

ALESSANDRA ZAMPERINI, *Fonti antiche e moderne nelle decorazioni di Marcello Fogolino in Trentino*, in «Studi trentini. Arte» (ISSN: 2239-9712), 100/1 (2021), pp. 90-162.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/sttrar>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - *Archivio della storiografia trentina*, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*.

This article has been digitised within the project ASTRA - *Archivio della storiografia trentina* through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform.



Fonti antiche e moderne nelle decorazioni di Marcello Fogolino in Trentino

Alessandra Zamperini

► Le grottesche e i fregi di Marcello Fogolino in Trentino rivelano una ricca combinazione di influenze, che vanno dall'antichità alla pittura moderna. In particolare, grazie a una serie di citazioni notevoli dalla Domus Aurea e dalle opere di Pinturicchio, i lavori ornamentali di Fogolino dimostrano che l'artista fu a Roma, plausibilmente tra il 1513 e il 1518-1519. Ulteriori riferimenti a Giulio Romano e alla Sala della Scalcheria di Lorenzo Leonbruno confermano che il Nostro fu anche a Mantova, almeno fra il 1539 e il 1540. In aggiunta, l'articolo analizza i modelli antichi che Fogolino può aver conosciuto e il modo in cui ne fece uso nelle sue grottesche e nei suoi fregi, combinando motivi classici e ispirazione moderna.

► *The grotesques and the friezes painted by Marcello Fogolino in the Trentino region reveal a rich mixture of influences, spanning from Antiquity to modern painting. In particular, thanks to a series of conspicuous quotations from the Domus Aurea and Pinturicchio's oeuvre, Fogolino's ornamental works prove that the artist visited Rome, likely between 1513 and 1518-1519. Further visual references to Giulio Romano and Lorenzo Leonbruno's Sala della Scalcheria confirm that our painter was also in Mantua, at least between 1539 and 1540. Besides, the article focuses on the ancient models Fogolino may have known and the way he used them in his grotesques and friezes, combining classical motifs with modern inspiration.*

Gli apparati decorativi di un pittore possono rifletterne la cultura al pari dei temi figurativi 'maggiori'. In tale ottica, le imprese di Marcello Fogolino, se raccordate al suo catalogo, rappresentano un significativo campo di studio per vagliare le modalità con cui le fonti furono rielaborate e trasfigurate. Lungi dal costituire degli episodi marginali, ambiti come le grottesche e i fregi possono arricchire la conoscenza dei lavori che una bottega poteva offrire; da un punto di vista materiale, forniscono indicazioni sull'organizzazione della bottega stessa nei rapporti con gli aiuti e nell'utilizzo dei modelli; da un punto di vista culturale, offrono una lista di informazioni sul patrimonio figurativo a disposizione e sulle modalità con cui esso veniva adattato alle inclinazioni dell'artista e alle esigenze della committenza.

■ 1. Marcello Fogolino, *Putto con satiro*, 1535 circa, affresco. Trento, Castello del Buonconsiglio, Appartamento vescovile, *Camera de sora*



■ 2. Marcello Fogolino (attr.), *Maria gravida con i santi Pietro e Giuseppe*, 1504-1505, olio su tavola. Cornedo Vicentino (Vicenza), Chiesa di San Giovanni Battista (dettaglio)

Fogolino e le grottesche

All'interno delle decorazioni rinascimentali, un ruolo speciale è giocato dall'antico e, se vale l'attribuzione, il primo confronto di Fogolino accade nella *Maria gravida con i santi Pietro e Giuseppe*, nella chiesa di San Giovanni Battista di Cornedo Vicentino (1504-1505), dove un singolare apparato sugli archivolti all'interno del dipinto, fatto di motivi medievali (mostri alati) e classici (delfini, sirene, ibridi vegetali), si integra con le sagome di alcuni roditori, un soggetto corsivo, che le classificazioni retoriche del tempo avreb-

bero giudicato alla stregua del *sermo humilis* (fig. 2)¹. Di per sé, questo inserto può essere giudicato un'eredità dei Bestiari medievali, se non fosse che due considerazioni vi gettano una luce nuova. Innanzitutto, assieme ai roditori, affiora la componente antiquaria, rappresentata, oltre che dai motivi appena menzionati, dalla doratura del fondo: il metallo prezioso era tradizionalmente associato alla divinità, ma adesso segnala anche l'adesione all'antico, posto che uno degli ambienti della Domus Aurea con un impatto cruciale sui pittori fu la Volta Gialla². Non per caso, molte delle prime decorazioni desunte dal palazzo neroniano – in genere si pensa a quelle di Pinturicchio nella cappella di San Girolamo a Santa Maria del Popolo (1478-1479) – si stagliano su fondo giallo³; non per caso, dello stesso colore *floridus* farà uso Francesco Verla, il pittore che, residente a Roma nel 1503, costituisce un fondamentale *trait d'union* tra il Veneto e il centro Italia⁴. In secondo luogo, un animale così realistico come il topo può evocare per metonimia la fauna in mezzo alla quale i visitatori ammiravano le pitture della dimora neroniana. Secondo le *Antiquarie prospettiche romane*, un poemetto anonimo scritto attorno al 1500, le stanze della Domus Aurea erano popolate di pipistrelli, rane e nottole⁵. Non sono nominati i topi, ma nulla esclude che altri racconti avessero ricordato questi roditori, così comuni nelle città del passato, e di necessità anche negli anfratti dell'Esquilino. Può essere che Fogolino avesse memorizzato e trascritto a suo modo uno degli aspetti feriali che facevano da contorno alle visite in quegli ambienti umidi e oscuri? Del resto, un topo verrà inserito nelle Logge Vaticane (1519) da Giovanni da Udine, di cui è acclarato l'interesse per gli elementi naturali⁶. Il dato può svelare un canale tra Roma e il

¹ Sulla pala si veda, da ultimo, G.C.F. Villa, scheda 1 *Marcello Fogolino, Maria gravida tra i santi Pietro e Giuseppe...*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 88-90. Il topo come *unicum* e anticipazione di quanto farà Giovanni da Udine nelle Logge vaticane è segnalato da Botteri, "Maestro Marcello Fogolino pictor", p. 328.

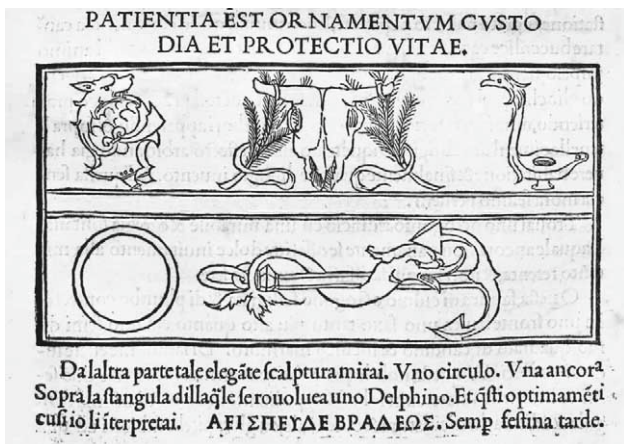
² Dacos, *La découverte de la Domus Aurea*, p. 37.

³ Le grottesche di Pinturicchio sarebbero databili tra il 1477 e il 1479 per La Malfa, *The Chapel of San Girolamo*, pp. 269-270; pensano invece a una decina d'anni dopo Scarpellini, Silvestrelli, *Pintoricchio*, pp. 144-149.

⁴ Galli, *Francesco Verla copiatore degli Umbri*.

⁵ Sull'opera si vedano Adorasio, *Un enigma romano; Antiquarie prospettiche romane*; Calvesi, *Il mito di Roma*; Tura, *Paralipomeni prospettici*.

⁶ Sulla propensione di Giovanni da Udine per gli elementi naturalistici: Dacos, Furlan, *Giovanni da Udine*, pp. 23-24, 26-31, 68, 72-75; in particolare, nella Stufetta, dove i riquadri attribuiti al friulano sono contornati da animali resi con minuzia da miniaturista, è suggerito un influsso "ganto-bruggese": p. 40. Sempre di Giovanni, per un confronto, si veda il disegno con un pipistrello (Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe): p. 242 cat. 5. In realtà, l'interesse per le descrizioni faunistiche coinvolge un ampio settore rinascimentale. Proprio a Trento, uno dei casi più famosi, ricordato da Vasari, riguarda Giovanni Antonio Falconetto: Sava, *Giovanni Antonio Falconetto pittore*.



■ 3. Fregio a geroglifici, da Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, 1499

Triveneto; per il momento, altrettanto significativamente, può forse aiutare a comprendere una modalità mediata di recezione, basata tanto sui disegni, quanto sui testi scritti e i racconti orali.

Nominare la Domus Aurea conduce a parlare di grottesche, un termine che, nell'esame della pala di Cornedo, abbiamo volutamente evitato, sebbene lo sbocco sull'argomento fosse ineludibile. La scoperta della Domus Aurea e delle sue grottesche, le decorazioni così chiamate inizialmente per la semplice ragione di trovarsi in siti divenuti col tempo simili a grotte, costituisce uno dei momenti salienti nella rivalutazione dell'arte antica e, in specie, della pittura⁷. Che la straordinaria dimora di Nerone, i cui ambienti erano ben presto divenuti le sostruzioni delle terme di Traiano, fosse stata completamente inaccessibile durante il Medioevo è arduo da accettare. Comunque sia, è solo alla fine del XV secolo che i suoi ornamenti suscitarono un clamore paragonabile a quello che avrebbero originato le città vesuviane nel Settecento.

L'evento, infatti, cadde in un momento ben predisposto ad apprezzare quelle singolari decorazioni, fatte di marmi, stucchi e, soprattutto, pitture. Le ragioni di tale entusiasmo erano molteplici. In prima battuta, si trattava del più ampio patrimonio di pittura antica fino ad allora conosciuto. Se appare quasi incredibile che tutta la pittura antica fosse andata persa, non ne sono rimaste testimonianze inequivocabili⁸. In secondo luogo, ciò che si ve-

⁷ Sulla Domus Aurea: Iacopi, *Domus Aurea*. Secondo La Malfa, *The Chapel of San Girolamo*, pp. 269-270, la scoperta sarebbe avvenuta un po' prima del 1479. Solitamente, invece, il rinvenimento è datato agli anni ottanta del XV secolo: Dacos, *La découverte de la Domus Aurea*, pp. 4, 57-62. La Volta delle Civette (attuale ambiente 31) dovette essere visitata attorno al 1485: Raaijmakers, *La Grotta di Isabella d'Este*, pp. 55-57, 62-63.

⁸ Blunt, *Illusionistic Decoration*, pp. 314, 321-322, ha suggerito che pittori come Andrea Mantegna e Baldassarre Peruzzi potevano essere stati ispirati per le loro scene prospettiche dalle pitture

deva aveva finalmente riscontro nei testi antichi, perché le grottesche trovavano risonanza nientedimeno che nel *De architectura* di Vitruvio (libro VII, V, 3-4), uno dei più celebri scritti di ambito artistico del periodo augusteo. Da ultimo, gli ornamenti della Domus Aurea possedevano un tono bizzarro ed estroso che, sebbene condannato proprio da Vitruvio, risultava meno problematico per gli uomini del XV secolo, vuoi perché erano avvezzi ai fantasiosi e altrettanto disorientanti fregi medievali, vuoi perché avevano assimilato da qualche decennio le candelabre e i tralci dei decori romani.

Come è noto, tra Quattro e Cinquecento, le grottesche si diffusero con la velocità di una vera e propria epidemia, quantunque la reinterpretazione fosse tutt'altro che uniforme. Di conseguenza, la ragione per sospendere la definizione degli ornamenti nella pala di Cornedo dipende dal fatto che, sebbene vi siano degli indizi riferibili al palazzo esquilino, la recezione non è univoca.

Da un lato, l'unione di componenti eterogenee nel dipinto, per alcuni aspetti, non si distacca in maniera considerevole da quanto si rinviene in altri lavori. Basta osservare le grottesche di Luca Signorelli nella cappella di San Brizio nel Duomo di Orvieto (1499-1504), per constatare come gli elementi classici convivano con creature ordinarie o sgradevoli⁹; basta soffermarsi sulle lesene di Sodoma nel chiostro di Monte Oliveto Maggiore (1505-1508), per trovare esseri disarmonici, desunti dalle incisioni di Hartmann Schedel per la *Weltchronik* di Michael Wolgemut¹⁰.

Dall'altro, però, il recepimento delle grottesche in Fogolino sembra ancora a metà strada. Non che gli mancassero esempi 'corretti' a cui guardare. Alcuni termini di confronto in Veneto si riscontrano tra Verona e Vicenza. Nella città atesina, Bartolomeo Montagna fa uso delle grottesche nelle volte

della Villa di Livia a Prima Porta (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Massimo), che però vennero scoperte solo nel 1863. Una soluzione di compromesso è offerta da Yuen, *The Bibliotheca Graeca*, p. 735 nota 35, secondo cui alcuni passi del *De re aedificatoria* di Alberti sembrerebbero implicare la conoscenza di alcuni brani della pittura romana, integrandoli però alle descrizioni di Vitruvio e Plinio. Su altri possibili saggi di pittura romana noti nel Rinascimento: Bober, *Drawings after the Antique*, p. 35; Joyce, *Grasping at Shadows*, p. 220 note 9 e 11. Joyce richiama anche un'antica tomba sulla via Salaria, citata nel *De mirabilibus novae et veteris Romae* di Francesco degli Albertini (1515), da cui Giovanni da Udine trasse una scena per la Loggetta del cardinal Bibbiena in Vaticano; Joyce, *Studies in the Renaissance Reception*, pp. 198-200. Altre pitture sono menzionate da Pirro Ligorio: Ashby, *The Bodleian MS. of Pirro Ligorio*, pp. 175, 194, 195. Tuttavia, riteniamo tuttora valido il suggerimento di Dacos, secondo cui molte somiglianze tra la pittura antica e rinascimentale derivavano da fonti più facilmente reperibili, quali statue, sarcofagi e monete: Dacos, *Le logge di Raffaello*, p. 27. Senza contare che certamente rilevante dovette essere la trasmissione di motivi antichi attraverso l'arte medievale: Sterling, *La nature morte*, pp. 16-20; de Vos, *La ricezione della pittura antica*, pp. 369-374.

⁹ San Juan, *The Illustrious Poets in Signorelli's Frescoes*, pp. 75-77; Dacos, *Con ferrate e spiritelle*.

¹⁰ Acidini Luchinat, *La grottesca*, p. 174.

absidali della cappella di San Biagio, presso la chiesa dei Santi Nazaro e Celso (1504-1505)¹¹; Falconetto le mostra nella lunetta della pala Nichesola a San Fermo (1504)¹²; tra i pittori berici, Francesco Verla le utilizza nel Duomo di Montagnana (1505-1506) e, più tardi, nella pala di San Francesco di Schio (1512)¹³. Fogolino è perfettamente inseribile in tale orizzonte per i suoi contatti vicentini¹⁴. Eppure, a Cornedo si rivela incerto: le singole figure sono disposte in maniera paratattica, come corpi a sé stanti, non legati da un tralcio o da un'architettura. È sufficiente un paragone con le più articolate grottesche di Perugino al Collegio del Cambio di Perugia (1500 c.), di Pinturicchio nella Libreria Piccolomini a Siena (1501-1506)¹⁵, persino con il sobrio partito di Verla a Montagnana, per comprendere la distanza in cui si situa Fogolino. Delle grottesche, non coglie il valore di struttura generale, bensì il principio secondo cui si possono includere delle creature anomale. A Cornedo, questo principio inizia a farsi strada, ma subordinandosi a un procedimento aggregativo che sembra mutuato da certi sistemi medievali oppure da quelle successioni di oggetti che apparivano nei geroglifici della *Hypnerotomachia Poliphili* (1499; fig. 3) o nel fregio di San Lorenzo fuori le Mura a Roma¹⁶.

Diversamente da Signorelli e Sodoma, che assoggettano l'elemento nordico e medievale all'impaginazione delle grottesche, Fogolino appare inconsapevole che queste ultime prendono senso dall'essere un congiunto di singoli elementi e di generali sistemi compositivi. Delle grottesche di Pinturicchio, Schulz aveva detto che erano classiche più nelle intenzioni, che nei fatti¹⁷; per Fogolino, si può dire che pure le intenzioni sono ancora poco precise. D'altro canto, l'atteggiamento si chiarisce confrontando quanto aveva fatto Macrino d'Alba, che, in una pala del 1495 (Torino, Palazzo Madama), alla base del trono della Vergine, aveva posto una sequenza di sirene e grifoni fitomorfi: un inserto tutto sommato modesto rispetto all'ampiezza

¹¹ Peretti, *Gli affreschi*, p. 106.

¹² Marinelli, *Il primo Cinquecento a Verona*, p. 349, nota il tono umbro della pala di Falconetto, un indizio ancora da esplorare.

¹³ Sulla diffusione delle grottesche nel Vicentino: Galli, *Francesco Verla copiatore degli Umbri*, p. 32 nota 11. Sulle grottesche di Montagnana: Dal Pozzolo, *Un tassello per Francesco Verla*, p. 130; Galli, *Francesco Verla copiatore degli Umbri*, p. 26. Sulla pala di Schio: I. Gallazzini, scheda 19 *Francesco Verla, Sposalizio mistico di Santa Caterina...*, in *Viaggi e incontri di un artista dimenticato*, pp. 141-147.

¹⁴ Lucco, *Gli esordi di Fogolino a Vicenza*.

¹⁵ Dacos, *Le grottesche del Perugino*; Scarpellini, Silvestrelli, *Pinturicchio*, pp. 233-241. Per il contratto, nel quale sono indicate espressamente le grottesche: Milanese, *Documenti*, pp. 9-13.

¹⁶ Il fregio di San Lorenzo è noto nella pittura e nella grafica almeno dalla fine del Quattrocento: Leoncini, *Storia e fortuna del cosiddetto "Fregio di San Lorenzo"*.

¹⁷ Schulz, *Pinturicchio and the Revival of Antiquity*, p. 45.



■ 4. Marcello Fogolino, *Sposalizio mistico di santa Caterina con i santi Michele, Chiara, Dorotea, Francesco e i donatori Andrea da Borgo e Dorotea Thun*, 1520-1524 circa, olio su tela. Trento, Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali (dettaglio)



■ 5. Giuliano da Sangallo, *Taccuino senese*. Siena, Biblioteca Comunale, S. IV. 8, f. 39r (dettaglio con delfino)



■ 6. Giuliano da Sangallo, *Taccuino senese*. Siena, Biblioteca Comunale, S. IV. 8, f. 39r (dettaglio con delfino)

della composizione, se non fosse che si trattava di una citazione fedele della Domus Aurea¹⁸.

Quanto si può allora dedurre è che Fogolino era certamente al corrente della scoperta del palazzo neroniano, ma dovette averne una conoscenza indiretta. Il mezzo che ritenne sufficiente per dimostrare il suo aggiornamento era impiegare il fondo giallo come un marchio facilmente identificabile per

¹⁸ Dacos, *La découverte de la Domus Aurea*, p. 14; Villata, *Macrino d'Alba*, p. 121.



■ 7. Marcello Fogolino, *Madonna col Bambino in trono tra i santi Giacomo, Filippo e Cristoforo*, 1524-1525 circa, olio su tela. Brugnera (Pordenone), Chiesa dei Santi Giacomo Apostolo e Nicola Vescovo (dettaglio)



■ 8. Giuliano da Sangallo, *Taccuino senese*. Siena, Biblioteca Comunale, S. IV. 8, f. 39r

segnalare la fonte antica – sulla scorta di Montagna a Verona e Verla a Montagnana – e, casomai, citare il topo come sintesi della fauna residente nelle ‘grotte’ di provenienza. Se letto in tale prospettiva, per quanto imperfetto rispetto ai modelli centroitaliani e agli esempi dei Vicentini, l’espedito denota la ricerca di una prima, originale soluzione, volta a conciliare i principi delle grottesche sia con i retaggi medievali, sia con i più tradizionali fregi all’antica.

