

Il pittore e il cardinale: Antonio Campelo e Giovanni Ricci da Montepulciano nella Roma del Cinquecento

Anna Cipparrone

Il cardinale Giovanni Ricci da Montepulciano (1497-1574)¹ rivestì un ruolo preminente nella produzione artistica della Roma del secondo Cinquecento: il Palazzo Ricci (prima Sangallo ed oggi Sacchetti) in via Giulia, l'appartamento Montepulciano nei palazzi vaticani (nelle «stanze nuove» di Giulio III), la cappella funeraria in San Pietro in Montorio (dirimpetto a quella del pontefice Ciocchi Del Monte) e la villa al Pincio (oggi Villa Medici), giustificano pienamente il titolo di *grand bâtsseur*² attribuito dalla critica a questo personaggio, la cui vicenda consente di analizzare la complessa fenomenologia storico-artistica e sociale del secondo Cinquecento.

Giovanni Ricci «venuto in luce in Montepulciano, di chiaro sangue, per involarsi ai mali trattamenti e agli insulti di cruda matrigna che stranamente lo inquietava, in età di quindici anni prese la strada di Roma» e qui stette così bene che mai lo «si persuase di tornare nella casa

paterna»³. Nato in realtà a Chiusi nel 1497 da un commerciante di Montepulciano e da madama Marietta, Giovanni ricevette dal padre i primi insegnamenti di matematica e dal maestro del paese quelli di grammatica, ma non fu mai un umanista. La sua cultura si formò nel corso dei numerosi viaggi che effettuò e nelle dimore dei prelati romani presso cui prestò servizio⁴. L'ascesa politico-sociale del Ricci ebbe inizio quando, ancora giovane, fu collocato presso il Maestro di Casa del cardinale Gianmaria Del Monte (il futuro papa Giulio III), di cui prese il posto quando morì. Entrato poi in casa del cardinale Alessandro Farnese, egli diede nuovo impulso alla sua carriera grazie ad alcune importanti missioni diplomatiche in Francia, in Germania e nei Paesi Bassi, che gli consentirono di divenire «esperto delle cose del mondo» e uomo di fiducia del cardinale⁵. Ben presto Ricci iniziò a rivestire cariche prestigiose: preso l'abito prelatizio, fu Protonotario Apo-

stolico e poi, nel 1542, fu aggregato da Paolo III ai chierici di Camera; fu inviato in Portogallo con la carica di Colletore Apostolico ed infine dichiarato Internunzio alle Corti di Spagna e di Vienna, ottenendo intorno al 1544 anche l'Arcivescovado di Siponto, in seguito alla rinuncia del cardinale Gianmaria Del Monte.

«Destrezza, un dono che ebbe questo Cardinale di maneggiare a suo talento il cuore dei Principi e dei grandi, e industria nel condurre al sospirato fine gli affari e i negozi gelosi e intricati»⁶ furono i tratti distintivi del carattere di Giovanni Ricci, che fu al seguito del legato Marco Grimani nella guerra contro i Turchi (1538-39), per poi essere inviato nel 1539 da Paolo III, in qualità di nunzio apostolico, presso Carlo V. Negli anni Quaranta del Cinquecento Giovanni Ricci era entrato in contatto con il mondo portoghese, offrendo il suo contributo per la questione dell'Inquisizione e per la risoluzione del problema dei benefici



1. Galleria del Palazzo Ricci-Sacchetti, Roma.

ecclesiastici del cardinal Miguel de Silva, i cui diritti erano stati revocati con un editto reale del 1542⁷. La buona riuscita della nunziatura in Portogallo fu all'origine delle fortune e dei privilegi di cui Giovanni Ricci godette poi a Roma. Dopo l'elezione di papa Giulio III (1550) tornò a Roma e ricoprì la carica di Tesoriere di Camera e poi di Tesoriere Segreto del papa, ottenendo nel 1551 il titolo di cardinale di San Vitale⁸: da questo momento egli acquisì a pieno diritto un posto nei ranghi elevati della corte pontificia e nel panorama dei grandi committenti della Roma del secondo Cinquecento.

Pur essendo uomo di «ninguna letras», come affermava l'ambasciatore spagnolo Luis de Requesens⁹, Giovanni Ricci si circondò sempre, sia in Italia che in Portogallo, di personaggi illu-

stri e di letterati e, consapevole delle proprie lacune, prese presso di sé il poeta parmigiano Giacomo Marmitta (conosciuto a Venezia presso il legato Grimaldi), che lo avrebbe sostenuto e confortato nelle scelte iconografiche ed artistiche, molto legate alla personalità dei suoi protettori e alle sue esperienze di vita: la passione per l'edilizia dei cardinali Del Monte e Farnese, la propensione verso le curiosità e l'esotismo maturata durante il soggiorno in Portogallo, il gusto per la decorazione, assorbito in Francia¹⁰.

LA GALLERIA DEL PALAZZO DI VIA GIULIA A ROMA

La definizione di *grand bâtsieur*, data dalle fonti a Giovanni Ricci¹¹, fornisce la chiave per

capire gli ampliamenti che egli apportò al palazzo di via Giulia, acquistato nel 1552 da Orazio Sangallo, figlio dell'architetto Antonio da Sangallo il Giovane¹², come risulta dall'atto di vendita, conservato nell'Archivio Sacchetti¹³. Vasari afferma, nelle *Vite*, che Antonio da Sangallo «non solo diede principio ma condusse a buon termine il palazzo che egli abitava vicino a San Biagio, che oggi è del Cardinale Riccio da Monte Pulciano, che l'ha finito con grandissima spesa e con ornatissime stanze, oltre quelle che Antonio vi aveva speso, che erano state migliaia di scudi»¹⁴. A queste modifiche accenna anche un documento dell'Archivio Sacchetti, in cui si legge «J. Riccius Cardinalis pro ampliacione dicti sui Palatij»¹⁵.

Di particolare importanza furono i lavori nella Galleria, la «sala grande» o ala «qui tendit ad Tiberim» delle fonti, decorata con stucchi, statue e con un fregio i cui riquadri ripropongono le immagini della Cappella Sistina di Michelangelo (fig. 1). L'ordine con il quale sono disposte le figure è il seguente: sul primo lato corto *Ezechias, Adamo ed Eva* (di epoca successiva), *Ioram*; sulla parete lunga con finestre che affacciano sul cortile *Samia, Zacaria, Erithraea, Ezechiel, Tiburtina, e Heremias*, sul lato corto dalla parte del balcone, e dunque del Tevere, *Salomon*, una *Vergine con bambino* (di età posteriore) e *Roboam*; infine sull'altra parete lunga *Isaia, Delfica, Daniel, Cumea, Osea, e Libica*. Il fregio che sorpassa questi riquadri si divide in tre grandi pannelli sui lati lunghi e due sui lati corti, mentre sul lato che affaccia sul balcone si alternano finestrelle mosaicate. I pannelli del fregio rappresentano storie dell'Antico Testamento – il *Naufragio di Noè*, la *Nascita di Eva, David e Golia, Giuditta e Oloferne*, il *Peccato Originale* con la *Cacciata di Adamo ed Eva* – e due scene di bat-

Materiali

taglia. A differenza delle altre immagini, il pannello con *David e Golia* si accosta maggiormente a Daniele da Volterra, e precisamente al dipinto che il pittore realizzò per Monsignor Della Casa nel 1555¹⁶ (figg. 2-5). I rapporti dell'artista attivo nella Galleria di Giovanni Ricci con il volterrano giustificheranno – come vedremo – tale vicinanza iconografica, anche se i corpi dipinti da Daniele mostrano una maggiore volumetria e una più intensa resa psicologica.

