

Giovanna Saporì

*Da Giovanni e Cherubino Alberti a Perino del Vaga.
Appunti sugli studi cinquecenteschi di Maria Vittoria Brugnoli*

I primi studi sul Cinquecento di Maria Vittoria Brugnoli datano alla fine degli anni Cinquanta, cioè ancora nel clima di grande fermento dei contributi anche di storia dell'arte sviluppatosi dopo la fine della seconda guerra mondiale. Allora si apriva una fase decisiva per l'arte del Cinquecento anche in Italia. Zeri pubblicò nel 1957 *Pittura e Controriforma*¹, che proponeva una nuova lettura delle opere di Pulzone e insieme di Jacopino del Conte, Federico Zuccari, Marco Pino come espressione di tendenze e contesti della società e *in primis* della Chiesa del pieno Cinquecento. Nel 1961 Giuliano Briganti, dalle ricerche della tesi di laurea, pubblicò *La Maniera italiana*² che metteva in primo piano molte personalità, alcune pochissimo conosciute, sulla scena di due ben distinti poli artistici: Firenze e Roma. Come è noto, l'esigenza, così avvertita in quegli anni, di precisare, ordinare e distinguere anche dal punto di vista teorico fasi e caratteri della complessa vicenda figurativa sviluppatasi sotto il segno di Michelangelo e di Raffaello, improntò il convegno *Manierismo, barocco, rococò: concetti e termini* tenuto a Roma nel 1960³ e quello su *The Renaissance and the Mannerism* a New York l'anno successivo⁴. Da quelle riflessioni, in particolare quelle di Shearman e di Smyth, derivarono nuove scansioni di periodizzazione e nuove definizioni divenute d'uso comune ma che

¹ F. ZERI, *Pittura e Controriforma: l'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Torino 1957.

² G. BRIGANTI, *La maniera italiana*, (La pittura italiana, 10), Roma 1961.

³ *Manierismo, barocco, rococò: concetti e termini*, Atti del convegno internazionale (21-24 aprile 1960), Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1962.

⁴ *The Renaissance and the Mannerism*, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art (New York 1961), Princeton University Press 1963.

non hanno del tutto sostituito quelle di inizio Novecento. Alcuni anni fa *Anachronic Renaissance* di Nagel e Wood⁵, teso su un larghissimo arco cronologico, ha avuto il merito di riaccendere l'attenzione anche sul tema della identità del Rinascimento e il dibattito suscitato ha dimostrato che una buona parte degli storici dell'arte è sensibile alla necessità di nuove riflessioni. È chiaro cioè che è inevitabile aggiornare anche la valutazione dell'arte del Cinquecento che per convenzione e consuetudine continuiamo a definire maniera o manierismo. Non c'è però da meravigliarsi se, per incapacità di porsi delle domande o attaccamento alla comodità e all'astrazione delle etichette o per timore di lacune di idee e conoscenze, alcuni ripropongano oggi formule miste ormai completamente svuotate di significato come quella della «maniera toscoro-mana».

Brugnoli, già nei suoi primi studi, non utilizza formule fini a se stesse, ma ad esempio per connotare il gusto decorativo e il linguaggio figurativo, commisto di suggestioni nordiche, degli affreschi del Palazzo Giustiniani a Bassano di Sutri si limita a sottintendere il clima del «manierismo internazionale» indagato da Antal e Zeri. Oggetto dei suoi studi in quel giro di anni sono Bernardo Castello e Antonio Tempesta, tra i frescanti Giustiniani (1957)⁶, e poi Giovanni e Cherubino Alberti (1960)⁷ e ancora altri pittori che certamente erano allora «manieristi» in seconda e terza fila sugli spalti degli studi storico-artistici e per alcuni dei quali si disponeva sostanzialmente solo dei medaglioni, di qualità e impostazione differente, ma già piuttosto 'antichi', di Venturi e Voss. I suoi interessi, sia legati all'incarico di funzionario della Soprintendenza, che individua le opere da restaurare e ne segue i cantieri, sia squisitamente personali, la conducevano pragmaticamente alla ricerca dei documenti e delle fonti, all'osservazione diretta dei dipinti, all'attribuzione.

Fra gli argomenti cinquecenteschi di Maria Vittoria Brugnoli, che includono anche Michelangelo e Leonardo, Aspertini e Peruzzi, in questa occasione voglio soffermarmi su un paio di esempi.

