

Predella journal of visual arts, n°54, 2023 www.predella.it - *Miscellanea / Miscellany* 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Camelliti, Angela D'Alise, Livia Fasolo, Flaminia Ferlito, Marco Foravalle, Giulia Gilesi, Alessandro Masetti

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

In his very long career, Michelangelo made a radical transformation in the modus operandi of the Renaissance artist. Departing from the established model of workshop organisation, in which each level of the learning stage corresponded to different occupations and margins of autonomy, he implemented a critique and an overcoming of it in the building site of the Sistine Ceiling, effectively assuming control of every aspect of the decoration and delegating only practical tasks to two lowly assistants. He experimented in the immediately following years with a new modality, namely the direct collaboration with talented artists, with whom he experimented with new ways of artistic production. Others followed the successful and long-lasting experiment with Sebastiano del Piombo over the years, and this mode became prevalent after the completion of the frescoes in the Paolina Chapel (1549), the last pictorial work realised by Michelangelo. This essay analyses the phenomenon on a diachronic level and takes a closer look at Michelangelo's collaboration with Marcello Venusti, which began in the mid-1540s and only ended with Buonarroti's death.

Ma d'altra parte a un genio così alto ha fatto riscontro un carattere tanto rude e selvatico da informare la sua vita domestica a un'incredibile grettezza e privare i posteri di discepoli che continuino la sua arte. Pregato infatti persino dai principi, mai si è lasciato indurre a far da maestro a qualcuno o almeno ammetterlo nella sua bottega come spettatore e osservatore¹.

Con queste parole, al centro della *Michaelis Angelis Vita*, lo storico lombardo Paolo Giovio fin dal 1525-1526 sanciva la sostanziale diversità della prassi creativa di Michelangelo rispetto a quella tradizionale degli artisti suoi contemporanei, che operavano all'interno di botteghe ben organizzate; un'anomalia abbastanza rilevante agli occhi del Giovio, il quale nei due medaglioni biografici che completavano la triade dei grandi della maniera moderna, Leonardo e Raffaello, pur nell'essenzialità del testo, dedicava spazio a notizie sulle botteghe². Michelangelo, che al momento della diffusione del testo del Giovio era l'unico fra i *tria numina* ancora in vita, dovette molto apprezzare, al di là di un certo fastidio per gli aggettivi sulla sua scarsa propensione alla socialità, la sostanza di questa informazione, dal momento che, quando all'inizio degli anni Cinquanta partecipò attivamente alla scrittura della propria biografia ufficiale, suggerì ad Ascanio Condivi un ritratto di sé che per un lato contestava le parole del Giovio ma per l'altro le confermava e sostanziava:

Né è vero quel che molti gli appongono, che non abbia voluto insegnare, anzi ciò ha fatto volentieri, e io l'ho conosciuto in me stesso, al qual egli ha aperto ogni suo segreto che a tal arte s'appartiene, ma la disgrazia ha voluto che si sia battuto o a subietti poco atti o, se pure sono

stati atti, non abbiano perseverato, ma, poi che sotto la disciplina sua saranno stati pochi mesi, si sien tenuti maestri. E avenga ch'egli ciò prontamente abbia fatto, non ha però avuto grato che si sappia, volendo più tosto fare che parer far bene. Ancor è da sapere ch'egli sempre ha cercato di mettere quest'arte in persone nobili, come usavano li antichi, e non in plebei³.

Le notizie circa il brutto carattere di Michelangelo erano basate soprattutto sul rapporto che, fin dagli inizi della carriera, egli ebbe con i suoi colleghi, manifestatosi pubblicamente, e in modo eclatante, in occasione della decorazione della volta della Cappella Sistina: una superficie di oltre 500 metri quadri, a venti metri da terra, da dipingere a fresco, tecnica nella quale non si era cimentato prima. Come qualsiasi altro artista del suo tempo, Michelangelo organizzò una squadra che comprendeva pittori di riconosciuto valore ai quali delegare la traduzione dei cartoni e per avere un supporto tecnico, e un gruppo di giovani per aiutarlo nelle mansioni pratiche. L'organizzazione tradizionale del lavoro sembrò dunque la via più ovvia per Michelangelo e non fu – almeno in un primo tempo – questo sistema a essere messo in discussione, dal momento che il cambiamento nell'organizzazione del lavoro appare dovuto a ragioni pratiche più che ideologiche.

Nella biografia Torrentiniana del Buonarroti Giorgio Vasari ha fornito questa versione dei fatti:

il soggetto della cosa lo spinse andare tanto alto per la fama e per la salute dell'arte, che cominciò i cartoni a quella; e volendola colorire a fresco e non avendo fatto più, fece venire da Fiorenza alcuni amici suoi pittori, perché a tal cosa gli porgessero aiuto e ancora per vedere il modo del lavorare a fresco da loro, nel quale v'erano alcuni pratici molto: i quali si condussero a Roma e furono il Granaccio, Giulian Bugiardini, Iacopo di Sandro, l'Indaco vecchio, Agnolo di Domenico et Aristotile⁴. E dato principio all'opera, fece loro cominciare alcune cose per saggio; ma veduto le fatiche loro molto lontane dal desiderio suo e non sodisfacendogli, una mattina si risolse di gettare a terra ogni cosa che avevano fatto, e rinchiusosi nella cappella non volse mai aprir loro, né manco in casa, dove era, da essi si lasciò vedere. E così dalla beffa, la quale pareva loro che troppo durasse, presero partito e con vergogna se ne tornarono a Fiorenza. Laonde Michele Agnolo, preso ordine di far da sé tutta quella opera, a bonissimo termine la ridusse con ogni sollecitudine di fatica e di studio⁵.

In realtà, l'evidente scarto stilistico che si osserva tra le porzioni della volta è dovuto principalmente a una mutata concezione di Michelangelo, maturata nel tempo e resa manifesta soprattutto in conseguenza di un'interruzione dei lavori di circa un anno, che portò l'artista a prediligere scene con un numero ridotto di figure, divenute più grandi e monumentali e inserite in paesaggi più sintetici e astratti: come dimostra anche la divisione delle giornate, ciò garantiva un'esecuzione più rapida e quindi fece venir meno la necessità di servirsi di collaboratori⁶. Anche l'affermazione vasariana «una mattina si risolse di gettare

a terra ogni cosa che avevano fatto» va riconsiderata alla luce della campagna di analisi diagnostiche e restauri della fine del secolo scorso: è vero che una parte della prima scena affrescata, *l'Ebbrezza di Noè*, fu rimossa e ridipinta, ma questo avvenne per l'insorgenza di muffe e non per insoddisfazione nella resa estetica⁷. Fino a tutto il 1509 Michelangelo portò avanti il lavoro con la squadra dei pittori fiorentini, ad eccezione di Jacopo di Sandro, che nell'ottobre 1508 lasciò il cantiere per dissapori con Michelangelo, dei quali ciascuno attribuiva la colpa all'altro⁸; soltanto dal 1510 Michelangelo operò da solo, avvalendosi della collaborazione di Giovanni Trignoli e Bernardo Zaccetti per mansioni pratiche e per l'esecuzione delle parti decorative.

Non è dato sapere quali fossero stati i rapporti personali di Michelangelo con i suoi collaboratori, ma è possibile che le preoccupazioni dell'artista di smentire anticipatamente la versione dei fatti divulgata da Jacopo di Sandro fossero la conseguenza di tensioni importanti. È probabile che le occasioni di scontro siano state molte, e forse non solo con Jacopo, se a eventi di questo genere sembra alludere Paolo Giovio nel descrivere Michelangelo «tanto rude e selvatico da [...] privare i posterì di discepoli»⁹: alla data di stesura del testo la decorazione della volta Sistina era infatti l'unica grande impresa portata a termine da Michelangelo, poiché già prima di iniziare a dipingere era tramontato l'impegno del grande affresco patriottico nella Sala Grande del Consiglio del Palazzo della Signoria, ancora in alto mare era la realizzazione della tomba di Giulio II, mentre le tombe medicee nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo a Firenze erano state appena iniziate.