La scelta di realizzare una galleria nel proprio palazzo di rappresentanza non fu casuale nel programma di ascesa sociale di Giovanni Ricci: nel trattato di Vincenzo Scamozzi *Dell'Idea dell'Architettura Universale*, edito nel 1615, si afferma infatti che «oggidì si usano molto a Roma e in altre città d'Italia quel genere di fabbriche che si dicono Gallerie»¹⁷, mentre nel *Trattato della*

pittura e scultura, uso et abuso loro di Ottonelli e Berettini, edito nel 1652¹⁸, si specifica che «gallerie e camere da studio» sono «luoghi che servono alla grandezza e magnificenza di un gran palazzo» e che «nelle gallerie e negli studi è tollerabile la varietà delle opere»¹⁹. Al tempo di Giovanni Ricci la galleria più celebre era quella che Francesco I aveva fatto costruire a Fontainebleau attorno al 1528²⁰: era un corridoio riccamente decorato con scene mitologiche e allegoriche²¹ che esaltavano le azioni del sovrano tramite illusioni erudite, relative sia alla persona del re, sia alla più generale condizione umana²².

L'adeguarsi al gusto dominante da parte del cardinale Ricci – che ricorse ad artisti provenienti da Fontainebleau per la decorazione dell'ala del palazzo che affaccia sul vicolo del Cefalo – fu una chiara dimostrazione

della costante voglia del porporato di emulare i personaggi di più alto rango della Curia romana. Alla galleria di Fontainebleau si era infatti ispirato il cardinale Girolamo Capodiferro, (che nel 1541-42 e nel 1547 aveva soggiornato in Francia per assolvere a una serie di incarichi ecclesiastici²³), per la propria galleria che sorgeva a pochi passi da via Giulia²⁴ e, come quella francese, era una lunga sala decorata²⁵ da pitture, figurazioni e cornici in stucco²⁶. Il cardinale Alessandro Farnese, invece, decise di realizzare nella propria dimora di Campo dei Fiori una galleria che per la prima volta non si affacciava sul cortile interno, bensì direttamente sul Tevere, in una posizione del tutto inusuale²⁷. A differenza di quella di Girolamo Capodiferro, che riprendeva esplicitamente il modello francese, la Galleria Farnese non fu solo una sala

2. G. Rocca, il Profeta Daniele, Galleria del Palazzo Ricci-Sacchetti, Roma.



3. Michelangelo, il Profeta Daniele, Cappella Sistina, Musei Vaticani.



Materiali

dedita al passeggiò e alla decorazione celebrativa ma, con le sue nicchie per statue e busti²⁸, inaugò un filone in cui l'aspetto del collezionismo, tutto italiano, prevaleva sul decorativismo francese. Insieme a quella di Fontainebleau, entrambe le gallerie Capodiferro e Farnese ispirarono, ciascuna per aspetti diversi, quella del cardinale Giovanni Ricci. Dalla Galleria Capodiferro egli riprese non solo la struttura architettonica e l'estensione in lunghezza, ma addirittura le maestranze per la decorazione; dalla

Galleria Farnese trasse invece non solo l'idea di farne una sala di esposizione delle proprie collezioni, con nicchie per le statue e tondi per i busti, ma anche la collocazione verso il Tevere (la galleria era un corpo aggiunto, sporgente dall'edificio), due elementi perfettamente consoni ad un prelato farnesiano, qual era Giovanni Ricci.

L'ala «qui tendit ad flumen»²⁹ del Palazzo Ricci-Sacchetti pone una serie di questioni rimaste insolute. Trattandosi di un corpo di fabbrica aggiunto, non sor-

prende che la sua costruzione sia stata variamente datata nel tempo e non sempre attribuita a Giovanni Ricci, come invece tenterò qui di dimostrare. Giovanni Baglione afferma infatti nelle *Vite* che «il medesimo [Giacomo Rocca] per li signori Cevoli nel lor palagio di strada Giulia operò tutte le facciate che guardano verso il Tevere, lavorate di graffito con gran numero di figure»³⁰. Questo passo, aggiunto all'affermazione che Rocca era l'artista «preferito» dei Ceoli, ha generato la convinzione che la commissione della galleria risalisse alla famiglia di banchieri piuttosto che al cardinale Ricci, e dovesse collocarsi pertanto fra il 1576 – anno in cui i Ceoli acquistarono il palazzo da Giulio Ricci, nipote del cardinale – e il 1578. È stato in particolare Luigi Salerno³¹, poi seguito da altri³², ad attribuire al giovane e ricchissimo Tiberio Ceoli la commissione dei due corpi di fabbrica aggiunti al palazzo, quello che «avanza verso il Tevere» e quello che «prosegue l'ala sul giardino formando il vicolo Orbitelli e che ospita all'interno cinque camerini». L'ipotesi si fondata su due documenti: la pianta di Antonio Tempesta del 1593 – nella quale l'edificio è raffigurato con le due ali aggiunte – e la descrizione dei palazzi esistenti al tempo di Clemente VIII, curata da P. Tomei³³, in cui si afferma che il palazzo ha «tre camere col salotto, che possono regirar con le dette, et hanno dalle bande tre camerini, nella fine è la galleria verso il fiume. Di questa Galleria s'entra in cinque stanze piccole con doi camerini che riescono in su la strada». A ciò si aggiungeva anche il fatto che la galleria è costellata dagli emblemi araldici dei Ceoli. Questi ultimi erano una famiglia di origine pisana proprietaria, in società con i Gostardi, di una banca che nel 1579 consentì a Girolamo Ceoli di lasciare una

4. G. Rocca, Sibilla Eritrea, *Galleria del Palazzo Ricci-Sacchetti, Roma*.





5. G. Rocca, David e Golia, Galleria del Palazzo Ricci-Sacchetti, Roma.

sostanziosa eredità al nipote Tiberio³⁴. Sempre molto dediti agli affari, i Ceoli furono poco inclini a spendere in beni artistici: l'unico esponente della famiglia che investì in tal senso fu proprio Girolamo, che acquistò il palazzo di via Giulia (gennaio 1576) e fece costruire la cappella funeraria in Santa Maria degli Angeli (1575)³⁵.

L'affermazione di Giovanni Baglione che i Ceoli avrebbero incaricato Giacomo Rocca di affrescare «le facciate che guardano verso il Tevere» non significa necessariamente che anche la decorazione interna della galleria sia stata commissionata da loro. È invece assai probabile, come vedremo, che l'artista fosse attivo nel palazzo di via Giulia già prima del passaggio di proprietà e che proprio in virtù di questo i Ceoli abbiano deciso di affidargli l'incarico di completare i lavori e decorare la cappella di famiglia.