Il passo successivo si situa una ventina d'anni dopo, con una lacuna che lascia dei punti interrogativi sulle tappe intermedie, ma che offre degli indizi per ulteriori indagini. Le sparute grottesche, ancora su fondo giallo, che ornano il trono della Vergine nel *Matrimonio mistico di santa Caterina* (Trento, Castello del Buonconsiglio, 1520-1524; fig. 4) denotano un fare più lieve e arioso, che ricorda le figurine della Domus Aurea¹⁹. Un disegno del *Taccuino senese* di Giuliano da Sangallo (f. 39; figg. 5-6) offre un confronto adeguato per valutare quanto i delfini curvilinei dalla coda allungata, i leggeri tralci fogliacei, le rade candelabre di Fogolino siano vicini ai motivi all'epoca visibili nel Criptoportico della dimora neroniana²⁰.

Ma non è tutto. Un dettaglio ancor più illuminante emerge nella pala custodita nella chiesa dei Santi Giacomo Apostolo e Nicola Vescovo a Brugnera (1524-1525; fig. 7): sul piedistallo del trono, sbuca un grifone vegetale, galleggiante in uno sfondo dorato e mosaicato²¹.

La simulazione della tecnica musiva, adottata da Andrea Mantegna nella *Camera Picta*, si era travasata dapprima nel fregio attribuito a Francesco Verla a Ca' Impenta (Venezia, Ca' d'Oro, 1504-1509)²², poi nei partiti di Falconetto a Palazzo d'Arco a Mantova (1520 c.)²³. Tuttavia, Verla e Falconetto simulano il mosaico con puntini di diverso colore, mentre Fogolino disegna piccole tessere, una tecnica più vicina a Mantegna e a quanto aveva fatto Pinturicchio nel soffitto dei Semidei, nel palazzo dei Penitenzieri (1490 o poco prima) e nel coro di Santa Maria del Popolo (1509-1510); lo stesso sistema veniva adot-

¹⁹ Sulla pala di Trento: F. de Gramatica, scheda 20 *Marcello Fogolino, Sposalizio mistico di santa Caterina...*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 178-180. Onde semplificare il discorso, per la cronologia di questa e della pala di Brugnera faremo riferimento alle date riportate nelle schede del catalogo citato, pur avvisando che vi sono delle divergenze tra gli studiosi.

²⁰ Dacos, *La découverte de la Domus Aurea*, p. 29 e fig. 25; per il tralcio del Criptoportico e le sue traduzioni grafiche, in particolare figg. 24, 25, 26, 35. Altre testimonianze vengono dagli stucchi del Colosseo, illustrati in Dacos, *Les stucs du Colisée*, in particolare figg. 7, 8, 9.

²¹ Per la pala di Brugnera: M. Tanzi, scheda 19 *Marcello Fogolino, Madonna col Bambino in trono tra i santi Giacomo, Filippo (?) e Cristoforo*, in *Ordine e bizzarria*, p. 160. L'attenzione sulle grottesche è richiamata da Botteri, "Maestro Marcello Fogolino pictor", p. 329. Per i fregi di Verla: Montedoro, *I fregi a grottesca di Castel Telvana*; Montedoro, *Francesco Verla e Marcello Fogolino*, pp. 27-33; Lodi, *Quello che resta di un'impresa*, pp. 138-140; Cattoi, *Francesco Verla nel principato vescovile di Trento*.

²² Schweikhart, *Antikenskopie und -verwandlung im Fries des Marcello Fogolino*; G.C.F. Villa, scheda 28 *Ca' Impenta. Villa Trissino detta "Ca' Impenta"*, in *Gli affreschi nelle ville venete*, pp. 172-175; Botteri, *Fantasie vaghe nei castelli trentini*, pp. 72, 107-108; M. Lucco, scheda 3-9 *Francesco Verla, Fregio bacchico*, in *Viaggi e incontri di un artista dimenticato*, pp. 114-117 (con ulteriore bibliografia).

²³ Schweikhart, *Un artista veronese di fronte all'antico*. Nel Torrione da basso, del resto, Fogolino sembra essere al corrente di alcune soluzioni falconettiane: Lupo, "Il luogo tutto in figura è ritondo", p. 254.



■ 9. Marcello Fogolino, *Capro*, 1531-1532, affresco. Trento, Castello del Buonconsiglio, Refettorio della cantina (dettaglio)



■ 10. Giovanni Antonio da Brescia (attr.) da Amico Aspertini, *Pannello ornamentale a grottesche*, 1513-1520, bulino (dettaglio)



■ 11. Marcello Fogolino, *Fiaccola e girello*, 1531-1532, affresco. Trento, Castello del Buonconsiglio, Refettorio della cantina (dettaglio)



■ 12. Maestro del Dado, *Pannello ornamentale a grottesche*, 1532, bulino (dettaglio)

tato da Raffaello nel soffitto della Stanza della Segnatura (1508-1511)²⁴. Si potrebbe obiettare che Fogolino, per qualche via, avesse semplicemente recepito il metodo di Mantegna, se non fosse che proprio il grifone nel *Matrimonio mistico di santa Caterina* costituisce un altro fondamentale dettaglio per comprovare la conoscenza della Domus Aurea, trattandosi di un motivo

²⁴ Sui lavori di Pinturicchio nel Palazzo dei Penitenzieri, eretto per Domenico della Rovere, e a Santa Maria del Popolo: Scarpellini, Silvestrelli, *Pinturicchio*, pp. 104-106, 276-278.

testimoniato ancora una volta dal foglio 39 del *Taccuino senese* di Giuliano da Sangallo (fig. 8).

In altri termini, gli ornamenti antiquari di entrambe le pale di Fogolino presentano significativi punti di contatto con la Domus Aurea e con l'ambiente artistico dell'Urbe. Vero è che la reggia di Nerone poteva essere nota grazie ai disegni circolanti tra le botteghe. Nondimeno, se alla conoscenza delle grottesche si unisce la dimestichezza con il finto mosaico impiegato da Pinturicchio, non può che apparire più convincente l'idea di un viaggio di Fogolino a Roma. Aggiungiamo che tali prove diventano più efficaci qualora siano integrate con le osservazioni già avanzate da altri: Lucco aveva notato che il putto sull'arco della *Sacra conversazione e santi* di Fogolino (Berlino, Gemäldegalerie, 1518-1519 c.) deriva dall'*Isaia* di Raffaello in Sant'Agostino a Roma (1513)²⁵; secondo Lupo, Fogolino avrebbe visto i cosiddetti *Trofei di Mario*, dato che nel *Cesare riceve la testa di Pompeo*, nel Torrione da basso (1533 c.), cita uno dei *Genii* del monumento, oggi scomparsi ma documentati da un disegno del cosiddetto Maestro di Oxford, orbitante nella cerchia di Jacopo Ripanda (Oxford, Ashmolean Museum, 1520 c.)²⁶. Le conseguenze sono ovvie: la trasferta romana di Fogolino dovette avvenire tra il 1513 e il 1518-1519 – il periodo entro cui si collocano l'*Isaia* di Raffaello e la pala di Berlino –, una circostanza che, pertanto, rende meno sorprendente la familiarità del Nostro con molti lavori databili prima o durante quel periodo²⁷.

Nemmeno le grottesche del Refettorio del Castello del Buonconsiglio, eseguite tra 1531 e 1532, smentiscono tale proposta²⁸. Con, però, una premessa indispensabile per meglio inquadrare la rielaborazione di Fogolino: come nelle due pale, le riprese dalla Domus Aurea avvengono su piccola scala, con la tendenza a sfruttare singoli motivi e a impiegarli separatamente.

All'interno di tale disegno, il pittore distribuisce le grottesche all'apparenza in linea con i saggi di Perugino e Pinturicchio, o con lavori come il soffitto della sala dipinta da Alessandro Araldi nel convento di San Paolo a

²⁵ M. Lucco, scheda 172 *Marcello Fogolino, Madonna col Bambino in trono...*, in *Pinacoteca di Brera*, pp. 309-311: 311 (con data 1518-1519). Sulla pala: G.C.F. Villa, scheda 5 *Marcello Fogolino, Madonna col Bambino in trono...*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 104-105 (con data 1515 c.).

²⁶ Lupo, "Il luogo tutto in figura è ritondo", p. 256. I *Genii* andarono distrutti qualche tempo dopo, dato che non sono visibili nell'incisione del 1569 di Giovanni Antonio Dosio.

²⁷ Un viaggio a Roma tra il 1513 e il 1518 si rivela coerente con quanto asserito da Giacomelli, secondo la quale la formazione classica di Fogolino era avvenuta prima del suo arrivo a Trento: Giacomelli, *Rivisitazione dell'antico*, p. 59. Nella nostra lettura, l'educazione veneta all'antico era stata preparata dalle precedenti esperienze romane.

²⁸ E. Chini, scheda 4 *Refettorio davanti alla cantina*, in Chini, *Aspetti dell'attività di Marcello Fogolino*, pp. 115-116; Chini, *La pittura dal Rinascimento*, p. 761; F. de Gramatica, scheda 33 *Marcello Fogolino, Refettorio davanti alla cantina*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 248-251.



■ 13. Marcello Fogolino, *La volpe e il serpente*, 1531-1532, affresco. Trento, Castello del Buonconsiglio, Refettorio della cantina (dettaglio)



■ 14. Marcello Fogolino, *Delfini*, 1531-1532, affresco. Trento, Castello del Buonconsiglio, Refettorio della cantina (dettaglio)



■ 15. Heinrich Aldegrever, *Candelabra*, 1529, bulino (dettaglio)

Parma (1514), dove le grottesche si dipartono dal centro sino ai pennacchi in modo simile al Refettorio trentino.

Qui, negli spazi delle volte, ancora a fondo giallo, compaiono creature alate e fitomorfe, mascheroni, satirelli, pelte, are, capri, elmi, drappi, cammei²⁹. In massima parte, si tratta di elementi di prammatica, con qualche episodio che vale la pena di sottolineare per verificare l'intreccio delle fonti. Alcuni soggetti sono reperibili nelle stampe. Senza soffermarci su ognuno di essi, nel settore romboidale al centro della volta è sufficiente citare il capro, estrapolato da una stampa attribuita ad Amico Aspertini (1513-1520), con la differenza che Fogolino ne accentua il movimento (figg. 9-10)³⁰. Il girello di carta è visibile in un'incisione del Maestro del Dado (1532) (figg. 11-12).

Accanto al medaglione con l'allegoria femminile, due tritoni addossati, a desinenza vegetale, si reggono su un palo orizzontale, un'impaginazione che spesso figura nelle stampe, da Nicoletto da Modena e Giovanni Antonio da Brescia sino al Maestro del Dado. Ancora, il brano con la volpe e il serpente, ispirato a una favola di Esopo (fig. 13), si rifà al repertorio sfruttato da Dosso nella *Stua de la Famea* (1532)³¹. I delfini con le code legate richiamano un'incisione di Heinrich Aldegrever (1529; figg. 14-15).

Alcune soluzioni ribadiscono il viaggio a Roma. Il toro e la corona discendono dal Pinturicchio degli appartamenti Borgia in Vaticano (1492-1494; figg. 16-19)³²; l'ara stessa, abbellita con un busto marmoreo – un particolare di grande finezza, non essendo di immediata visibilità – si può spiegare con un'ara similmente ornata da un busto, dipinta da Pinturicchio nel Palazzo dei Penitenzieri (figg. 20-21). Sono piccoli dettagli, ai quali, tuttavia, possiamo aggiungere ulteriori testimonianze dalla Domus Aurea: il capro anguipede (già inserito nel Torrione da basso) e il guerriero fitomorfo provengono dalla Sala delle Civette, come testimonia il *Codex Escorialensis* (figg. 22-25)³³.

Di per sé, non tutti questi motivi implicano una visita *in loco*: il toro era noto fuori Roma, dato che era stato citato da Falconetto nella cappella di San Biagio a Verona, e i disegni potevano circolare. Tuttavia, se considerate nel

²⁹ Il valore del giallo in queste grottesche era stato notato da E. Chini, scheda 4 *Refettorio davanti alla cantina*, in Chini, *Aspetti dell'attività di Marcello Fogolino*, pp. 115-116: 115.

³⁰ Sul peso delle stampe nella pittura di Fogolino si sofferma Lupo, *La decorazione pittorica profana a Trento*, p. 246. Per la stampa di Giovanni Antonio da Brescia: Faietti, Nesselrath, *Bizar più che reverso di medaglia*, pp. 73-74.

³¹ Per le *Favole di Esopo* di Dosso: de Gramatica, *"Vaghezza", "varietas" e "prestezza"*, p. 255.

³² L'attenzione su toro e corona dipese dalla loro importanza nell'apparato celebrativo borgiano. Per il toro: Montesano, *Il toro dei Borgia*, pp. 759-779. Per la corona: Saxl, *L'appartamento dei Borgia*, pp. 140-141.

³³ Egger, *Codex Escorialensis*, I, pp. 142-143; II, f. 58.



■ 16. Marcello Fogolino, *Ara sacrificale*, 1531-1532, affresco. Trento, Castello del Buonconsiglio, Refettorio della cantina (dettaglio)



■ 17. Bernardino di Betto, detto Pinturicchio, *Decorazioni con tori borgiani*, 1492-1494, affresco. Città del Vaticano, Palazzi Vaticani, Sala dei Misteri (dettaglio)



■ 18. Marcello Fogolino, *Corona*, 1531-1532, affresco. Trento, Castello del Buonconsiglio, Refettorio della cantina (dettaglio)



■ 19. Bernardino di Betto, detto Pinturicchio, *Corona borgiana*, 1492-1494, affresco. Città del Vaticano, Palazzi Vaticani, Sala dei Misteri (dettaglio)

loro insieme (oltre che in associazione con l'eco della Domus Aurea nelle due pale degli anni venti), queste riprese si spiegano più facilmente con un viaggio a Roma, che non ricorrendo all'idea di una cultura diffusa³⁴.

In tale contesto, inoltre, si chiarisce meglio il carattere delle grottesche fogoliniane. I riferimenti generali e le citazioni puntuali dimostrano la volontà

³⁴ Per la ripresa di Falconetto a Verona: Peretti, *Gli affreschi*, p. 99.



■ 20. Marcello Fogolino, *Ara sacrificale*, 1531-1532, affresco. Trento, Castello del Buonconsiglio, Refettorio della cantina (dettaglio)



■ 21. Bernardino di Betto, detto Pinturicchio, *Ara sacrificale*, 1490 circa, pittura su legno. Roma, Palazzo dei Penitenzieri, Sala dei Semidei (dettaglio)

di rifarsi a modelli illustri e a schemi consolidati. Al tempo stesso, l'impostazione indica un percorso distinto dalla linea che la bottega raffaellesca stava portando avanti e che, compatibilmente con la cronologia proposta per il suo soggiorno romano tra 1513 e 1518-1519, Fogolino forse non fece in tempo a vedere. A Roma, la lezione dell'urbinate si era sviluppata nella creazione di sistemi (non di singoli dettagli, come nelle opere fogoliniane) più vicini alle 'vere' grottesche della Domus Aurea e alla fase della pittura antica che oggi chiameremmo Quarto Stile. Qualora si passi dalla Loggetta del cardinal Bibbiena (1517) e dalle Logge (1519) fino alle sale di Castel Sant'Angelo (1545-1547), è facile comprendere come quelle opere mirassero a ricreare le decorazioni della Domus Aurea con un metodo quasi filologico: nei palazzi pontifici, prendevano vita esili architetture e figurine leggiadre su fondi in prevalenza bianchi per restituire quanto più possibile l'assetto originario della Domus Aurea. Nel Refettorio, invece, Fogolino evita inserti architettonici e distribuisce gli elementi con una griglia non assente nei lavori romani, ma che – come si può notare, ad esempio, nella Sala di Perseo di Castel Sant'Angelo (1545-1546) – era destinata agli spazi di risulta, ovvero a superfici ri-



■ 22. Marcello Fogolino, *Capro anguipede*, 1531-1532, affresco. Trento, Castello del Buonconsiglio, Refettorio della cantina (dettaglio)



■ 23. Baccio Pontelli (attr.), *Capro anguipede*, ante 1509, dal *Codex Escorialensis*, f. 58r. Madrid, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (dettaglio)



■ 24. Marcello Fogolino, *Guerriero fitomorfo*, 1531-1532, affresco. Trento, Castello del Buonconsiglio, Refettorio della cantina (dettaglio)

strette, un'interpretazione fatta propria da Dosso Dossi, che aveva immesso le grottesche nei pennacchi della *Stua de la Famea*³⁵.

³⁵ de Gramatica, "Vaghezza", "varietas" e "pretezza", pp. 267-269; della stessa autrice, scheda 54 *Dosso Dossi, Stua de la Famea*, in *Dosso Dossi*, pp. 284-289.



■ 25. Baccio Pontelli (attr.), *Codex Escorialensis*, ante 1509, f. 58r. Madrid, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

Fogolino, insomma, cita parcelle della Domus Aurea probabilmente perché erano quelle che aveva conosciuto di persona, quantunque non vi si attenga pedissequamente, o perché non era riuscito a coglierne la struttura complessiva o perché si rifaceva a memorie lontane nel tempo (la trasferta risaliva oramai a una ventina d'anni prima) e ad appunti non sistematici, come spesso si riscontra nei taccuini e negli album, dove è evidente la volontà degli autori di fissare il ricordo di un dettaglio e solo in qualche caso di un insieme coerente. Pertanto, se nelle prime grottesche dei pittori umbri e di Araldi gli elementi erano densi e interrelati, nelle volte del Refettorio di Trento le figurine sono diluite in un reticolo asimmetrico. Così facendo, da un lato Fogolino si adegua alla tendenza che andava favorendo disposizioni più ariose, dall'altro si limita a moltiplicare all'occorrenza il modulo sperimentato nelle due pale degli anni venti. A conferma del suo approccio personale, il Nostro rispetta solo vagamente il principio di simmetria che di solito informa le grottesche e che pure poteva cogliere in Dosso: quantunque nel soffitto del Refettorio esistano degli assi di riferimento, non sempre sono al centro delle parti e i motivi sono dislocati piuttosto secondo la forma dell'area da occupare, con una libertà che Fogolino poteva ritenere adeguata alla 'bizzarria' del genere, ma che era sconosciuta ai modelli coevi. Che si tratti di una scelta, lo dimostra il fatto che neppure l'ausilio delle stampe fu determinante in tal senso: il pittore non è interessato ai nessi simmetrici che tali lavori presentano, carpandone solo singoli temi. Ancora una volta, seppure con maggiore padronanza rispetto a Cornedo, Fogolino elabora una sua versione delle grottesche. Del resto, Callegari ha riconosciuto un analogo procedimento 'creativo' nel *Marco Aurelio*, per il quale il pittore, se avesse voluto essere fedele al vero modello antico, avrebbe avuto a disposizione quantomeno la stampa di Marcantonio Raimondi³⁶.

Al tempo stesso, nel riservare le grottesche al Refettorio, Fogolino (e il committente, ovvero Cles) avevano dimostrato di essere al corrente delle riflessioni sull'argomento³⁷. Ancorché apprezzate nella pratica, nella teoria le grottesche non riuscivano a scrollarsi il biasimo di Vitruvio, le cui ragioni si radicavano nella visione classica per cui l'arte doveva raffigurare il vero e il verosimile: secondo il trattatista latino, le creazioni inverosimili delle grottesche erano un sovvertimento estetico ed etico, perché non avevano alcuna corrispondenza nella realtà³⁸. A dispetto della moda, tale visione continuava

³⁶ Callegari, *Marcello Fogolino peintre-graveur*, p. 128; e, della stessa, scheda 12 *Marcello Fogolino, Marco Aurelio*, in *Ordine e bizzarria*, p. 134.