Comincio dagli affreschi degli Alberti in palazzo Ruggeri, *Allegorie e gesta di Pompeo* (Figg. 1-4) in onore del proprietario Pompeo Ruggeri,

⁵ A. NAGEL, C.S. WOOD, *Anachronic Renaissance*, New York 2010.

⁶ M.V. BRUGNOLI, *Il soggiorno a Roma di Bernardo Castello e i suoi affreschi nel Palazzo di Bassano di Sutri*, in «Bollettino d'Arte», XLII, 1957, III-IV, pp. 255-265; EAD., *I primi affreschi nel Palazzo di Bassano di Sutri*, Roma 1957, pp. 241-254.

⁷ EAD., *Un palazzo romano del tardo '500 e l'opera di Giovanni e Cherubino Alberti a Roma*, in «Bollettino d'Arte», XLV, 1960, III, pp. 223-246.



Fig. 1 – Giovanni e Cherubino Alberti, *Allegorie e gesta di Pompeo*, Roma, Palazzo Ruggeri, seconda volta della Loggia con l'*Allegoria della Prudenza*



Fig. 2 – Giovanni e Cherubino Alberti, *Allegorie e gesta di Pompeo*, Roma, Palazzo Ruggeri, seconda volta della Loggia, particolare



Fig. 3 – Giovanni e Cherubino Alberti, *Allegorie e gesta di Pompeo*, 1591, Roma, Palazzo Ruggeri, terza volta della Loggia, particolare



Fig. 4 – Cherubino Alberti, *Storie di Pompeo*, disegno preparatorio, Londra, British Museum

datati 1591, opera all'origine del primo moderno saggio sui due pittori e specialmente sulla loro attività romana⁸. Voss aveva dedicato ai due artisti una pagina di *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, 1920⁹, nel capitolo intitolato *Sudtoskanisch-umbrische Strömungen*, un titolo che si spiega soltanto pensando alla posizione geografica di Sansepolcro, patria della talentuosa famiglia degli Alberti. Fra di loro privilegiò Giovanni, il più giovane, al quale riferiva la maggiore responsabilità, mentre considerava Cherubino un imitatore del fratello e piuttosto lo apprezzava come incisore. Trattando gli affreschi della Sala Clementina nei Palazzi Vaticani (con l'aggiunta di quelli a San Silvestro, a San Giovanni in Laterano, nella cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva), Voss riconosceva la

⁸ Vedi nota precedente.

⁹ H. Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, I, Berlin 1920.

novità dell'opera, ma in realtà come antefatto della pittura prospettica e illusiva del Barocco (Barocco è una delle chiavi di recupero dell'arte del tardo Cinquecento). È indicativo che il grande studioso osservando nella Sala Clementina la profusione degli elementi decorativi vegetali, forse perché ne percepiva l'incongruenza con la *facies* prebarocca che a lui premeva, scrisse che «manchmal ein fast unangenehmer Wirklichkeiteffekt in einzeln Partien entsteht»¹⁰.

Altri sono gli interessi della giovane Brugnoli che entrata in Palazzo Ruggeri su segnalazione del collega Italo Faldi, prima di tutto fa realizzare una campagna fotografica che per lei è puntualmente, al pari della diretta, continua presenza nei cantieri di restauro, il primo strumento conoscitivo, quello che con la salita sui ponteggi la mette *vis a vis* con la pittura. Riconosce così gli affreschi come opera di Giovanni e Cherubino Alberti e riesamina la loro carriera al seguito del padre Alessandro e l'opera, dal Palazzo del Giardino a Sabbioneta per Vespasiano Gonzaga fino ai grandi successi romani e aldobrandiniani, e per la prima volta tenta di distinguere, con l'analisi stilistica, nella tradizionale attribuzione del primato a Giovanni Alberti e nella confusione fra lui e i fratelli Cherubino e Alberto, fra Giovanni più prospettico e Cherubino più dotato come pittore di figure.

