



LA STATUA DI GIULIO III A PERUGIA: STILE, COMMITTENZA E POLITICA

Alessandro Nova

*Yet it would be delightful to receive from
you [Paul Bourget] one echo of Perugia.
Give my love, my tenderest, to the
old green Pope in the old brown Piazza.*

Henry James, 15 maggio 1900¹

Per interpretare le qualità formali e il significato profondamente politico della statua bronzea di papa Giulio III Ciochi del Monte (figg. 1-2, 4-8), eretta dai perugini in suo onore nel 1555 sul lato meridionale della cattedrale di San Lorenzo, si deve ricostruire la cultura figurativa di un artista ventitreenne, Vincenzo Danti da Perugia, e la funzione storica dell'opera allogatagli, insieme al padre, l'orefice Giulio, dai dieci priori della città il 10 maggio 1553².

Basta osservare l'opulenta decorazione della tiara e il ricco ornato del piviale per rendersi conto della formazione orafa del giovane scultore, per altro confermata dai documenti e dalle fonti. Il 28 gennaio 1548, quando Vincenzo non era ancora diciottenne, fu accolto nella Matricola degli orefici del rione di Porta Eburnea, senza dubbio grazie alla protezione di un padre influente³. Sappiamo inoltre da una lettera di Giulio Danti all'orefice bresciano Panfilo Marchesi, residente a Roma dal 1543, che il figlio vi era stato a bottega per un certo periodo prima di rientrare in patria per lavorare alla statua del pontefice⁴. Per quanto concerne le fonti, invece, qui ci si limita a citare la seconda edizione delle *Vite* del Vasari e l'apprezzamento di un esperto sensibile quale Leopoldo Cicognara. Commentando le vite degli Accademici del Disegno, Vasari scrisse: «Attese costui, essendo giovinetto, all'orefice, e fece in quella professione cose da non credere»⁵. E in effetti, le figurette a forte sbalzo del triregno, ispirate in parte alle statue di Michelangelo nella Sagrestia Nuova – una conoscenza precisa che a quest'altezza, 1553, potrebbe forse presupporre un viaggio del giovane artista a Firenze anteriore a quella data –, denotano una bravura straordinaria e un assoluto dominio del cesello. Anche il conte Cicognara restò così affascinato dal talento di Vincenzo da esprimersi nella sua grande storia della scultura con queste parole: «il merito principale della scultura [di Giulio III] consiste particolarmente nella condotta del bronzo e negli accessorj preziosi che sono inventati ed eseguiti con un

1. Vincenzo Danti,
Monumento a Giulio III
(particolare), Perugia,
sagrato della cattedrale,
lato sud

gusto incomparabile. Il gran piviale del papa è tutto lavorato con piastre ovali di basso rilievo figurato, toccate con brio e facilità»⁶.

La formazione orafa del Danti è dunque accertata, ma altrettanto importanti devono essere state le sue esperienze come stuccatore. Le sculture migliori di Vincenzo, infatti, sono quelle realizzate per via di porre: mentre le sue opere in marmo tradiscono, con alcune eccezioni, un certo impaccio, egli trionfa nel virtuosismo delle sue soluzioni plastiche, adatte a essere tradotte in bronzo da fonditori di professione. Non furono poche le opere da lui realizzate in stucco: iniziando dalle figure eseguite nel 1557 per la cappella della Corgna in San Francesco al Prato a Perugia, un'opera progettata dal Vignola due anni prima, continuando con il bassorilievo del Cristo che caccia i mercanti dal tempio, per terminare con il San Luca nella cappella omonima nella chiesa della Santissima Annunziata a Firenze⁷. Ma dove imparò Vincenzo a esprimersi così bene in questa tecnica? Se la sua cultura di orafo acquisita nelle botteghe del padre a Perugia e di Panfilo Marchesi a Roma non desta problemi, è più difficile identificare chi lo abbia avviato, giovane, alla plastica. Credo che ciò sia avvenuto a Roma nell'ambito della cultura farnesiana e per sostenere questa tesi ci si deve muovere su due livelli, quello della committenza e quello dello stile.

La bottega del suo maestro, Panfilo Marchesi, era nella via del Pellegrino, a due passi da palazzo Farnese, ma come si è guadagnato l'accesso a quell'edificio per osservare gli affreschi di Francesco Salviati, fonte figurativa delle due "sfingi" alate (fig. 7) sui lati del trono di Giulio III, e a Castel Sant'Angelo per studiare gli affreschi di Perin del Vaga e della sua scuola? Mentre mi sembra certo che il Danti sia entrato presto a contatto con la "setta sangallescà", per ragioni stilistiche su cui ritorneremo tra breve, è possibile che il giovane perugino si sia recato a Roma al seguito del prelado Tiberio Crispi. Nella letteratura si legge a volte che lo scultore si sarebbe trasferito nella città eterna già nel 1545, appena quindicenne. Se così fosse, si potrebbe supporre che Vincenzo vi si fosse recato a fianco di Antonio da Sangallo il Giovane, scomparso nell'agosto del 1546: dal 1540 al 1543 il Sangallo aveva costruito a Perugia la famigerata Rocca Paolina e fra i suoi assistenti vi era stato Giulio Danti⁸. Vincenzo, pertanto, deve aver fatto la conoscenza del Sangallo da ragazzino e, in teoria, avrebbe potuto seguirlo a Roma da adolescente; è tuttavia più probabile che vi si sia recato verso il 1548, dopo essersi iscritto alla Matricola degli orefici perugini e aver raggiunto la matura età.