Nonostante la dettagliata notizia vasariana del 1550 riportasse la composizione dell'*équipe* che affiancò Michelangelo nella pittura della volta Sistina, nel 1553 Ascanio Condivi concluse la descrizione iconografica degli affreschi con una sentenza lapidaria: «Finì tutta quest'opera in mesi venti, senza aver aiuto nessuno, né d'un pure che gli macinasse i colori»¹⁰. Questo passo, insieme alla decisa negazione della formazione di Michelangelo presso la bottega del Ghirlandaio qualche pagina prima¹¹, già dichiarata da Vasari nella *Vita* Torrentiniana del Buonarroti¹², rende evidente l'intento apologetico della biografia del Condivi, che mirava a corroborare l'idea dell'assoluta eccezionalità di Michelangelo («Michel, più che mortale, Angel divino») lo aveva definito Ludovico Ariosto già nel 1532¹³, e sulla divinità di Michelangelo ampie erano state le attestazioni nella prima *Vita* vasariana) che passava anche dal fatto di non avere avuto né maestri né allievi.

La decorazione della volta Sistina costituì dunque il primo e unico caso di adozione da parte di Michelangelo della prassi tradizionale della bottega, nella quale privilegiò comunque non solo la comune origine fiorentina, ma anche una

certa consuetudine di rapporti¹⁴: in particolare, Francesco Granacci godette della massima fiducia in virtù non solo delle doti artistiche ma anche e soprattutto dell'amicizia che lo legava a Michelangelo fin dall'infanzia, e così il devoto e meno dotato Giuliano Bugiardini, mentre Aristotile era nipote di Giuliano da Sangallo, al quale Michelangelo fu particolarmente legato, specialmente negli anni del pontificato di Giulio II¹⁵.

La fama di «un carattere tanto rude e selvatico» di Michelangelo affermata da Paolo Giovio¹⁶ non fu smentita dal Condivi, che invece si sforzò di darne una giustificazione intellettuale:

Si dette adunque Michelagnolo, essendo giovane, non solamente alla scoltura e pittura, ma ancora a tutte quelle facultà che sono o appartenenti o aderenti con queste, e ciò con tanto studio fece, che per un tempo poco meno che non s'alienò al tutto dal consorzio delli uomini, non praticando eccetto che con pochissimi. Onde ne fu tenuto da chi superbo e da chi bizzarro e fantastico, non avendo né l'uno né l'altro vizio; ma, come a molti eccellenti uomini è avvenuto, l'amore della virtù e la continua essercitazione di lei lo facevan solitario, e così dilettarsi e appagarsi in quella, che le compagnie non solamente non gli davan contento, ma gli porgevan dispiacere, come quelle che lo sviavano dalla meditazione sua [...]. Ha però volentieri tenuta l'amicizia di coloro dal cui virtuoso e dotto ragionamento potesse trar qualche frutto, e in cui rilucesse qualche raggio d'eccellenza¹⁷.

Virtù ed eccellenza Michelangelo dovette trovare nel pittore veneziano Sebastiano Luciani, con il quale a pochi mesi dallo svelamento della volta diede vita a un sodalizio artistico, una forma di collaborazione inedita destinata a divenire una costante nella sua lunga carriera, soprattutto nel campo della pittura¹⁸. Come Francesco Granacci, Sebastiano era legato al Buonarroti da una grande amicizia che andava molto oltre i comuni interessi artistici¹⁹ ma, a differenza dei compagni fiorentini, era un artista di grande talento e aveva già all'attivo commissioni di primissimo livello a Venezia e a Roma: per questo motivo, oltre che per una sintonia di linguaggi e obiettivi, la loro collaborazione si pose fin dall'inizio su un piano di reciprocità piuttosto che di subordinazione, e vide i due artisti impegnati insieme nella composizione delle scene e nello studio delle figure alle quali il Luciani avrebbe dato una compiuta formula pittorica. Il primo esempio di collaborazione fu la *Pietà* (1514-1515) ora al Museo Civico di Viterbo, alla quale possono essere riferiti disegni preparatori di entrambi gli artisti, a dimostrazione del fatto che lo scambio di idee tra i due andava ben al di là del semplicistico dualismo tra disegno toscano e colore veneto, o del tradizionale rapporto tra ideatore ed esecutore²⁰.

Dopo una collaborazione durata circa vent'anni²¹, furono divergenze legate alla preparazione della parete d'altare della Cappella Sistina, destinata ad ospitare il *Giudizio universale*, a segnare la brusca rottura dei rapporti di Michelangelo con

Sebastiano del Piombo sia sul piano professionale sia su quello personale, distinti nell'analisi degli storici ma inscindibili nella prassi di vita dei due protagonisti. La rottura si risolse soltanto dopo lungo tempo, come attesta Giorgio Vasari²² e come sembra confermare una scena della decorazione in stucco (ora perduta ma riconoscibile in un disegno tardo-cinquecentesco) inserita da Daniele da Volterra nella Cappella Orsini a Trinità dei Monti, che ritraeva Michelangelo e Sebastiano intenti a discutere d'arte all'interno della cappella, rappresentati dal punto di vista di un osservatore esterno, forse lo stesso Daniele che voleva così dichiarare il proprio legame con i due artisti e la sua appartenenza al gruppo ristretto degli amici-collaboratori del Buonarroti²³.

La rappresentazione si rivelò profetica per le morti, avvenute nel 1547 a pochi mesi di distanza, del Luciani e di Perino del Vaga, con il quale il volterrano collaborava da anni: tali eventi permisero in un primo tempo a Daniele di rinsaldare i rapporti con Michelangelo e di avere il suo appoggio nell'ottenimento della direzione dei lavori di decorazione della Sala Regia in Vaticano²⁴, quindi, in un secondo momento, di iniziare con lui una collaborazione artistica che, come nel caso di Sebastiano del Piombo, prevedeva l'elaborazione a quattro mani, con un intenso scambio di disegni e modelletti in cera o terra, per le composizioni e le figure destinate ad essere infine dipinte da Daniele²⁵. Ancora una volta le finalità pratiche ebbero un ruolo secondario e la collaborazione artistica fu invece conseguenza della reciproca stima, della comune sensibilità, della condivisione quotidiana di vari momenti della vita: in una parola, fu conseguenza dell'amicizia tra Michelangelo e Daniele.

Diverso fu invece il caso delle collaborazioni intrattenute da Michelangelo con vari scultori fra la seconda metà degli anni Venti e i primi Quaranta: sia nel caso della Sagrestia Nuova di San Lorenzo a Firenze – nella quale a un certo punto fu affiancato per le sculture e gli intagli da Silvio Cosini, Francesco da Sangallo, Giovanni Angelo Montorsoli, Tribolo e Raffaello da Montelupo – sia in quello della tomba di Giulio II in San Pietro in Vincoli a Roma – che vide ancora la partecipazione di Raffaello da Montelupo e quella di Alessandro Fancelli detto Scherano, Tommaso Boscoli e Jacopo del Duca – il Buonarroti dovette servirsi degli aiuti e concesse loro ben poca autonomia, facendoli lavorare sulla base di modelli in terra a grandezza naturale o addirittura su blocchi già in buona parte scolpiti da lui²⁶. Questa modalità è spiegabile in vari modi, che non si escludono a vicenda: in primo luogo il valore esistenziale dato da Michelangelo alla scultura²⁷; poi il fatto che la collaborazione nascesse più su impulso della committenza, ai fini di dare rapida conclusione all'impresa, che da una comune ricerca formale; infine il disinteresse per complessi concepiti molto indietro negli anni e secondo

un linguaggio che ormai non gli apparteneva più.