Già in questa occasione presta specifica attenzione ai disegni, un'attenzione allora in Italia certamente rara, tanto più per gli artisti del tardo Cinquecento, e probabilmente legata alla sua amicizia con Luigi Grassi, pioniere nel panorama italiano degli studi sul disegno. Con una sinteticità e pacatezza quasi anglossassoni, Brugnoli scrive, pochi anni dopo l'articolo sugli Alberti, una breve recensione al catalogo dei quasi trecento disegni raffaelleschi che Philip Pouncey e John Gere, due finissimi conoscitori, avevano appena pubblicato¹¹. Sottolinea ad esempio la ricostruzione di Giovan Francesco Penni disegnatore e il raggruppamento dei fogli di Peruzzi, proposti da Pouncey; garbatamente fa riserve sull'inserimento in catalogo di Viti e Genga. Nello stesso anno pubblica sulla stessa rivista, il «Bollettino d'Arte», organo ufficiale del Ministero, *Gli affreschi di Perin del Vaga nella cappella Pucci: note sulla*

¹⁰ *Ibid.*, p. 530.

¹¹ M.V. BRUGNOLI, *Ph. Pouncey, J.A. Gere, Italian Drawings... in the British Museum – Raphael and His Circle*, in «Bollettino d'Arte», XLVII, 1962, IV, p. 383; P. POUNCEY, J.A. GERE, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: Raphael and His Circle*, 2 voll., London 1962.

*prima attività romana del pittore*¹². Anche in questa occasione il lavoro preliminare è quello della campagna fotografica (1960), a cominciare dagli affreschi della volta (Figg. 5-8) che, per la notevole altezza delle cappelle di Trinità dei Monti, erano certamente i meno leggibili nella documentazione precedente. Brugnoli non manca di mettere in risalto quanto la visione ravvicinata sul ponteggio – un’occasione certamente molto esclusiva – sia per lei rivelatrice dell’opera e della esecuzione pittorica di Perino. Il primo punto da lei esaminato è quello della datazione degli affreschi che, sulle indicazioni di Vasari, era ritenuta sino ad allora precedente alla partenza dell’artista per Firenze nel 1523. Brugnoli mette in sequenza i dati oggettivi: nomina di Lorenzo Pucci cardinal protettore della chiesa (gennaio 1523), concessione a lui della cappella, ripresa della peste a Roma (febbraio-luglio 1523), partenza di Perino per Firenze, ritorno a Roma. Non esclude che prima di lasciare Roma Perino avesse messo qualche idea sulla carta, ma è convinta che la pittura fosse cominciata dopo il ritorno a Roma nel 1524, in vicinanza dei primi affreschi di San Marcello, e che la vera interruzione dei lavori fosse causata dal Sacco del 1527. È vero che i pagamenti poi ritrovati da Linda Wolk-Simon¹³ accertano che nel giugno 1522 Perino lavorava per Pucci, ma la pittura, a cominciare dall’alto come al solito nelle decorazioni a fresco, fu certamente realizzata in seguito. Infatti, osserva Brugnoli, anche i disegni per le storie di Maria per la volta della cappella, e in particolare la *Presentazione al tempio* (New York, Metropolitan Museum), nella tecnica, nel modulo figurale, nel movimento e nei tipi delle teste riflettono l’incontro con Parmigianino. Nel suo articolo dedica perciò alcune pagine al soggiorno romano di Parmigianino e di Rosso, allora un argomento ancora in buona parte da approfondire, della cui presenza vede i riflessi in Perino non solo in quegli anni prima del Sacco ma con un’azione duratura nelle opere genovesi e ancora più tardi. Inoltre, per la definizione del contesto e per i diversi esiti del raffaellismo, la studiosa prende in esame anche la volta dello ‘studio’ nel Palazzo della Cancelleria, da poco riferita a Peruzzi da Pouncey, della quale sottolinea le analogie con l’*équipe* delle Logge e di alcune scene in particolare con Perino e con Machuca. Sono suggestioni riprese e ampliate successivamente negli studi, in ultimo in

¹² M.V. BRUGNOLI, *Gli affreschi di Perin del Vaga nella Cappella Pucci. Note sulla prima attività romana del pittore*, in «Bollettino d’Arte», XLVII, 1962, IV, pp. 327-350.

¹³ L. WOLK-SIMON, *Two Early Fresco Cycles by Perino del Vaga. The Palazzo Baldassini and the Pucci Chapel*, in «Apollo», 155, 2002, pp. 11-21.