Non esistono prove di un rapporto fra Tiberio Crispi e l'artista perugino, ma se ne considerino gli indizi. Silvia Ruffini, concubina di quel cardinal Farnese che poi diverrà papa Paolo III, partorì Tiberio Crispi a Roma nel 1497. Dopo una rapida carriera nella Curia sotto la protezione di Alessandro Farnese, Tiberio fu spedito a Perugia nel 1540 insieme al Sangallo per radere al suolo le case dei Baglioni e alcune chiese in modo da poter costruire la Rocca Paolina nel centro della città. Vi restò sino al 1542, frequentandone i letterati e fondando un'accademia. Dal giugno 1542 all'aprile 1545 fu castellano di Castel Sant'Angelo a Roma, dove promosse la totale ristrutturazione cinquecentesca dell'edificio che cul-

minò poi, sotto il suo successore, nella magniloquente decorazione della Sala Paolina realizzata sotto l'attenta regia di Perin del Vaga. Creato vescovo di Sessa Aurunca nel 1543 ed eletto cardinale diacono di Sant'Agata nel 1544, Tiberio venne rispedito a Perugia in qualità di Legato pontificio dal 15 aprile 1545 al 15 settembre 1548, quando fu definitivamente richiamato a Roma⁹. È troppo azzardato supporre che sia stato quest'uomo colto e raffinato, eccellente conoscitore della città di Perugia, dove visse per ben cinque anni inserito nella politica, nella cultura e nell'arte del luogo, a favorire l'inserimento di un ragazzo diciottenne, se non ancora più giovane, nell'ambiente farnesiano? Senz'altro avrebbe potuto aprirgli molte porte.

Indipendentemente dal fatto che Vincenzo Danti si sia guadagnato l'accesso alle opere di artisti "farnesiani" come Perin del Vaga, Francesco Salviati, Giulio Clovio e Guglielmo della Porta, solo per citare alcuni nomi, grazie ai buoni uffici di Antonio da Sangallo il Giovane oppure di Tiberio Crispi oppure di altri ancora, lo stile della statua di Giulio III ci dice che l'artista perugino venne a contatto con quell'ambiente prima di entrare nell'orbita michelangiolesca.

Che cosa vide e cosa lesse in quegli anni romani di formazione? Vincenzo era un uomo colto, rampollo di una famiglia prestigiosa: non si sarà lasciato sfuggire la prima edizione delle *Vite* vasariane con i suoi capitoli sui getti, sui coni d'acciaio per le medaglie e sulle opere in stucco e nemmeno la *Vita di Michelagnolo Buonarroti* di Ascanio Condivi¹⁰, stampata a Roma il 16 luglio 1553 e dedicata a Giulio III, benché l'artista fosse rientrato alla base già da qualche mese; forse lesse anche le *Due Lezioni* del Varchi, uscite a stampa nel marzo 1550, aggiornandosi così sulla disputa del Paragone. Ma soprattutto avrà visto il *Mosè* e il *Giudizio* di Michelangelo, citato liberamente nei quattro angeli con le trombe nella parte superiore del *Trionfo della Fede sugli eretici* rappresentato sul cappuccio del piviale della statua perugina, e gli affreschi della cappella Paolina, i cicli di Perino e della sua scuola a Castel Sant'Angelo¹¹ e i dipinti di Salviati¹². Soprattutto Salviati: gli ovati del piviale di Giulio III contengono composizioni raffinatissime con figure allungate, i cui contorni però tendono a espandersi, a diventare monumentali, esattamente come negli affreschi di Cecchino; le composizioni sono spesso allestite di fronte a sfondi prospettici altamente teatrali, mentre alcune figure tendono a uscire dai margini creando delle opere quasi scultoree, sempre in omaggio alla poetica salviatesca; in uno degli ovati, poi, che rappresenta un cavaliere o forse un'amazzone nell'atto di trafiggere con una lancia un nemico caduto a terra mentre il cavallo travolge un altro infedele, si può cogliere una citazione molto libera dalla *Morte di Uria* affrescata da Francesco Salviati nella Sala delle udienze a palazzo Ricci-Sacchetti.

Ma Vincenzo Danti avrà studiato con attenzione ancora maggiore gli stucchi della Sala Paolina e della Sala Regia, una di quelle imprese farnesiane iniziate da Antonio da Sangallo il Giovane e da Perin del Vaga che continuarono a impegnare altri artisti dopo le loro morti avvenute rispettivamente nel 1546 e nel 1547 così come impegnarono altri pontificati dopo la scomparsa di Paolo III nel 1549¹³. Tra i

collaboratori agli stucchi della Sala Regia vi era stato, tra gli altri, Daniele da Volterra¹⁴, e fu in questi cantieri del prezioso ed elegante stucco romano intorno alla metà secolo – si pensi anche all'opulenta e sovrabbondante decorazione di Palazzo Capodiferro-Spada eseguita da Giulio Mazzoni¹⁵ – che Danti avrà affinato le sue capacità di modellazione, la sua fisionomia di plasticatore.