³⁷ de Gramatica, *Itinerario attraverso il Magno Palazzo*, p. 189 cat. 27.

³⁸ Acidini Luchinat, *La grottesca*, p. 163; Chastel, *La grottesca*, in particolare alle pp. 1-26. Più in generale, sebbene centrato soprattutto sulla seconda metà del Cinquecento, si veda anche Morel, *Les grotesques*.



■ 26. Marcello Fogolino e collaboratori, *Decorazioni all'antica*, 1548-1549, affresco. Calavino, Chiesa di Santa Maria Assunta, Cappella Madruzzo

a creare delle remore anche ai moderni continuatori dell'antico: per darne una prova, a Venezia, le grottesche erano state accolte dai Grimani nel loro palazzo di Santa Maria Formosa in virtù della familiarità con gli ambienti romani, ma i vitruviani più convinti capeggiati da Daniele Barbaro non ne avevano favorito una diffusione paragonabile a quanto avveniva a Firenze o a Roma³⁹.

Di conseguenza, poiché nella gerarchia dei generi le grottesche rientravano in un livello meno elevato, era, sì, possibile impiegarle, ma in luoghi di più spiccato tenore ludico, quale il Refettorio, destinato a incontri e banchetti⁴⁰. È sintomatico di questa convinzione che, nel Torrione da basso, dove la storia degli imperatori romani si presta a un registro retorico alto, i fregi paratattici su fondo d'oro a mosaico, simili per concezione ai decori di Cornedo, rinuncino a seguire fino in fondo il modello delle grottesche, così come i motivi antiquari in stucco negli spazi di risulta tra le pitture della volta siano

³⁹ Acidini Luchinat, *La grottesca*, p. 191; Chastel, *La grottesca*, p. 50. Sulle grottesche romanizzanti di Palazzo Grimani: Bristot, "Saloni, portici e stanze splendidamente ornati", pp. 62-89.

⁴⁰ Chini, *La pittura dal Rinascimento*, p. 761.



costituiti da tralci vegetali, rigogliosi e simmetrici, in linea con i racemi dell'Ara Pacis (tradotti da Agostino Veneziano, ante 1536), o con i fregi della Valle, tutti più fedeli al verosimile vitruviano di quanto non fossero le grottesche⁴¹.

D'altronde, l'evoluzione delle grottesche fogoliniane in Trentino sembra andare in questa direzione, qualora si pensi alla volta della chiesa di Santa Maria Assunta a Calavino (1548-1549; fig. 26)⁴². Dopo la ripresa arcaizzante nel palazzo di Filesio Roverella ad Ascoli (1547; fig. 27)⁴³ – connotata dalla riconquista della base gialla, da lesene decorate con panoplie, oggetti vari e figurine, nonché da semplici sequenze di mostri, ibridi ed elementi antiquari negli architravi –, a Calavino Fogolino distende il decoro su una superficie bianca: una scelta che, in questi anni, può venire dai lavori raffaelleschi, ma che pure suggella una svolta classicheggiante (e un abbandono delle grottesche vere e proprie) nell'accordare la preferenza a un materiale antiquario semplificato e rigorosamente fondato su criteri di simmetria.

Fogolino e i fregi

A proposito del Torrione da basso, non ci soffermiamo sulle riprese dall'antico, implicite nella scelta stessa del soggetto e già approfondite da altri⁴⁴. Ci preme, invece, evidenziare come Fogolino tratti le figure nei pennacchi del soffitto (sfingi, centauri, tritoni, sirene, putti) in maniera analoga a quanto farà nei fregi. In ognuno di questi gruppi è possibile cogliere il sostrato classico, magari ricordando il brano di un sarcofago o di una stampa, ma il modello preciso viene spesso riletto attraverso l'influsso di lavori contemporanei, rintracciabili nelle invenzioni di Pordenone, Caraglio e, in misura minore, di Giulio Romano⁴⁵. Si tratta, insomma, di un confronto mediato con l'antico comprensibile nei pittori, che, pertanto, senza sorpresa, si rinviene anche nei fregi del Nostro.

Il loro numero elevato nel catalogo di Fogolino dimostra l'apprezzamento di cui godevano l'artista e la sua bottega presso le *élite* trentine, desiderose di aggiornare le proprie dimore grazie a un nome su cui si riverberava il pregio della corte clesiana, anche dopo la morte del prelado (1539). Dal punto

⁴¹ Per il fregio della Valle: Talamo, *Su alcuni frammenti di lesene*.

⁴² Botteri, *Fantasie vaghe nei castelli trentini*, p. 98.

⁴³ Marchini, *Un incontro imprevedibile*; Botteri, *Fantasie vaghe nei castelli trentini*, pp. 88, 92; Blasio, "Finito il tutto con buon gusto".

⁴⁴ E. Chini, scheda 3 "Camera terrena del torrion da basso", in Chini, *Aspetti dell'attività di Marcello Fogolino*, pp. 113-114; de Gramatica, *Itinerario attraverso il Magno Palazzo*, pp. 168-170 cat. 8; Lupo, "Il luogo tutto in figura è ritondo".

⁴⁵ Lupo, "Il luogo tutto in figura è ritondo", pp. 268-272.

di vista operativo, per soddisfare le richieste con rapidità e affidabilità, soprattutto in luoghi lontani dal centro cittadino, Fogolino si affida ai cartoni e ai collaboratori, dimostrando una straordinaria capacità organizzativa per garantire prodotti attraenti e di adeguata qualità ideativa: con l'ausilio di stesure ora in monocromo, ora al naturale, il pittore si basa sulla ripetizione di moduli precostituiti per accelerare il lavoro e creare l'uniformità gradita al gusto rinascimentale⁴⁶.

Eventualmente, si scelgono i riferimenti che meglio si adattano alle esigenze. Per l'ideazione, Fogolino dovette quantomeno beneficiare del confronto con l'antico, le stampe e i colleghi, dando prova di saper maneggiare con inventiva tutti gli stimoli. Dai reperti e dalla grafica, che utilizza all'occorrenza – come per l'*Amicizia* di Cles derivata dalla *Didone* di Raimondi⁴⁷ – trae varie idee: qualche motivo è riecheggiato fedelmente, ma nel complesso gli spunti vengono trasformati con la stessa libertà esperita nelle grottesche e nel Torrione da basso. Fra i colleghi, Giulio Romano godette di un'altissima reputazione e le sue invenzioni erano note a Trento, soprattutto attraverso le notizie (e forse i disegni) offerti da Giovanni Battista Scultori, presente in città tra il 1531 e il 1532⁴⁸. Tuttavia, come vedremo, è solo a partire da un certo momento che Fogolino attinge in misura rilevante dal Romano spunti iconografici, il gusto per la cromia accesa e il guizzo che anima le creature.

Diversamente dai soffitti, dove le grottesche si espandono in relazione all'ampiezza e alla forma delle volte, il fregio si estende in orizzontale e, di conseguenza, Fogolino sfrutta il *peopled scroll*, in cui coabitano elementi reali e fantastici, secondo un abbinamento presente sin dal Quattrocento⁴⁹. Ciò che muta nel corso del XVI secolo, per contro, è la natura del fregio, nel quale il modello antico è tradotto in maniera sempre più rigogliosa e animata, talora persino ipertrofica, come dimostra la selva che avvolge i putti nella Camera delle Imprese a Palazzo Te (1527-1528).

Se resta dibattuta la paternità fogoliniana per il fregio al primo piano della canonica di Seregno (datato attorno al 1525 o agli anni trenta), ne è stata giustamente riconosciuta da Botteri l'influenza sulle prove successive del pittore⁵⁰. Particolarmente significativo è il passaggio dai lavori di ambito fogo-

⁴⁶ Sulla pratica della bottega di Fogolino: Botteri, *Fantasie vaghe nei castelli trentini*, p. 66.

⁴⁷ Lupo, *La decorazione pittorica profana a Trento*, p. 244.

⁴⁸ Per l'influsso di Giulio Romano su Fogolino e la pittura trentina: Lupo, *La decorazione pittorica profana a Trento*, p. 246. L'Occaso, *Giulio Romano "universale"*, pp. 170-173, trova riscontri giulieschi a Cles e a Cavalese e ritiene che Fogolino si fosse recato a Mantova tra il 1541 e il 1543. Sul ruolo di Scultori: Lupo, *"Il luogo tutto in figura è ritondo"*, pp. 253-254. Il peso dei disegni di Giulio Romano è ulteriormente sottolineato da L'Occaso, *Giulio Romano "universale"*, p. 20.

⁴⁹ Toynbee, Ward Perkins, *Peopled Scrolls*.

⁵⁰ Il fregio di questo ambiente è stato assegnato a Fogolino, con una data attorno agli anni trenta da Montedoro, *Francesco Verla e Marcello Fogolino*, pp. 33, 35. Botteri, *Fantasie vaghe nei castelli*

liniano di Castel Telvana a Civezzano⁵¹ ai saggi di Torre Franca a Mattarello, assegnati allo stesso Fogolino⁵². Per un esempio del mutamento formale, è sufficiente valutare come la sirena vegetale acquisti volume e luminismo, arrivando a proiettare la sua ombra a Torre Franca; anche i putti seduti e gli animali accovacciati, diversamente da Civezzano, possiedono corpi carnosì e torniti. In merito alle ripercussioni, alcuni prestiti di Civezzano dalle stampe di primo Cinquecento, quali il prigioniero incappucciato attinto da Giovanni Antonio da Brescia, verranno recuperati a Torre Aquila⁵³.

Nel frattempo, prende forma il fregio di ambito fogoliniano di Castel Toblino a Calavino (1527-1530)⁵⁴. Come nei casi precedenti, il modello è Verla, con la base gialla a mosaico e il tralcio che connette le diverse creature, mentre vari suggerimenti giungono dalla grafica: l'ibrido coronato e accovacciato fonde spunti di Giovanni Antonio da Brescia (1510-1520) e Nicoletto da Modena (1507 c.); il vaso e il volatile sulla testa sfruttano un'idea di Giovanni Antonio da Brescia (1510-1520), già esperita a Civezzano⁵⁵; l'amorino seduto di profilo deriva da un'incisione di Nicoletto da Modena (1500-1510)⁵⁶.

Tuttavia, tali fonti, oramai arcaizzanti con la loro simmetria cristallizzata e gli accessori antiquari, quali *stilopinakia* e *tabulae*, saranno presto soppiantate. Più o meno nello stesso periodo, Fogolino farà omaggio a questa tradizione con le grottesche del Refettorio, mentre il cambio di direzione affiora nei brani del cornicione del Magno Palazzo (1531), dove i putti acquisiscono maggiore energia, preannunciando le pitture del Torrione da basso⁵⁷.

I sintomi della svolta si avvertono nel fregio monocromo della camera inferiore di Torre Aquila (1534-1535), dove Fogolino abbandona il fondo giallo

trentini, pp. 56-57, mantiene l'attribuzione alla cerchia di Verla, autore della decorazione del piano terra nello stesso edificio, e pone la data verso il 1525, ma correttamente ne nota le tangenze fogoliniane.

⁵¹ Montedoro, *I fregi a grottesca di Castel Telvana*, p. 69 (1535 c.); Botteri, *Fantasie vaghe nei castelli trentini*, p. 57; de Gramatica, *Castel Telvana, Civezzano*, pp. 115-117 (terzo-quarto decennio del XVI secolo).

⁵² Lupo, *La decorazione pittorica profana a Trento*, p. 241; Chini, *La pittura dal Rinascimento*, p. 766; Botteri, *Fantasie vaghe nei castelli trentini*, pp. 57, 63 (attorno al 1532); de Gramatica, *Castel Telvana, Civezzano*, p. 115 (attorno al 1540).

⁵³ Come nota Montedoro, *I fregi a grottesca di Castel Telvana*, pp. 50-53.

⁵⁴ Botteri, *Fantasie vaghe nei castelli trentini*, pp. 58-60.

⁵⁵ Per la ripresa da Giovanni Antonio da Brescia a Civezzano: Montedoro, *I fregi a grottesca di Castel Telvana*, pp. 54-55.

⁵⁶ Lupo, "Il luogo tutto in figura è ritondo", p. 256.

⁵⁷ E. Chini, scheda 1 *Fregio sotto il cornicione...*, in Chini, *Aspetti dell'attività di Marcello Fogolino*, pp. 111-112: 111; Botteri, *Fantasie vaghe nei castelli trentini*, p. 66; M. Longhi, scheda 32 *Marcello Fogolino e collaboratori, Cornicione e Torrione binderbachiano*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 246-247: 246.



■ 28. Marcello Fogolino, *Amorini su del-fini*, 1534-1535, affresco. Trento, Castello del Buonconsiglio, Torre Aquila, camera inferiore (dettaglio)



■ 29. *Ara di Domizio Enobarbo*, II secolo d.C., marmo. Monaco di Baviera, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek (dettaglio)



■ 30. Marcello Fogolino, *Prigioni*, 1534-1535, affresco. Trento, Castello del Buonconsiglio, Torre Aquila, camera inferiore (dettaglio)



■ 31. Amico Aspertini, *Danza di putti*, bulino (dettaglio)

in favore dell'azzurro scuro, l'opzione privilegiata da questo momento⁵⁸. Il cambio di stile, parallelo alla maturità acquisita nella pittura di storia, è tanto più avvertibile nelle figure in quanto il pittore sfrutta non solo alcuni cartoni di Castel Toblino, bensì pure di Verla, se è suo il fregio B a palazzo Del Bene a Rovereto del 1514⁵⁹. Al di là dell'attribuzione, appare chiaro che i putti ro-

⁵⁸ E. Chini, scheda 7 *L'intervento in Torre Aquila*, in Chini, *Aspetti dell'attività di Marcello Fogolino*, pp. 120-121; Chini, *La pittura dal Rinascimento*, pp. 766, 834 nota 106; Botteri, *Fantasie vaghe nei castelli trentini*, p. 84; L. Camerlengo, scheda 37 *Marcello Fogolino e collaboratori, Sala del primo piano, Sala dei Mesi...*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 292-295 (1534-1535).

⁵⁹ Lodi, *Quello che resta di un'impresa*, pp. 132-149, pp. 134-136. Nella camera di Torre Aquila è ripreso anche il fregio F di palazzo del Bene di Rovereto, attribuito a Fogolino: pp. 142-143.

veretani sembrano giustapposti agli animali che dovrebbero domare, mentre quelli di Fogolino, con la muscolatura in evidenza, dimostrano maggiore vitalità nelle posture inclinate e negli sforzi per stare in equilibrio sui delfini o sugli ippocampi. Non occorre sottolineare che la differenza salta all'occhio anche nel confronto con i precedenti iconografici. All'origine del motivo stava un putto su un delfino scolpito sul lato corto di un sarcofago, detto di Nettuno, all'epoca a Santa Maria in Aracoeli e variato in pittura dalla fine del Quattrocento: le rielaborazioni includono cupidi stanti sul petto di una gru fitomorfa nel convento di San Paolo a Parma o su un drago a Palazzo d'Arco a Mantova, eroti intenti a guidare animali acquatici nel soffitto dei Semidei a Roma. Da parte sua, Fogolino sembra riecheggiare un amorino della cosiddetta Ara di Domizio Enobarbo (Monaco, Glyptothek; figg. 28-29)⁶⁰.

In contemporanea, mentre gli esempi centro-italiani sono oramai metabolizzati, a farsi avanti è il confronto più moderno con Amico Aspertini e Dosso Dossi: una creatura fitomorfa atteggiata a prigioniera presenta una capigliatura fogliacea che, pur derivata dai tritoni della *Galatea* di Raffaello (1512 c.) e abbondantemente ripresa nelle stampe nordiche, per la ricchezza evoca il putto con il tamburo raffigurato in una stampa di Aspertini, mentre per la pastosità ricorda le capre del fregio di Dosso al Buonconsiglio (figg. 30-31)⁶¹. Le novità non sono separate dalla praticità e dalla variazione, sicché Fogolino reimpiega anche il motivo del prigioniero incappucciato di Castel Telvana⁶².

Eppure, nonostante si aprano a forme più vitali, le pitture di Torre Aquila non colgono appieno le premesse né del cornicione del Magno Palazzo, né del Torrione da basso, che, al contrario, vengono messe a frutto nell'appartamento vescovile, al quarto piano del Castello del Buonconsiglio (1535 c.)⁶³. Il fregio della Camera costituisce uno dei momenti più alti dello sviluppo fogoliniano in ambito decorativo, sia per il risultato formale, sia per le fonti. In

⁶⁰ Sulla fortuna del putto dell'Aracoeli: Cavallaro, *Draghi, mostri e semidei*, pp. 149, 151. La conoscenza dell'ara di Enobarbo già da parte di Mantegna per i *Trionfi di Cesare* (Hampton Court) è avanzata da Vickers, *The Palazzo Santacroce Sketchbook*, pp. 827-832.

⁶¹ In parallelo, l'influsso dossiano è rimarcato per i medaglioni della fascia soprastante da L. Camerlengo, scheda 37 *Marcello Fogolino e collaboratori, Sala del primo piano, Sala dei Mesi...*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 292-295: 292. Per il fregio di Dosso, nell'Andito dell'appartamento clesiano: de Gramatica, "Vaghezza", "varietas" e "prestezza", p. 271. Per la stampa di Aspertini: S. Urbini, scheda 132a *Amico Aspertini, Cinque putti...*, scheda 132b, *Giovanni Antonio da Brescia da Amico Aspertini, Cinque putti...*, in *Amico Aspertini 1474-1522*, pp. 315-320.

⁶² Montedoro, *I fregi a grottesca di Castel Telvana*, pp. 48, 50 nota 33, pp. 52-53.

⁶³ Su questa stanza e sul salone adiacente, per necessità di sintesi, ricordiamo E. Chini, scheda 7 *L'intervento in Torre Aquila*, in Chini, *Aspetti dell'attività di Marcello Fogolino*, pp. 120-121; Lupo, *La decorazione pittorica profana a Trento*, p. 241 (1539 c.); Botteri, *Fantasie vaghe nei castelli trentini*, p. 76; F. Jurman, scheda 31 *Marcello Fogolino e collaboratori, Stua vecchia, Stua del Reverendissimo...*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 240-245.



■ 32. Nicoletto da Modena, *Candelabra con iscrizione 'Victoria Augusta'*, 1507 circa, bulino (dettaglio)



■ 33. Giulio Romano, *Putto*, 1527-1528, affresco. Mantova, Palazzo Te, Sala dei Cavalli (dettaglio)



■ 34. Giulio Romano, *Putto in un tralcio*, 1520 circa, penna su carta. Budapest, Szépművészeti Múzeum



■ 35. Marcello Fogolino, *Putti con cavallo fitomorfo*, 1535 circa, affresco. Trento, Castello del Buonconsiglio, Appartamento vescovile, *Camera de sora* (dettaglio)

merito al primo punto, quella che poteva essere una mera sequenza di moduli appare un racconto scorrevole, che cela la reiterazione dei cartoni sotto l'impressione di una naturale continuità, ben più di quanto si colga a Torre Aquila. In merito alle fonti, più palpabile diviene l'influenza di Giulio Ro-

mano, soprattutto nel rigoglio vegetale⁶⁴. La policromia del tralcio connota le grottesche dei pittori umbri, ma, a questa altezza cronologica, il referente moderno meglio compatibile con il vigore delle immagini giunge da Mantova, da dove Fogolino poteva apprendere anche a variare con *sprezzatura* le pose dei putti. Quest'ultimo insegnamento è recepito, ad esempio, nel bimbo di schiena, dal profilo perduto, seduto su un grosso racemo (fig. 35): una figura analoga compare in una stampa di Nicoletto da Modena del 1507 (fig. 32), alla quale dovette ispirarsi lo stesso Romano per l'infante visto da tergo nella Sala dei Cavalli (1527-1528; fig. 33). Di originale, il putto giuliesco ora presenta un braccio intrecciato al racemo. Da parte sua, Fogolino coglie la veduta dorsale, magari aiutandosi con un disegno del Pippi (Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1520 c.; fig. 34), ma sviluppa l'idea dell'arto attorcigliato al tralcio, trasformandolo nelle briglie⁶⁵.