Al limite tra le due tipologie si può inquadrare la collaborazione con Pontormo, inaugurata con il *Noli me tangere* destinato a Vittoria Colonna (1531 circa)²⁸, di cui Michelangelo realizzò il cartone da affidare al collega in un momento di intensa attività, stretto dai Medici e dai Della Rovere che ne rivendicavano l'esclusiva. Un più attivo scambio è sotteso nel secondo dipinto eseguito in collaborazione, la *Venere e Cupido* per Bartolomeo Bettini (1533 circa), ora alla Galleria dell'Accademia di Firenze, che divenne anche l'ultimo, forse per il disappunto di vedere l'opera sequestrata dal duca Alessandro de' Medici²⁹, e certamente per il trasferimento a Roma di Michelangelo nell'autunno del 1534, occasionato dalla commissione del *Giudizio universale* da parte di Clemente VII e confermata dal suo successore Paolo III.

Come si è già rilevato, l'inizio dell'affresco sistino determinò la rottura con Sebastiano del Piombo e inaugurò una stagione di attività solitaria per Michelangelo, destinata a durare per circa un decennio, rivelatosi poi anche uno dei momenti più difficili della sua carriera a causa della sfortunata e frustrante conclusione della tomba di Giulio II: una vicenda che egli non esitò a definire tragica. Fu proprio quando la «tragedia della sepoltura»³⁰ era giunta all'ultimo atto che Michelangelo diede una svolta alla sua vita di uomo e di artista grazie alla nascita dell'amicizia con due brillanti collaboratori di Perino del Vaga, Marcello Venusti e Daniele da Volterra, entrambi già da tempo legati a Tommaso de' Cavalieri, il giovane e raffinato intellettuale, esperto di antichità e architettura, che fu una delle presenze più stabili della vita di Michelangelo³¹.

Mentre la figura di Daniele Ricciarelli e il suo rapporto con Michelangelo sono stati variamente affrontati negli ultimi cento anni, ridando dignità e rilievo alla sua figura di artista e mettendo da parte l'etichetta poco onorevole di "braghettoni", quella di Venusti è rimasta ai margini dell'indagine critica novecentesca ed è stata considerata quasi esclusivamente nelle ricerche degli anni Cinquanta-Ottanta miranti a definire il *corpus* dei disegni di Michelangelo³²; anche dopo tale data, pur essendo ormai stabilita l'autografia michelangiotesca di molti fogli già attribuiti a Marcello perché preparatori dei dipinti da lui eseguiti, il dibattito attributivo non si è interrotto, orientandosi sul polo opposto, ovvero lo spostamento verso Michelangelo di dipinti tradizionalmente riferiti a Venusti³³. Soltanto negli ultimi anni la fisionomia di Marcello come artista controriformato, ma anche come stuccatore e sperimentatore di tecniche pittoriche, ha iniziato ad affermarsi grazie ad un rigoroso lavoro sui documenti e sulle fonti e a una più puntuale analisi formale, che hanno permesso di ricostruire con maggiore chiarezza le tappe principali del suo percorso artistico e le sue relazioni³⁴: appaiono perciò maturi i

tempi per una complessiva riconsiderazione dello speciale rapporto che lo legò a Michelangelo per circa vent'anni.

Il primo documento che attesta la conoscenza di Marcello Venusti da parte di Michelangelo è una lettera, datata 5 agosto 1542, di Nino Sernini, agente mantovano a Roma, che riferisce al cardinale Ercole Gonzaga la buona considerazione di Michelangelo a proposito del Venusti, comunicatagli da Curzio Frangipane:

Di nuovo ricordo a V. Ill.^{ma} [...] che al mio ritorno di costà truovai a sorte un giovine mantovano il qual ritrava l'opera nuova ch'è fatto in Capella Michelangelo, il quale intendo ch'è hauto a dire che non conosce giovane di quella età che non sia suo pari et che se farà grand'huomo et se ben me n'intendo a pare che avanzasse tutti gli altri che vi andavano. M. Curtio mi ha detto che Michelangelo lo lauda tanto: voglio far diligentia di trovalo et far quanto posso che mi presti il ritratto ch'è fatto di la barca di Caronte per mandarla a vedere a V.S. Ill.^{ma}³⁵.

Il secondo documento è del 19 gennaio 1553: chiamato a stimare gli affreschi realizzati da Daniele da Volterra e dai suoi collaboratori nella Cappella della Rovere a Trinità dei Monti, Michelangelo declinò l'invito a favore di Marcello:

cumque partes ipse asserant ipsam quondam ill. dominam Lucretiam et Danielelem de pictura et mercede illius de comuni consensu elegisse in peritum extimatorem dominum Michaelem Angelum Bonarota etc., seu si idemque dominus Micahelo Angelus huiusmodis negotio interesse non possit velintque partes ipse aium seu alios procuratores eligere etc. [...] elegerunt etc. dominum Marcellum Venustum de Cumo pictorem³⁶.

A differenza del primo documento, che dimostra soltanto un generico apprezzamento, il secondo è una grande attestazione di stima e fiducia, essendo Marcello delegato da Michelangelo a giudicare e stimare l'opera dell'amico volterrano. Tra questi due momenti una significativa parte delle opere eseguite in collaborazione tra Michelangelo e Venusti era già stata realizzata e l'amicizia tra i due artisti sviluppata e approfondita tanto che Marcello aveva dato al figlio primogenito il nome Michelangelo³⁷.

L'arrivo di Venusti a Roma si deve collocare intorno alla fine del 1537, al seguito di Perino del Vaga³⁸ e insieme a Guglielmo della Porta, un altro artista proveniente dall'*entourage* del Buonaccorsi di cui sono noti stretti rapporti tanto con Michelangelo quanto con Tommaso de' Cavalieri³⁹. Nei suoi primi anni romani Marcello lavorò al fianco di Perino nei cantieri farnesiani di Castel Sant'Angelo, della basilica di San Pietro e nella Cappella Paolina, conquistando rapidamente un grado di maturità e autonomia tali da garantirgli lavori in una sorta di subappalto⁴⁰ e commissioni individuali per ritratti, pale d'altare e dipinti di piccolo formato⁴¹.

Questa libertà di azione, e una rete di contatti già di alta levatura, furono

alla base dell'inizio del suo rapporto con Michelangelo: l'occasione venne alla fine del 1544-primi del 1545, quando il neo-cardinale Federico Cesi ottenne da Michelangelo, grazie all'intervento di Tommaso de' Cavalieri, il cartone per la pala d'altare da collocare nella cappella di famiglia in Santa Maria della Pace⁴². Le circostanze della commissione sono descritte da Vasari, che evidenziava come una fitta rete di legami fosse il presupposto di questo incarico:

Ha fatto poi fare Messer Tommaso [de' Cavalieri] a Michelagnolo molti disegni per amici, come per il Cardinale di Cesis la tavola dove è Nostra Donna annunziata dall'angelo, cosa nuova, che fu poi da Marcello Mantovano colorita e posta nella cappella di marmo che ha fatto fare quel cardinale nella chiesa della Pace di Roma⁴³.

Nonostante il biografo sia molto chiaro ed esplicito, in passato l'intervento del Cavalieri è stato interpretato come l'aiuto dell'amico prediletto del Buonarroti nei confronti di un artista meno famoso⁴⁴, mentre colui che aveva bisogno di una raccomandazione era invece il potente e ricchissimo cardinale Cesi, che aveva già provato, senza successo, a ottenere il favore di Michelangelo⁴⁵.