Fu con questo bagaglio che Vincenzo ritornò a casa nel 1553, dopo essere entrato nell'orbita di Fulvio della Corgna, perugino come lui e nipote di papa Giulio III che lo aveva nominato prima vescovo di Perugia e poi, dal novembre 1551, cardinale¹⁶. Fulvio e il fratello Ascanio della Corgna svolsero un ruolo di primo piano nella realizzazione della statua, ma prima di illustrarne le connotazioni politiche si devono analizzare le circostanze storiche dell'allogazione, il contratto e il rapporto di cooperazione tra Giulio e Vincenzo Danti.

Nel febbraio del 1540 un breve di papa Paolo III Farnese impose ai perugini di pagare una tassa più elevata sul prezzo del sale. Rifiutatasi di obbedire, la città incorse nell'interdetto e nella scomunica. Dopo pochi mesi di ribellione Perugia si arrese alle truppe pontificie perdendo così le magistrature comunali che l'avevano amministrata da secoli: al posto dei dieci priori il Vicelegato nominò dieci "Conservatori dell'obbedienza ecclesiastica", mentre la seconda camera, il Consiglio dei Camerlenghi, fu sciolta. Il segno più pesante del nuovo dominio fu tuttavia la costruzione di una massiccia e opprimente fortificazione, la Rocca Paolina, sul luogo delle case appartenute alla famiglia Baglioni e di alcune chiese, tra cui Santa Maria dei Servi¹⁷.

Quando nel febbraio del 1550 Giovanni Maria del Monte salì al soglio pontificio con il nome di Giulio III, i perugini si rallegrarono per diversi motivi: perché il nuovo papa aveva studiato giurisprudenza nella loro città, perché ne era stato un buon Vicelegato meritandosi così il titolo di cittadino onorario, ma soprattutto perché sua sorella Giacoma, avendo sposato Francia della Corgna, era venuta a far parte della nobiltà cittadina. Le loro attese non andarono deluse. Papa del Monte ebbe una concezione del potere identica a quella del suo predecessore e coltivò un progetto nepotistico che ricalcava fedelmente il modello farnesiano. Mentre il fratello del papa, Balduino, che tra l'altro fu un committente dell'orafo Panfilo Marchesi¹⁸, s'installava in palazzo Branconio dell'Aquila in Borgo a Roma e accumulava prebende, Ascanio della Corgna era nominato prima capitano supremo delle guardie pontificie e poi governatore perpetuo di Città della Pieve¹⁹. Le date rivelano una strategia curata nei minimi particolari e senza esitazioni: il papa venne eletto l'8 febbraio 1550, già alla fine dello stesso mese Ascanio divenne capitano, il 5 marzo suo fratello Fulvio fu fatto vescovo di Perugia. Verso la fine dello stesso anno Ascanio prese inoltre possesso di Città della Pieve, mentre il 21 novembre 1551 Fulvio ottenne la porpora cardinalizia. Solo dopo questi fatti iniziarono le trattative per il perdono della città e la restituzione dei diritti perduti, vale a dire solo dopo che i della Corgna avevano consolidato e puntellato il loro potere locale. Gli ambasciatori perugini inviati a Roma nell'autunno tornarono con notizie positive



2. Vincenzo Danti, *Monumento a Giulio III* (particolare), Perugia, sagrato della cattedrale, lato sud

nel febbraio del 1553. All'inizio di marzo il papa spedì un breve ai *Conservatores ecclesiasticae obedientiae* annunciando loro la prossima reintegrazione delle vecchie cariche, un atto confermato da una bolla che raggiunse Perugia il 28 aprile. Il primo maggio, infine, i *Conservatores* entrarono nella cattedrale di San Lorenzo per indossare gli abiti priorali, una cerimonia simbolica di restituzione del potere alle antiche magistrature²⁰. Da qui inizia la storia concreta della statua, la cui esecuzione, ispirata da un suggerimento di Fulvio della Corgna, era già stata deliberata in una seduta dei Conservatori dell'11 marzo 1553²¹. Da questi dati risulta evidente il fitto intreccio tra gli interessi particolari dei molteplici attori sulla scena politica perugina e il getto della statua bronzea, un'opera costosa e di prestigio.