Ancora, frutto di una personale rivisitazione di Giulio è il putto sulle spalle del satiro: da un lato, Fogolino varia il gruppo del satiro sulle spalle di un sileno derivato da un sarcofago antico (Londra, British Museum, fig. 37) e già impiegato a Ca' Impenta⁶⁶; dall'altro introduce l'ironia del Romano, facendo pungere il sedere del piccolo dal lungo becco di un volatile (figg. 1, 36).

La sirena fitomorfa (fig. 38), divenuta familiare ai pittori grazie al candelabro di Sant'Agnesa, per l'assenza degli arti superiori va confrontata con una propensione al frammento che Fogolino poteva aver conosciuto a Venezia – dalla bottega dei Lombardo proviene un disegno all'Harvard Art Museum (1500-1505; inv. 1979.63; fig. 39) che testimonia una domestichezza con il tema⁶⁷ – e della quale lo stesso pittore aveva dato prova in una scultura femminile nell'*Adorazione dei Magi* di Palazzo Chiericati (1510), nonché nel putto sopra il trono nella *Sacra conversazione e santi* di Berlino (1518 c.)⁶⁸.

Al tempo stesso, il gusto 'rovinistico' del quarto decennio – quando accanto alla sirena si annoverano anche le statue dirute del *Cesare riceve la testa di Pompeo* e del *Cesare promulga le leggi suntuarie* nel Torrione da basso – poteva aver trovato linfa, come è stato notato, nella Camera degli Scarlatti (1531-1532) o nella *Stua de la Famea* di Dosso, ma dopo essere stato rilanciato

⁶⁴ L'Occaso, *Giulio Romano "universale"*, p. 38 nota 21.

⁶⁵ Sull'influsso della Sala dei Cavalli: Lupo, *La decorazione pittorica profana a Trento*, p. 242. Nell'ambito delle soluzioni giuliesche, da ultimo L'Occaso, *Giulio Romano "universale"*, p. 42.

⁶⁶ La ripresa del sarcofago è stata individuata da Schweikhart, *Antikenkopie und -verwandlung im Fries des Marcello Fogolino*, pp. 356-358.

⁶⁷ Sul disegno lombardesco: M. Ceriana, scheda 49, *Antonio e Tullio Lombardo (?)*, *Studio per un bassorilievo con una "scilla"...*, in *Il Camerino di alabastro*, pp. 218-219. Il peso dei Lombardo è adombrato in senso lato da Lupo, *La decorazione pittorica profana a Trento*, p. 244.

⁶⁸ Per l'*Adorazione dei Magi*: G.C.F. Villa, scheda 4 *Marcello Fogolino, Adorazione dei Magi (pala)...*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 100-103.

- 36. Marcello Fogolino, *Putto con satiro*, 1535 circa, affresco. Trento, Castello del Buonconsiglio, Appartamento vescovile, *Camera de sora* (dettaglio)



- 37. *Sarcofago bacchico*, II secolo d.C., marmo. Londra, British Museum



da Giulio Romano, che aveva esibito lo stesso interesse nel busto mutilo di un giovane nella Sala dei Cavalli e nelle statue monche nel *Venere, Marte e Adone* nella Camera di Psiche (1527-1528)⁶⁹.

⁶⁹ Sulle statue mutile di Dosso: de Gramatica, *“Vaghezza”, “varietas” e “pretezza”*, pp. 261-264; della stessa si veda anche la scheda 54 *Dosso Dossi, Stua de la Famea*, in *Dosso Dossi*, pp. 284-289: 284-287. Sui rapporti con la Camera di Psiche: de Gramatica, *Marcello Fogolino “vero homo da bene”*, p. 236. Sulla fama della Camera di Psiche: L’Occaso, *Giulio Romano “universale”*, p. 47. Sulle tipologie della sirena vegetale: Biscontin, *Problemi iconografici*, p. 57.

- 38. Marcello Fogolino, *Sirena fitomorfa*, 1535 circa, affresco. Trento, Castello del Buonconsiglio, Appartamento vescovile, *Camera de sora* (dettaglio)



- 39. Bottega dei Lombardo, *Studio per un fregio con sirena e acanto*, 1505-1510, penna su carta. Cambridge (Mass.), Harvard Art Museums/Fogg Museum, Bequest of Frances L. Hofer

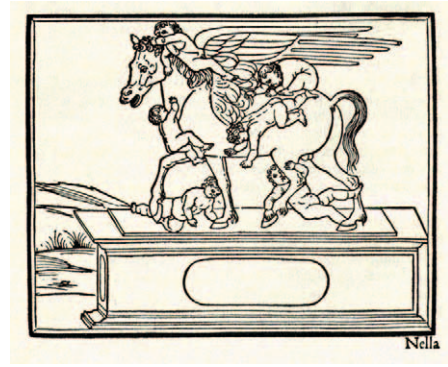


D'altronde, l'influenza del Pippi viaggia parallela alla crescente inclinazione verso le stampe della cerchia raffaellesca, sicché la sirena vegetale presenta una torsione mutuata da un'idea del Maestro del Dado (1532 c.)⁷⁰. In tale orizzonte rientra il putto aggrappato al collo del cavallo (fig. 40): per il braccio in estensione che copre parzialmente il volto, esso cita un erote dell'*Equus infoelicitatis* della *Hypnerotomachia* (fig. 41), ma nella carnosità e nell'energia svela una meditazione sull'amorino aggrappato al delfino nella

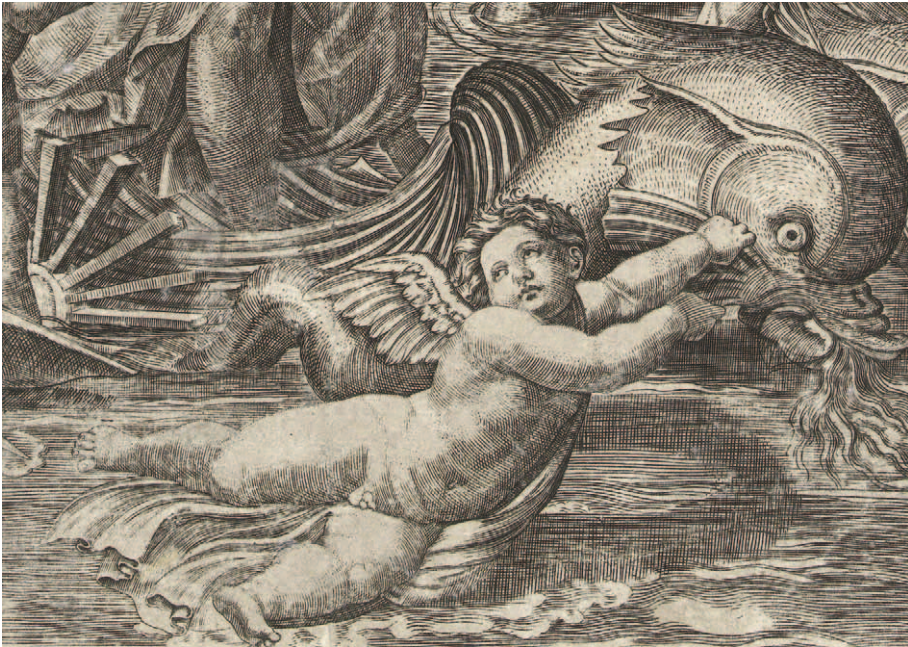
⁷⁰ Lupo, *La decorazione pittorica profana a Trento*, p. 240. Il fatto che, negli stessi anni, la medesima figura possa divenire un'arpia nel Palazzo del Termine ad Arco aiuta a comprendere meglio il processo di trasformazione seguito dalla bottega di Fogolino: Lupo, *La decorazione pittorica profana a Trento*, pp. 240-241; Botteri, "Maestro Marcello Fogolino pictor", p. 335 e fig. 160.



■ 40. Marcello Fogolino, *Putto*, 1535 circa, affresco. Trento, Castello del Buonconsiglio, Appartamento vescovile, *Camera de sora* (dettaglio)



■ 41. *Equus infoelicitatis*, da Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, 1499



■ 42. Marcantonio Raimondi, *Il trionfo di Galatea*, 1515-1516, bulino (dettaglio)

Galatea di Raffaello, accessibile grazie alle traduzioni di Marco Dente e Marcantonio Raimondi (fig. 42), senza peraltro escludere che Fogolino avesse potuto vedere di persona la pittura durante il suo soggiorno romano⁷¹.

⁷¹ Il tema del putto che si aggrappa a un animale – reperibile su un sarcofago con corteo marino un tempo a San Francesco a Ripa a Roma (Parigi, Musée du Louvre) – era noto già a Pinturicchio:



■ 43. Marcello Fogolino, *Nereide e tritone*, 1535 circa, affresco. Trento, Castello del Buonconsiglio, Appartamento vescovile, Anticamera (dettaglio)



■ 44. Marco Dente, *Pan e Siringa*, 1516-1520, bulino (dettaglio)



■ 45. Marcello Fogolino, *Putti con cavallo fitomorfo*, 1535 circa, affresco. Trento, Castello del Buonconsiglio, Appartamento vescovile, *Camera de sora* (dettaglio)



■ 46. *Sarcofago con thiasos marino*, II secolo d.C., marmo. Città del Vaticano, Musei Vaticani (dettaglio)

Nell'anticamera dell'appartamento, in una ninfa dalle gambe aperte e sollevate (fig. 43), maliziosamente abbracciata da un satiro, si coglie la variazione di un bronzetto del Riccio (noto in più di una versione), con la mediazione

Cavallaro, *Draghi, mostri e semidei*, pp. 145-146. Esso ritorna nell'infante stretto a un equino vegetale di Pinturicchio nel coro di Santa Maria del Popolo, o aggrappato a una capra, come a Palazzo Colonna e in una stampa attribuita a Zoan Andrea. Per i rapporti della *Hypnerotomachia* con l'immaginario antiquario: Calvesi, *Il gaio classicismo*, pp. 85-86. Un erote aggrappato a Cerbero si trova anche in un disegno assegnato a Giulio Romano e conservato al Museo de la Casa de la Moneda di Madrid, che potrebbe essere stato uno spunto per la diffusione del tema fra i contemporanei, sebbene la resa puntuale di Fogolino sia differente: Durán González-Meneses, *Catalogo de los dibujos*, p. 63 cat. 69; L'Occaso, *Giulio Romano "universale"*, p. 54 nota 64, con attribuzione al Romano.

– in specie per il drappo sull'inguine – della *Siringa* disegnata dal Romano (1513-1516) e incisa da Dente entro il 1520 (fig. 44)⁷².

Da ultimo, il pittore conferma la capacità di variare lo spunto antico: nella camera, il putto aggrappato al collo di un cavallo, con la gambetta piegata (fig. 45), ricorda la nereide abbracciata a un toro marino su un sarcofago del Museo Pio Clementino nei Musei Vaticani (inv. MV_1029_0_0; fig. 46), la cui conoscenza fra i pittori è provata da Lorenzo Lotto, che ne trae ispirazione per la *Castità che scaccia la Lussuria* (Roma, Collezione Rospigliosi Palavicini, 1530 c.)⁷³.

L'aggiornamento può essere percepito anche nel fregio monocromo nella camera del piano superiore di Castel Toblino (1536), che offre un eloquente contrasto con i brani di Torre Aquila, per cui all'effetto 'spezzettato' nella Torre si contrappone una successione rigogliosa e continua, con volumi morbidi e torniti⁷⁴.

Certo, le fonti restano eterogenee. Nei monocromi del salone dell'appartamento vescovile di Castelvecchio (1537), il pittore sostanzialmente cita le sue invenzioni di Calavino, tranne che nel centauro vegetale ripreso di schiena, con un vaso sulla spalla (fig. 47). Una stampa di Albrecht Altdorfer (databile tra il 1506 e il 1538; fig. 48) mostra un centauro di profilo con un braciere sulla spalla, con ogni evidenza derivato dal cammeo con centauro appartenuto a Lorenzo de' Medici e poi transitato nella collezione Farnese (Napoli, Museo Archeologico Nazionale)⁷⁵; una stampa del monogrammista IB mostra la mezza figura di un satiro con un orcio sulla spalla vicino al viso (1528; fig. 49). L'artista fonde le pose, girando il centauro e obliterandone il capo, per lasciare in vista solo il vaso e la schiena. Alla fine, il risultato rievoca una stampa di Agostino Veneziano nella quale la testa di un putto scompare dietro la gamba di Bacco ebbro (1528; fig. 50), e risponde in maniera originale alle visioni dorsali della pittura giuliesca, continuando lo studio intrapreso nel Torrione da basso.

Se il sarcofago con la nereide (o un pezzo analogo) può spiegarsi con un viaggio a Roma, il contatto con la cultura di Giulio Romano pone una domanda: per spiegarlo sono sufficienti le descrizioni di Scultori, le stampe ed

⁷² Il disegno di Giulio era destinato alla Stufetta in Vaticano: R. Serra, scheda 1 *Giulio Romano, Pan e Siringa*, in *Giulio Romano a Mantova*, p. 98. Sul modello di Riccio: B. Furlotti, scheda 26 *Andrea Briosco detto il Riccio, Tritone e nereide*, in *Giulio Romano. Arte e desiderio*, pp. 164-165.

⁷³ Per la ripresa di Lotto: Clark, *Transformations of Nereids*, p. 217.

⁷⁴ Botteri, *Fantasie vaghe nei castelli trentini*, p. 84.

⁷⁵ Sul cammeo Farnese si rimanda a Pannuti, *La collezione glittica medicea*, p. 68.



■ 47. Marcello Fogolino, *Centauro fitomorfo*, 1537, affresco. Trento, Castello del Buonconsiglio, Appartamento vescovile, Salone (dettaglio)



■ 48. Albrecht Altdorfer, *Centauro con vaso*, 1506-1538, bulino



■ 49. Monogrammist IB, *Trionfo di Bacco*, 1528, bulino (dettaglio)



■ 50. Agostino Veneziano, *Bacco ebbro portato da satiri*, 1528, bulino (dettaglio)

eventualmente i disegni? È fuor di dubbio che la possibilità di giustificare i singoli motivi con i rapporti personali o con la grafica generi un rumore di fondo che complica la comprensione delle modalità di recezione. Tuttavia, è altrettanto indubbio che i lavori fino alla tornata di Torre Aquila inclusa (1534-1535) sono privi di quei riconoscibili toni mantovani, presenti invece

a partire dall'appartamento vescovile (1535 c.). Ad esempio, nel Torrione da basso prevalgono le riprese dai raffaelleschi e, soprattutto, da Caraglio, ma le citazioni mantovane sono limitate al fregio di Primaticcio a Palazzo Te (1529-1531) e alla sirena allattante, due passi in realtà trasmissibili con i disegni, senza contare che per la sirena potrebbero essere esistiti dei tramiti alternativi, come Pordenone⁷⁶. Pur appartenendo alla fase *post* 1535, persino la *Venere velata* appartenuta al Pippi e inserita nella *Natività* di Castelvechio (1535-1537) non convince a pieno⁷⁷. Sebbene non sia una figura ricostruita, come nell'incisione del periodo veneziano, bensì un'immagine più vicina allo stato reale, la visione rimane evanescente, diversa dalle forme statuarie ben definite nel Torrione da basso, come se il reperto fosse un ricordo lontano o il frutto di un racconto altrui.

A nostro avviso, si può pensare anche a questa seconda possibilità, sfruttando alcune evidenze: nel 1534, Cles era a Roma e sarebbe potuto tornare con materiale e idee da mettere a disposizione⁷⁸; ancora, secondo un'ipotesi avanzata da L'Occaso, il pittore Hans Bocksberger, attivo a Trento, sarebbe passato per Mantova nel 1534, prima di recarsi a Landshut⁷⁹. Se portiamo all'estreme conseguenze quest'ultimo discorso, ne deriva che, per raggiungere la Baviera, Bocksberger sarebbe dovuto ripassare da Trento, magari carico di appunti, disegni e stampe da utilizzare oltralpe. Forse in queste occasioni Fogolino avrebbe potuto aggiornare e fortificare i suoi contatti con la produzione di Giulio? A nostro avviso, la risposta è positiva e, oltretutto, spiegherebbe perché nelle pitture eseguite dopo il 1535 circa affiora, sì, un tenore mantovano, ma non un riferimento davvero puntuale.

Persi i fregi di Castel Selva (1535-1536), più complessi sono i debiti negli affreschi di Cavalese (1539-1542), la cui cronologia impone alcune riflessioni, collocandosi a cavallo di due possibili viaggi di Fogolino a Mantova⁸⁰. Se-

⁷⁶ Lupo, "Il luogo tutto in figura è ritondo", pp. 268, 269. La terza citazione dal Romano viene dalla Farnesina attraverso un'incisione di Raimondi: p. 272. Si noti, comunque, che la sirena allattante compare anche nelle grottesche di Araldi a Parma.

⁷⁷ G.C.F. Villa, scheda 22 *Marcello Fogolino, Adorazione del Bambino*, in *Ordine e bizzarria*, p. 184.

⁷⁸ Farinella, "Per thodesco da una banda", pp. 23, 36 note 44-45.

⁷⁹ L'Occaso, *Giulio Romano "universale"*, p. 171 (con bibliografia).

⁸⁰ Per i lavori di Castel Selva: Dellantonio, *Sulle tracce di Marcello Fogolino*, pp. 392-395. Su Cavalese: Lupo, *La decorazione pittorica profana a Trento*, p. 242 (1539 c.); Longo, *Grottesche*, pp. 30-41; Chini, *La pittura dal Rinascimento*, p. 766 (1539); Radice, *Torre duecentesca ora Palazzo della Magnifica Comunità*, pp. 141-149 (1538-1539); F. Dagostin, scheda 48 *Marcello Fogolino e collaboratori, Sala dell'attesa, Studiolo del vicario...*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 384-387; Radice, *Gli affreschi cinquecenteschi*, pp. 90-91, 98 (1538-1542). Per l'iconografia delle pitture nel palazzo (con bibliografia): Daprà, *Animali fantastici ed esseri ibridi*, pp. 96-121; Dagostin, *Marcello Fogolino e il ciclo pittorico*, pp. 124-135; Daprà, Dagostin, *Bestie e demoni*, pp. 138-153. Si veda da ultimo il contributo di Lucia Longo in questo volume.



■ 52. Giovanni Antonio da Brescia, *Ibrido vegetale*, 1520 circa, bulino

■ 51. Marcello Fogolino, *Ibrido vegetale*, 1539-1540, affresco. Cavalese, (Trento), Palazzo della Magnifica Comunità di Fiemme, Sala delle Udienze (dettaglio)



■ 53. Marcello Fogolino, *Ratto della Nereide*, 1539-1540, affresco. Cavalese (Trento), Palazzo della Magnifica Comunità di Fiemme, Sala delle Udienze, parete est (dettaglio)



■ 54. Peregrino da Cesena, *Tritone e nereide*, 1490-1510, bulino



■ 55. Albrecht Dürer, *Il ratto di Proserpina*, 1516, bulino (dettaglio)

condo Dagostin, l'affrescatura si divide in due fasi, nelle quali segnaliamo solo gli ambienti più rilevanti per il nostro studio: la prima, sotto l'egida di Cles, riguarda la Sala delle Udienze, l'Anticamera del Vescovo, lo Studiolo, e si sarebbe svolta più o meno entro il luglio 1539; la seconda, relativa alle sale di Giove e dell'Attesa, sarebbe stata completata sotto il nuovo vescovo, Cristoforo Madruzzo, entro il 1553. Come dimostra Radice, però, l'impresa si sarebbe conclusa entro il 1542. Anticipiamo che l'arco dal 1538 al 1542 è adeguato per ancorare la cronologia delle pitture e alcune emergenze consentono di affermare che almeno un viaggio venne compiuto da Fogolino a Mantova tra il 1539 e il 1540.