Alcuni elementi permettono infatti di ritenere più verosimile

che la costruzione della galleria sia da ascrivere al cardinale Giovanni Ricci. Durante il restauro del cassettonato del salone si rinvenne infatti, all'interno di una rosetta, la scritta a penna, perfettamente conservata «Hoc opus fecit Magister Ambrosius Bonazinus carpentarius Anno Domini 1573»³⁶, che consente di datare il completamento della galleria tre anni prima dell'acquisto del palazzo da parte dei Ceoli. Ma se era terminata nel 1573, quando avevano avuto inizio i lavori? Per Edith Hewett la prima citazione della galleria risalirebbe al 1556³⁷, ovvero un ventennio prima dell'avvento dei Ceoli. Nell'Archivio Sacchetti si conserva un documento, redatto all'epoca in cui i Sacchetti acquistarono il palazzo, in cui sono elencati i precedenti proprietari dell'imobile e sono descritti le aggiunte e i rifacimenti apportati da ciascuno di loro³⁸. In esso si legge che «il Cardinale Ricci ampliò assai il palazzo Sangallo, lo ingrandì con altre case limitrofe

del Capitolo di San Pietro e dei fratelli Massari di Narni, lo fornì di statue, galleria ecc.». Ho già accennato al documento del 1572, in cui l'edificio è descritto come «palatium qui tendit ad flumen»³⁹, con un'evidente allusione all'esistenza dell'ala sporgente della galleria⁴⁰, che due anni più tardi è ricordata nella *Nota de creditori restati della bona memoria del Cardinale Montepulciano e che attendono oggi al Signor Giulio Ricci suo nipote*, del 1574, in cui si legge che «Maestro Domenico Fontana stuccatore dee havere per ogni resto di lavori fatti al giardino della Trinità e alla galleria del palazzo di strada Giulia [...] scudi cento sessanta quattro»⁴¹. Infine nell'atto del 31 gennaio 1576 con cui Giulio Ricci vende il palazzo a Tiberio Ceoli, si dice che l'edificio, «situm in via Julia cum viridario et omnibus illius membris», da un lato si affaccia sulla via pubblica (via Giulia) e dalla parte opposta «tendit ad flumen Tiberim»⁴², notazione che ritorna puntuale

Materiali

nel *Breve* di papa Gregorio XIII, per l'affrancazione del canone gravante sul palazzo. Nel citato atto di vendita si afferma inoltre che la proprietà si vendeva con «omnibus et singulis statuis tam existantibus in Nicchijs quam extra nichios in quacumque parte Palatij et viridari et cum duabus tabulis marmoreis cum earum pedibus seu Posamentis existentibus in ea parte Palatij que nuncupatur la Gallaria et cum Marmoribus et lapidibus existentibus».

Anche le piante di Roma forniscono informazioni utili per stabilire la data di costruzione della galleria⁴³. Già prima della pianta del Tempesta, che risale al 1593 e quindi ad un'epoca piuttosto avanzata, il palazzo

Montepolitiani compare in quella di Dupérac-Lafréry, del 1577, con tutti gli ampliamenti, compresa la galleria nell'ala sporgente sul fiume⁴⁴.

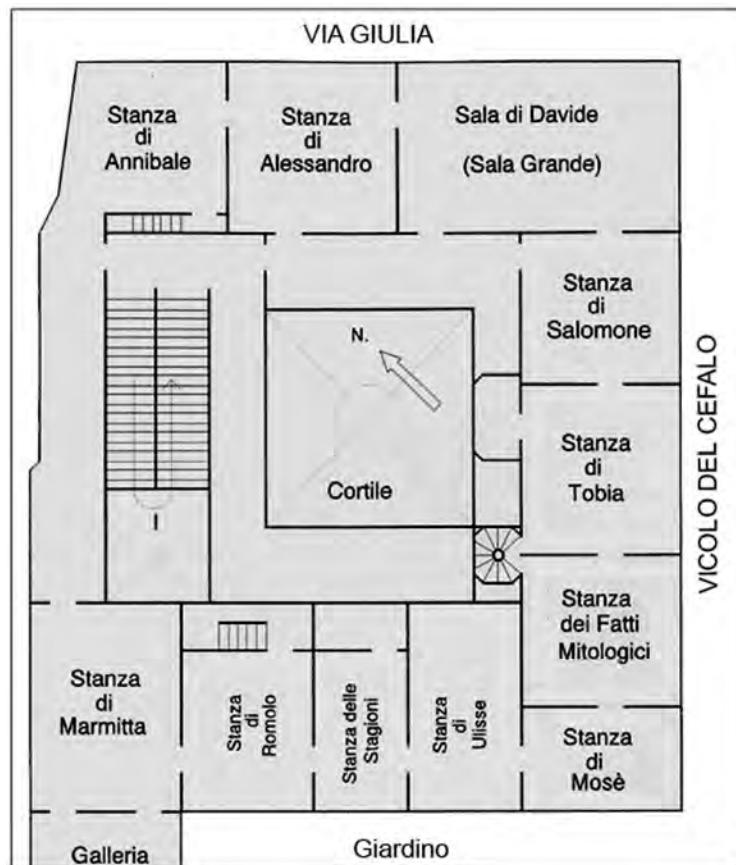
Documenti e piante consentono dunque di affermare che la galleria fu costruita dal cardinale Giovanni Ricci, che visse nel palazzo di via Giulia dal 1552 fino alla morte, nel 1574. È verosimile che egli abbia commissionato la decorazione del soffitto e delle pareti della sala fra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, dopo il completamento delle stanze costruite dal Sangallo. Le prime sale che il cardinale fece decorare furono infatti quelle che erano state costruite per prime: la sala del Salviati, le stanze sul vicolo del Cefalo e

quelle sul giardino. Essendo l'ultimo ambiente ad essere stato costruito (1573 è – come abbiamo visto – la data sul soffitto), è verosimile che la galleria sia stata affrescata poco prima che il proprietario morisse, fra il 1573 e il 1574. In questo caso, tuttavia, è molto probabile che egli non sia riuscito a vederla ultimata, e che i lavori siano stati completati dal nipote Giulio Ricci o addirittura dai Ceoli.

L'ipotesi che a volere la galleria sia stato Giovanni Ricci è confortata anche dalla già ricordata attribuzione degli affreschi della sala a Giacomo Rocca, fatta da Baglione. Infatti il cardinale doveva aver conosciuto il pittore sul cantiere per la costruzione della propria cappella funeraria in san Pietro in Montorio, che aveva commissionato a Daniele da Volterra, di cui Rocca era allievo. Non sembra esservi invece alcuna traccia di contatti tra il pittore e i Ceoli prima del 1575, anno in cui gli commissionarono la decorazione della cappella di famiglia in Santa Maria degli Angeli⁴⁵. Nonostante le incertezze sull'attività del pittore, dovute alla varietà di nomi con cui è menzionato dai biografi e nelle ricevute di pagamento (Rocca, Rocchetta, De Rocchettis), sappiamo che egli aveva lavorato per la Società di San Girolamo degli Illiri e nei palazzi capitolini, dove nel 1569 lasciò incompiuto il lavoro. Da quel momento di lui non si hanno più notizie fino al 1575, anno in cui ricevette l'incarico di decorare la cappella Ceoli⁴⁶. È plausibile che in questi anni il Rocca sia stato al lavoro presso Giovanni Ricci e solo in seguito alla morte del cardinale sia diventato il pittore «preferito dei Ceoli», come afferma Giovanni Baglione.