L'*Annunciazione* della Cappella Cesi è andata dispersa a metà Seicento, ma antiche descrizioni⁴⁶ permettono di riconoscerne l'aspetto in una serie di repliche autografe, tra le quali spiccano per qualità e vicinanza al prototipo quella già in collezione Borghese⁴⁷ e quella della Galleria Corsini⁴⁸ (fig. 2), direttamente collegabili a un "cartonetto" di Michelangelo ora a New York⁴⁹ (fig. 1). Quest'ultimo appare come il risultato di una lunga fase di elaborazione di cui resta traccia in due fogli autografi ora nelle collezioni del British Museum ma che, considerando il caso di altri cartoni approntati per Sebastiano del Piombo⁵⁰ o per Daniele da Volterra⁵¹, dobbiamo immaginare molto più intensa. L'interesse di Michelangelo appare, fin dall'inizio, quello di rappresentare il momento in cui l'angelo annunziante irrompe nella pacata quotidianità della vita di Maria, provocando in lei stupore e turbamento: questi stati d'animo sono resi negli schizzi londinesi attraverso il moto centrifugo delle membra, enfatizzato dall'avvitamento delle vesti; nel "cartonetto" finale, usato da Venusti per la traduzione pittorica, Michelangelo trovò una sintesi tra il dinamismo espressivo e la solida monumentalità dei corpi, ingentiliti dal sapiente uso della variazione dei panneggi.

È possibile che Tommaso de' Cavalieri non si sia limitato a convincere Michelangelo a realizzare il "cartonetto" per l'*Annunciazione* Cesi, ma che il suo intervento abbia riguardato anche gli aspetti stilistici e contenutistici dell'opera⁵², ed è altresì probabile che all'origine della serie di repliche in piccolo formato ci fosse una sua richiesta⁵³, mentre fu certamente una sua commissione l'altra *Annunciazione* disegnata da Michelangelo e dipinta da Marcello Venusti per l'altare del Collegio dei Benefattori e Chierici in San Giovanni in Laterano (fig. 3-4)

e ora conservata nel Museo del Tesoro della basilica⁵⁴: l'iconografia del dipinto lateranense è analoga a quella della pala Cesi, e numerosi sono i punti di contatto con i disegni preparatori del British Museum, tanto che, a partire da Wilde, si è spesso ipotizzato che Michelangelo avesse realizzato per il cardinale Federico due proposte alternative, e che Tommaso de' Cavalieri avesse deciso di far tradurre in pittura il modello scartato dal Cesi⁵⁵. In realtà, tra i due cartoni di Michelangelo si osserva uno scarto stilistico che porta a spostare in avanti nel tempo il disegno degli Uffizi, senza escludere il fatto che punto di partenza siano stati gli studi per la pala di Santa Maria della Pace: si noti come le figure del secondo "cartonetto" occupino lo spazio in maniera indipendente, e come lo stato d'animo della Vergine risulti intellettualizzato e scevro da emozioni contingenti; Maria e l'angelo sono rappresentati in posizione frontale, con una torsione soltanto accennata, e appaiono come forme chiuse, ormai avviate verso quella particolare tipologia dei corpi che caratterizza le opere tarde di Michelangelo, a partire dalla *Crocifissione di san Pietro* della Cappella Paolina (1545-1549).

Il circolo virtuoso che legava Michelangelo, Marcello Venusti e Tommaso de' Cavalieri fu all'origine anche di un altro dipinto, concepito per essere tradotto soltanto nel piccolo formato e destinato a dare origine a una nutrita serie di repliche: il *Cristo crocifisso tra la Vergine e san Giovanni Evangelista*⁵⁶ (fig. 7). Il dipinto, ancora inserito nel tabernacolo originario, è appartenuto alla famiglia Cavalieri fino al 1797 e si trova attualmente in deposito presso l'Ashmolean Museum di Oxford; la provenienza Cavalieri è testimoniata dagli stemmi familiari sul retro della tavola⁵⁷ e dalla notizia documentaria della sua presenza nel palazzo Cavalieri⁵⁸. Mentre in passato il quadretto è stato considerato una replica di quello posseduto da Francesco Amadori detto Urbino, fedele servo di Michelangelo, e poi forzatamente donato dalla vedova Cornelia Colonelli al duca Guidobaldo II della Rovere⁵⁹, sia per qualità sia per importanza del destinatario va considerato l'opera principe, in seguito replicata per l'Urbino e per altri committenti⁶⁰.

La composizione è incentrata sul *Cristo crocifisso*, tratto dal disegno donato da Michelangelo a Vittoria Colonna intorno al 1540⁶¹, espressione di una religiosità tormentata e prossima alle teorie al limite dell'ortodossia portate avanti dal circolo degli Spirituali: Gesù è infatti rappresentato nel momento culminante della sua sofferenza fisica mentre supplica Dio di non essere abbandonato⁶². La potenza dell'invenzione michelangelolesca andò ben presto a scontrarsi con le istanze conservatrici e rigoriste che sempre più forti si stavano affermando nel corso dei lavori del Concilio di Trento e che portarono, tra l'altro, a condannare come eretica la rappresentazione del Cristo crocifisso vivo⁶³. In odore di eresia era anche la rappresentazione della solitudine dell'Uomo che si rivolge direttamente a Dio

(che sembrava richiamare il rifiuto della mediazione dei santi) e appare perciò significativo il fatto che già la prima derivazione nota dal disegno, la *Crocifissione* miniata da Giulio Clovio nel *Libro d'Ore Farnese*⁶⁴, mostri il Cristo crocifisso morto, con il costato trafitto e accompagnato dalla Madonna, san Giovanni Evangelista, Giuseppe d'Arimatea o Nicodemo e da un soldato romano.

Ai lati del Cristo crocifisso vivo nel quadretto di Oxford compaiono le figure dolenti della Madonna e di san Giovanni Evangelista, entrambe eseguite su modelli di Michelangelo, riconoscibili in due disegni delle collezioni del Louvre⁶⁵ (figg. 5-6): la destinazione di queste due figure è chiaramente il dipinto di Venusti⁶⁶, come dimostrano le dimensioni perfettamente sovrapponibili (e due copie esatte, sempre al Louvre, attribuibili a Marcello⁶⁷) e come conferma lo stile, che le allontana dal *Cristo crocifisso* per collocarle all'inizio degli anni Cinquanta. Questa datazione trova riscontro anche nella copia posseduta dall'Urbino, che fu ovviamente realizzata prima della sua morte, avvenuta il 3 dicembre 1555. L'elaborazione del *Cristo crocifisso tra la Vergine e san Giovanni Evangelista*, nella Roma dell'inizio degli anni Cinquanta del Cinquecento, non era dunque un fatto neutro, ma doveva necessariamente implicare una riflessione di carattere teologico tra l'anziano artista⁶⁸ e i più giovani amici che proprio in questi anni intensificarono la propria frequentazione delle confraternite devozionali e, in particolare, della Confraternita del Santissimo Crocifisso di San Marcello, con il cui saio sia Venusti sia Cavaliere furono sepolti per espressa volontà testamentaria⁶⁹. Il dibattito teologico che diede origine al dipinto difficilmente può aver visto come protagonista una figura modesta come l'Urbino, mentre trova un contesto plausibile nell'intesa tra Michelangelo, Marcello Venusti e Tommaso de' Cavalieri.

Un dialogo simile si deve supporre anche a proposito dell'ideazione e della realizzazione dell'*Orazione nell'orto*, di cui sono noti il cartone (fig. 8) e la traduzione pittorica⁷⁰ (fig. 9): l'invenzione, infatti, segue fedelmente il *Vangelo* di Luca (22. 39-42, 45-46) e appare ancora una volta come la meditazione sulla sofferenza e solitudine di Cristo davanti alla morte. Michelangelo ha concepito la scena come la rappresentazione paratattica di due momenti diversi – sulla sinistra Gesù è intento a pregare in solitudine, sulla destra si accosta agli apostoli ma li trova addormentati – unificati dalla duplicazione della figura di Cristo; Venusti ha ripreso fedelmente il modello, ma ha adottato l'accorgimento di mostrare i due gruppi su piani leggermente sfalsati, che segnano la scansione cronologica degli eventi senza perdere l'unità compositiva, e ponendo alle spalle dei personaggi un vasto paesaggio animato dalla luce calda del tramonto, dominato sulla destra dalle mura e dalla città di Gerusalemme e sulla sinistra dalla vallata attraversata dal torrente Cèdron.