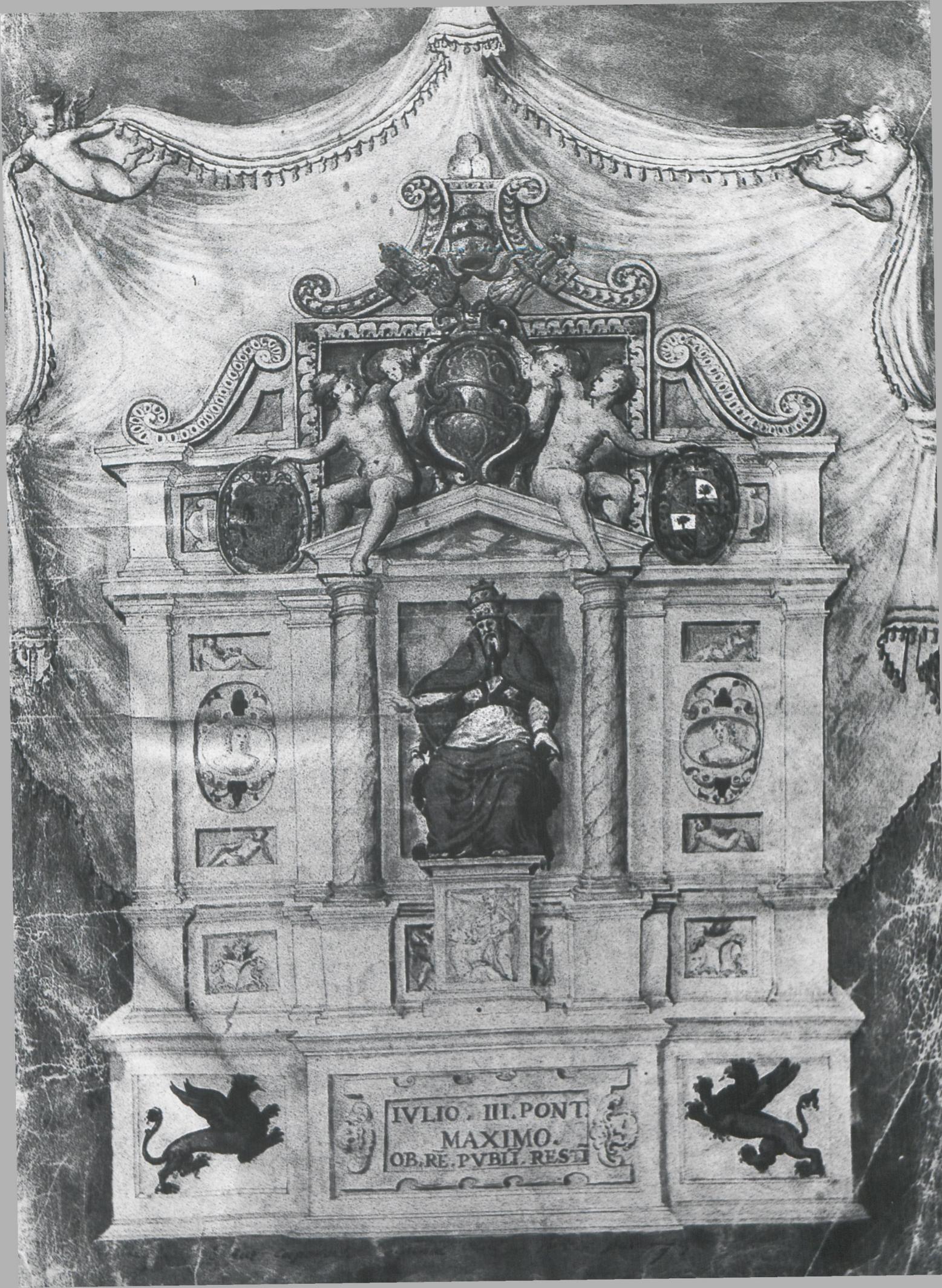
Ciò che vediamo oggi sulla piazza IV Novembre è però solo un frammento del progetto originale. Ma poiché si tratta di un frammento cospicuo, possiamo es-

serne ingannati finendo per accettarlo come un'opera del tutto compiuta. I mutamenti subiti dalla statua rispetto al suo contesto originale non sono stati devastanti, soprattutto se paragonati ad altre storie analoghe, ma per interpretare il progetto di Vincenzo è importante capire che si sviluppò in due fasi e che presupponeva un dialogo con un'opera oggi scomparsa.

Alcune frasi del contratto, noto già dal 1872, avrebbero dovuto attirare un'attenzione maggiore. I magnifici priori allogarono la statua a Giulio e a Vincenzo Danti il 10 maggio 1553 alle seguenti condizioni, tra le altre: 1) a patto che i due artisti gettassero una statua di metallo del pontefice dell'altezza di sei piedi, vale a dire più piccola di quella che vediamo oggi, «stando a sedere in una sedia o di maggiore o minore grandezza secondo il luogo dove harà a stare per la sua giusta prospettiva in mezzo de doi grifoni»²²; 2) e a patto che il compenso per l'opera fosse giudicato dal Legato trovatosi in carica alla fine del lavoro e dal cardinale della Corgna.