La scelta dei personaggi raffigurati negli affreschi del palazzo di via Giulia appare perfettamente in linea con la personalità del cardinale Ricci, desideroso

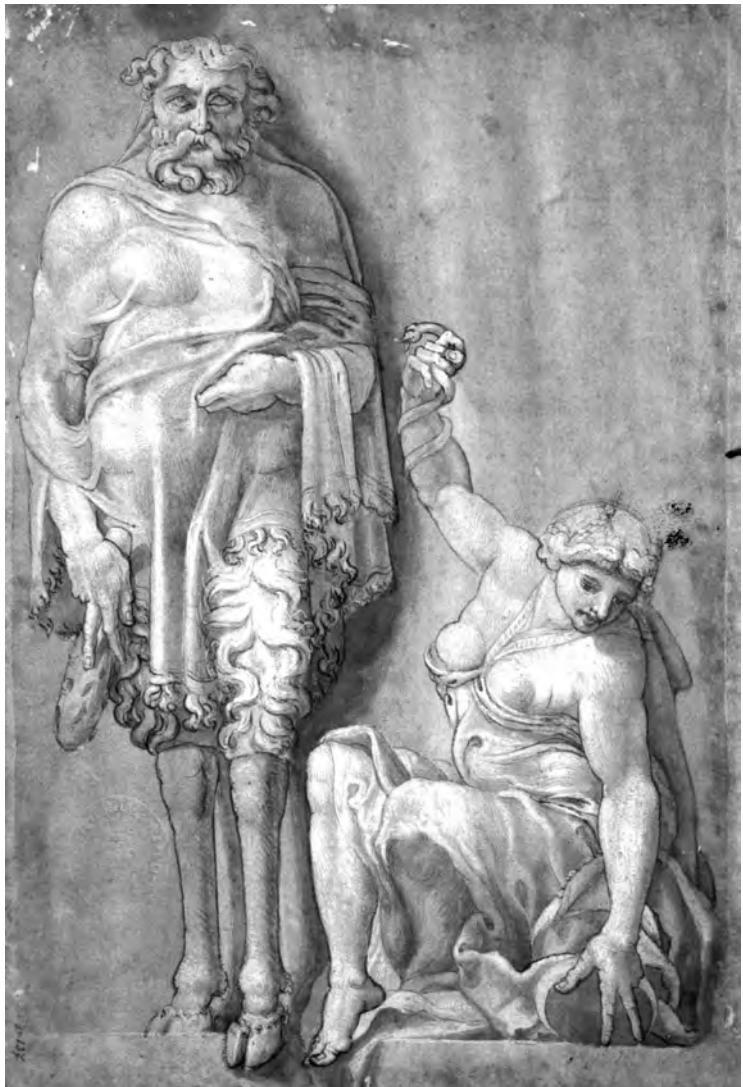
6. Palazzo Ricci-Sacchetti a Roma, pianta del piano nobile.



di riproporre nelle sue sale ciò che si ammirava nei grandi cantieri della Roma pontificia e nelle dimore di re ed imperatori (fig. 6). Riquadri e fregi sono infatti popolati da personaggi tratti dalla mitologia, dalla storia e dalla religione, come Davide, Salomone, Tobia, Mosè, Ulisse, Romolo, Annibale, Alessandro Magno, profeti e sibille⁴⁷. Ancora non è stato individuato il criterio che ha presieduto alla scelta, anche se probabilmente ciascun personaggio allude ad aspetti differenti della personalità del cardinale. In realtà è possibile che il nesso tra essi e il committente sia la figura allegorica del *kairòs*, l'«opportunità», dipinta da Francesco Salviati nella sala di David, con una nuova iconografia inneggiante alla virtù del committente, che a Roma era un *homo novus*.

ANTONIO CAMPELO, PITTORE
PORTOGHESE

Nel Museu Nacional de Arte Antigua di Lisbona si conserva un *corpus* di disegni del pittore Antonio Campelo, che consentono di ipotizzare non solo il passaggio da Roma dell'artista portoghese, ma forse anche il suo legame con il cardinale Ricci⁴⁸. Ma vediamoli in dettaglio. In un'*Allegoria della Prudenza* (fig. 7), che si ispira a quella dipinta da Pellegrino Tibaldi sulla facciata del palazzo di vicolo Savelli e a noi nota dai disegni dell'artista, Campelo ha riprodotto con grande fedeltà l'immagine della virtù, affiancandole a mo' di contrappunto un vecchio satiro, per il quale l'artista ha probabilmente attinto ad altri modelli, come le cariatidi dipinte da Polidoro da Caravaggio su altre facciate romane. Il disegno con l'*Allegoria della Forza* (fig. 8) è invece una fedele riproduzione dell'affresco dipinto da Giulio Romano e dalla sua *équipe* nella



7. A. Campelo, Allegoria della Prudenza, Museu Nacional de Arte Antigua, Lisbona.

Loggia di Psiche alla Farnesina. Particolarmente interessante sia per lo stile che per il soggetto, è poi il disegno con l'*Allegoria della Morte* (fig. 9). Si tratta di una fedele copia dell'affresco di Polidoro da Caravaggio nella cappella di fra' Mariano in San Silvestro al Quirinale: due angioletti piangenti siedono l'uno accanto all'altro con, a sinistra, una torcia capovolta simboleggiando la caducità dei piaceri della vita. Si tratta pertanto di un tema esplicitamente pagano, che mal si spiega nel Portogallo della Controriforma, se non con un'importazione da Roma, effettuata da Campelo al rientro dal suo

dei colori e anche una particolare attenzione alla resa espressiva di entrambi i putti, che sono raffigurati intenti rispettivamente a meditare e a piangere⁴⁹. Secondo Guy de Tervarent e altri, sono due amori funerari, giacché la torcia capovolta simboleggia la caducità dei piaceri della vita. Si tratta pertanto di un tema esplicitamente pagano, che mal si spiega nel Portogallo della Controriforma, se non con un'importazione da Roma, effettuata da Campelo al rientro dal suo



8. A. Campelo, Allegoria della Forza, Museu Nacional de Arte Antigua, Lisboa.

soggiorno nell'Urbe⁵⁰. A un'altra celebre facciata di Polidoro da Caravaggio, quella di Palazzo Milesi, fanno riferimento anche altri due disegni, raffiguranti rispettivamente alcuni soldati romani che distribuiscono le spoglie di guerra e una disputa fra anziani, inquadrata fra edifici classici con, a destra, due teste di elefante (fig. 10). Non firmato, ma certamente facente parte dello stesso gruppo, è un bellissimo disegno raffigurante un sacrificio pagano compiuto fra figure atteggiate in pose teatrali e con forme ostentatamente manieristiche (fig. 11)⁵¹ che, pur senza riferirsi ad alcun prototipo preciso, rivela tuttavia la propria indiscutibile ascendenza salviettesca nel movimento dei panneggi, nella torsione dei corpi e

nella resa delle fisionomie dei personaggi. Un elegante mausoleo è il soggetto di un disegno che, secondo alcuni, si ispira alle tombe medicee di San Lorenzo a Firenze o al monumento funebre di Cecchino Bacci nella chiesa di Santa Maria in Aracoeli⁵² e, secondo altri, alla commissione da parte dell'Infanta Doña Maria di un mausoleo nel monastero di Belém, che però non fu mai eseguito per il rifiuto di Dom Sebastião di concedere tale onore alla figlia di un suo predecessore.