Fig. 5 – Perino del Vaga, *Visitazione*, Roma, Chiesa della SS. Trinità dei Monti, Cappella Pucci, lunettone di fondo



Fig. 6 – Perino del Vaga, *Incontro alla Porta d'Oro*, Roma, Chiesa della SS. Trinità dei Monti, Cappella Pucci, volta



Fig. 7 – Perino del Vaga, *Annunciazione*, Roma, Chiesa della SS. Trinità dei Monti, Cappella Pucci, volta



Fig. 8 – Perino del Vaga, *Fede e Carità*, Roma, Chiesa della SS. Trinità dei Monti, Cappella Pucci, lunettone sinistro

quelli recenti di Alessandro Angelini¹⁴. Ma ancora per il contesto sono per lei funzionali anche nuove aperture sulle declinazioni raffaellesche fuori di Roma, ad esempio, sugli affreschi della chiesa dell'Assunta di Trevignano per i quali, per confronto con quelli di San Giacomo degli Spagnoli, proponeva un'attribuzione a Pellegrino da Modena, una proposta solitamente trascurata negli studi sul pittore al quale il ciclo è ormai concordemente riferito. Altre opere di Perino del Vaga prese in considerazione dalla studiosa, come gli affreschi di Palazzo Baldassini, della cappella del Crocifisso a San Marcello o la smembrata pala della *Deposizione* alla Minerva, ponevano anch'esse per lei la questione del prima o dopo il soggiorno a Firenze. Sulla sequenza cronologica da lei avanzata si può essere oggi solo in parte d'accordo, tuttavia resta ancor oggi il problema di una precisazione della fisionomia di Perino prima di Genova. Effettivamente, se consideriamo la stretta forbice dei due anni tra la morte di Raffaello e il soggiorno di Perino a Firenze e i caratteri delle opere sicuramente fiorentine, cioè il disegno per i *Diecimila martiri* (Vienna, Albertina) e il *Passaggio del Mar Rosso* (Milano, Brera), sembra opportuno datare quelle opere romane dopo Firenze, negli anni precedenti il Sacco. In particolare, la grandiosa costruzione del sistema architettonico e decorativo del salone di Palazzo Baldassini (ante 1525) con i suoi effetti illusivi deve esser considerata, come ho proposto in occasione del convegno su Leone X¹⁵, in stretta connessione con altre sperimentazioni nella medesima direzione come gli affreschi della cappella del Crocifisso in San Marcello e quelli perduti della cappella Griffoni (disegno al British Museum) nella stessa chiesa.

Brugnoli continuò in seguito a coltivare il suo interesse per Perino come prova la recensione della mostra del 1966 nel Gabinetto dei disegni degli Uffizi, curata da Bernice Davidson, che era già considerata la specialista del pittore. Era la prima mostra monografica sull'artista, sconosciuto fuori dalla stretta cerchia degli addetti ai lavori, che presentava una sessantina di fogli di sua mano e di un piccolo gruppo di suoi allievi e collaboratori, da Luzio Romano a Tibaldi, a Siciolante, a Marco Pino, frutto di un lungo lavoro che resta un fondamento per gli studi sull'artista e il suo contorno. Nella recensione, ancora una volta

¹⁴ A. ANGELINI, *Il vero committente della Volta Dorata nel Palazzo della Cancelleria*, in *Arte e politica*, a cura di N. Barbolani Di Montauto et al., Firenze 2013, pp. 39-44.

¹⁵ G. SAPORI, *La decorazione dei palazzi a Roma al tempo di Leone X. Da Raffaello a Perino del Vaga*, in *Leone X. Finanza, mecenatismo, cultura*, Atti del convegno internazionale (Roma, 2-4 novembre 2015), a cura di F. Cantatore et al., Roma 2016, pp. 435-458.

pubblicata nel «Bollettino d'Arte»¹⁶, Maria Vittoria Brugnoli, con piglio deciso e con la consueta correttezza, discute alcune attribuzioni, suggerisce collegamenti, confronti. Resta critica sulla osservanza vasariana di Davidson a proposito della cronologia delle opere di Perino *ante* Sacco; nello stesso tempo, in contrasto con la studiosa americana, segue Vasari per la datazione della Sala Pontefici al tempo di Clemente VII e non di Leone X. Infine, fra i vari casi considerati nella recensione, si può citare il foglio con schizzi di Perino dalla Cappella Sistina allora collegati da Hirst con la *Creazione di Eva* nella volta della cappella del Crocifisso a San Marcello e da Brugnoli anche con la volta Pucci a Trinità dei Monti, a conferma delle sue idee sulla vicinanza progettuale delle imprese, in parte incompiute, in parte perdute, di Perino.

¹⁶ M.V. BRUGNOLI, *Sulla mostra di disegni di Perin del Vaga*, in «Bollettino d'Arte», LI, 1966, 3-4, pp. 191-199.