Nella Sala delle Udienze, entro un ramo desinente in delfino si posizionano putti, prigionieri, centauri, bestie selvatiche, animali domestici, arpie, draghi, volatili. L'ibrido vegetale la cui testa si diparte dal tronco con un collo a forma di lungo tralcio deriva da un'incisione di Giovanni Antonio da Brescia (1520 c.) (figg. 51-52).

Il ratto della nereide lascia intravedere la fusione di più fonti (fig. 53). L'impressione è che Fogolino parta da una scena di rapimento come quella scolpita nel sarcofago delle Leucippidi (un tempo nella collezione romana Della Valle, poi passato ai Medici, oggi agli Uffizi), o come il gruppo in stucco di Giulio Romano nella Camera delle Aquile raffigurante *Poseidone rapisce Amimone* (1527-1528), per trarre ulteriori suggestioni da una stampa di Pezegrino da Cesena con un *Tritone e una nereide* (fig. 54) e dal *Ratto di Proserpina* di Albrecht Dürer (fig. 55)⁸¹.

Altri elementi sono recuperati dal proprio repertorio, come la sirena fitomorfa allattante, dipinta nel Torrione da basso⁸². Altri denotano la dimestichezza con stampe sinora mai usate: il giovane Dioniso nudo e di spalle, seduto accanto al satiro Ampelo, giunge dal *Giudizio di Paride* di Raimondi (1510-1520) (figg. 56-57). Altri, ancora, sottolineano la cultura di Fogolino (o del Cles in veste di estensore del programma): la *Prudenza* svestita e di spalle richiama, per l'iconografia, la *Prudenza* della Porta della Mandorla di Firenze (figg. 58-59)⁸³.

⁸¹ Fogolino si era già servito di alcune stampe di Dürer negli affreschi di Casa Cazuffi (1532-1535): Chini, *Riflessi dell'arte di Albrecht Dürer*, pp. 210-214. Del *Ratto di Amimone* di Giulio Romano, modellato sul sarcofago Della Valle-Medici, si conserva un disegno al Louvre (1527): R. Serra, scheda 14 *Giulio Romano, Nettuno rapisce Anfirite*, in *Giulio Romano a Mantova*, p. 113. In ogni caso, il tema del rapimento era abbastanza sfruttato: e, ad esempio, figura nel progetto per un carro trionfale ritenuto di un collaboratore di Jacopo Ripanda (Napoli, Museo di Capodimonte): Faietti, *Il maestro di Oxford*. Più in generale, alcuni sarcofagi con il mito di Proserpina e il suo rapimento erano noti ai primi del Cinquecento: Bober, Rubinstein, *Renaissance Artists*, p. 61.

⁸² Lupo, "Il luogo tutto in figura è ritondo", p. 269.

⁸³ Himmelmann, *Nudità ideale*, p. 234. L'abbandono del nudo maschile probabilmente si deve al genere femminile della parola Prudenza; quanto ai modelli formali di Fogolino, si può pensare



■ 56. Marcello Fogolino, *Dioniso*, 1539-1540, affresco. Cavalese (Trento), Palazzo della Magnifica Comunità di Fiemme, Sala delle Udienze, parete est (dettaglio)



■ 57. Marcantonio Raimondi, *Il giudizio di Paride*, 1510-1520, bulino (dettaglio)



■ 58. Marcello Fogolino, *Prudenza*, 1539-1540, affresco. Cavalese (Trento), Palazzo della Magnifica Comunità di Fiemme, Sala delle Udienze, parete ovest (dettaglio)



■ 59. *Prudenza*, marmo. Firenze, Santa Maria del Fiore, Porta della Mandorla

Altri elementi, infine, proseguono il rapporto con Giulio Romano: l'accoppiata delfino vegetale-putto (fig. 60) appare in un disegno del Pippi, passato sul mercato antiquario⁸⁴. Segnaliamo anche un disegno del Metropolitan

a qualcosa di simile alla *Donna nel paesaggio* di Giovanni Cariani (Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, 1520-1522), di cui il Nostro ripropone la torsione del volto, o al *Letto di Policleto*, su cui Panofsky, *Tiziano. Problemi di iconografia*, p. 153; Corsi, *Dal "Lectio di Policrate"*; Bober, Rubinstein, *Renaissance Artists*, pp. 139-140.

⁸⁴ Per il disegno di Giulio Romano: L'Occaso, *Giulio Romano "universale"*, pp. 85 nota 112, 87. Delfini vegetali, ma con diverso andamento e senza putti, erano stati scolpiti in stucco nel *Chamarin sora lo studio dela capela* (1531-1532): F. de Gramatica, scheda 58 *Stuccatori mantovani su disegno di Dosso Dossi?*, *Chamarin...*, in *Dosso Dossi*, pp. 306-307.



■ 60. Marcello Fogolino, *Putto e delfino vegetale*, 1539-1540, affresco. Cavalese (Trento), Palazzo della Magnifica Comunità di Fiemme, Sala delle Udienze, parete est (dettaglio)



■ 61. Marcello Fogolino (attr.), *Putto e delfino vegetale*, penna e acquerello su carta. New York, Metropolitan Museum of Art, The Elisha Whittelsey Collection (dettaglio)

Museum (inv. 49.19.60; fig. 61), nel quale sulla testa del delfino si appoggia la zampa leonina di un braciere, in una posa analoga a quella della zampa dell'ibrido vegetale nell'affresco fiemmazzo. La scheda del museo newyorkese lo assegna a un anonimo, ma, a nostro avviso, potrebbe trattarsi di Fogolino, la cui mano ci pare riconoscibile nella grafia delle foglie, sovrapponibile all'affresco, e nella foggia dei putti, la cui zazzera compare, ad esempio, nella Sala di Giove.

Anche il fregio con animali nello Studiolo ricalca le ricerche di Giulio Romano, come provano due disegni a lui attribuiti – uno presso la Morgan Library di New York (inv. 2002.15), l'altro al Christ Church di Oxford (inv. 938) – e il vestibolo del Giardino segreto di Palazzo Te (1531-1534), nei quali alcune bestie sono avvolte da racemi⁸⁵. Ma la citazione rimane ancora generica e, semmai, consiste nello sviluppare in lunghezza gli elementi che

⁸⁵ Per il disegno di Oxford: D.J. Jensen, *Giulio Romano (?), Studio per un fregio a palazzo Te*, in *Giulio Romano*, pp. 378-379.



- 62. Marcello Fogolino, *Fregio con animali entro un tralcio*, 1539, affresco. Cavalese (Trento), Palazzo della Magnifica Comunità di Fiemme, Studiolo



- 63. Giulio Romano e collaboratori, *Decoro con animali rampanti*, 1531-1534, affresco. Mantova, Palazzo Te, Giardino segreto, Vestibolo (dettaglio)

Giulio aggroviglia nel disegno newyorkese o impiega separatamente nel Giardino segreto, dove si trovano singole coppie di animali affrontati all'interno di tralci (fig. 63), mentre Fogolino costruisce un racconto continuo e disteso (fig. 62).

Di conseguenza, non ci soffermiamo sullo schema generale del fregio animale. Ricordiamo solo che la cosiddetta 'ardita capra' diventa un *topos* a partire da Nicoletto da Modena⁸⁶. Il drago, un protagonista del mostruoso

⁸⁶ Chastel, *L'ardita capra*, pp. 146-149.

medievale che sopravvive nell'iconografia dei santi, si ritrova nel repertorio moderno, nell'*Hypnerotomachia* come in una stampa dello stesso Nicoletto da Modena (1507)⁸⁷. Per il drago di Cles sono stati giustamente invocati i più simili disegni di Leonardo da Vinci e di Giulio Romano. Quest'ultimo costituisce sicuramente il confronto più plausibile, seppure, di nuovo, con alcune commistioni: un disegno giuliesco dell'Harvard Art Museum (inv. 1996.135) e l'affresco con la *Prudenza* nella Camera di Attilio Regolo nel Giardino segreto mostrano il drago con le fauci spalancate e le ali dispiegate, come nel fregio di Cles, ma il primo a mezza figura, il secondo accovacciato⁸⁸; nella scena raffigurante l'*Aquila di Giove che raccoglie l'acqua dello Stige*, nella Camera di Psiche, il drago è a figura intera, ma non esattamente sovrapponibile alla traduzione fogoliniana. Dunque, il Nostro dovette far ricorso al suo patrimonio figurativo accumulato negli anni, magari incrociando al modello mantovano qualche suggestione diversa⁸⁹.

Comunque stiano le cose, come per l'appartamento vescovile del Buonconsiglio, finora si è parlato di evocazioni e commistioni. Al contrario, un prestito diretto appare finalmente nella Sala delle Udienze, dove due prigionieri addossati sono copiati dalla Sala di Giove nella casa di Giulio Romano a Mantova e non risultano disponibili nella grafica (figg. 64-65). La derivazione ritornerà in un fregio di Palazzo Assessorile a Cles, attorno al 1542-1543⁹⁰.

L'evidenza porta a riprendere il discorso lasciato in sospeso in merito a un'andata a Mantova, per ricordare che i documenti parlano di preparativi per un paio di viaggi. In una lettera di presentazione del 3 novembre 1539, Cristoforo Madruzzo raccomandava i fratelli Marcello e Matteo Fogolino a Federico II Gonzaga. Una seconda lettera del 5 ottobre 1541 tornava su un trasferimento di Fogolino a Mantova⁹¹. Nonostante non vi siano certezze sulla realizzazione di questi viaggi, nulla lo esclude, tanto più che, in entrambe le occasioni, le partenze sono fissate in inverno, quando i lavori ad affresco erano solitamente sospesi⁹².

⁸⁷ Honegger, *Il drago*, pp. 259-267.

⁸⁸ Per il disegno dell'Harvard Art Museum: Verheyen, *The Palazzo del Te in Mantua*, p. 108.

⁸⁹ L'influsso dell'affresco nella Camera di Psiche è stato suggerito da Lupo, *La decorazione pittorica profana a Trento*, p. 242.

⁹⁰ L'Occaso, *Giulio Romano "universale"*, p. 172.

⁹¹ Le due lettere si leggono, da ultimo, in *Appendice documentaria su Marcello e Matteo Fogolino*, pp. 443 doc. 65, 445 doc. 69.

⁹² Al momento, anche i documenti sinora reperiti non si oppongono all'ipotesi. Dopo novembre 1539, Fogolino è attestato a Trento il 25 novembre 1540, dunque un anno dopo: *Appendice documentaria su Marcello e Matteo Fogolino*, p. 443 doc. 66. Dopo la lettera del 3 ottobre 1541, Fogolino è a Venezia il 29 dicembre 1541, per chiedere al Consiglio dei Dieci il prolungamento del salvacondotto: *Appendice documentaria su Marcello e Matteo Fogolino*, pp. 445-446 doc. 70. Non soltanto è possibile un viaggio a Mantova nell'intervallo, ma Fogolino e suo fratello ricordano di essersi spostati più volte a Innsbruck e in ogni luogo dove si fosse tenuta una dieta per



■ 64. Marcello Fogolino, *Prigioni*, 1539-1540, affresco. Cavalese (Trento), Palazzo della Magnifica Comunità di Fiemme, Sala delle Udienze, parete nord (dettaglio)



■ 65. Giulio Romano, *Giove in trono, Nettuno, Venere con amorino*, 1540 circa, affresco. Mantova, Casa di Giulio Romano (si vedano i *Prigioni* inginocchiati nei riquadri superiori)

Assodato che i *Prigioni* di Giulio Romano furono visti a Mantova, occorre combinare i dati disponibili con l'esecuzione degli affreschi fiemmazzi. È chiaro che, alla morte di Cles nel luglio 1539, buona parte della Sala del Giudizio era stata compiuta, come dimostrano le armi del prelado, non ultimo lo stemma del vescovado di Bressanone, concesso poco prima del decesso. Nel settembre dello stesso anno, Madruzzo prendeva possesso della cattedra vescovile. Nel 1540, faceva completare la facciata con la sua impresa, nella quale segnaliamo il *Giudizio di Paride*, tratto dall'incisione di Raimondi impiegata per Dioniso, e il *Combattimento tra Orazi e Curiazi*, desunto da Giulio Romano, ma all'epoca non ancora disponibile in traduzione grafica.

Se Fogolino citava quest'opera di Giulio per la prima volta nel 1540 è perché doveva essere stato a Mantova poco prima. L'unica possibilità, allora, è che fosse partito nel novembre 1539, per tornare a lavorare alla facciata magari nella primavera del 1540, date le esigenze dell'affresco. D'altronde, è singolare il procedimento di dissezione del *Giudizio* di Raimondi: nella facciata è ripresa la scena principale, nel salone uno dei giovani nel gruppo di destra si trasforma in Dioniso. È lecito pensare che una simile e meditata ripartizione delle parti fosse stata fatta velocemente, come se si fossero ottimizzati gli spunti in breve tempo.

Evidentemente, Madruzzo non poteva arrestare i lavori iniziati sotto Cles, ma era fermamente deciso a terminarli e a procedere *ex novo* sull'esterno: dove presenti, avrebbe mantenuto le insegne del predecessore per rispetto e avrebbe consentito la prosecuzione dell'affrescatura (che alla morte di Cles poteva non essere del tutto finita), ma dove era più libero, ovvero nella facciata, avrebbe ostentato il suo subentro.

Si potrebbe obiettare che, se – come è stato detto – Giulio avesse iniziato i lavori nella sua casa attorno al 1540, Fogolino avrebbe dovuto conoscerli non prima del viaggio del 1541⁹³. Tuttavia, questo implicherebbe un ritorno del pittore sui lavori di Cavalese dopo il 1540, un'idea che contrasta non solo con l'impressione di coerenza nella Sala delle Udienze, bensì pure con la distribuzione di spunti dal *Giudizio di Paride* tra interno ed esterno, un procedimento che, al contrario, sembra più logico inserire strettamente tra i lavori della Sala del 1539 e quelli della facciata del 1540. La conseguenza è che, se le pitture di Cavalese furono terminate nel 1540 con la citazione del *Combattimento* giuliesco, Fogolino doveva essere partito per Mantova nel novembre 1539. Quanto ai *Prigioni* di Giulio, o furono eseguiti prima del 1540, oppure

raccogliere informazioni e riportarle alla Serenissima: l'affermazione testimonia una certa mobilità, che pertanto rende del tutto plausibili anche i soggiorni a Mantova.

⁹³ Giulio Romano aveva acquistato questa dimora, l'ultimo e definitivo domicilio mantovano, nel 1538 e, secondo F.P. Fiore, scheda *La casa di Giulio*, in *Giulio Romano*, pp. 481-483: 481, avrebbe iniziato i lavori nel 1540.



■ 66. Marcello Fogolino, *Amorino con ariete*, 1540-1542, affresco. Ville d'Anaunia, fraz. Tas-sullo (Trento), Castel Valer, Camera madruz-ziana maggiore (dettaglio)



■ 67. Agostino Veneziano, *Pannello ornamentale con grottesche*, 1536 circa, bulino (dettaglio)



■ 68. Marcello Fogolino, *Amorino con torcia*, 1540-1542, affresco. Cavalese (Trento), Palazzo della Magnifica Co-munità di Fiemme, Sala di Giove (dettaglio)



■ 69. Agostino Veneziano, *Venere e Amore*, 1514-1537, bulino (dettaglio)

furono conosciuti da Fogolino alla fine del 1539 attraverso disegni o studi preparatori.

Un discorso differente va fatto per i monocromi nelle sale di Giove e dell'Attesa, secondo Dagostin assegnabili al periodo madruzziano⁹⁴. Anche

⁹⁴ Lo stemma clesiano della Sala di Giove non osta a questa ipotesi, dato che si tratta di un manufatto lapideo, che dovette essere affisso prima delle pitture, come si usava di solito, affinché le



■ 70. Marcello Fogolino, *Amorini*, 1540-1542, affresco. Cavalese (Trento), Palazzo della Magnifica Comunità di Fiemme, Sala dell'Attesa (dettaglio)



■ 71. *Sarcofago di Costantina*, IV secolo d.C., porfido rosso. Città del Vaticano, Musei Vaticani (dettaglio)

qui, vecchio e nuovo si fondono. Nella Sala di Giove, i due tralci legati alla sommità erano stati impiegati a Riva del Garda⁹⁵; l'amorino che regge un ariete (fig. 66) rientra fra i prestiti da Agostino Veneziano (*ante* 1536; fig. 67)⁹⁶; uno degli eroti con la torcia (fig. 68) riecheggia l'Eros di una stampa,

operazioni di montaggio non le danneggiassero. Plausibilmente, dunque, lo stemma era già sul posto quando Madruzzo fece continuare i lavori.

⁹⁵ Dell'Antonio, *Rocca, Riva del Garda*, pp. 120-125.

⁹⁶ A onor del vero, va segnalato che la ripresa del putto che regge un ariete da Agostino Veneziano è più fedele a Castel Valer, mentre a Cavalese sembra quasi una rielaborazione a memoria.

ancora del Veneziano, su disegno di Giulio Romano (databile tra il 1514 e il 1537; fig. 69).

Nuovo è invece il tralcio dalla struttura particolarmente appariscente, in specie nel fregio della Sala dell'Attesa (fig. 70), che può avere un precedente nel broncone mediceo dipinto da Filippino Lippi nel soffitto della cappella Carafa (Roma, Santa Maria della Minerva, 1489-1493)⁹⁷, senza escludere la conoscenza di alcuni sarcofagi paleocristiani, come quello di Costantina un tempo nel Mausoleo di Santa Costanza, oggi nei Musei Vaticani (fig. 71), o quello di San Lorenzo fuori le Mura. Da qui, il processo poté intersecarsi con la grafica nordica, come dimostra, a puro titolo di illustrazione, un lavoro di Hans Baldung Grien (1510; fig. 72).

I rapporti con Mantova, infine, sono evocati in vari modi. Alcuni passano verosimilmente per la grafica. I cupidi a cavallo del tralcio attorno a Giove, nella sala omonima (fig. 73), derivano dal putto nel ricordato disegno con il tralcio dell'Harvard Museum (inv. 1996.135) per il piede in prospettiva e dal piccolo Ercole di una stampa di Agostino Veneziano, sempre su disegno del Pippi (1533, fig. 74). Indicano invece una visione diretta della Camera delle Aquile in Palazzo Te gli infanti in atto di alzare la gamba per raggiungere il tralcio nella Sala dell'Attesa (figg. 75-76).