Nel corpus figurano anche due disegni dallo stile leggermente diverso, raffiguranti rispettivamente la *Presentazione di Gesù al tempio* e il *Riposo durante la fuga in Egitto*, la cui datazione è controversa. Secondo alcuni sa-

rebbero anch'essi posteriori al soggiorno romano di Campelo per la forte ascendenza salviettesca delle figure e, nel contempo, un certo addolcimento del vigore michelangiolesco dovuto all'esigenza di adeguarsi ai dettami della Controriforma vigenti in Portogallo⁵³. Altri invece li ritengono più antichi, ipotizzando che risalgano al periodo in cui probabilmente l'artista lavorava nell'Alcazar di Siviglia, come sembra di evincere da pagamenti effettuati nel 1543 per opere di pittura e di stucco ad un António portoghese pittore⁵⁴. Il disegno con la *Presentazione*, tracciato su supporto di *pergaminho*, è stato attribuito anche a Simão Rodrigues per lo stile che sembra simile a quello della tavola eseguita da questo pittore nella

Materiali

chiesa del Carmine di Coimbra (1597). Anche per il *Riposo durante la fuga in Egitto*, realizzato su un foglio quadrettato con linee più sottili che rendono le figure meno solide, seppure ben collocate nello spazio, l'attribuzione a Campelo è stata più volte messa in discussione per la particolarità dei cappelli piatti, che ricorda un dipinto di Diogo Texeira, conservato nello stesso Museo di Lisbona.

L'ultimo disegno del *corpus* raffigura l'*Incoronazione di spine* (fig. 12) ed è stato sempre attribuito ad Antonio Campelo perché su di esso compare l'iscrizione «No claustro de Belém, Antonio Campelo», con riferimento al monastero per il quale il pittore avrebbe eseguito, stando ai trattati seicenteschi, un dipinto di identico soggetto⁵⁵. Il disegno potrebbe essere uno studio preparatorio per quell'opera, come farebbero pensare anche alcune annotazioni sulle immagini come, ad esempio, le indicazioni dei colori da dare alle figure.

Complessivamente i disegni del *corpus* mostrano il ruolo avuto da Antonio Campelo nel rinnovare e aggiornare la cultura figurativa portoghese, facendole superare i modelli arcaizzanti che l'avevano ispirata fino ad allora e che ancora resistevano in virtù del peso che la tradizione gotica continuava ad avere sulla produzione artistica del Paese atlantico, impedendo la penetrazione dei nuovi valori rinascimentali⁵⁶. Ciò nonostante, la personalità e l'attività di Antonio Campelo restano ancora molto mal documentate⁵⁷. Il suo nome compare in alcuni trattati seicenteschi, fra cui *Antiquidade da arte da pintura* di Felix da Costa Meesen e *Hospital das Letras* di D. Francisco Manuel de Melo, che circa un secolo dopo la morte dell'artista ne riconoscono la fama e l'opera⁵⁸. A Felix da Costa dobbiamo la prima indicazione

sullo stile del Campelo e sulle sue capacità, ma soprattutto la preziosa attribuzione della tavola raffigurante *Cristo con la croce* del Museu Nacional de Arte Antigua di Lisbona, erroneamente attribuita nel XIX secolo a Gaspar Dias⁵⁹. Secondo da Costa, Campelo aveva emulato Michelangelo sia nella forza del disegno sia nel colorito, dando prova di grande capacità⁶⁰. Non conosciamo studi da Michelangelo e d'altra parte, se il pittore fosse stato al seguito del mae-

stro, avrebbe dovuto essere ricordato da Francisco de Holanda; tuttavia l'influenza del Buonarroti è particolarmente evidente nel gruppo di disegni del Museo di Lisbona. E del resto nella stessa epoca in cui scriveva Felix da Costa, il pittore Bento Coelho da Silveira definiva i disegni autografi di Campelo in suo possesso – alcuni dei quali oggi al Museu Nacional de Arte Antigua – come caratterizzati da un accentuato «romanismo». Nel dia-

9. A. Campelo, Allegoria della Morte, Museu Nacional de Arte Antigua, Lisbona.





10. A. Campelo, scena con disputa, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbona.

logo *Hospital das Letras*, scritto probabilmente nel 1654-58, Francisco Manuel de Melo paragona l'importanza e l'ingegno di Antonio Campelo a quelli di illustri esponenti della cultura portoghese, quali Luis de Camões, João de Barros, Jerônimo Osorio e altri⁶¹.

È dunque un fatto che, alla fine del XVII secolo, in Portogallo Antonio Campelo era considerato un importante pittore del Cinquecento, del quale erano noti quadri e disegni, tutti contraddistinti da un marcato segno michelangiolesco e «romano»⁶²; successivamente il suo nome è stato inserito dagli studiosi del manierismo portoghese fra quello dei borsisti regi o degli artisti che autonomamente giunsero in Italia, inserendosi nelle principali botteghe romane.

GIOVANNI RICCI E ANTONIO CAMPELO

Nel panorama dei rapporti fra l'Italia e il Portogallo nella seconda metà del XVI secolo, il cardinale Giovanni Ricci rivestì un ruolo di primaria importanza, non solo per gli anni che trascorse nel Paese atlantico, dove era stato inviato nel 1544 da papa Paolo III, e gli incarichi che ricoprì nel periodo della nunziatura a Lisbona, ma anche per le relazioni che seppe mantenere con la nazione portoghese dopo il suo rientro a Roma, alla fine del 1550. Ancora nel 1563 l'ambasciatore Dom Alvaro de Castro scriveva al suo re che «in tutta questa corte [romana] non c'è un cardinale più attaccato al vostro servizio tanto che lo si ritiene un portoghese»⁶³ e che «il cardinale Montepulciano si è mostrato, fin dal suo ritorno da

questo regno, tanto legato a vostra Altezza e tanto affezionato ai vostri affari, come lo testimoniano i servizi e l'esperienza che vi ha offerto, che Vostra Altezza ha verso di lui un grande obbligo e vi conviene onorarlo e ringraziarlo»⁶⁴. Inoltre, nonostante l'esistenza a Roma di molte congregazioni portoghesi che offrivano assistenza a viaggiatori o uomini d'affari, non era raro che alcuni di essi fossero ospitati dal cardinale Ricci nel suo palazzo di via Giulia, dove del resto erano portoghesi il maestro di casa, Alvaro Rodrigues, e la madre dell'unico figlio del cardinale, doña Francesca de Andrade. Anche l'arredamento del palazzo di via Giulia era alla moda portoghese, con oggetti provenienti dall'India, tappezzerie e porcellane cinesi, e un «gabinetto di curiosità» secondo la moda iberica⁶⁵.

Con tali premesse, non è invincibile supporre che Antonio Campelo, attivo a Roma negli anni Cinquanta del XVI secolo, si sia avvalso dell'appoggio e della protezione del cardinale Ricci, anche perché non vi sono tracce della presenza o anche di un semplice passaggio dell'artista presso gli Ospedali Nazionali dei Portoghesi o nella chiesa di Sant'Antonio dei Portoghesi, dove sarebbe stato logico che l'artista si appoggiasse durante il soggiorno romano. Secondo lo storico dell'arte portoghese Vitor Serrao, l'apprendistato del pittore a Roma avrebbe avuto inizio proprio grazie a Giovanni Ricci che lo avrebbe inserito nell'*équipe* di artisti attiva nel suo appartamento vaticano, di cui facevano parte altri iberici al seguito di Pietro Venale da Imola e Stefano Veltroni, autori della maggior parte delle decorazioni⁶⁶. Lo *stage* di Campelo avrebbe pertanto avuto inizio alla fine degli anni Quaranta del XVI secolo, dopo che Francisco de Hollanda aveva



11. A. Campelo, scena con sacrificio, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbona.

ultimato il trattato *Da Pintura Antigua* (1548), che conteneva indicazioni preziose circa le opere da studiare e da copiare. L'interesse di Campelo per le facciate di Polidoro, in effetti, potrebbe motivarsi proprio alla luce dell'espressione dell'Hollanda «muitas fachadas de paços ha nesta cidade, de branco e preto, e de Maturino e Polidoro, homem que naquella maneira de fazer, magnificamente emobreceu Roma»⁶⁷. Anche la coppia di putti che si rifà alla cappella di San Silvestro al Quirinale potrebbe riflettere l'influenza dei gusti dell'Hollanda sul giovane artista in partenza per Roma: proprio in quella chiesa, com'è noto, Francisco aveva ambientato uno dei suoi dialoghi. Non si può pertanto escludere che Campelo sia partito per l'Italia sapendo già cosa cercare e da quali opere prendere spunto per le sue esercitazioni, rimanendo poi colpito dalle opere di Michelangelo nella cappella paolina e

da quelle di Daniele da Volterra, Francesco Salviati, Pellegrino Tibaldi, i quali, ciascuno a suo modo, avevano riformulato il linguaggio del Buonarroti.

