome, 1991) 170-196.
- CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. *Beneficiencia y mecenazgo entre Italia y Málaga: los Torres, arzobispos de Salerno y Monreale*, in Rosario Camacho Martínez, Eduardo Asenjo Rubio, Belen Calderón Roca, *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad* (Málaga: Universidad de Málaga, 2011) 17-46.
- CAPRIOTTI, Adriana, Dalma Frascarelli, Laura Testa. *L'Arciconfraternita dei Bergamaschi* (Bergamo: Grafica & Arte Bergamo, 1989).
- CELIO, Gaspare. *Memoria dell'habito di Christo Delli nomi dell'Artefici delle Pitture, che sono in alcune Chiese, Facciate, e Palazzi di Roma* (Napoli: Scipione Bonino, 1638).
- CHIAPPINI DI SORIO, Ileana. *Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio* (Bergamo: Bolis, 1983).
- CODA, Egidia. «La raccolta dei dipinti del convento di San Francesco di Acquapendente ed il suo prossimo allestimento museale», in *Nel Lazio*, 1 (2010) 115-119.
- CORBO, Anna Maria. «Documenti romani su Michelangelo», in *Commentari XVI*, n. 1-2 (1965) 98-151.
- Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, a cura di Vittoria Romani (Firenze: Mandragora, 2003).
- DANTE. *La visione dell'arte*, a cura di Gianfranco Brunelli (Cinisello Balsamo: Silvana, 2021).
- DEGLI AZZI, Giustiniano. *Gli Archivi della Storia d'Italia II*, 4 (Rocca San Casciano: Cappelli 1915).

- Disegni spagnoli e italiani del Cinquecento della Biblioteca Nacional de España*, a cura di Benito Navarrete Prieto e Gonzalo Redín Michaus (Roma: De Luca, 2020).
- Disegno, giudizio e bella maniera. Studi sul disegno italiano in onore di Catherine Monbeig Goguel*, a cura di Philippe Costamagna (Cinisello Balsamo: Silvana, 2005).
- Dizionario Biografico degli Italiani* (Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1983).
- DONATI, Andrea. *Michelangelo Buonarroti, Jacopino del Conte, Daniele Ricciarelli. Ritratto e figura nel Manierismo a Roma* (Repubblica di San Marino: Asset Banca, 2010) 299-316.
- DONATI, Andrea. *La Crocifissione di Marcello Venusti e il dono di Michelangelo Buonarroti a Francesco Amadori*, in *D'après Michelangelo*, a cura di Alessia Alberti, Alessandro Rovetta, Claudio Salsi (Milano: Marsilio, 2015) 361-373.
- DONATI, Andrea. *Paris Bordone. Catalogo ragionato* (Soncino: Edizioni del Soncino, 2014).
- DONATI, Andrea. *Vittoria Colonna e l'eredità degli spirituali* (Roma: Etgraphiae, 2019; 2° edizione 2023)
- DONATI, Andrea. «La Cappella Paolina in Vaticano. Il progetto di Michelangelo e il mancato completamento di Marcello Venusti», in *Società Romana di Storia Patria* 143 (2020/2021) 173-239.
- DONATI, Andrea. «Marcello Venusti, Michelangelo and the Legacy of Sebastiano del Piombo», in *The Compass and the Mirror – Sebastiano del Piombo and Michelangelo*, a cura di Matthias Wivel (Turnhout: Brepols, 2021) 323-335.
- DONATI, Andrea. «Vittoria Colonna e Michelangelo. Dipinti, non solo disegni, ovvero disegni per dipinti», in *Michelangelo e Vittoria Colonna. Amicizia, arte, poesia, spiritualità dall'assedio di Firenze all'apertura del Concilio di Trento*, a cura di Veronica Copello e Andrea Donati (Todi: D'Arte, 2022) 199-221.
- DONATI, Andrea. «Painting on stone in Rome in the sixteenth century», in *The Burlington Magazine* 144 (July 2023) 696-711.
- DONATI, Andrea. «La dispersione dei disegni di Michelangelo: da Tommaso de' Cavalieri a Samuel Woodburn», in *Accident or Strategy? The Collecting of Drawings in 16th and 17th Century Italy*, a cura di Tatjana Bartsh, Johannes Röhl, Claire Van Cleave (Gernsheim Colloquium, Bibliotheca Hertziana – Roma, 10–12 maggio 2023) in corso di stampa.
- DOREZ, Léon. *La cour du Pape Paul III d'après les registres de la Trésorerie Secrète* (Paris: Leroux, 1932).