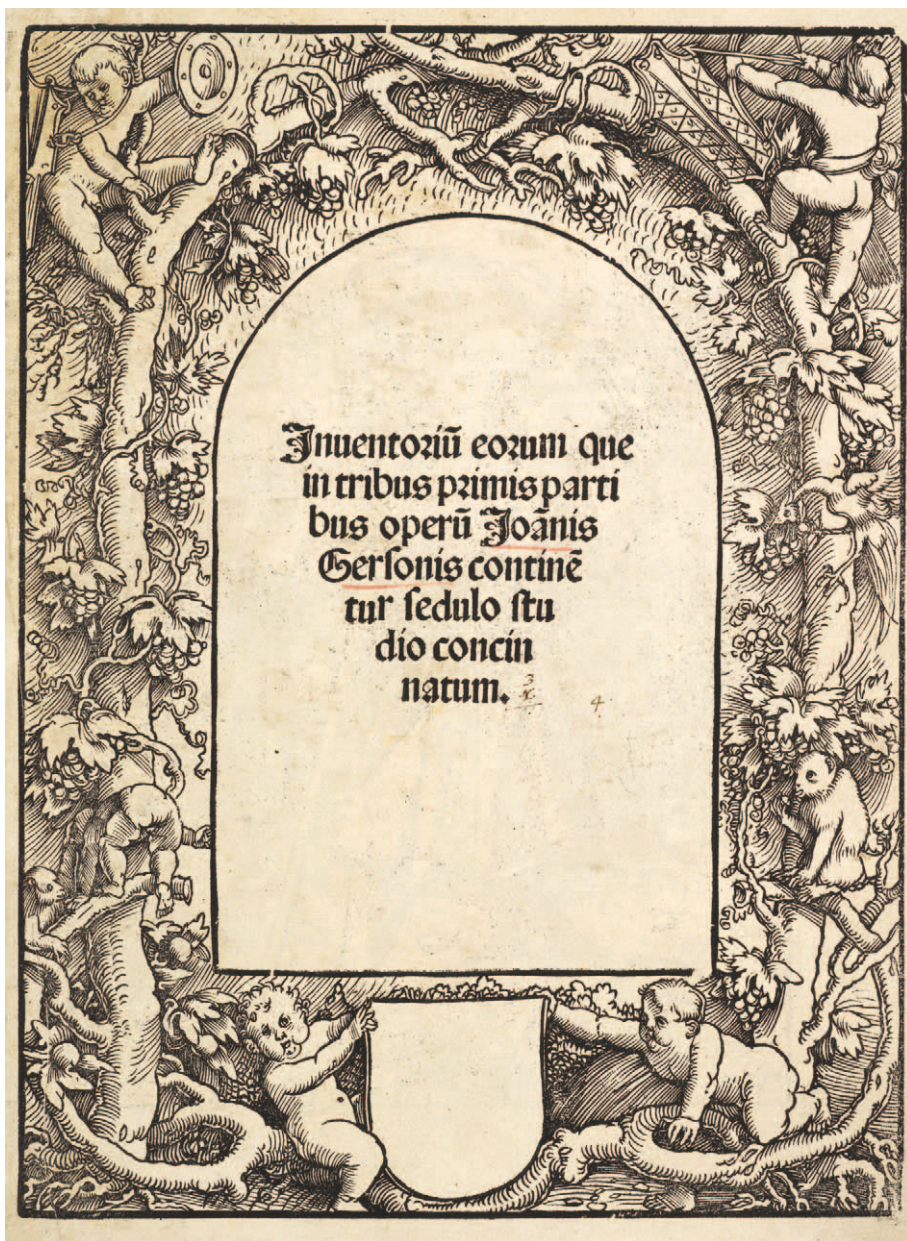
Ciò che, però, va sottolineato è il protagonismo dei putti, che ora assumono dimensioni e ruoli rilevanti. Si potrebbe obiettare che Dosso aveva già trasformato dei bambini giocosi nei personaggi principali del fregio della Sala Grande a Trento (1532)⁹⁸. Tuttavia, è possibile che l'adozione di questo nuovo modello da parte di Fogolino a questa altezza cronologica sia stata sollecitata, più che da Dosso (che il Nostro conosceva da tempo, senza però averne mai tratto esempi chiari e netti) o dalla Camera delle Aquile (dove i bambini sono di piccole dimensioni) dall'accesso ai disegni per i *Giochi di putti*, elaborati dal Romano giustappunto entro il 1540⁹⁹. Inoltre, alcune pose non si trovano negli ambienti mantovani che Fogolino avrebbe potuto visitare prima di quell'anno. Ad esempio, l'infante aggrappato con la schiena rivolta verso il basso nella Sala dell'Attesa (fig. 77) è studiato solo in un disegno di ambito giuliesco (Edimburgo, National Galleries of Scotland, inv. D 4827; fig. 78).

Tutto ciò, insomma, risulta coerente con il viaggio a Mantova alla fine del 1539, tanto più che una ripercussione dei *Giochi di putti* si avverte anche

⁹⁷ Parlato, *La decorazione della cappella Carafa*, pp. 169-184.

⁹⁸ Sul fregio di Dosso nella Sala Grande: F. de Gramatica, scheda 66 *Battista Dossi su disegno di Dosso Dossi, Sala Grande*, in *Dosso Dossi*, pp. 334-337.

⁹⁹ N. Forti Grazzini, schede *Giochi di putti*, in *Giulio Romano*, pp. 474-477; G. Delmarcel, scheda 7 *I puttini di Federico II*, in *Arazzi dei Gonzaga*, p. 96.



■ 72. Hans Baldung Grien, *Frontespizio con putti e una scimmia*, 1510, xilografia

nella Sala del Giudizio, completata – come visto – tra 1539 e 1540: nell’allegoria della Fortezza, la gamba sinistra del putto è nascosta dalla coda del tritone (fig. 79), un accorgimento che Fogolino poté vedere nella *Barca di*



■ 73. Marcello Fogolino, *Amorino*, 1540-1542, affresco. Cavalese (Trento), Palazzo della Magnifica Comunità di Fiemme, Sala di Giove (dettaglio)



■ 74. Agostino Veneziano, *Ercole con i serpenti nella culla*, 1533, bulino (dettaglio)



■ 75. Marcello Fogolino, *Amorini*, 1540-1542, affresco. Cavalese (Trento), Palazzo della Magnifica Comunità di Fiemme, Sala dell'Attesa (dettaglio)



■ 76. Ambito di Giulio Romano, *Amorini*, 1527-1528, stucco. Mantova, Palazzo Te, Camera delle Aquile (dettaglio)

Venere, un arazzo ricavato da Giulio Romano (Lisbona, Fondazione Gulbenkian, 1540 c.; fig. 80).

Un ausilio aggiuntivo alla datazione di Cavalese potrebbe giungere dal fregio di una sala al primo piano di una residenza di Egna, recentemente datato entro il 1539¹⁰⁰.

Buona parte dei soggetti rientra in un repertorio consolidato: l'ibrido vegetale intento a suonare una buccina a forma di delfino, che per la pettinatura annodata e allungata verso l'esterno ricorda l'incisione assegnata ad Aspertini (1513-1520), sviluppa con maggior estro un motivo di Dosso nell'andito dell'appartamento clesiano (1532)¹⁰¹; torna da Giovanni Antonio da Brescia l'ibrido dal lungo collo sottile; per il bimbo aggrappato al tralcio si è guardato alla *Hypnerotomachia* e a Palazzo Baldassini a Roma, datato dagli studiosi tra il 1517 e il 1522¹⁰².

Per tornare alla cronologia, però, si può osservare che il ratto della Nereide adesso è inserito in un *thiasos* marino, coerentemente con il modello antico e con la pratica rinascimentale¹⁰³. È plausibile che il pittore avesse preso dimestichezza con il tema dapprima nel suo complesso, così come lo si poteva cogliere sui sarcofagi, solo in una successiva battuta con i singoli elementi, soffermandosi sui brani che riteneva più interessanti. In altri termini, Fogolino aveva studiato e messo in pratica il tema nel suo insieme ad Egna, prima di procedere all'estrapolazione di un singolo brano nella Sala delle Udienze a Cavalese, dove sarebbe stato eseguito – come visto – tra il 1539 e il 1540.

Alle sale dell'Attesa e di Giove a Cavalese, affrescate sotto la supervisione di Cristoforo Madruzzo, si connettono i fregi di Castel Valer a Tassullo in Val di Non, dove risiedevano gli Spaur, una casata strettamente imparentata con il prelado (Ulrico Spaur ne aveva sposato la sorella, Caterina Madruzzo)¹⁰⁴.

¹⁰⁰ Stampfer, *Due fregi della cerchia di Fogolino*, pp. 5-23 (1540-1545); Longo, *Grottesche*, pp. 29-31; Botteri, *Fantasie vaghe nei castelli trentini*, p. 87; C. Radice, scheda 46 *Marcello Fogolino e collaboratori, Sala al primo piano*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 380-381.

¹⁰¹ Per il centauro vegetale di Dosso: de Gramatica, *Itinerario attraverso il Magno Palazzo*, p. 177 fig. 162.

¹⁰² Per i lavori di Palazzo Baldassini: Parma, *Perin del Vaga*, pp. 34-40. La loro conoscenza può essere stata favorita da disegni e stampe: Lupo, *La decorazione pittorica profana a Trento*, p. 246; anche la relazione tra Cavalese e la *Hypnerotomachia* era già stata rimarcata in quella stessa sede: p. 242 (si veda anche p. 239). Il tema del bimbo aggrappato al racemo è presente pure nella Stanza delle Diavolesse di Cavalese.

¹⁰³ Il *thiasos* marino è ricco di precedenti antichi e rinascimentali; per una sintesi: Schweikhart, *Antike Meerwesen*.

¹⁰⁴ Longo, *Grottesche*, p. 6 nota 4 (1540); Botteri, *Fantasie vaghe nei castelli trentini*, p. 87 (1540-1542); Radice, *Castel Valer, Tassullo*, pp. 153-157 (1540-1542); P. Dalla Torre, scheda 45 *Marcello Fogolino e collaboratori, Esterno e Stanza delle Metamorfofi*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 374-377 (1539-1543).

- 77. Marcello Fogolino, *Amorino aggrappato a un tralcio di schiena*, 1540-1542, affresco. Cavalese (Trento), Palazzo della Magnifica Comunità di Fiemme, Sala dell'Attesa (dettaglio)



- 78. Giulio Romano (attr.), *Amorini attorno a un torchio*, penna su carta. Edimburgo, National Galleries of Scotland (dettaglio)



Sebbene la datazione dei lavori di Castel Valer oscilli di qualche anno a seconda degli studiosi, ci pare che l'arco 1540-1542 sia il più pertinente, anche in considerazione del millesimo 1540 iscritto in un architrave, un luogo che sembra più adeguato a suggerire la conclusione dei lavori strutturali, piuttosto che della partitura affrescata. Vero è che a Tassullo prevale la bottega, come denotano alcuni dettagli: ad esempio, nel salone madruziano maggiore, solo il piede destro del cupido a cavallo del tralcio alla de-



- 79. Marcello Fogolino, *Putto*, 1539-1540, affresco. Cavalese (Trento), Palazzo della Magnifica Comunità di Fiemme, Sala delle Udienze, parete sud (dettaglio)



- 80. Da un disegno di Giulio Romano, *La barca di Venere*, 1540 circa, arazzo. Lisbona, Museu Calouste Gulbenkian (dettaglio)

stra di Giove è in prospettiva – diversamente da Cavalese, dove lo scorcio è ricorrente –, a segno di una *lectio facilior* giustificabile con la mancata supervisione del maestro.

Tuttavia, è la ripresa iconografica in sé ad essere significativa, in quanto, accomunando la dimora del cognato di Cristoforo Madruzzo a una sede pubblica patrocinata dal vescovo, favoriva l'autocelebrazione degli Spaur attraverso l'evocazione delle loro alleanze.



■ 81. Marcello Fogolino, *Satiressa*, 1542-1543, affresco. Cles (Trento), Palazzo Assessorile, Sala del Giudizio (dettaglio)



■ 82. Marcantonio Raimondi, *Sarcophago bacchico*, 1510-1513, bulino (dettaglio)



■ 83. Marcello Fogolino, *Genio reggitemma*, 1542-1543, affresco. Cles (Trento), Palazzo Assessorile, Sala del Giudizio (dettaglio)



■ 84. *Sarcophago bacchico*, II secolo d.C., marmo. Monaco di Baviera, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek (dettaglio)

Significative desunzioni giuliesche si ritrovano nei lavori di Palazzo Assessorile a Cles, anch'essi ritenuti di ambito fogoliniano, inclusi nel lasso temporale 1538-1543, ma, a nostro avviso, da circoscrivere tra il 1542 (quando la famiglia si stabilì in quella che doveva diventare la nuova residenza dopo

l'incendio del castello di Cles) e il 1543, iscritto nella Sala del Balcone e nel Vestibolo¹⁰⁵.

Come oramai d'abitudine, compaiono i prestiti dalle stampe. La Sala del Giudizio presenta satiri e prigionieri incatenati, tritoni con la clava, sirene vegetali, tutti rinvenibili nella grafica di primo Cinquecento, da Mantegna a Nicoletto; tra di essi, la satiresca incatenata (fig. 81) riecheggia, seppure più castamente, una stampa di Raimondi (1510-1513; fig. 82) raffigurante un sarcofago romano di tema bacchico (il reperto si trova oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli)¹⁰⁶.

A parte le scene giuliesche con l'*Uccisione del cinghiale calidonio* e il *Combattimento tra Orazi e Curiazi* nella Stanza di Anna, i dati significativi per continuare a seguire i contatti con Mantova sono anche altri¹⁰⁷. Il primo riguarda i due geni alati con lo stemma cardinalizio nella Sala del Giudizio (fig. 83). Se per la posa, ricordano la menade di un sarcofago bacchico conservato alla Glyptothek di Monaco (fig. 84), per l'iconografia riecheggiano l'*Amore giuliesco* della Camera di Psiche (fig. 85).

Una seconda eco risuona nell'Abbondanza/Opi, che, apparentemente di profilo, si gira invece a tre quarti all'altezza del tronco (fig. 86). La postura deriva in controparte da un sarcofago con le storie di Achille a Sciro (Parigi, Musée du Louvre, Ma 2120; fig. 87), un tempo a Roma e conosciuto già da Raffaello¹⁰⁸. Sebbene non si possa parlare di una vera e propria sovrapposizione, si può pensare anche a una vicinanza con la figura barbata che regge una cornucopia nella Tazza Farnese (Napoli, Museo Archeologico Nazionale), all'epoca conservata a Roma¹⁰⁹. Tuttavia, se nulla esclude che Fogolino conoscesse tali reperti da tempo, l'idea di proporre giusto in questi anni una posizione simile dovette essere stimolata dalle esplorazioni mantovane: a Palazzo Ducale, Fogolino avrebbe potuto vedere il sarcofago di Proserpina nelle

¹⁰⁵ Lupo, *La decorazione pittorica profana a Trento*, pp. 243-244 (1543); Longo, *Grottesche*, pp. 5-28 (con analisi iconografica); Chini, *La pittura dal Rinascimento*, p. 766 (1543); Siracusano, *Il Palazzo Assessorile di Cles*, pp. 101-103; Radice, *Torre di Regola ora Palazzo Assessorile*, pp. 141-149 (1539-1540); Lona, *Le stanze affrescate* (1543 c.; si sofferma sulle stanze di Anna e dell'Erker, con attribuzione ad Antonio da Vendri); C. Radice, scheda 47 *Marcello Fogolino e collaboratori, Sala del Giudizio e Stanza del Balcone*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 382-383 (1538-1543).

¹⁰⁶ È comunque possibile che Fogolino avesse visto di persona il sarcofago, che si trovava nel giardino di San Marco a Roma. Sull'incisione di Raimondi: B. Furlotti, scheda 18 *Marcantonio Raimondi da Giulio Romano, Bacchanale*, in *Giulio Romano. Arte e desiderio*, pp. 148-149.

¹⁰⁷ Per le scene da Giulio Romano: L'Occaso, *Giulio Romano "universale"*, p. 172; Lona, *Le stanze affrescate*, pp. 233-236.

¹⁰⁸ Bober, Rubinstein, *Renaissance Artists*, p. 163.

¹⁰⁹ Sulla Tazza Farnese: Gasparri, *"La scudella nostra di calcidonio"*, pp. 75-83; Bober, Rubinstein, *Renaissance Artists*, pp. 116-117. Sulla sua conoscenza da parte dei pittori: Yuen, *The Tazza Farnese as a Source*, pp. 175-178; Varriano, *Leonardo's Lost Medusa*, pp. 73-80.



■ 85. Giulio Romano, *Bagno di Marte e Venere*, 1527-1528, affresco. Mantova, Palazzo Te, Camera di Psiche (dettaglio con Amore e Marte)



■ 86. Marcello Fogolino, *Abbondanza/Opi*, 1542-1543, affresco. Cles (Trento), Palazzo Assessorile, Sala del Giudizio (dettaglio)



■ 87. *Sarcophago di Achille a Sciro*, III d.C., marmo. Parigi, Musée du Louvre (dettaglio)



■ 88. Marcello Fogolino, *Ignudi reggitemma*, 1542-1543, affresco. Cles (Trento), Palazzo Assessorile, Sala del Giudizio (dettaglio)



■ 89. Lorenzo Leonbruno, *Ignudi affrontati*, 1522-1523, affresco. Mantova, Palazzo Ducale, Sala della Scalcheria (dettaglio)

collezioni di Isabella d'Este, mentre a Palazzo Te avrebbe potuto studiare le soluzioni di Giulio, ad esempio uno stucco della Camera del Sole e della Luna (1527-1528)¹¹⁰.

La terza ripresa riguarda gli ignudi affrontati allo stemma clesiano, derivati dalla Sala della Scalcheria nel Palazzo Ducale di Mantova, affrescata da Lorenzo Leonbruno tra il 1522 e il 1523 (figg. 88-89)¹¹¹. L'ignudo preso singolarmente, un modello che Fogolino impiega ponendo un giovane a cavalcioni sul capo di un delfino vegetale, si rinviene in una stampa di Raimondi (1510-1527). L'abbinamento, però, può spiegarsi solo con le lunette di Leonbruno,

¹¹⁰ Il sarcofago di Proserpina era giunto a Mantova nel 1524: Bober, Rubinstein, *Renaissance Artists*, p. 61 (con bibliografia precedente).

¹¹¹ Ventura, *Grottesche e miti al femminile*. Leonbruno aveva avuto rapporti con il Clesio, ma verosimilmente all'epoca di Francesco II Gonzaga, dunque entro il 1519, anno di morte del marchese: L'Occaso, *Giulio Romano "universale"*, p. 171.



■ 90. Marcello Fogolino, *Putto sul tralcio*, 1542-1543, affresco. Cles (Trento), Palazzo Assessorile, Sala del Giudizio (dettaglio)



■ 91. Adamo Scultori, *Tre putti sui delfini*, quinto decennio del XVI secolo, bulino (dettaglio)

che non risultano disponibili nella grafica e, di conseguenza, assicurano una dimestichezza di prima mano con l'ambiente mantovano.

La quarta citazione, infine, consente di fissare una cronologia più precisa: i putti a cavalcioni sulla coda della sirena (fig. 90) derivano da un cammeo antico disegnato da Giulio Romano, ma inciso solo nel quinto decennio inoltrato (fig. 91)¹¹². È evidente che, se i lavori di Cles si chiusero nel 1543, il Nostro dovette conoscere il tema solo attraverso una visione diretta a Mantova.

In sintesi, queste citazioni mantovane poterono entrare nei pensieri di Fogolino non prima del viaggio del 1539. Tuttavia, il fatto che non siano mai state usate per lavori conclusi nel 1540 (ad esempio a Cavalese) induce a pensare che siano state il frutto del viaggio dell'ottobre 1541. Il che costituirebbe un *terminus post quem* per le pitture di Cles, facendone iniziare l'esecuzione – se non altro per motivi di clima – almeno al 1542, una data che, infine, avrebbe anche una ragion d'essere nel trasferimento della famiglia dal castello.

Nella Sala del Balcone, il robusto tralcio si differenzia dai precedenti perché, fra gli animali – sono in larga parte quelli visti a Cavalese, con l'aggiunta dei leoni araldici clesiani rosso e bianco –, incorpora le lettere capitali che

¹¹² Yuen, *Giulio Romano, Giovanni da Udine*, p. 271.