La prima di queste due clausole è davvero singolare e rivela come il primo progetto non fosse per nulla definito nei dettagli. Quasi quarant'anni or sono David Summers aveva attirato l'attenzione su una miniatura eseguita da Giovan Battista Caporali per decorare l'antiporta dei *Consigli e Riformanze* del Comune di Perugia per il maggio-giugno 1553, vale a dire per il primo bimestre della riconquistata autorità da parte delle magistrature soppresse da Paolo III²³: l'immagine, oggi nell'Archivio di Stato della città, rappresenta al centro una statua di papa Giulio III, simile a quella poi veramente realizzata, affiancata da due colonne di marmo che sostengono un frontone triangolare, il tutto incorniciato da una fantasiosa e mosca mostra architettonica decorata con due grifi araldici, alcuni rilievi e due ignudi che reggono gli stemmi del papa, del Legato dell'Umbria, cardinal Giulio Feltrio della Rovere, e di Fulvio della Corgna. La miniatura documenterebbe le intenzioni di Vincenzo Danti in uno stadio abbastanza avanzato del progetto, ma, come notato da più parti e dallo stesso Summers, è probabile che l'elaborata architettura sia il prodotto della fantasia del Caporali, anche perché, se realizzato, il complesso avrebbe assunto proporzioni colossali difficilmente riconciliabili con lo spazio a lato della porta della cattedrale²⁴. Resta tuttavia ragionevole l'ipotesi secondo cui la statua, in un primo momento, sarebbe stata prevista per essere collocata in una nicchia o almeno in una posizione più addossata alla parete rispetto alla posizione odierna. Esistono numerosi indizi per ipotizzare questa prima fase del progetto. 1) Sullo stesso lato meridionale della chiesa di San Lorenzo i perugini avevano già collocato in una nicchia la statua celebrativa, in bronzo, di papa Paolo II, eseguita da Bartolomeo Bellano nel 1467-1468 ma disgraziatamente fusa nel 1798; il Giulio III di dimensioni ridotte avrebbe pertanto potuto servire da *pendant* alla statua di Paolo II. 2) Il volume della parte posteriore della statua del papa sembra troppo ridotto per presupporre una visione veramente a tutto tondo dell'opera. Danti aveva previsto solo tre vedute principali: da sinistra, da destra e, soprattutto, frontale. 3) Non si può mettere in dubbio che la veduta privilegiata del monumento sia quella rigi-

3. Giovan Battista Caporali, *Papa Giulio III*, antiporta dei *Consigli e Riformanze* del Comune di Perugia, 1553, Perugia, Archivio di Stato



IVLIO . III . PONT .
MAXIMO .
OB . RE . PVBLI . RESTI .

damente frontale, compatibile con una nicchia, e fra qualche istante vedremo perché. 4) Infine, il cappuccio del piviale con *Il Trionfo della Fede, affiancata dai quattro dottori della Chiesa, sugli eretici* venne realizzato a parte, mentre il resto della statua venne eseguito in un sol getto. Certo, si può ipotizzare che la fusione di questo particolare non fosse riuscita in modo soddisfacente e che pertanto fosse stato necessario sostituirlo, ma nel caso di un'allogazione così ben documentata ne avremmo ricevuta notizia. Sembra invece più probabile che, una volta gettata la statua e considerata l'alta qualità dei rilievi ovali, da orafo più che da scultore, si volesse porre la statua in un luogo più avanzato e meglio illuminato sotto l'ultima arcata della loggia di Braccio Fortebraccio, poi demolita nel 1570²⁵; se la decisione di staccare la statua dalla parete della cattedrale venne presa veramente in un secondo momento, allora si spiegherebbe perché fosse divenuto necessario coprire la sua parte posteriore con il cappuccio. Inoltre, il nuovo rilievo di maggiori dimensioni avrebbe potuto servire a precisare un'iconografia che ai più sarebbe apparsa piuttosto oscura: infatti, gli ovati del piviale recano dei cartigli che forse originariamente sarebbero serviti a identificare le personificazioni o le storie rappresentate, ma che oggi non sono più leggibili, se mai lo furono²⁶. Solo in corrispondenza delle figure ammucciate ai piedi della *Fede* si legge invece a chiare lettere la parola *ERETICOS*, un messaggio adatto alla figura del pontefice che non solo, quando era ancora cardinale, aveva presieduto alla prima seduta del Concilio di Trento, ma che poco prima della fusione della statua ne aveva fatto riprendere i lavori²⁷.

Se queste considerazioni dovessero rivelarsi corrette, allora il cappuccio con la *Fede* venne aggiunto dopo l'8 maggio 1553, quando la statua del pontefice fu realizzata in un solo getto, e ciò spiegherebbe, insieme alla necessità di rinettare il bronzo, perché si dovesse attendere il 20 dicembre del 1555 per inaugurare il monumento.

La divisione del lavoro tra padre e figlio non pone problemi, benché l'opera fosse firmata dal solo Vincenzo: infatti, sul lato destro della base del trono si leggono le parole *VINCENTIVS . DANTIVS . PERVSINVS . / ADHVC . PVBER . FACIEBAT*. Al giovane spettò senza dubbio la preparazione del modello per la fusione poiché ogni dettaglio della statua tradisce un'assimilazione perfetta della cultura figurativa farnesiana. Basta rivolgersi a un'opera documentata di Giulio Danti, come la croce stazionale del 1566 oggi nella collegiata di Visso, per rendersi conto di quanto attardato fosse il suo linguaggio figurativo: dieci anni dopo l'esecuzione del Giulio III, le sue forme si rifacevano ancora ai modelli del primo Cinquecento. Pertanto, la concezione del monumento al pontefice deve essere interamente aggiudicata al figlio. Il getto è un'altra storia, tuttavia: esso riuscì talmente perfetto da dover richiedere un tempo molto breve per la rinettatura ed è in quest'aspetto tecnico, risultato di un mestiere collaudato, che dobbiamo probabilmente riconoscere l'intervento paterno. Una conferma di ciò verrebbe dal fatto che, una volta trasferitosi a Firenze, Vincenzo fallisse per ben tre volte il getto di un gruppo di *Ercole e Anteo* allogatogli da Cosimo de' Medici.