Come nel caso del *Cristo crocifisso tra la Vergine e san Giovanni Evangelista* la finalità era stata quella di realizzare non un'opera monumentale⁷¹ ma un dipinto di piccolo formato, adatto al collezionismo e alla devozione privata, probabilmente richiesto, anche in questo caso, da Tommaso de' Cavalieri: questi infatti possedette un «Cristo al horto di Marcello», venduto dal figlio Emilio al cardinale Alessandro Montalto nel 1592⁷². Ancora, come nel caso del quadro di Oxford, il dipinto capostipite di una successiva serie di copie si deve riconoscere sulla base della qualità e della cronologia, e andrà identificato nell'*Orazione nell'orto* di Palazzo Barberini⁷³, che va datata, contestualmente al cartone, intorno al 1555 e non può essere quindi identificata con l'esemplare eseguito per Niccolò Gaddi nel 1571⁷⁴.

L'ultima composizione di grande respiro alla quale Michelangelo si dedicò negli anni finali della vita è la *Cacciata dei mercanti dal Tempio*, che non prevede una traduzione monumentale ma il quadretto dipinto da Venusti ora alla National Gallery di Londra⁷⁵ (fig. 10). Per quest'opera non è rimasto il cartone – che comunque Michelangelo dovette eseguire⁷⁶ – ma soltanto alcuni studi preparatori⁷⁷, che testimoniano la lunga fase di elaborazione da parte dell'artista ultraottantenne e il suo interesse per l'opera e per il tema affrontato, che era quello della povertà evangelica. Pur nelle piccole dimensioni la composizione è di forte impatto per l'ambientazione in un interno dal respiro monumentale e per la straordinaria potenza espressiva del gesto imperioso di Gesù che scaccia i mercanti, imponendo a queste figure un moto centrifugo che richiama quello del *Giudizio sistino*.

La magnificenza della composizione, e il grande impegno creativo di Michelangelo, sono apparsi a taluni critici sproporzionati rispetto a una tavoletta di destinazione privata, ma questi aspetti acquistano coerenza e significato se si considera il fitto scambio che da quasi vent'anni era all'origine delle opere eseguite in collaborazione da Michelangelo e Marcello Venusti. Quanto il dialogo tra i due artisti fosse fondamentale è dimostrato dai dipinti eseguiti dal valtellinese su modelli michelangioleschi dopo la morte del Buonarroti, come la *Resurrezione* del Fogg Art Museum di Cambridge o la *Deposizione* di Montpellier, nei quali la precisione del copista subentra all'intima partecipazione dell'interprete, e la correttezza devozionale sostituisce la riflessione teologica⁷⁸.

Sono proprio lo stile di questi ultimi quadretti michelangioleschi e delle opere eseguite in autonomia da Marcello nei vent'anni del suo rapporto con il Buonarroti⁷⁹ a dimostrare come i dipinti eseguiti in collaborazione si svolgessero su un registro completamente diverso e originale, che rispondeva a istanze formali e intellettuali scaturite da una riflessione comune, resa possibile dall'amicizia tra i due artisti. E questo particolare registro espressivo non costituisce soltanto

una marca distintiva di Marcello Venusti, ma anche l'esito finale del linguaggio di Michelangelo nella pittura dopo la conclusione degli affreschi della Cappella Paolina, e sentito dal Buonarroti non come una parentesi marginale nel suo percorso creativo ma come una nuova stagione vissuta con grande slancio e intenso coinvolgimento: questo, infatti, testimoniano il significativo numero di disegni preparatori, la raffinata finitura dei "cartonetti", la carica innovativa delle invenzioni.

Desidero ringraziare Gerardo de Simone per gli inviti a pubblicare un mio lavoro su «Predella», che finalmente ho potuto accogliere, e Barbara Agosti, Federica Kappler e Massimo Romeri, con cui da anni condivido l'interesse su questi temi, in un dialogo continuo e proficuo.

- 1 P. Giovio, *Michaelis Angelis Vita*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, 3 voll., Milano-Napoli, 1971-1977, I, pp. 10-13, cit. p. 12.
- 2 Per Giovio Leonardo «Morì in Francia a sessantasette anni, dolendosi gli amici, oltre che della sua perdita del fatto che tra i giovani che affollavano la sua bottega egli non lasciasse nessun discepolo di gran fama»; di Raffaello loda come eccellenti tra gli eredi diretti Giovan Francesco Penni e Giulio Romano, accostati ai massimi artisti dell'epoca (P. Giovio, *Leonardi Vincii Vita*, in *Ivi*, pp. 7-9, cit. p. 9, e P. Giovio, *Raphaelis Urbinatis Vita*, in *Ivi*, pp. 13-18, rif. pp. 16-17). Per il dibattito critico su questo aspetto, si rimanda a P. Barocchi in G. Vasari, *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Barocchi, 5 voll., Milano-Napoli, 1962, IV, pp. 1957-1974.
- 3 A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, a cura di G. Nencioni, con saggi di M. Hirst, C. Elam, Firenze, 1998, pp. 63-64.
- 4 Ad eccezione di uno dei due Iacopo (Iacopo di Sandro o Iacopo di Lazzaro detto Indaco), tutti questi pittori sono citati in una lettera di Francesco Granacci a Michelangelo dell'aprile 1508, nella quale sono riportati i passi fatti nella ricerca di collaboratori per l'impresa sistina, compiuti per conto di Michelangelo (*Il Carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di G. Poggi, a cura di P. Barocchi, R. Ristori, 5 voll., Firenze, 1965-1983, I, pp. 64-65, n. XLVI).
- 5 Vasari, *La Vita di Michelangelo*, cit., I, pp. 36-38. Il passo fu riproposto pressoché identico nell'edizione Giuntina delle *Vite*, nonostante la smentita che ne aveva fatto Ascanio Condivi (si veda oltre nel testo).
- 6 La prima discontinuità si osserva in corrispondenza della scena con il *Peccato originale* e la *Cacciata dal paradiso terrestre*, da collocarsi tra la fine del 1509 e l'inizio del 1510. Entro il mese di luglio del 1510 fu conclusa la decorazione della prima porzione della volta, che giungeva fino alla *Creazione di Eva* e ai *Veggenti Profeta Ezechiele* e *Sibilla Cumana*, e soltanto nell'estate del 1511 Michelangelo iniziò a lavorare ai cartoni della seconda sezione: H. Chapman, *Michelangelo Drawings: Closer to the Master*, London, 2005, pp. 113-114. Sul lavoro degli aiuti, ben più esteso di quanto la notizia vasariana faccia intendere, si veda F. Mancinelli, *Tecnica di Michelangelo e organizzazione del lavoro*, in *Michelangelo e la Sistina. La tecnica il restauro il mito*, catalogo della mostra, Città del Vaticano 1990, Roma, 1990, pp. 55-59 (pp. 56-57).
- 7 Dell'insorgenza delle muffe nell'*Ebbrezza di Noè* dà notizia Condivi, *Vita di Michelagnolo*