■ 92. Pittori fogoliniani, *Tritoni vegetali*, 1542-1543, affresco. Cles (Trento), Palazzo Assessorile, Sala di Apollo (dettaglio)



■ 93. Lorenzo Leonbruno, *Satiri*, 1522-1523, affresco. Mantova, Palazzo Ducale, Sala della Scalcheria (dettaglio)

formano il nome del committente, Aliprando, nipote di Bernardo Cles, una tipologia decorativa ispirata tanto dalla cultura tedesca (il soggetto era già conosciuto a Dürer), quanto da fonti alternative, come i libri di ricami, fra i quali il volume di Giovanni Antonio Tagliente offre un alfabeto nell'edizione veneziana del 1530¹¹³.

All'altezza dei primi anni quaranta, però, non sorprende ritrovare nelle sale del secondo piano, assegnate a pittori diversi, dei legami con i modelli mantovani introdotti in questa fase¹¹⁴. Nella Sala di Apollo, la foggia dei tri-

¹¹³ Il ruolo della grafica germanica per le lettere è analizzato, in relazione al fregio di Dossi nella Sala Grande del Buonconsiglio (1532), da F. de Gramatica, scheda 66 *Battista Dossi su disegno di Dosso Dossi, Sala Grande*, in *Dosso Dossi*, pp. 334-337: 337. I libri di ricamo sono stati chiamati in campo anche per le decorazioni dell'*Andito a la libreria* dalla studiosa: F. de Gramatica, scheda 61 *Dosso Dossi, Andito a la libreria*, in *Dosso Dossi*, pp. 320-321. L'alfabeto da noi citato si trova in Tagliente, *Opera nuova*, p. 24v.

¹¹⁴ Sulla ripartizione delle parti tra Fogolino e questo gruppo, evidentemente a lui affiliato: C. Radice, scheda 47 *Marcello Fogolino e collaboratori, Sala del Giudizio e Stanza del Balcone*, in *Ordine e bizzarria*, p. 382.



■ 94. Pittori fogoliniani, *Geta*, 1542-1543, affresco. Cles (Trento), Palazzo Assessorile, Sala di Apollo (dettaglio)



■ 95. Bottega dei Lombardo, *Studio per un fregio con sirena e acanto*, 1505-1510, penna su carta. Cambridge (Mass.), Harvard Art Museums/Fogg Museum, Bequest of Frances L. Hofer (dettaglio)

toni e delle tritonesse vegetali (fig. 92), nonché la loro disposizione affrontata si spiegano ancora con la Sala della Scalcheria (fig. 93). Da ultimo, vale la pena di segnalare che i tratti di Geta nel medaglione (fig. 94) risentono del disegno lombardesco di Harvard (inv. 1979.63; fig. 95), una conoscenza verosimilmente derivata dai trascorsi veneziani di Fogolino e una riprova del multiforme serbatoio di idee che il pittore mise a disposizione dei colleghi.

Nella Sala degli Dei, tornano i putti madruzziani di Cavalese e Castel Valer (quelli attorno a Giove sono una replica, mentre nei partimenti con Marte e Diana sono delle varianti), a segno di un reimpiego certamente richiesto dalla committenza: è possibile che la scelta sottintendesse un'emulazione tra i Cles e i Madruzzo nell'adozione di iconografie comuni, in cui, però, alcuni cambi e la scelta del colore, con il reintegro del fondo giallo mosaicato, erano finalizzati a rimarcare l'aggiornamento e, al contempo, la distinzione tra le due famiglie¹¹⁵. D'altronde, lo stesso recupero dei decori fiemmazzi nelle Sale del Giudizio e del Balcone può spiegarsi con le esigenze di Aliprando, desideroso tanto di fissare l'entrata nella dimora che sostituiva il perduto castello di Cles – come prova il suo nome nella Sala del Balcone – quanto di riportarvi i segni

¹¹⁵ Altre somiglianze si riscontrano nel fregio con tritoni nella loggia del cortile a Castel Valer e nel Vestibolo a Cles: Radice, *Castel Valer, Tassullo*, pp. 156-157.



■ 96. Marcello Fogolino, *Satiro*, 1540-1543, affresco. Trento, Casa Mirana (dettaglio)



■ 97. Lorenzo Leonbruno, *Satiro*, 1522-1523, affresco. Mantova, Palazzo Ducale, Sala della Scalcheria (dettaglio)

del legame con uno dei prelati più prestigiosi del Principato e della casata – come dimostra lo stemma cardinalizio nella Sala del Giudizio.

Sotto molti aspetti, il fregio della Casa Mirana a Trento svela un atteggiamento diverso¹¹⁶. Assegnato alla bottega e collocato tra 1538 e 1543 sulla base di evidenze documentarie relative ai proprietari, l'affresco prevede il ripristino del fondo giallo e dei soggetti legati all'immaginario in voga tra Quattro e Cinquecento (il medaglione con il profilo, la tartaruga che compare nell'allegoria del *Festina lente* nell'*Hypnerotomachia* o in una stampa di Nicoletto di Modena del 1507¹¹⁷).

Sebbene la lettura sia compromessa dal lacunoso stato di conservazione, sarebbe spontaneo pensare che l'impiego di un repertorio collaudato dallo stesso Fogolino (su cui si sofferma con precisione Radice) ma non certo al-

¹¹⁶ Chini, *La pittura dal Rinascimento*, pp. 764-765 (1535-1540); Botteri, *Fantasie vaghe nei castelli trentini*, p. 88 (anni quaranta); C. Radice, scheda 40 *Marcello Fogolino e collaboratori, Sale al primo piano*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 358-361 (1538-1543).

¹¹⁷ Un giovane cavalca una tartaruga nel Torrione da basso: Lupo, "Il luogo tutto in figura è ritondo", p. 270. Peralto, il motivo presenta delle assonanze con un'idea di Pordenone a Santa Maria di Campagna a Piacenza (1530-32): de Gramatica, "Sogni della pittura", p. 138. Sull'origine classica del tema, legato alla morte e a valori magici: Settis, *Chelônè*. Nel saggio si nota pure che, secondo Pausania (*Periegesi della Grecia*, VIII 54.5), nel tempio di Pan sul Partenio le testuggini erano inviolate perché sacre al dio: p. 86 nota 354. Può essere che tale fonte avesse finito per suggerire l'associazione tra il rettile e il satiro nell'iconografia rinascimentale.

l'avanguardia fosse stato motivato dalla destinazione per una famiglia meno titolata o fosse semplicemente stato eseguito prima del viaggio mantovano del 1539-1540.

In realtà, la questione è più complessa, innanzitutto perché alcune emergenze indicano il dosaggio di fonti diverse. Ad esempio, il satiro seduto sulla tartaruga (fig. 96) fonde una creatura di Giovanni Antonio Birago (1510-1520) con i satiri della Sala della Scalcheria (fig. 97), che – come visto – Fogolino aveva sfruttato quantomeno dopo il 1541.

In questo caso, allora, la datazione della Casa Mirana dovrebbe partire dal 1541-1542 e i suoi affreschi rientrerebbero in un processo interno all'ispirazione di Fogolino, il quale, a un certo punto, sembra virare verso direzioni distinte da quelle portate avanti finora, che lo inducono a recuperare modelli arcaizzanti e a cercare forme dal volume più sobrio. In merito a quest'ultimo aspetto, basta guardare i putti Mirana: il loro dinamismo li avvicina agli analoghi amorini della Sala del Giudizio di Cles, ma la loro anatomia, dal disegno fluido, li apparenta agli angioletti della Sala di Costantino in Palazzo Sarda-gna a Trento, datata nel pieno degli anni quaranta¹¹⁸.

In relazione al primo fattore, invece, si può dire che, nel recuperare molte esperienze 'prima di Giulio', Fogolino si avvia al *revival* delle grottesche di Ascoli a cui abbiamo già accennato. Dopo la trasferta marchigiana, l'artista dovette intervenire a Palazzo Firmian a Trento¹¹⁹. Il ciclo di affreschi, datato attorno al 1548, pur ricapitolando motivi già sperimentati a Cavalese, Cles e Castel Valer, presenta una disposizione più sciolta e libera dalle simmetrie: gli eroti siedono sui tralci con posture continuamente variate, sono aggrappati al tralcio ora a testa in su, ora a testa in giù. Tra le citazioni, Lupo ha notato che l'arpia giunge dalla Camera delle Aquile¹²⁰. Aggiungiamo che la dea Diana (fig. 98) riprende in controparte il generale presente sul lato sinistro di un sarcofago, che ai primi del Cinquecento si trovava presso l'atrio di San Pietro in Vaticano (Los Angeles, Los Angeles County Museum) (fig. 99)¹²¹.

Nondimeno, potrebbe offrire un'indicazione più specifica per la cronologia il soldato di spalle (fig. 100), che potrebbe costituire una variante della figura disegnata nel Taccuino di Oxford, prossimo all'ambito di Jacopo Ri-

¹¹⁸ Per il confronto con le pitture di Palazzo Sarda-gna e per la cronologia: Botteri, *Fantasie vaghe nei castelli trentini*, p. 88; ulteriormente discusso da L. Gabrielli, scheda 42 *Marcello Fogolino e collaboratori, Sala di Costantino e Sala dello Zodiaco*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 366-369: 368-369, e in questo stesso volume.

¹¹⁹ Longo, *Grottesche*, pp. 6 nota 5, 40-42 (metà del quinto decennio); Botteri, *Fantasie vaghe nei castelli trentini*, p. 88 (seconda metà degli anni trenta); M. Lupo, scheda 41 *Marcello Fogolino, Affreschi staccati*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 362-365 (1548 c.).

¹²⁰ M. Lupo, scheda 41 *Marcello Fogolino, Affreschi staccati*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 362-365: 364.

¹²¹ Per il sarcofago e la sua conoscenza da parte degli artisti cinquecenteschi: Loeffler, *A Famous Antique*, pp. 1-2 e fig. 2.



■ 98. Marcello Fogolino, *Diana*, 1548 circa, affresco staccato. Trento, Palazzo Firmian (dettaglio)



■ 99. *Sarcofago con scene di vita di un generale*, II secolo d.C., marmo. Los Angeles, Los Angeles County Museum (dettaglio del lato sinistro)



■ 100. Marcello Fogolino, *Soldato*, 1548 circa, affresco staccato. Trento, Palazzo Firmian (dettaglio)



■ 101. Battista Franco, *Soldati antichi* (copia dal *Taccuino di Oxford*, c. 36r), 1536-1550, acquaforte. Londra, British Museum

panda (Oxford, Ashmolean Museum, 1520 c.; fig. 101)¹²². Secondo Blasio, il contatto diretto con le idee di questo Maestro era avvenuto nel 1547 ad Ascoli, per il tramite di Cola dell'Amatrice, quando Fogolino aveva citato l'*Interno di un anfiteatro* di Oxford nel *Miracolo della verga tramutato in serpente*¹²³.

Come si può immaginare, questo punto da solo può aprire un nuovo filone di indagine che andrebbe ad assommarsi ai molti altri ancora da chiarire, connessi alla biografia e alle opere di Marcello Fogolino. Nondimeno, il fatto che negli ultimi anni gli studi sul pittore si siano arricchiti di numerosi e proficui spunti di riflessione non può che invitare a proseguire le ricerche. Versatile e mobile forse più di quanto si sapeva finora (come, peraltro, evidenzia anche il lavoro di Botteri e Gabrielli di prossima pubblicazione), Fogolino rappresenta un saggio per molti versi illuminante per quanto riguarda i modi e i modelli del recupero dell'antico in Trentino, che potrà essere ancor più approfondito non solo attraverso l'incrocio delle fonti figurative, bensì pure alla luce dei frequenti scambi con Mantova e Roma.

Referenze fotografiche

Luca Gabrielli: figg. 1, 4, 7, 9, 11, 13-14, 16, 18, 20, 22, 35-36, 38, 40, 43, 45, 47, 56, 58, 76.

Gardaphoto (Emanuele Tonoli), Salò: figg. 2, 26, 28, 30, 51, 53, 60, 62, 63, 64, 66, 68, 70, 73, 75, 77, 79, 81, 83, 86, 88, 90, 92, 94, 96, 98, 100.

Wikimedia Commons (Miguel Hermoso Cuesta, CC BY-SA 4.0): fig. 29.

Wikimedia Commons (Sailko, CC BY 3.0): figg. 17, 19, 21, 59, 80, 85.

Amsterdam, Rijksmuseum: figg. 10, 15, 42, 48-50, 54, 82, 91.

Budapest, Szépművészeti Múzeum: fig. 34.

Cambridge (Mass.), Harvard Art Museums/Fogg Museum, Bequest of Frances L. Hofer, ©President and Fellows of Harvard College: figg. 39, 95.

¹²² Il foglio in oggetto venne copiato da Battista Franco, che acquistò il Taccuino in un periodo compreso tra il 1536 e il 1550: Farinella, *Archeologia e pittura a Roma*, p. 171. Tuttavia, il soldato di spalle non solo può derivare dai numerosi saggi della Colonna traiana, bensì pure potrebbe essere stato suggerito dal secondo soldato visto da tergo sul fronte del sarcofago con la *Amazonomachia* a Palazzo Ducale di Mantova (su cui J. Burckhardt, scheda *La loggia dei marmi*, in *Giulio Romano*, pp. 412-415: 414).

¹²³ Blasio, "Finito il tutto con buon gusto", p. 408.

Edimburgo, National Galleries of Scotland: fig. 78.
Londra, British Museum © The Trustees of the British Museum: figg. 37, 101.
Londra, Victoria & Albert Museum: fig. 52.
Los Angeles, Los Angeles County Museum: fig. 99.
Madrid, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, © Patrimonio Nacional, RBME 28-II-12: figg. 23, 25.
Mantova, Palazzo Ducale - Su concessione del Ministero della Cultura, Palazzo Ducale di Mantova - Divieto di duplicazione in qualsiasi forma e con qualsiasi mezzo: figg. 89, 93, 97.
New York, Cooper Hewitt Smithsonian Museum Design: fig. 32.
New York, The Metropolitan Museum of Art: fig. 12, 31, 44, 55, 57, 61, 67, 69, 72, 74, 91.
Siena, © Biblioteca Comunale degli Intronati, Istituzione del Comune di Siena: figg. 5, 6, 8.
Trento, Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali, Archivio fotografico (Remo Michelotti - Mezzocorona) - Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Ascoli Piceno: fig. 27.

Riproduzioni da libro

Carpeggiani, Tellini Perina, *Giulio Romano*, p. 138 fig. 86: fig. 65.

Bibliografia

Cristina Acidini Luchinat, *La grottesca*, in *Storia dell'arte italiana. Forme e modelli*, 11, Torino, Einaudi Editore, 1982, pp. 159-200.
Antonio Maria Adorisio, *Un enigma romano. Sulle Antiquarie prospettiche romane e il loro autore*, in *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento*, a cura di Stefano Colonna, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2004, pp. 465-480.
Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento, a cura di Giuseppe Pavanello, Vincenzo Mancini, Venezia, Marsilio Editore, 2008.
Amico Aspertini 1474-1522, artista bizzarro nell'età di Dürer e Raffaello, a cura di Andrea Emiliani, Daniela Scaglietti Kelescian, Cinisello Balsamo, SilvanaEditoriale, 2008, catalogo della mostra: Bologna (Pinacoteca Nazionale), 27 settembre 2008 - 11 gennaio 2009.
Antiquarie prospettiche romane, a cura di Giovanni Agosti, Dante Isella, Parma, Ugo Guanda, 2004.
Appendice documentaria su Marcello e Matteo Fogolino, a cura di Alessandro Paris e Luca Siracusano, in *Ordine e bizzarria*, pp. 419-454.
Thomas Ashby, *The Bodleian MS. of Pirro Ligorio*, in "Journal of Roman Studies", 9 (1919), pp. 170-201.
Bernardo Cles e l'arte del Rinascimento nel Trentino, a cura di Ezio Chini, Francesca de Gramatica, Milano, Mazzotta, 1985, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), 16 dicembre 1985 - 31 agosto 1986.

- Jacqueline Biscontin, *Problemi iconografici: il fregio decorativo del Pordenone nella cappella dell'Immacolata di Cortemaggiore*, in "Arte Veneta", 45 (1993), 2, pp. 50-61.
- Silvia Blasio, "Finito il tutto con buon gusto, ...con dilicatezza da diligente Miniatore": le Storie di Mosè di Marcello Fogolino nel Palazzo Roverella di Ascoli Piceno, in *Ordine e bizzarria*, pp. 399-415.
- Anthony Blunt, *Illusionistic Decoration in Central Italian Painting of the Renaissance*, in "Journal of the Royal Society of Arts", 107 (1959), 5033, pp. 309-326.
- Phyllis Pray Bober, *Drawings after the Antique by Amico Aspertini: Sketchbooks in the British Museum*, London, The Warburg Institute - University of London, 1957.
- Phyllis Pray Bober, Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, with a contribution by Susan Woodford, London, Miller, 2010 (1a ed. Oxford, Oxford University Press, 1986).
- Marina Botteri, *Fantasie vaghe nei castelli trentini in età rinascimentale*, in *Castelli trentini*, pp. 53-109.
- Marina Botteri, "Maestro Marcello Fogolino pictor". *Invenzioni bizzarre nelle dimore rinascimentali trentine*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 327-341.
- Marina Botteri, Luca Gabrielli, *Marcello Fogolino e il suo mondo. Fra Venezia e Roma, l'antico e la maniera moderna*, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, di prossima pubblicazione.
- Annalisa Bristot, "Saloni, portici e stanze splendidamente ornati", in *Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa. Storia, arte, restauri*, a cura di Annalisa Bristot, Verona, Scripta Edizioni, 2008, pp. 61-125.
- Chiara Callegari, *Marcello Fogolino peintre-graveur nella Venezia di primo Cinquecento*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 123-133.
- Maurizio Calvesi, *Il gaio classicismo. Pinturicchio e Francesco Colonna nella Roma di Alessandro VI*, in *Roma centro ideale della cultura dell'Antico*, pp. 70-101.
- Maurizio Calvesi, *Il mito di Roma e le Antiquarie prospettiche*, in "Storia dell'arte", 113-114 (2006), pp. 55-70.
- Il Camerino di alabastro: Antonio Lombardo e la scultura antica*, a cura di Matteo Ceriana, Alberto Rossetti, Rita Cerri, Cinisello Balsamo, SilvanaEditoriale, 2004, catalogo della mostra: Ferrara (Castello Estense), 14 marzo - 13 giugno 2004.
- Paolo Carpeggiani, Chiara Tellini Perina, *Giulio Romano a Mantova, "...una nuova e stravagante maniera"*, Mantova, Sintesi, 1987.
- Castelli trentini. Decorazioni e fantasie nei cantieri rinascimentali*, a cura di Annamaria Azzolini, Marina Botteri, Cinisello Balsamo, SilvanaEditoriale, 2015.
- Domizio Cattoi, *Francesco Verla nel principato vescovile di Trento: committenze e imprese decorative*, in *Viaggi e incontri di un artista dimenticato*, pp. 49-71.
- Anna Cavallaro, *Draghi, mostri e semidei, una rivisitazione fiabesca dell'Antico nel soffitto pinturicchiesco del palazzo di Domenico della Rovere*, in *Roma centro ideale della cultura dell'Antico*, pp. 143-159.
- André Chastel, *L'ardita capra*, in "Arte Veneta", 29 (1975), pp. 146-149.