4. Vincenzo Danti, *Monumento a Giulio III* (particolare), Perugia, sagrato della cattedrale, lato sud

Resta un ultimo punto da chiarire: il gesto del pontefice e il significato politico dell'impresa. Non è necessario ripetere qui le motivazioni della famiglia della Corgna, i cui membri sfruttarono al massimo l'occasione propizia occorsa²⁸. Basti dire che la loro identificazione con il papa del Monte si spinse sino all'adozione del culto per sant'Andrea. Giulio III lo riveriva in modo particolare perché nel suo giorno, il 30 novembre, era stato liberato dalla prigionia patita dopo il Sacco di Roma (1527) ed era entrato nel conclave (1549) che lo avrebbe eletto papa²⁹. I della Corgna non avevano un motivo personale per venerarlo, ma ciò nonostante il cardinale Fulvio allogò al pittore modenese Giovan Battista Ingoni un ciclo di affreschi con le *Storie di sant'Andrea* per decorare la cappella di famiglia in San Francesco al Prato a Perugia³⁰.

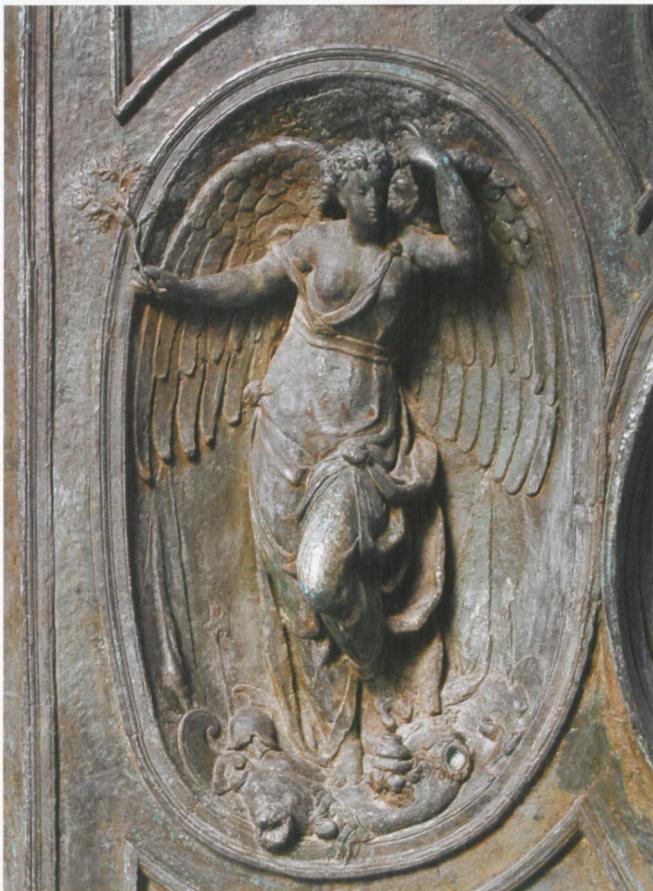
Con questo non si vuol dire che l'opera non avesse alcun significato per la comunità. Al contrario, la statua del pontefice fu un caso classico di committenza col-



5. Vincenzo Danti, *Monumento a Giulio III* (particolare), Perugia, sagrato della cattedrale, lato sud

lettiva e plurifunzionale. Il forte valore civico dell'allogazione si riassume nel tipo di cerimonia e nel luogo prescelti per gettare la statua. Ciò avvenne l'8 maggio 1555, esattamente due anni dopo l'allogazione, alla presenza dei priori. La partecipazione straordinaria dei magistrati a un evento di carattere artistico fu un chiaro segnale politico, ma lo fu anche il luogo prescelto, poiché, secondo un documento pubblicato dal Rossi nel 1872, l'operazione si svolse là dove un tempo si trovavano la chiesa e il convento di Santa Maria dei Servi demoliti da Paolo III e Tiberio Crispi per erigere la Rocca Paolina³¹. Si trattava pertanto di un atto simbolico; con il getto della statua di Giulio III, che nel frattempo era deceduto nel marzo di quell'anno, ci si riappropriava di un luogo della città che era stato profanato. Questo per quel che riguarda la fusione dell'opera. Ma un significato politico acquistò anche l'istallazione del monumento.

Il piedistallo su cui era collocata la statua, sostituito purtroppo da quello attuale nel 1816 dopo diverse traversie, si trovava approssimativamente nello stesso luogo, di fronte all'ingresso della via che oggi porta il nome di Corso Vannucci. Da qui, prima protetto dall'ultima arcata della loggia e poi a cielo aperto, il papa benigno sembrava benedire la popolazione con un gesto di placida autorità preso a



6. Vincenzo Danti, *Monumento a Giulio III* (particolare), Perugia, sagrato della cattedrale, lato sud



7. Vincenzo Danti, *Monumento a Giulio III* (particolare), Perugia, sagrato della cattedrale, lato sud

prestito dal Marc'Aurelio del Campidoglio³². Ma benediceva solo i passanti o era rivolto a un altro attore? Per rispondere bisogna fare un passo indietro.