- DUBOIS DE SAINT-GELAIS, Louis-François. *Description des tableaux du Palais Royal avec la vie des peintres à la tête de leurs ouvrages dédié à Monseigneur Le Duc d'Orléans* (Paris: d'Houry, 1727).

- Ellesmere Sale* (Londra: Christie's, 18 ottobre 1946).
- FANFANI, Pietro. *Spigolatura michelangiolesca* (Pistoia: Bracali, 1876).
- FANUCCI, Camillo. *Trattato di tutte le opere pie dell'alma città di Roma* (Roma: Lepido Facii e Stefano Paolini ad istanza di Bastiano de' Franceschi, 1602).
- FERNÁNDEZ ALONSO, Justo. «Instrumentos originales en el Archivo de Santiago de los Españoles, de Roma», in *Anthologica Annua* IV (1956) 499-547.
- FERNÁNDEZ ALONSO, Justo. «Santiago de los Españoles, de Roma, en el siglo XVI», in *Anthologica Annua* VI (1958) 9-122.
- FERRAJOLI, Alessandro. «Il ruolo della corte di Leone X (1514-1516)», in *Archivio della Società Romana di Storia Patria* XXXIV (1911) 363-391 (parte prima), XXXV (1912) 219-271 (parte seconda), 483-539 (parte terza).
- FERRO, Filippo Maria. «Il gran teatro della romana pietà», in *L'ospedale dei pazzi di Roma dai papi al '900*, a cura di Franca Fedeli Bernardini, Antonio Iaria, Alessandra Bonfigli II (Roma: Dedalo, 1994) 27-39.
- FIORANI, Luigi. «Repertorio degli archivi delle confraternite romane», in *Storiografia e confraternite romane*, a cura di Luigi Fiorani (Roma: Ed. di Storia e Letteratura, 1985) 175-430.
- FIRPO, Massimo e Fabrizio Biferali. *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento* (Bari-Roma: Laterza, 2016).
- FREY, Karl. *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris* (München: Georg Müller, 1923-1930)
- GERE, John. «Drawings by Niccolò Martinelli, il Trometta», in *Master Drawings* I, 4 (1963) 3-18:
- GHIBAUDI, Cecilia. «Marcello Venusti: una Sacra Famiglia per Grosotto in Valtellina», in *Bollettino della Società Storica Valtellinese*, 65 (2012/2013) 153-166.
- GIANNELLI, Augusto. *Studi sulla pazzia nella provincia di Roma* (Roma: Tip. Cecchini, 1905).
- GOTTI, Aurelio. *Vita di Michelangelo Buonarroti narrata con l'aiuto di nuovi documenti* (Firenze: Tipografia della Gazzetta d'Italia, 1875).
- HEGENER, Nicole. *Diligentia in minimis maxima. Testament und Nachlass des ,kleinen Michelangelo' Don Giulio Clovio*, in Ead., *Der Künstler und sein Tod. Testamente europäischer Künstler vom Spätmittelalter bis zum 20. Jahrhundert* (Würtzburg: Königshausen & Neumann, 2012) 105-193.
- GARCÍA HERNÁN, Enrique. «La iglesia de Santiago de los Españoles en Roma: trayectoria de una institución», in *Anthologica Annua* XLII (1995) 297-363
- GORI, Fabio. «Documenti intorno a Michelangelo Buonarroti trovati ed esistenti in Roma», in *Archivio Storico Artistico Archeologico e Letterario della Città e Provincia di Roma* I (1875) 13-22.
- JESTAZ, Bertrand. «L'exportation de marbres de Rome de 1535 à 1571», in *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'Ecole Française de Rome*, LXXV (1963) 413-463.

- KAMP, Georg W.. *Marcello Venusti Religiose Kunst im Umfeld Michelangelos* (Egelsbach-Köln-New York: Verlag Hansel-Hohenhausen, 1993).
- LADERCHI, Giacomo. *San Filippo Neri institutore, e fondatore della Archiconfraternita della SS.^{ma} Trinità de Pellegrini, e Convalescenti di Roma* (Roma: Girolamo Mainardi, 1730).
- LEFEVRE, Renato. «La gloriosa piazza de Colonna a metà del '500», in *Archivio della Società Romana di Storia Patria* LXXXIII (1960) 73-98.
- LEFEVRE, Renato. «I pazzarelli di Piazza Colonna», in *Capitolium* 12 (1963) 610-614.