- Buonarroti*, cit., pp. 33-34. Probabilmente erano queste le difficoltà lamentate dall'artista in una lettera al padre Lodovico del 27 gennaio 1509 (*Il Carteggio di Michelangelo*, cit., I, pp. 88-89, n. LXII). Sui dati forniti dal restauro, in riferimento a questo problema, si veda Mancinelli, *Tecnica di Michelangelo*, cit., pp. 55-57.
- 8 Il 7 ottobre 1508 Lodovico Buonarroti commentava una notizia ricevuta da Roma: «Carissimo fig(iuol)o, per l'ultima tua resto avisato chome lachopo di Sandro t'è inghannato. Io me ne maraviglio, perché è viso di buono; ma già più volte ti dissi che tutti questi piagnioni erano chattivi huomini» (*Il Carteggio di Michelangelo*, cit., I, pp. 85-86, n. LX); qualche mese più tardi (27 gennaio 1509) Michelangelo scriveva al padre per fornire la sua versione e per dare indicazioni circa il comportamento da tenere: «Di qua s'è partito a questi di quello lachopo dipintore che io fe' venire qua; e perché e' s'è doluto qua de' casi mia, stimo che e' si dorrà ancora costà. Fate orecchi di merchanti, e basta; perché lui à mille torti e are'mi grandemente a doler di lui» (*Il Carteggio di Michelangelo*, cit., I, pp. 88-89, n. LXII).
- 9 Giovio, *Michaelis Angelis Vita*, cit., p. 12.
- 10 Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, cit., pp. 34-35.
- 11 *Ivi*, p. 10.
- 12 Vasari, *La Vita di Michelangelo*, cit., I, pp. 5-6.
- 13 L. Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di L. Caretti, Torino, 1966, XXXIII, 2, v. 4.
- 14 Vedi Vasari, *La Vita di Michelangelo*, cit., I, p. 36: «fece venire da Fiorenza alcuni amici suoi pittori».
- 15 Fu Giuliano a favorire la chiamata di Michelangelo a Roma (G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, Testo 6 voll. – Commento 2 voll., Firenze, 1966-1997, IV, pp. 144-147), e ad andargli in soccorso e fornire la soluzione al problema delle muffe (Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, cit., p. 34). Il ruolo avuto da Giuliano nella chiamata a Roma di Michelangelo nel marzo 1505 e l'amicizia tra i due sono confermati da numerose lettere del carteggio michelangiolesco. Inoltre, nel gennaio del 1506 Giuliano, incaricato da Giulio II di fare un sopralluogo nel sito in cui fu rinvenuto il gruppo del *Laocoonte*, si fece accompagnare da Michelangelo, come risulta dalla lettera di Francesco da Sangallo a Vincenzo Borghini del 28 febbraio 1567, in S. Maffei, *La fama di Laocoonte nei testi del Cinquecento*, in S. Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma, 1999, pp. 85-230 (pp. 110-111, n. II.6). Oltre che con Bastiano (detto Aristotile) da Sangallo, Michelangelo fu in stretti rapporti anche con il di lui fratello Giovan Francesco, con il quale condivise l'esperienza di studio sul *De Architectura* di Vitruvio (G. Spini, *I tre primi libri sopra l'instituzioni de' Greci et Latini architettori intorno agl'ornamenti che convengono a tutte le fabbriche che l'architettura compone*, a cura di C. Acidini, in *Il disegno interrotto. Trattati medicei d'architettura*, a cura di F. Borsi et alii, Firenze, 1980, pp. 11-201: si veda la p. 51).
- 16 Giovio, *Michaelis Angelis Vita*, cit., p. 12.
- 17 Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, cit., pp. 59-60.
- 18 Michelangelo fu più propenso a delegare ad altri la traduzione in pittura delle sue invenzioni piuttosto che in scultura: questo perché «il rapporto con la pittura è per Michelangelo molto meno radicalmente ed esistenzialmente esclusivo rispetto a quello con la scultura, per cui egli è più disponibile a condividere con gli amici pittori il proprio lavoro d'invenzione, nell'ambito dell'arte, meno amata, della pittura, gli è possibile non soltanto allevare *creati* mediocri o improvvisati, ma anche dialogare con artisti dotati di una loro

piena autonomia [...]. Il differente grado di tensione esistenziale con cui l'artista praticò le due arti aiuta a capire perché i suoi casi di collaborazione con altri artisti riguardino pressoché esclusivamente l'ambito della pittura e del disegno» (B. Agosti, *Michelangelo, amici e maestranze*, catalogo di M. Marongiu, R. Scarpelli, Firenze, 2007, pp. 90, 112).

- 19 Il carteggio di Michelangelo offre, attraverso la fitta corrispondenza con Sebastiano, un'ampia dimostrazione dei rapporti tra i due, fatti di commenti sulle opere di altri artisti e di suggerimenti per le imprese in corso, ma anche di informazioni minute sulla vita a Roma e sugli accadimenti nell'*entourage* di Clemente VII, e di ragguagli sull'andamento della casa di Michelangelo, sulla maturazione dei frutti dell'orto, sulla vendemmia. Si veda M. Marongiu, *Vasari e le amicizie di Michelangelo dalla Torrentiniana alla Giuntina, attraverso Condivi*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno internazionale, Firenze 2012, a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova, Venezia, 2013, pp. 61-73 (pp. 69-70).
- 20 Si deve a Michael Hirst la più lucida indagine su questo rapporto e la definitiva identificazione dei contributi di ciascuno alle opere eseguite in collaborazione: M. Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford, 1981 (in part. pp. 41-75, 126-132, 139-144, 148-151). Si veda anche Chapman, *Michelangelo Drawings*, cit., pp. 144-151; C.C. Bambach, *Michelangelo: Divine Draftsman and Designer*, catalogo della mostra, New York 2017-2018, New York, 2017, pp. 169-180. Questi temi sono stati al centro delle mostre di Viterbo (*Notturmo sublime. Sebastiano e Michelangelo nella Pietà di Viterbo*, catalogo della mostra, Viterbo 2004, a cura di C. Barbieri, Viterbo, 2004), Roma e Berlino (*Sebastiano del Piombo 1485-1547*, catalogo della mostra, Roma-Berlino 2008, a cura di C. Strinati, B.W. Lindemann, Milano, 2008) e di Londra (*Michelangelo & Sebastiano*, catalogo della mostra, Londra 2017, a cura di M. Wivel, London, 2017).
- 21 Alla *Pietà* di Viterbo fecero seguito la *Resurrezione di Lazzaro* (1516-1519) della National Gallery di Londra, la decorazione della Cappella Borgherini in San Pietro in Montorio (1516-1524), la *Discesa al Limbo* (1530-1533 circa) e la *Pietà* (1533-1540) del Prado. È probabile che avesse previsto un impegno congiunto anche la pala della Cappella Chigi in Santa Maria della Pace, commissionata negli anni Venti ma ancora non cominciata all'inizio degli anni Trenta: a quest'opera Hirst, *Sebastiano del Piombo*, cit., pp. 130-131, aveva riferito un gruppo di disegni di Michelangelo sul tema della *Resurrezione* (per i quali si veda J. Wilde, *Michelangelo and his Studio. Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, London, 1953, pp. 87-91, nn. 52-54); l'ipotesi di Hirst è stata accolta da Chapman, *Michelangelo Drawings*, cit., pp. 217-221, e Bambach, *Michelangelo*, cit., pp. 162-163, limitatamente ai soli disegni raffiguranti *Cristo risorto*.
- 22 Vasari, *Le Vite*, cit., V, p. 102.
- 23 Daniele introdusse «due storiette di stucco di basso rilievo; nelle quali volle mostrare che essendo suoi amici Michelagnolo Buonarroti e fra' Bastiano del Piombo (l'opere de' quali andava imitando et osservando i precetti)»: Vasari, *Le Vite*, cit., V, p. 542. Copie delle due scene si trovano nel taccuino di Alonso Chacón (Roma, Biblioteca Angelica, ms. 1564, foll. 285v-86r e 287v): per la contestualizzazione e interpretazione si vedano M. Jaffé, *Daniele da Volterra's satirical defence of his art*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LIV, 1991, pp. 247-252; V. Romani, *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, in *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, catalogo della mostra, Firenze 2003, a cura di V. Romani, Firenze, 2003, pp. 15-54 (pp. 15-16); B. Agosti, in *Ivi*, pp. 84-87, n. 15; J. Graul, «...fece per suo capriccio, e quasi per sua defensione»: i due bassorilievi in stucco di Daniele da Volterra per la Cappella Orsini, in «Prospettiva», 2009, 134/135, pp. 141-156 (pp. 141-142, 145-152); M.S. Hansen, 'Know Thyself': Daniele da Volterra's Contested Subject, in «Art History», 35, 2012,