- André Chastel, *La grottesca*, Torino, Einaudi Editore, 1989.
- Ezio Chini, *Aspetti dell'attività di Marcello Fogolino a Trento: gli affreschi al Buonconsiglio e i dipinti di tema sacro*, in *Bernardo Cles e l'arte del Rinascimento*, pp. 105-139.
- Ezio Chini, *La pittura dal Rinascimento al Settecento*, in *Storia del Trentino. IV. L'età moderna*, a cura di Marco Bellabarba, Giuseppe Olmi, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 727-842.
- Ezio Chini, *Riflessi dell'arte di Albrecht Dürer nel territorio trentino*, in *Dürerweg. Artisti in viaggio tra Germania e Italia da Dürer a Canova*, atti del convegno di studi: Cembra e Segonzano, 7-8 marzo 2015, a cura di Roberto Pancheri, Trento, Provincia. Assessorato alla Cultura, cooperazione, sport e protezione civile, 2015 (Quaderni Trentino cultura, 21), pp. 189-245.
- Kenneth Clark, *Transformations of Nereids in the Renaissance*, in "The Burlington Magazine", 97 (1955), 628, pp. 214-217.
- Stefano Corsi, *Dal "Lecto di Policrate" al "Letto di Policleto": prime ipotesi sulla genesi di un'attribuzione*, in "Prospettiva", 117-118 (2005), pp. 145-148.
- Nicole Dacos, *Les stucs du Colisée. Vestiges archéologiques et dessins de la Renaissance*, in "Latomus", 21 (1962), 2, pp. 334-355.
- Nicole Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London, The Warburg Institute, University of London, 1969.
- Nicole Dacos, *Le logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1988.
- Nicole Dacos, *Con ferrate e spiritelle*, in *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, a cura di Giuseppina Testa, Milano, Rizzoli, 1996, pp. 223-231.
- Nicole Dacos, *Le grottesche del Perugino*, in *Pietro Vannucci, il Perugino*, a cura di Laura Teza, Perugia, Volumnia Edizioni, 2004, pp. 423-440.
- Nicole Dacos, Caterina Furlan, *Giovanni da Udine*, Udine, Casamassima, 1987.
- Francesca Dagostin, *Marcello Fogolino e il ciclo pittorico del Salone clesiano*, in *Wundertiere. Magnifici animali*, pp. 124-135.
- Enrico Maria Dal Pozzolo, *Un tassello per Francesco Verla. Appunti sulle presenze pittoriche di parlata umbra nel duomo di Montagnana*, in "Terra d'Este", 10 (1995), pp. 127-156.
- Roberto Daprà, *Animali fantastici ed esseri ibridi nelle sale del palazzo vescovile di Cavalese*, in *Wundertiere. Magnifici animali*, pp. 96-121.
- Roberto Daprà, Francesca Dagostin, *Bestie e demoni nello studiolo del principe vescovo*, in *Wundertiere. Magnifici animali*, pp. 138-153.
- Francesca de Gramatica, *Itinerario attraverso il Magno Palazzo*, in *Bernardo Cles e l'arte del Rinascimento*, pp. 141-196.
- Francesca de Gramatica, *"Sogni della pittura": animali fantastici nelle grottesche del Castello del Buonconsiglio*, in *Sangue di drago, squame di serpente*, pp. 123-153.
- Francesca de Gramatica, *"Vaghezza", "varietas" e "pretezza" nell'opera di Dosso Dossi al Castello del Buonconsiglio*, in *Dosso Dossi*, pp. 253-275.
- Francesca de Gramatica, *Castel Telvana, Civezzano*, in *Castelli trentini*, pp. 115-117.

- Francesca de Gramatica, *Marcello Fogolino "vero homo da bene" al Castello del Buonconsiglio*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 225-239.
- Mariette de Vos, *La ricezione della pittura antica fino alla scoperta di Ercolano e Pompei*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di Salvatore Settis, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1985, 2, pp. 351-380.
- Sara Dell'Antonio, *Rocca, Riva del Garda*, in *Castelli trentini*, pp. 120-125.
- Giovanni Dellantonio, *Sulle tracce di Marcello Fogolino: dipinti murali commissionati da Bernardo Cles per la Rocca di Riva del Garda e per i castelli di Levico e Pergine*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 389-397.
- Guy Delmarcel, *I puttini di Federico II e del Cardinale Ercole*, in *Arazzi dei Gonzaga*, a cura di Clifford Brown, Guy Delmarcel, catalogo della mostra: Mantova (Palazzo Te, 14 marzo - 27 giugno 2010), Milano, Skira, 2010, pp. 96-107.
- Dosso Dossi. *Rinascimenti eccentrici al Castello del Buonconsiglio*, a cura di Vincenzo Farinella, con Lia Camerlengo, Francesca de Gramatica, Cinisello Balsamo, SilvanaEditoriale, 2014 (La Città degli Uffizi, 16), catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), 12 luglio - 2 novembre 2014.
- Reyes Durán González-Meneses, *Catalogo de los dibujos de los siglos XVI y XVII de la colección del Museo de la casa de la Moneda*, Madrid, Fabrica Nacional de Moneda y Timbre, 1980.
- Hermann Egger, *Codex Escorialensis: ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, Wien, Hoelder, 1906.
- Marzia Faietti, *Il maestro di Oxford: un nuovo disegno*, in "Grafica d'Arte", 3 (1990), pp. 23-28.
- Marzia Faietti, Arnold Nesselrath, "Bizar più che reverso di medaglia": *Un codex avec grotesques, monstres et ornements du jeune Amico Aspertini*, in "Revue de l'Art", 107 (1995), pp. 44-88.
- Vincenzo Farinella, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento*, Torino, Einaudi Editore, 1992.
- Vincenzo Farinella, "Per thodesco da una banda, per talian dal altra": *Dosso Dossi e compagni nel Magno Palazzo di Bernardo Cles*, in *Dosso Dossi*, pp. 17-39.
- Aldo Galli, *Francesco Verla copiatore degli Umbri*, in *Viaggi e incontri di un artista dimenticato*, pp. 15-33.
- Carlo Gasparri, "La scudella nostra di calcidonio": *una Tazza per molte corti*, in *Le gemme Farnese*, a cura di Carlo Gasparri, Napoli, Electa Napoli, 1994, pp. 75-83.
- Luciana Giacomelli, *Rivisitazione dell'antico. Sculture dipinte tra realtà e invenzione nella pittura di Marcello Fogolino*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 57-67.
- Giulio Romano, Milano, Electa, 1989.
- Giulio Romano a Mantova. "Con nuova e stravagante maniera", a cura di Laura Angelucci, Roberta Serra, Peter Assmann, Paolo Bertelli, Michela Zurla, Milano-Ginevra, Skira, 2019, catalogo della mostra: Mantova (Complesso Museale Palazzo Ducale), 6 ottobre 2019 - 6 gennaio 2020.

- Giulio Romano. *Arte e desiderio*, a cura di Barbara Furlotti, Guido Rebecchini, Linda Wolk-Simon, Milano, Electa, 2019, catalogo della mostra: Mantova (Palazzo Te), 6 ottobre 2019 - 6 gennaio 2020).
- Nikolaus Himmelmann, *Nudità ideale*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. II. I generi e i temi ritrovati*, a cura di Salvatore Settis, Torino, Einaudi Editore, 1985, pp. 201-278.
- Thomas Honegger, *Il drago: sfida per santi ed eroi*, in *Sangue di drago, squame di serpente*, pp. 259-276.
- Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Milano, Electa, 1999.
- Hetty Joyce, *Grasping at Shadows: Ancient Paintings in Renaissance and Baroque Rome*, in "The Art Bulletin", 74 (1992), 2, pp. 219-246.
- Hetty Joyce, *Studies in the Renaissance Reception of Ancient Vault Decoration*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 67 (2004), pp. 193-232.
- Stefano L'Occaso, *Giulio Romano "universale". Soluzioni decorative, fortuna delle invenzioni, collaboratori e allievi*, Mantova, il Rio, 2019.
- Claudia La Malfa, *The Chapel of San Girolamo in Santa Maria del Popolo in Rome. New Evidence for the Discovery of the Domus Aurea*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 63 (2000), pp. 259-270.
- Luca Leoncini, *Storia e fortuna del cosiddetto "Fregio di San Lorenzo"*, in "Xenia", 14 (1987), pp. 59-110.
- Stefano Lodi, *Quello che resta di un'impresa decorativa. Rovereto avamposto di novità artistiche nel primo Cinquecento*, in *Palazzo Del Bene a Rovereto. Da residenza patrizia a sede bancaria*, a cura di Stefano Lodi, Trento, TEMI, 2013, pp. 127-152.
- Elaine P. Loeffler, *A Famous Antique: A Roman Sarcophagus at the Los Angeles Museum*, in "The Art Bulletin", 39 (1957), 1, pp. 1-7.
- Elisa Lona, *Le stanze affrescate di Aliprando Cles ed Anna Wolkenstein in Palazzo Assessorile a Cles*, in "Studi Trentini. Arte", 95 (2016), 2, pp. 227-249.
- Lucia Longo, *Grottesche. Motivi all'antico nei fregi di alcune dimore gentilizie*, Trento, Edizioni del Gruppo Culturale Civis, 1999 ("Civis. Studi e testi", supplemento 15/1999).
- Mauro Lucco, *Gli esordi di Fogolino a Vicenza*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 59-87.
- Michelangelo Lupo, *La decorazione pittorica profana a Trento all'epoca dei Madruzzo*, in *I Madruzzo e l'Europa 1539-1658. I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero*, a cura di Laura Dal Prà, Milano - Firenze, Charta, 1993, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio) - Riva del Garda (Chiesa dell'Inviolata), 10 luglio - 31 ottobre 1993, pp. 239-255.
- Michelangelo Lupo, "Il luogo tutto in figura è ritondo". *Fonti letterarie e visuali per Marcello Fogolino nella "camera del torion da basso"*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 253-279.
- Giuseppe Marchini, *Un incontro imprevedibile: il Fogolino ad Ascoli Piceno*, in "Antichità viva", 5 (1966), pp. 3-14.
- Sergio Marinelli, *Il primo Cinquecento a Verona*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, I, a cura di Mauro Lucco, Milano, Electa, 1996, pp. 339-412.

- Gaetano Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, III, Siena, Onorato Porri, 1856.
- Antonella Montedoro, *I fregi a grottesca di Castel Telvana a Civezzano*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche. Sezione seconda", 83-84 (2004-2005), pp. 35-69.
- Antonella Montedoro, *Francesco Verla e Marcello Fogolino nella casa dei Brezio Stellimauro a Seregnano*, in "Venezia Arti", 21 (2007), pp. 27-41.
- Marina Montesano, *Il toro dei Borgia: analisi di un simbolo tra tradizione araldica e suggestioni pagane*, in *Roma di fronte all'Europa ai tempi di Alessandro VI*, a cura di Maria Chiamò, Silvia Maddalo, Massimo Miglio, Anna Maria Oliva, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali. Ufficio centrale per i beni archivistici, 2001 (Pubblicazioni degli Archivi di Stato. Saggi, 68), atti del convegno: Città del Vaticano - Roma, 1-4 dicembre 1999, III, pp. 759-779.
- Philippe Morel, *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 2001.
- Mostri smisurati e creature fantastiche tra i flutti. Piero di Cosimo a Riva del Garda*, a cura di Marina Botteri, Riva del Garda, MAG Museo Alto Garda, 2013 (In Pinacoteca 2), catalogo della mostra: Riva del Garda (MAG Museo Alto Garda), 10 agosto - 3 novembre 2013.
- Ordine e bizzarria. Il Rinascimento di Marcello Fogolino*, a cura di Giovanni Carlo Federico Villa, Laura Dal Prà, Marina Botteri, Trento, Provincia - Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali, 2017 (Castello in mostra, 5), catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), 8 luglio - 5 novembre 2017.
- Ulrico Pannuti, *La collezione glittica medicea*, in *Le gemme Farnese*, a cura di Carlo Gasparri, Napoli, Electa Napoli, 1994, pp. 61-69.
- Erwin Panofsky, *Tiziano. Problemi di iconografia*, Venezia, Marsilio, 1992.
- Enrico Parlato, *La decorazione della cappella Carafa: allegoria ed emblematica negli affreschi di Filippino Lippi alla Minerva*, in *Roma centro ideale della cultura dell'Antico*, pp. 169-184.
- Elena Parma, *Perin del Vaga. L'anello mancante*, Genova, Sagep, 1997.
- Gianni Peretti, *Gli affreschi*, in *Il restauro della cappella di San Biagio ai Santi Nazaro e Celso a Verona*, a cura di Sergio Marinelli, Verona, Banca Popolare di Verona, 2001, pp. 63-127.
- Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, Milano, Electa, 1990.
- Mariette Raaijmakers, *La Grotta di Isabella d'Este e le grottesche della Domus Aurea*, in *Mouseion. Beiträge zur antiken Plastik. Festschrift zu Ehren von Peter Cornelis Bol*, hrsg. von Hans von Steuben, Götz Lahusen, Haritini Kotsidu, Möhnesee, Bibliopolis, 2006, pp. 55-72.
- Chiara Radice, *Torre di Regola ora Palazzo Assessorile, Cles*, in *Castelli trentini*, pp. 129-137.
- Chiara Radice, *Torre duecentesca ora Palazzo della Magnifica Comunità di Fiemme, Cavalese*, in *Castelli trentini*, pp. 141-149.
- Chiara Radice, *Castel Valer, Tassullo*, in *Castelli trentini*, pp. 153-157.
- Chiara Radice, *Gli affreschi cinquecenteschi del Palazzo Vescovile di Cavalese. Le fantasie*

- vaghe di Marcello Fogolino e la sua equipe al Palazzo della Magnifica Comunità di Fiemme*, in *Domus Magna. Il Palazzo della Magnifica Comunità di Fiemme dal Medioevo a oggi*, a cura di Francesca Dagostin e Tommaso Dossi, Cavalese, Magnifica Comunità di Fiemme, 2019, catalogo della mostra: Cavalese (Palazzo della Magnifica Comunità), 21 luglio 2019 - 13 aprile 2020, pp. 90-101.
- Roma centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma (1417-1527)*, a cura di Silvia Danesi Squarzina, Milano, Electa, 1989, atti del Convegno internazionale di studi su Umanesimo e Rinascimento: Roma (Università di Roma - La Sapienza), 25-30 novembre 1985.
- Sangue di drago, squame di serpente. Animali fantastici al Castello del Buonconsiglio*, a cura di Franco Marzatico, Luca Tori, Aline Steinbrecher, Milano-Ginevra, Skira, 2013, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), 10 agosto 2013 - 6 gennaio 2014.
- Rose Marie San Juan, *The Illustrious Poets in Signorelli's Frescoes for the Cappella Nuova of Orvieto Cathedral*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 52 (1989), pp. 71-84.
- Giuseppe Sava, *Giovanni Antonio Falconetto pittore di "belli animali e frutti": una pergamena miniata a Rovereto*, in "Nuovi Studi", 16 (2011), pp. 19-27.
- Giuseppe Sava, "Antonio da Vendris depentor veronese": imprese della giovinezza e nelle residenze di Bernardo Clesio, in "Verona Illustrata", 27 (2014), pp. 37-46.
- Fritz Saxl, *L'appartamento dei Borgia*, in Fritz Saxl, *La storia delle immagini*, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 135-162.
- Pietro Scarpellini, Maria Rita Silvestrelli, *Pintoricchio*, Milano, Motta, 2004.
- Jurgen Schulz, *Pinturicchio and the Revival of Antiquity*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 25 (1962), pp. 35-55.
- Gunther Schweikhart, *Antike Meerwesen in einem Fries der Casa Vignola in Verona. Ein unbekanntes Werk des Giovanni Maria Falconetto*, in "Arte Veneta", 29 (1975), pp. 127-132.
- Gunther Schweikhart, *Antikenskopie und -verwandlung im Fries des Marcello Fogolino aus der Villa Trissino-Muttoni (Ca' Impenta) bei Vicenza. Ein Beitrag zur Geschichte der Villendekoration des frühen 16. Jahrhunderts im Veneto*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 20 (1976), 3, pp. 351-378.
- Gunther Schweikhart, *Un artista veronese di fronte all'antico. Gli affreschi zodiacali del Falconetto a Mantova*, in *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, a cura di Marcello Fagiolo, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, pp. 461-488.
- Salvatore Settis, *Chelōnē: saggio sull'Afrodite Urania di Fidìa*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966 (Studi di lettere, storia e filosofia, 30).
- Luca Siracusano, *Il Palazzo Assessorile di Cles e le grottesche fogoliniane*, in *Val di Non storia, arte e paesaggio*, a cura di Eleonora Callovi, Luca Siracusano, Trento, TEMI, 2005, pp. 101-103.

- Helmut Stampfer, *Due fregi della cerchia di Fogolino a Egna*, in “Studi Trentini di Scienze Storiche. Sezione seconda”, 72-73 (1993-1994), pp. 5-23.
- Charles Sterling, *La nature morte de l'antiquité à nos jours*, Paris, Tisné, 1952.
- Giovanni Antonio Tagliente, *Opera nuova che insegna a le donne a cusire*, Venezia, per Giovan Antonio & i fratelli da Sabbio, 1530.
- Emilia Talamo, *Su alcuni frammenti di lesene della collezione Della Valle-Medici*, in “Xenia”, 5 (1983), pp. 15-44.
- Jocelyn Mary Catherine Toynbee, John Bryan Ward Perkins, *Peopled Scrolls: a Hellenistic Motif in Imperial Art*, in “American Journal of Archaeology”, 63 (1959), pp. 1-43.
- Adolfo Tura, *Paralipomeni prospettici. Ancora sulle Antiquarie stampate a Roma alla fine del Quattrocento*, in “Gutenberg-Jahrbuch”, 91 (2016), pp. 75-80.
- John L. Varriano, *Leonardo's Lost Medusa and other Medici Medusas from the Tazza Farnese to Caravaggio*, in “Gazette des Beaux-Arts”, 130 (1997), pp. 73-80.
- Leandro Ventura, *Grottesche e miti al femminile: la sala della Scalcheria nel Palazzo Ducale di Mantova*, in “Te”, n.s., 1 (1994), pp. 37-51.
- Egon Verheyen, *The Palazzo del Te in Mantua: Images of Love and Politics*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1977.
- Viaggi e incontri di un artista dimenticato. Il Rinascimento di Francesco Verla*, a cura di Domizio Cattoi, Aldo Galli, Trento, Museo Diocesano Tridentino - TEMI, 2017, catalogo della mostra: Trento (Museo Diocesano Tridentino), 8 luglio - 6 novembre 2017.
- Michael Vickers, *The Palazzo Santacroce Sketchbook: A New Source for Andrea Mantegna's Triumph of Caesar, Bacchanals and Battle of the Sea Gods*, in “The Burlington Magazine”, 118 (1976), 885, pp. 824-835.
- Edoardo Villata, *Macrino d'Alba*, Savigliano, Editrice Artistica Piemontese, 2000.
- Wundertiere. Magnifici animali del mito e del territorio di Fiemme*, a cura di Roberto Daprà, Tommaso Dossi, Francesca Dagostin, Alice Zottele, Cavalese, Magnifica Comunità di Fiemme, 2018, catalogo della mostra: Cavalese (Palazzo della Magnifica Comunità), 21 luglio 2018 - 22 aprile 2019.
- Toby Yuen, *The Tazza Farnese as a Source for Botticelli's "Birth of Venus" and Piero di Cosimo's "Mith of Prometheus"*, in “Gazette des Beaux-Arts”, 111 (1969), pp. 175-178.
- Toby Yuen, *The Bibliotheca Graeca: Castagno, Alberti, and Ancient Sources*, in “The Burlington Magazine”, 112 (1970), 812, pp. 724-736.
- Toby Yuen, *Giulio Romano, Giovanni da Udine and Raphael: Some Influences from the Minor Arts of Antiquity*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 42 (1979), pp. 263-272.



Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.