Ma se, grazie ai buoni uffici di Giovanni Ricci, Campelo fu inserito nel cantiere vaticano del cardinale, entrò presto in contatto con i maestri da lui ingaggiati per le sue principali commissioni artistiche, Francesco Salviati e Daniele da Volterra, finendo poi per lavorare, nell'ultimo periodo del suo soggiorno romano, nella cappella del cardinale in San Pietro in Montorio. L'ipotesi è confortata dalla recente proposta di Nicole Dacos di attribuire il *Battesimo di Cristo* della cappella Ricci, databile alla fine degli anni Cinquanta, al solo Campelo. Anche se pare poco credibile che il dipinto possa essere stato affidato ad un giovane allievo straniero senza esperienza, è però plausibile che Antonio Campelo abbia collaborato alla sua realizzazione insieme agli altri allievi di Danie-

le da Volterra, rimasti a completare la cappella Ricci quando il maestro si ritirò per dedicarsi alla scultura⁶⁸.

Se Daniele è presente nell'impostazione michelangiolesca di certe figure del portoghese, nella loro corporeità e nelle loro forme scultoree, il linguaggio di Francesco Salviati si ritrova invece nelle figure panneggiate, nei personaggi in arme ispirati alle facciate di Polidoro e nella resa di dettagli come i calzari o le anfore. L'influsso di Daniele da Volterra appare maggiore nelle opere che Campelo realizzò al suo rientro in patria: le due tavole raffiguranti *Cristo con la croce* e *Cristo alla colonna* del monastero dos Jérónimos a Belém e l'*Adorazione dei Pastori* del monastero di Torre Novas⁶⁹. In quest'ultima, in particolare, la prospettiva che si spalanza nell'arcata sul fondo sarebbe inconcepibile senza la conoscenza dell'*Assunzione* che Daniele aveva dipinto a Trinità dei Monti, nel-



12. A. Campelo, Incoronazione di spine, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

la cappella Della Rovere⁷⁰, mentre la fanciulla con cesto di frutta sulla testa appare un'eco delle cariatidi che lo stesso Daniele aveva eseguito, sempre a Trinità dei Monti, nella cappella Orsini. Proprio la maggior persistenza dell'influsso del volterrano consente di tentare, a conclusione di questo lavoro, una ricostruzione del possibile percorso seguito dal giovane Campelo nelle botteghe dell'Urbe. Dopo aver iniziato a lavorare, nella prima fase del suo soggiorno romano, nell'appartamento vaticano del suo protettore, il portoghesi entrò nel cantiere del palazzo di via Giulia, continuando l'apprendistato con Francesco Salviati, per poi concludere l'esperienza romana nel cantiere di Daniele da Volterra nella cappella funeraria del cardinale. In assenza di documenti, la ricostruzione di questo percorso rimane per ora solo ipotetica, ma si pone quale spunto per future e più approfondite ricerche.

Anna Cipparrone
Cosenza

NOTE

È con immensa gratitudine e profondo affetto che rivolgo un sincero ringraziamento ad Antonio Pinelli e dedico questo lavoro a Luigi Spezzaferro.

¹ Sulla biografia di Giovanni Ricci si vedano G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Venezia, 1860-61; L. Pastor, *Storia dei papi dal Medio Evo*, Roma, 1950-64, voll. I-IX; L. Cardella, *Memorie storiche de' Cardinali della S. R. C.*, Roma 1793, vol. IV; H. Jedin, *Kardinal Giovanni Ricci (1497-1574)*, in *Studi di storia ecclesiastica*, Roma, 1949, II, pp. 269-330; G.M. Andres, *Cardinal Giovanni Ricci: the builder from Montepulciano*, in *Il pensiero italiano del Rinascimento e il tempo nostro*, a cura di G.A. Tarugi, Montepulciano, 1968, pp. 263-310; J. Martin, *Un grand bâtsisseur de la Renaissance: le cardinal Giovanni Ricci de Montepulciano (1497-1574)*, in «Mélanges de l'École française de Rome», 1974, pp. 251-275.

² Martin, *Un grand bâtsisseur*, cit.
³ Cardella, *Memorie storiche*, cit., vol. VI.

⁴ S. Deswartre Rosa, *Le cardinal Giovanni Ricci de Montepulciano*, in *La Villa Médicis*, Roma, 1991, vol. II, pp. 110-170.

⁵ Pastor, *Storia dei papi*, cit., vol. V.
⁶ Cardella, *Memorie storiche*, cit., vol. IV.

⁷ Deswartre Rosa, *Le cardinal Giovanni Ricci*, cit., pp. 112-120.

⁸ Ceccarius, *Strada Giulia*, Roma, 1941; F.A. Vitale, *Memorie storiche...* cit.: «sotto Giulio III fu richiamato dalla numi-ziatura in Portogallo Giovanni Ricci da Montepulciano che nel tempo del suo cardinalato l'aveva servito in qualità di Maestro di Camera e lo creò Tesoriere. Egli era stato Cameriere segreto di Paolo III».

⁹ Deswartre Rosa, *Le cardinal Giovanni Ricci*, cit., pp. 110-150; Jedin, *Kardinal Giovanni Ricci*, cit.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Martin, *Un grand bâtsisseur*, cit.

¹² L. Salerno, L. Spezzaferro, M. Ta-furi, *Via Giulia*, Roma, 1973-75, pp. 280 e ss.; E. Hewett, *Ancora sul palazzo Sangallo*, in «Bollettino d'arte», 1911, pp. 439 e ss.; U. Gnoli, *Il palazzo Sacchetti in*

Materiali

Roma, in «Bollettino d'arte», 1911, pp. 201 e ss.; Id., *Di nuovo del palazzo Sacchetti*, in «Bollettino d'arte», 1912, pp. 33 e ss.; *Palazzo Sacchetti*, a cura di S. Schütze, Roma, 2003, pp. 71 e ss.

¹³ Archivio Sacchetti, busta n. 96, fascicolo primo, posizione n. 5: «Acquisto del palazzo posto in Roma in via Giulia [...] con l'obbligo di pagare al Rev. Capitolo di San Pietro l'annuo canone di scudi di 63,75». Nel 1555 un *motu proprio* di Giulio III (posizione n. 14) sancisce la liberazione del palazzo dal censo tributato al Capitolo di San Pietro.

¹⁴ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, a cura di M. Marini, Roma, 2001, pp. 855-865.