- LEFEVRE, Renato. «Don Ferrante Ruiz e la compagnia dei poveri forestieri e pazzi», in *Studi romani* XVII (1969) 147-159.
- Lettere di Fulvio Orsini ai Farnesi*, a cura di Amadio Ronchini e Vittorio, in *Atti e memorie delle RR. Deput. di Storia Patria per le Province dell'Emilia*, N.S. IV, 2 (1879).
- L'OSPEDALE DEI PAZZI DI ROMA DAI PAPI AL '900, a cura di Franca Fedeli Bernardini, Antonio Iaria, Alessandra Bonfigli (Roma: Dedalo, 1994).
- LUKAS, Veronika, Julius OSWALD, Claudia WIENER. *Otto Truchsess von Waldburg (1514-1573)*, ed. (Regensburg: Schnell & Steiner, 2016).
- MANCINI, Giulio. *Viaggio per Roma [1623/24]*, a cura di Ludwig Schudt (Leipzig: Klinkhardt & Biermann 1923).
- MANCINI, Giulio. *Considerazioni sulla pittura*, a cura di Adriana Marucchi con il commento di Luigi Salerno I (Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1956-1957).
- MARCUCCI, Laura e Bruno Torresi. «Le vicende architettoniche di due chiese romane: S. Macuto e S. Maria della Pietà», in *Palladio* 12 (1993) 59-108.
- MARTINELLI, Fioravanti. *Roma ornata dall'architettura, pittura e scultura [1660-1663]*, a cura di Cesare D'Onofrio, *Roma nel Seicento* (Roma: Vallecchi, 1969).
- Michelangelo a colori. Marcello Venusti, Lelio Orsi, Marco Pino, Jacopino del Conte*, a cura di Francesca Parrilla (Roma: De Luca, 2019).
- Michelangelo: arte, materia, lavoro*, a cura di Alessandro Nova e Vitale Zanchettin (Venezia: Marsilio, 2019).
- Michelangelo e Vittoria Colonna. Amicizia, arte, poesia, spiritualità dall'assedio di Firenze all'apertura del Concilio di Trento*, a cura di Veronica Copello e Andrea Donati (Todi: D'Arte, 2022) 199-221.
- MONBEIG GOGUEL, Catherine. *L'Œil et la Passion. Dessins italiens de la Renaissance dans les collections privées françaises* (Paris: Somogy, 2011).
- MONBEIG GOGUEL, Catherine. *Vasari et son temps* (Paris: Louvre, 1972)
- MONTEVECCHI, Benedetta. *Niccolò Martinelli detto il Trometta*, in *Nel segno di Barrocci*, a cura di Anna Maria Ambrosini Massari e Marina Cellini (Milano: Motta, 2005) 142-157.

- MORONI, Gaetano. *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica XLIX* (Venezia: Tip. Emiliana, 1840-1861).
- NAGEL, Alexander. *Michelangelo and the reform of art* (Cambridge: University Press, 2000).
- NICOLAI, Fausto. «Le vicende abitative nell'Urbe tra dimore private e alloggi temporanei», in *I cardinali della Serenissima Arte e committenza tra Venezia e Roma (1523-1605)*, a cura di Caterina Furlan e Patrizia Tosini (Cinisello Balsamo: Silvana, 2014) 389-405.
- PAGANO, Sergio. «Le visite apostoliche a Roma nei secoli XVI – XIX», in *Ricerche per la storia religiosa di Roma* 4 (1980) 317-464.
- PALMERIO, Giancarlo e Gabriella Villetti. *Storia edilizia di S. Maria sopra Minerva in Roma* (Roma: Viella, 1989).
- PARMA Elena. in *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo* (Milano: Electa, 2001).
- PEREIRA Rosa, Maria de Lurdes. «L'ospedale della nazione portoghese di Roma», in *Mélanges de l'École Française de Rome / Italie et Méditerranée* CVI (1994) 73-128.
- Peterzano*, a cura di Simone Facchinetti et al. (Milano: Skira, 2020).
- PIAZZA, Bartolomeo. *Euseuologio romano overo delle opere pie di Roma* (Roma: Girolamo Mainardi a Monte Citorio, 1698).
- PLAZZOTTA, Carol. «Per cose piccole de pittura non si può far meglio. Marcello Venusti interprete dei disegni di Michelangelo», in *Michelangelo e Vittoria Colonna. Amicizia, arte, poesia, spiritualità dall'assedio di Firenze all'apertura del Concilio di Trento*, a cura di Veronica Copello e Andrea Donati (Todi: D'Arte, 2022) 179-197.