- pp. 498-521 (pp. 505-510); *id.*, in *Michelangelo's Mirror: Perino del Vaga, Daniele da Volterra, Pellegrino Tibaldi*, University Park (PA), 2013, pp. 62-64. La realizzazione degli stucchi va verosimilmente datata tra la fine del 1545 e la prima metà del 1547: per la cronologia degli interventi nella cappella, resta fondamentale M. Hirst, *Daniele da Volterra and the Orsini Chapel – I. The Chronology and the Altar-piece*, in «The Burlington Magazine», CIX, 1967, pp. 498-509. La scena ambientata da Daniele all'interno della Cappella Orsini fotografa anche l'ingresso di Daniele nell'orbita michelangiolesca: è proprio alla metà degli anni Quaranta, infatti, che si assiste a una sterzata nel suo percorso stilistico, con una originale interpretazione del *Giudizio universale* che va ad arricchire il suo linguaggio, memore della formazione senese e della recente e proficua collaborazione con Perino: si vedano, a questo proposito, B. Davidson, *Daniele da Volterra and the Orsini Chapel – I*, in «The Burlington Magazine», CIX, 1967, pp. 553-561 (pp. 557-558); F. Sricchia Santoro, *Daniele da Volterra*, in «Paragone», XVIII, 1967, 213/33, pp. 3-34 (pp. 16-18); Romani, *Daniele da Volterra*, cit., pp. 26-31.
- 24 Vasari, *Le Vite*, cit., V, p. 543. Per l'intervento di Daniele nella Sala Regia: B. Davidson, *The Decoration of the Sala Regia under Pope Paul III*, in «The Art Bulletin», LVIII, 1976, pp. 395-423 (pp. 409-418); Hansen, in *Michelangelo's Mirror*, cit., pp. 67-75; N. Cordon, *Artifices et paradoxes. Daniele da Volterra et les décors de stuc en très haut relief*, in *Palazzi del Cinquecento a Roma*, a cura di C. Conforti, G. Saporì, in «Bollettino d'Arte», s. VII, Volume Speciale 2016, pp. 83-100 (pp. 85-88).
- 25 Sulla genesi delle opere realizzate con l'intervento di Michelangelo e sulle dinamiche di questo rapporto di collaborazione: M. Jaffé, *Daniele da Volterra and his followers*, in «The Burlington Magazine», CXXVIII, 1986, pp. 184-191 (p. 187); L. Treves, *Daniele da Volterra and Michelangelo. A collaborative relationship*, in «Apollo», 154, 2001, 474, pp. 36-45; Romani, *Daniele da Volterra*, cit., pp. 44-49. Michelangelo e Daniele lavorarono insieme ai dipinti destinati a monsignor Giovanni della Casa: *David e Golia* (1550-1551) del Louvre, *San Giovanni Battista* (1550-1551 circa) di cui sono noti due esemplari – quello su tavola dell'Alte Pinakothek di Monaco e quello su tela della Pinacoteca Capitolina –, il disperso *Mercurio ordina a Enea di abbandonare Didone* (1555-1556 circa). I due artisti collaborarono anche al monumento a Enrico II di Francia, commissionato da Caterina de' Medici (1559) e mai compiuto.
- 26 Già a marzo 1524 Michelangelo si era approvvigionato della terra per i modelli delle figure della Sagrestia Nuova (*I ricordi di Michelangelo*, a cura di L. Bardeschi Ciulich, P. Barocchi, Firenze, 1970, pp. 119-123, n. CXVII), secondo quanto aveva stabilito di fare fin dalla primavera del 1521 (si veda la lettera di Michelangelo a Giovan Francesco Fattucci dell'aprile 1523, in *Il Carteggio di Michelangelo*, cit., II, pp. 366-367, n. DLXXI). In una lettera del giugno 1526 Michelangelo informava il committente sulla divisione del lavoro: «Io lavoro el più che io posso, e infra quindici di farò chominciare l'altro chapitano; poi mi resterà, di chose d'importanza, solo e' quatro fiumi. Le quatro figure in su' chassoni, le quatro figure in terra che sono e' fiumi, e' dua chapitani, e la Nostra Donna che va nella sepultura di testa, sono le figure che io vorrei fare di mia mano: e di queste n'è chominciate sei; e bastami l'animo di farle in tempo chonveniente, e parte far fare anchora l'altre che non importano tanto» (*Il Carteggio di Michelangelo*, cit., III, pp. 227-228, n. DCCLII). Oltre che su modelli, nella fase finale della Tomba di Giulio II i collaboratori intervennero su marmi già sbazzati da Michelangelo, come attesta il primo incarico dato a Raffaello da Montelupo (febbraio 1542) per «finire tre figure di marmo maggiore ch'el naturale, bozzate di mia mano»: *I Contratti di Michelangelo*, a cura di L. Bardeschi Ciulich, Firenze, 2005, pp. 235-236, n. XCVII. Mentre