¹⁵ Archivio Sacchetti, busta n. 69, posizione n. 9.

¹⁶ L. Treves, *Daniele da Volterra and Michelangelo. A collaborative relationship*, in «Apollo», 2001, pp. 36 e ss.; B. Thomas, *The lantern of painting. Michelangelo, Daniele da Volterra and the «paragone»*, in «Apollo», 2001, pp. 46 e ss.; Vasari, *Le Vite*, cit.; P. Barolsky, *Daniele da Volterra. A catalogue raisonné*, New York-London, 1979, pp. 120 e ss.; Mostra di disegni di Perin del Vaga e la sua cerchia, catalogo a cura di B.F. Davidson, Firenze, 1966, p. 72; F. Sricchia Santoro, *Daniele da Volterra*, in «Paragone», 1967, pp. 26 e ss.

¹⁷ V. Scamozzi, *Dell'Idea dell'Architettura universale*, Venezia, 1615, ed. Bologna, 1982.

¹⁸ G. Ottanelli, P. Berettini, *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro*, Firenze, 1652, ed. a cura di V. Casale, Treviso, 1973.

¹⁹ Ibidem; A. Chastel, *La villa Médicis*, Roma, 1989-1991, II; E. Darragon, *Le studio du Cardinal Ferdinand à La Villa Médicis*, in «Revue de l'Art», 19, 1973, pp. 63-78; C. Gasparro, *La collection d'antiques du cardinal Ferdinand*, in *La villa Médicis*, cit.; *Villa Medici. Il sogno di un cardinale*, a cura di M. Hochmann, Roma, 1999.

²⁰ A. Chastel, *Galerie François Ier à Fontainebleau*, in «Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France», 1968, pp. 170 e ss.; H. Zerner, *Le système décoratif de la Galerie François Ier à Fontainebleau*, Actes du colloque international sur l'Art de Fontainebleau, Paris, 1975, pp. 30 e ss.; *La collection François Ier*, cat. rédigé par J. Cox-Rearick, Paris, 1972; A. Bestini, *Fontainebleau e la maniera italiana*, in «Emporium», 1952, pp. 85 e ss.; A. Bertolotti, *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Mantova, 1886.

²¹ W. Prinz, *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, Modena, 1988, pp. 1-50.

²² Zerner, *Le système décoratif*, cit.; *La collection François Ier*, cit.

²³ Pastor, *Storia dei papi*, voll. VI-VII.

²⁴ C. Frommel, *Der Romische Palastrbau der Hochrenaissance*, Tübingen,

1973, vol. II; *Roma prima di Sisto V. Le piante di Roma Dupérac-Lafréry del 1577*, a cura di F. Ehrle, Roma, 1908; L. Neppi, *Palazzo Spada*, Roma, 1975; J. Hunter, *The «architetto celeberrimo» of the palazzo Capodiferro at Rome*, in «Romisches Jahrbuch für Kunsts geschichte», 1984; *Palazzo Spada: le decorazioni restaurate*, cat. a cura di R. Cannata, Milano, 1995.

²⁵ Vasari, *Le Vite*, cit., pp. 1020 e ss.

²⁶ Neppi, *Palazzo Spada*, cit.

²⁷ Prinz, *Galleria. Storia e tipologia*, cit., pp. VII-XXIII. Se quella del cardinale Farnese fu la prima galleria con vista al di là del cortile e del giardino, quella di Giovanni Ricci fu il primo esempio di corpo aggiunto alla fabbrica.

²⁸ E. Lavagnino, *Il palazzo Farnese a Roma*, in «Le vie d'Italia», 12, 1960, pp. 1581 e ss.; *Le palais Farnèse*, Roma, 1977-1981; A. Puaux, *Introduction au palais Farnèse*, Roma, 1983, pp. 274 e ss.; C.L. Frommel, *Palazzo Farnese a Roma: l'architetto e il suo committente*, Vicenza, 1994.

²⁹ Tale è la denominazione della sala in un documento dell'Archivio Sacchetti, busta n. 69, posizione n. 26.

³⁰ G. Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architettori. Dal pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello di Urbano VIII*, Roma, 1649, ristampa a cura di C. Gradarà Pesci, Velletri, 1924, p. 66.

³¹ Salerno, Spezzaferro, Tafuri, *Via Giulia*, cit., pp. 288 e ss.

³² P. Buccarelli, *Tesori d'arte nei palazzi romani. Gli affreschi di F. Salvati nel palazzo Sacchetti*, in «Capitolium», 1933, pp. 235 e ss.; L. Lotti, *Tesori d'arte a Palazzo Sacchetti*, in «Alma Roma», 1982, in cui è evidente la dipendenza da P. Tomei (*Un elenco dei palazzi di Roma del tempo di Clemente VIII*, in «Palladio»), III, 1939, nn. IV-V, pp. 225 e ss.) per la descrizione del palazzo e da L. Salerno (Salerno, Spezzaferro, Tafuri, *Via Giulia*, cit.) per quanto riguarda gli stemmi.

³³ Tomei, *Un elenco dei palazzi*, cit.

³⁴ Un Avviso di Roma parla in proposito di circa 500.000 scudi contanti di eredità e di una sepoltura solenne in Santa Maria degli Angeli dove, prima della sua morte, Girolamo aveva fatto costruire una cappella; J. Delumeau, *Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du XVI siècle*, Paris, 1957, vol. II, pp. 427-470.

³⁵ G. Matthiae, *Santa Maria degli Angeli*, Roma, 1982; Delumeau, *Vie économique*, cit.; G.L. Masetti-Zannini, *Pittori della seconda metà del Cinquecento in Roma*, Roma, 1974.

³⁶ G. Sacchetti, *La data del soffitto della Galleria del palazzo Sacchetti*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», 1975, pp. 243-247. Ambrogio Bonazino è attestato nei cantieri romani del tempo, dov'era perlopiù incaricato della realizzazione e decorazione dei soffitti: lo troviamo a lavorare, tra l'altro, nell'Or-

torio del Gonfalone e in altri palazzi della zona.

³⁷ E. Hewett, *La décoration du palais Sacchetti par Maître Ponce et Marc le français*, in «Gazette des Beaux Arts», 1928, pp. 213-227.

³⁸ Archivio Sacchetti, busta n. 69, posizione n. 39.

³⁹ Tale è la denominazione della sala in un documento dell'Archivio Sacchetti, busta n. 69, posizione n. 26.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Montepulciano, Archivio Ricci, in Frommel, *Der Romische*, cit., vol. II, p. 294.

⁴² Archivio Sacchetti, busta n. 69, posizione n. 27, *Acquisto del palazzo con giardino e casette contigue poste in via Giulia fatto da Tiberio Cecili a Giulio Ricci*; cfr. Frommel, *Der Romische*, cit., p. 294; *Palazzo Sacchetti*, a cura di S. Schütze, Roma, 2003.

⁴³ *Roma al tempo di Giulio III. La pianta di Roma di Leonardo Bufalini del 1551*, a cura di F. Ehrle, Roma, 1911; *Le piante di Roma*, a cura di P. Amato, vol. II, Roma, 1962; *Roma prima di Sisto V. Le piante di Roma Dupérac-Lafréry*, cit.

⁴⁴ *Roma prima di Sisto V. Le piante di Roma Dupérac-Lafréry*, cit.