Dopo aver completato la Rocca Paolina con la facciata rivolta verso il centro della città, il papa Farnese e i suoi legati fecero erigere una statua di terracotta del pontefice a grandezza naturale da porre nella nicchia che coronava la fortificazione. Era un chiaro simbolo del potere centrale e non sorprende pertanto che cadesse vittima della furia rivoluzionaria nel febbraio del 1798 quando le truppe francesi entrarono in città per liberarla dal giogo della Chiesa³³. Quella statua, tuttavia, aveva fronteggiato per oltre due secoli il papa del Monte e se non è possibile dimostrare che le due opere fossero veramente state collocate l'una di fronte all'altra, non ci possono esser dubbi sul fatto che la veduta rigidamente frontale di papa Giulio fosse stata scelta per creare un contrappeso simbolico alla Rocca.

In questo contesto gioverà allora ricordare che il del Monte, ricalcando le orme nepotistiche del suo predecessore, aveva finito per urtare gli interessi della famiglia Farnese, una rivalità che sfociò in un vero e proprio conflitto, la cosiddetta Guerra di Parma mossa dal papa contro Ottavio Farnese, apertasi il 23 maggio 1551 e chiusasi il 29 aprile 1552 con la sconfitta di Giulio III³⁴. Ancora una volta, pertanto, è



impossibile sciogliere le motivazioni private da quelle pubbliche, ma la statua in onore di Giulio III si contrapponeva ideologicamente a quella del suo predecessore che si era lasciato celebrare come il signore assoluto della città³⁵. Il suo gesto di benedizione pacifica non va dunque disgiunto dal messaggio di una fermezza autorevole, come aveva già notato Nathaniel Hawthorne quando in *The Marble Faun* (1860) ambientò una scena ai piedi della statua del pontefice, a quel tempo ormai trasferita dal luogo originario alla piazza del mercato, dove restò dal 1816 al 1899: «It was the figure of a Pope, arrayed in his pontifical robes, and crowned with the tiara. He sat in a bronze chair, elevated high above the pavement, and seemed to take kindly, yet authoritative cognizance of the busy scene which was, at that moment, passing before his eyes. His right hand was raised and spread abroad, as if in the act of shedding forth a benediction [...] The statue had life and observation in it, as well as patriarchal majesty»³⁶.

Collocata al centro della piazza del mercato, la statua del pontefice aveva perso la sua forte connotazione politica. Una connotazione che non riacquistò del tutto neppure quando fu ritrasferita in una posizione molto vicina a quella originale, poiché se il suo gesto autorevole e pacifico si rivolgeva di nuovo verso i cittadini che si avvicinavano alla cattedrale, era però scomparsa la figura del suo antagonista all'estremità opposta della via principale di Perugia. Per lo spettatore dei nostri tempi, pertanto, il monumento eretto da Vincenzo Danti esprimerà la gamma completa dei suoi significati solo se esso, rivolgendosi verso il corso, sarà consapevole di quella presenza fantasmatica.

8. Vincenzo Danti,
Monumento a Giulio III
(particolare), Perugia,
sagrato della cattedrale,
lato sud

¹ Henry James 1984, pp. 139-141 (lettera del 15 maggio 1900 a Paul Bourget).

² Per il contratto di allogazione e gli altri documenti relativi al progetto si vedano Rossi 1872, pp. 16-24 (in particolare p. 17 per il contratto) e Fidanza 1996, pp. 49-53.

³ Si veda il regesto in Fidanza 1996, p. 49.

⁴ La lettera, datata 5 agosto 1557, documenta in verità solo il trasferimento di Vincenzo Danti da Perugia a Firenze avvenuto nella primavera di quell'anno, ma le parole di Giulio Danti implicano un'affettuosa e prolungata intimità che può solo risalire a un lungo apprendistato di Vincenzo presso la bottega del Marchesi a Roma. Per la lettera si veda Bertolotti 1881, pp. 309-312. Marchesi ebbe bottega a Roma dal 1543 al 1571: si veda Summers 1969 e 1979, p. 4.

⁵ Vasari - Bettarini, Barocchi 1966-1987, VI, *Testo*, Firenze 1987, p. 249.

⁶ Cicognara 1825, V, p. 234.

⁷ Per le figure perdute della cappella della Corgna si veda Santi 1989, pp. 16-17. *Cristo caccia i mercanti dal tempio* è un bassorilievo nella Galleria Nazionale dell'Umbria: si veda Fidanza 1996, p. 73. Per le opere di Danti nella cappella di San Luca all'Annunziata si veda Summers 1972, pp. 67-90. Sempre in stucco realizzò il grande monumento equestre per le nozze di Francesco de' Medici nel 1565 e due statue per la chiesa di San Fiorenzo a Perugia allogategli da Giovanna Baglioni della Corgna nel 1574: si veda Fidanza 1996, pp. 58 e 65.