- REDÍN MICHAUS, Gonzalo. *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600* (Madrid: Instituto de Historia del Arte, 2007).
- RIEBESELL, Christina. *Die Sammlung des Kardinal Alessandro Farnese: ein ‚studio‘ für Künstler und Gelehrte* (Weinheim: VCH, 1989).
- RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel. *La Iglesia Nacional Española de Santiago y Montserrat de Roma* (Roma: Iglesia Nacional Española de Santiago y Montserrat, 2018).
- RUGGERO PASTURA, Maria Grazia. «Una visita del 1592 all'ospedale dei Pazzereelli di Roma», in *Rassegna degli Archivi di Stato* XXXII, 1 (1972/1973) 47-67.
- RULLI, Sara. *Le origini: la famiglia Lomellini e la fase cinquecentesca*, in *5 famiglie, 5 storie, 1 dimora affascinante*, a cura di Valentina Borniotto et al. (Genova: Sagep, 2021) 13-23.
- SABATINE, Barbara. *The church of Santa Caterina dei Funari and the Vergini Miserabili in Rome*, Ph. D. (Los Angeles: University of Los Angeles 1992).
- SALERNO, Luigi. *Piazza Navona* (Roma: Spinosi, 1970).
- SICKEL, Lothar. «Die Sammlung des Tommaso de' Cavalieri und die Provenienz der Zeichnungen Michelangelos», in *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 37 (2006/2008) 163-221.

- SICKEL, Lothar. «Guglielmo Della Porta's last will and the sale of his Passion of Christ to Diomedea Leoni», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 77 (2014) 229-239.
- Storiografia e confraternite romane*, a cura di Luigi Fiorani (Roma: Ed. di Storia e Letteratura, 1985).
- VENTURI, P. Tacchi. *Storia della Compagnia di Gesù in Italia* (Roma: La Civiltà Cattolica, 1950-1951).
- TOLNAY, Charles de. *Corpus dei disegni di Michelangelo* (Novara: De Agostini, 1975-1980).
- TOSINI, Patrizia. «Impronte veneziane: le committenze artistiche dei cardinali della Serenissima a Roma», in *I cardinali della Serenissima. Arte e committenza tra Venezia e Roma (1523-1605)*, a cura di Caterina Furlan e Patrizia Tosini (Cinisello Balsamo: Silvana, 2014), 283-307.
- TOSINI, Patrizia. *Giovanni De' Vecchi, 'amante' segreto di Michelangelo e il milieu del cardinale Alessandro Farnese*, in *Dopo il 1564. L'eredità di Michelangelo a Roma nel tardo Cinquecento*, a cura di Marco Simone Bolzoni, Furio Rinaldi, Patrizia Tosini (Roma: De Luca, 2016) 101-119.
- VAQUERO PIÑERO, Manuel. *La renta y las casas: el patrimonio inmobiliario de Santiago de los Españoles de Roma entre los siglos XV y XVII* (Roma: L'Erma di Bretschneider, 1999).
- VARCHI, Benedetto. *Orazione funerale (...) nell'essequie di Michelagnolo Buonarroti* (Firenze: Giunti, 1564).
- VASI, Mariano. *Itinerario istruttivo di Roma o sia Descrizione generale delle opere più insigni di pittura, scultura, e architettura e di tutti i monumenti antichi, e moderni di quest'alma città, e parte delle sue adiacenze* (Roma: Luigi Perego Salvioni, 1791).
- VITALE, Vito. «Diplomatici e consoli della Repubblica di Genova», in *Atti e Memorie della Società Ligure di Storia Patria*, LXIII (1934).
- WAAGEN, Gustav Friedrich. *Treasure of art in Great Britain II* (London: John Murray, 1854).
- WALLACE, William. «Michelangelo's late drawings», in *Triumph of the Body. Michelangelo and Sixteenth-Century Italian Draughtsmanship*, ed. Zoltán Kárpáti (Budapest: Museum of Fine Arts, 2019) 89-197.
- WALLACE, William. «Drawing limits: Michelangelo grows old», in *The Art Bulletin* 103, n. 1 (2021) 37-64.
- WILHELM, Jacques. «La galerie de l'hôtel de Bretonvilliers», in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, (1956/1957) 137-150.
- WITCOMBE, Christopher. «Giovanni Paolo Del Colle», in *Source*, 6, 4 (1987) 22-26.
- ZUCCHI, P. Alberto. *Roma domenicana. Note storiche* (Firenze: Edizioni Memorie Domenicane, 1940).