⁴⁵ Per l'acquisizione della cappella in Santa Maria degli Angeli cfr. Matthiae, *Santa Maria degli Angeli*, cit., pp. 137 e ss.; C. Bernardi Salvetti, *Santa Maria degli Angeli alle Terme e Antonio Lo Duca*, Roma, 1965, pp. 150 e ss.; Delumeau, *Vie économique*, cit.; Masetti-Zannini, *Pittori della seconda metà del Cinquecento*, cit., pp. 90-100.

⁴⁶ A. Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Milano 1881, pp. 50 e ss.; Id., *Artisti modenesi, parmensi e della Lunigiana in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Modena, 1882, pp. 5 e ss., pp. 39 e ss.; Masetti-Zannini, *Pittori della seconda metà del Cinquecento*, cit., p. 93; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Milano, 1933, vol. IX, p. 268; P. Pecciaia, *Il Campidoglio nel Cinquecento sulla scorta dei documenti*, Roma, 1950; C. Pietrangeli, *Nel palazzo dei Conservatori: la Sala dei trionfi*, in «Capitolium», 1962, pp. 460 e ss.; Id., *«Cappella vecchia» e «Cappella nuova» nel palazzo dei Conservatori*, in «Capitolium», 1960, pp. 11-18.

⁴⁷ V. Catalucci, A. Cipparone, *La decorazione del piano nobile di palazzo Ricci-Sacchetti a Roma*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 91-92, 2007, pp. 93-105.

⁴⁸ Desenho. *A coleção do MNAA*, catalogo della mostra, Lisbona, 1994; Museu Nacional de Arte Antiga, catalogo del museo, Lisbona, 1999.

⁴⁹ Ibidem; V. Serrao, *A pintura manierista em Portugal. Arte no tempo de Caetano*, catalogo della mostra, Lisbona, 1999.

⁵⁰ Desenho, cit.

⁵¹ Ibidem; Serrao, *A pintura manierista*, cit., p. 465.

Materiali

⁵² Serrao, *A pintura manierista*, cit., p. 327; E. Steinmann, *Das Grabmal des Cecchino Bacci in Aracoeli*, in «Monatshefte für Künstwissenschaft», I, 1908, pp. 963-974.

⁵³ *Desenho*, cit., p. 23 e ss.

⁵⁴ Serrao, *A pintura manierista*, cit.

⁵⁵ L'Incoronazione di spine è attribuita a Manuel Campelo, che per molti sarebbe in realtà Antonio: Serrao, *A pintura manierista*, cit., p. 337.

⁵⁶ Sul manierismo in Portogallo si veda V. Serrao, *O pintor Antonio Campelo e o triunfo do manierismo no Portugal de 1550 a 1580*, in «Mare Liberum», 3, 1991, p. 310 e ss.

⁵⁷ Sulla biografia di Antonio Campelo si veda V. Serrao, *Historia da arte em Portugal. O rinascimento e o manierismo*, Lisboa, 2002; Id., *O desenho manierista*, in *O rostro de Camões e outras imagens*, Lisboa, 1989; Id., *Il pittore portoghese Antonio Campelo e la maniera italiana 1550-1580*, in *Pontormo e Rosso*, Atti del Convegno di Empoli e Volterra, a cura di R.P. Ciardi, A. Natali, Venezia, 1996; Id., *A pintura manierista em Portugal*, cit.; Id., *O pintor Antonio Campelo*, cit.; N. Dacos, *Italiens et Espagnols dans l'atelier de Salvati. La chapelle du Pallio à la Chancellerie, in Francesco Salvati et la bella maniera*, actes des colloques de Rome et de Paris, 1998, a cura di C. Monbeig Goguel, Ph. Costamagna, Roma, 2001; Ead., *Antonio Campelo à Rome, le "Baptême du Christ" de la chapelle Ricci à San Pietro in Montorio*, Actas do II Congresso internacional de Historia da

Arte (Valladolid, 2001), Coimbra, 2005, p. 763; *Historia da Arte portuguesa*, a cura di P. Pereira, Lisboa, 1999; J. de Oliveira Caetano, *Campelo nos Jerónimos, in Jerónimos 4 séculos de pintura*, Lisboa, 1993.

⁵⁸ F. da Costa Meeses, *A antiguidade da arte da pintura*, fl. 106, ed. a cura di G. Kubler, New Haven-London, 1967; F.M. de Melo, *Hospital das Letras - Apólogo Dialogal IV*, Lisboa, 1657; Oliveira Caetano, *Campelo nos Jerónimos*, cit., p. 97 e ss.

⁵⁹ Da Costa Meesen, *A antiguidade da arte da pintura*, cit.: «Antonio Campelo pintor, que seguiu em m.ta parte a Escola de Michelangelo Bonarote, assim na força do debucho como parte do colorido; sem bem já com outra inteligencia no mexido das cores: do qual se vem suas obras em Belém no claustro e hum painel de Xpo com a Crus as costas; prodigioso, que merecia outro lugar, e outro tratado, que o que tem e varias pinturas suas em putras Igrejas. Floreço em tempo del Rey Dom Joao III».

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ J. Colomés, *Le dialogue «Hospital das letras» de d. Francisco Manuel de Melo*, Parigi, 1970, p. 144: «bem confessó a travessura do meu genio, como todos sabéis, mas, sem embargo dele e dela, sou obrigado a confessar e confessó que nao foi a natureza nem a fortuna avara com os portugueses, da gloria do engenho, porquê tal poeta como vos deu no Camões, tal historiador como em Joao de Barros, tal orador como Jeronimo Osorio [...] tal pintor como Manuel Campelo [...] em-

fin, tal santo como santo Antonio, nao ouvimos que, juntos, a outra nação se dessem».

⁶² Oliveira Caetano, *Campelo nos Jerónimos*, cit.

⁶³ *Lettera di dom Alvaro de Castro al re di Portogallo*, Roma, 12 febbraio 1563 (C.D.P., V, p. 75), in Deswart Rosa, *Le cardinal Giovanni Ricci*, cit., pp. 115 e ss.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Nell'*Inventario delle robbe dell'Ill.mo Cardinale Montepulciano consegnate da Ms. Alessandro Lombardi a Ms. Giovanpietro Colabrio questo dì 5 di Giugno 1561* figurano «un tappeto dell'India con frangie di seta verde; un tavolino nero d'India indorato con suo piede di noce; una cassa quadra alla portughesa; il Mappamondo grande scorniciato di noce». Cfr. Jedin, *Kardinal Giovanni Ricci*, cit., pp. 323-324.

⁶⁶ Martin, *Un grand bâtsisseur*, cit., pp. 251-275; Jedin, *Kardinal Giovanni Ricci*, cit., pp. 269-330.

⁶⁷ F. de Hollanda, *Da Pintura Antiqua*, ed. a cura di J. De Vasconcellos, Porto, 1930, pp. 203-204, 279 e ss.

⁶⁸ Dacos, *Antonio Campelo à Rome*, cit., pp. 763 e ss.

⁶⁹ Conservata nel locale museo, l'opera è stata esposta nella mostra a cura di Serrao, *A pintura manierista*, cit., p. 219.

⁷⁰ Dacos, *Antonio Campelo à Rome*, cit.; T. Pugliatti, *Giulio Mazzoni... cit.*; G. Albers, P. Morel, *Pellegrino Tibaldi e Marco Pino alla Trinità dei Monti. Un affresco ritrovato, Pietro Palmaroli e le origini dello «stacco»*, in «Bollettino d'arte», 73, 1988, p. 70.