- ⁸ Fianza 2000, p. 211.
- ⁹ Per le notizie su Crispi si vedano Mancini 1987, p. 13 e p. 118, nota 9, e soprattutto Bertoni 1984, pp. 801-803.
- ¹⁰ Come proposto da Schlosser 1913-1914, p. 84.
- ¹¹ Si veda Marco Collareta nella scheda sullo Sportello di Cosimo I al Museo Nazionale del Bargello in Firenze 1980a, p. 326.
- ¹² Questo rapporto molto pertinente è già stato proposto da Santi 1989, pp. 12, 35-36.
- ¹³ Si veda Roma 1981. Per gli stucchi della Sala Regia si vedano in particolare l'illustrazione a p. 24 e la p. 26.
- ¹⁴ Per questa proposta si veda Davidson 1976, pp. 395-423.
- ¹⁵ Su questa impresa si veda Pugliatti 1984.
- ¹⁶ Si veda Butzek 1978, p. 125.
- ¹⁷ Gli eventi tratti dalle cronache della città sono riassunti da Butzek 1978, pp. 114-121.
- ¹⁸ Riprendendo una notizia pubblicata da Bulgari 1966, II, p. 88, la letteratura specifica su Danti ripete spesso che Fabiano del Monte, figlio adottivo di Balduino, avrebbe allogato al Marchesi nel 1551 e nel 1552 una medaglia d'oro, un cammeo e 126 rosette di oro smaltato come ornamento per una veste. In realtà i pagamenti vennero effettuati dalla tesoreria pontificia e Fabiano, a quell'epoca, era poco più di un bambino: per la giovane età di Fabiano si veda Nova 1988, p. 23. Il committente deve essere pertanto identificato con il padre, Balduino del Monte.
- ¹⁹ Saponi 1994, p. 202. Per una biografia molto ricca di informazioni circostanziate si veda Polverini Fosi 1988, pp. 761-767.
- ²⁰ Butzek 1978, pp. 124-127.
- ²¹ Rossi 1872, p. 16. Il ruolo di primo piano svolto da Fulvio e Ascanio della Corgna è confermato dall'iscrizione sulla fronte del piedistallo di travertino della statua. Le iscrizioni sui quattro lati del basamento risalgono al 1816, quando il monumento venne ricostruito in piazza della Paglia (oggi piazza Danti) sul lato nord della cattedrale, ma il testo riproduce fedelmente, benché con qualche errore di trascrizione, le epigrafi cinquecentesche. Qui è sufficiente ricordare quella sulla fronte: "IVLIO . III . PONT . MAX . OB . RESTITVTOS . MAGISTR . PIE . DEPRECA[N]T . FVLVIO . S.R.E. CARD . ET . ASCANIO . CORNEIS . EX . SOR . NEPOT . AD . MVNERIS . GRATIQ . ANIMI . PERPETVITATEM . POP . PERVSINVS . DEDICAVIT.
- ²² Rossi 1872, p. 17. Secondo Butzek 1978, p. 129, sei piedi corrispondono a circa 180 cm, mentre per Santi 1989, p. 35, corrisponderebbero a 219 cm. In ogni caso, sarebbe stata una scultura molto più piccola dell'attuale: grazie al restauro del 1994-1995 è stato possibile misurarla con precisione ed è alta 265 cm. La lega è composta per l'86% di rame, per il 10,30% di stagno e per l'1,52% di piombo. Per questi dati si veda Benazzi 2000, pp. 189-194.
- ²³ Summers 1969, pp. 340-341.
- ²⁴ Santi 1989, pp. 36-37.
- ²⁵ Santi 1989, p. 36.
- ²⁶ Il vero soggetto degli ovati del piviale resta tuttora di difficile decifrazione, benché si scorgano delle figure muliebri che disputano, convertono, distribuiscono caritativamente del cibo, battezzano, combattono, probabilmente contro degli eretici. Summers pensava ai

Sacramenti, ma gli ovati sono otto, cui si aggiungono quelli ai lati del trono con la *Pace* e, forse, la *Vittoria* alata oppure la *Giustizia*, di difficile interpretazione perché l'oggetto che la figura probabilmente impugnava nella mano sinistra non è più visibile. Assai più semplice il concetto iconografico del piviale di Paolo III realizzato su disegni di Perin del Vaga poiché era decorato con le storie del santo omonimo.

²⁷ Giulio III riaprì i lavori del Concilio nel maggio del 1551 e li richiuse il 28 aprile 1552: si veda Nova 1988, p. 27.

²⁸ Sono troppo numerosi gli indizi del coinvolgimento di Fulvio e Ascanio della Corgna nell'impresa per essere discussi in questa sede. Oltre all'iscrizione citata alla nota 21, sia concesso rinviare a Nova 1988, pp. 33-34.

²⁹ Nova 1988, p. 30.

³⁰ Si veda Saponi 1982, p. 34. Il 30 dicembre 1567 Danti venne pagato per un *Sant'Andrea* in argento (si veda Fidanza 1996, p. 59). Forse fu una committenza corgnesca.

³¹ Rossi 1872, p. 19.

³² Butzek 1978, p. 132.

³³ Questi fatti sono documentati minuziosamente da Butzek, 1978, pp. 122-124 e 133-136.

³⁴ Nova 1988, p. 27.

³⁵ In un'analisi serrata delle due tipologie, Monika Butzek ha giustamente messo in risalto le differenze che separano la *Ebrenstatue* di papa del Monte dalla perduta *Herrschaftsstatue* di terracotta di Paolo III.

³⁶ Hawthorne 1990, pp. 313-314.