- Vasari (*La Vita di Michelangelo*, cit., I, pp. 69, 72-73) dedica ampio spazio alle collaborazioni di altri scultori a queste due imprese, Condivi (*Vita di Michelagnolo Buonarroti*, cit., p. 41) nega la collaborazione con altri artisti nella Sagrestia Nuova e spiega il ricorso ai collaboratori per la conclusione della tomba di Giulio II come un'imposizione di Paolo III (p. 46).
- 27 Agosti, *Michelangelo, amici e maestranze*, cit., pp. 90, 112: si veda sopra, nota 18.
- 28 Esistono due versioni del dipinto, una autografa conservata in collezione privata e una più grande, variamente attribuita a Pontormo e Bronzino, esposta in Casa Buonarroti.
- 29 Vasari, *Le Vite*, cit., V, p. 327.
- 30 La definizione è in Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, cit., p. 47.
- 31 Per un profilo biografico di Tommaso de' Cavalieri si veda, con bibliografia precedente, M. Marongiu, *Tommaso de' Cavalieri*, in Bambach, *Michelangelo: Divine Draftsman and Designer*, cit., pp. 287-289, 354-355; per un approfondimento sulla centralità del Cavalieri nelle commissioni artistiche e architettoniche a Roma nella seconda metà del Cinquecento, si rimanda a *Tommaso de' Cavalieri arbitro del gusto nella Roma della seconda metà del Cinquecento*, atti della giornata di studi, Roma 2019, a cura di B. Agosti, M. Marongiu, in «Horti Hesperidum», X, 2020, 1, pp. 5-351. Infine, per i suoi rapporti con la cerchia di Perino del Vaga, e in particolare con Marcello Venusti e Daniele da Volterra, rispettivamente M. Marongiu, *Tommaso de' Cavalieri, Marcello Venusti e i 'cartonetti' di Michelangelo*, in *Intorno a Marcello Venusti*, atti della giornata di studi, Roma 2015, a cura di B. Agosti, G. Leone, Soveria Mannelli, 2016, pp. 45-54, ed ead., *Tommaso de' Cavalieri e l'eredità di Daniele da Volterra: Michele Alberti e Jacopo Rocchetti nel palazzo dei Conservatori*, in *Tommaso de' Cavalieri arbitro del gusto* cit., pp. 131-182 (pp. 131-146).
- 32 Per un resoconto della storia critica, si veda M. Marongiu, *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, in ead., *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, Firenze, 2019, pp. 13-73 (pp. 18-19 nota 31, p. 45; con bibliografia precedente).
- 33 Un punto sul dibattito attributivo del *Cristo crocifisso tra la Vergine e san Giovanni* di Oxford, il più controverso tra i dipinti eseguiti in collaborazione tra i due artisti, è in Marongiu, *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, cit., pp. 55-58 (con bibliografia precedente). Si veda anche la nota 56 di questo saggio.
- 34 J. Wilde, *Cartonetti by Michelangelo*, in «The Burlington Magazine», Cl, 1959, pp. 370-381; W.E. Wallace, *Michelangelo and Marcello Venusti: a case of multiple authorship*, in *Reactions to the Master. Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century*, a cura di F. Ames-Lewis, P. Joannides, Aldershot, 2003, pp. 137-156; Chapman, *Michelangelo Drawings*, cit., pp. 257-261; W.E. Wallace, *Michelangelo admires Antiquity... and Marcello Venusti*, in *Ashes to ashes. Art in Rome between Humanism and Maniera*, a cura di R. Eriksen, V. Plahte Tschudi, Roma, 2006, pp. 125-153; F. Kappler, *Novità su Venusti e la committenza Cesi*, in *Intorno a Marcello Venusti*, cit., pp. 31-38; Marongiu, *Tommaso de' Cavalieri, Marcello Venusti e i 'cartonetti' di Michelangelo*, cit.; F. Kappler, M. Romeri, *Michelangelo e Venusti: dal prototipo alla replica. Il problema delle Annunciazioni*, in «Nuovi studi», XXI, 2016, pp. 37-42; Marongiu, *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, cit., pp. 43-49, 55-59, 63-67; M. Marongiu, *Venusti, Marcello*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCVIII, Roma, 2020, https://www.treccani.it/enciclopedia/marcello-venusti_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultimo accesso 17 dicembre 2023).
- 35 In G.W. Kamp, *Marcello Venusti. Religiöse Kunst im Umfeld Michelangelos*, Egelsbach-Köln-New York, 1993, pp. 132-133, doc. 2. È stata collegata a questo apprezzamento la commissione a Marcello Venusti della copia del *Giudizio universale* (oggi Museo Nazionale

- di Capodimonte) da parte del cardinale Alessandro Farnese alla fine del 1548; tuttavia, a tale data, Marcello risultava ben inserito nella cerchia farnesiana (del maggio 1548, per esempio, è il pagamento per un ritratto di Paolo III, e mentre lavorava alla copia del *Giudizio* stava elaborando dei cartoni per la Cappella Paolina su commissione del pontefice: si veda Marongiu, *Venusti*, cit.) e nel giro di prestigiose committenze (come Federico Cesi e Tommaso de' Cavalieri), e aveva già dimostrato un notevole talento nel "tradurre" Michelangelo, per cui non gli era necessaria alcuna forma di raccomandazione.
- 36 In A.M. Corbo, *Documenti romani su Michelangelo*, in «Commentari», 15, 1965, pp. 98-151 (pp. 110, 146, n. 111).
- 37 G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano ottavo nel 1642*, a cura di J. Hess, H. Röttgen, 3 voll., Città del Vaticano, 1995, I, p. 22. Sulla figura di Michelangelo Venusti si veda F. Parrilla, *Marcello Venusti, l'uomo e l'artista nei suoi ultimi anni: i risultati di una ricerca attraverso nuovi documenti*, in *Intorno a Marcello Venusti*, cit., pp. 69-75 (pp. 72-73).
- 38 Secondo Vasari e Baglione Marcello ottenne reputazione a Roma grazie alle opere realizzate sotto la guida di Perino (Vasari, *Le Vite*, cit., VI, p. 221; Baglione, *Le vite*, cit., I, p. 20). L'arrivo a Roma con Perino è ipotizzato da L. Russo, *Per Marcello Venusti, pittore lombardo*, in «Bollettino d'Arte», LXXVI, 1990, s. VI, 64, pp. 1-26 (pp. 1-3); S. Capelli, *Marcello Venusti. Un vallinese pittore a Roma*, in «Studi di Storia dell'Arte», 12, 2001, pp. 17-48 (p. 18); Marongiu, *Venusti*, cit.
- 39 Per i rapporti di Guglielmo della Porta con Perino e Michelangelo si rimanda a C. Brentano, *Della Porta, Guglielmo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVII, Roma, 1989, https://www.treccani.it/enciclopedia/guglielmo-della-porta_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultimo accesso 17 dicembre 2023). Per quanto riguarda i rapporti con Cavalieri si dovrà ricordare come entrambi fecero parte nel 1562, insieme a Girolamo Galimberti, della commissione che stimò le opere antiche della collezione di Paolo del Bufalo, acquistata dal cardinale Alessandro Farnese (R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, 7 voll., Roma, 1989-2002 [1902-1912], II, p. 179), e come Tommaso fu tra i collezionisti delle sue copie in metallo da statue antiche (C. Franzoni, «*Urbe Roma in pristinam formam renascente*». *Le antichità di Roma durante il Rinascimento*, in *Roma del Rinascimento*, a cura di A. Pinelli, Roma-Bari, 2001, pp. 291-336: cfr. p. 311). Guglielmo fu probabilmente parente della prima moglie di Venusti, Tarquinia della Porta, madre di Michelangelo, morta entro il 1559: Russo, *Per Marcello Venusti*, cit., pp. 1, 24.
- 40 Questa pratica è descritta da Giovanni Baglione nella biografia di Venusti (Baglione, *Le vite*, cit., I, p. 20) e risulta dalla lettura dei documenti.
- 41 Marongiu, *Venusti*, cit.
- 42 Per la cronologia della pala Cesi e il contesto della commissione si rimanda a F. Kappler, *Una nota di cronologia sui disegni di Michelangelo per la pala Cesi di Santa Maria della Pace*, in «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz», LVI, 2014, 3, pp. 355-360, ed *ead.*, *Novità su Venusti*, cit. In precedenza la datazione di quest'opera era fondata su riflessioni stilistiche relative al cartone di Michelangelo (per il quale si veda la nota 49), e sulla cronologia di un'altra *Annunciazione* (Roma, San Giovanni in Laterano), dipinta sempre da Marcello su cartone di Michelangelo e che vide coinvolto nella commissione Tommaso de' Cavalieri (si veda la nota 54), per la quale il *terminus post quem* è dato da un'iscrizione dell'altare originario, che portava la data 1555. La pala Cesi è stata dunque datata tra il 1547 e il 1555 da Paola Barocchi nel commento a Vasari, *La Vita di Michelangelo*,

cit., IV, p. 1928; Ch. De Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., Novara, 1975-1980, III, pp. 59-60, n. 399; Capelli, *Marcello Venusti*, cit., p. 22; Wallace, *Michelangelo and Marcello Venusti*, cit., pp. 139-145; M. Marongiu, in Agosti, *Michelangelo, amici e maestranze*, cit., pp. 359-363, n. 23; P. Joannides, *I disegni tardi di Michelangelo*, in *L'ultimo Michelangelo. Disegni e rime attorno alla Pietà Rondanini*, catalogo della mostra, Milano 2011, a cura di A. Rovetta, Cinisello Balsamo, 2011, pp. 20-35 (pp. 31-32). Russo, *Per Marcello Venusti*, cit., p. 7, la datava ai primi anni Sessanta. La decisione di concludere l'arredo della cappella di Santa Maria della Pace appare ora come conseguenza del conferimento della porpora a Federico Cesi da parte di Paolo III (19 dicembre 1544). L'aver stabilito una datazione certa per l'esecuzione dell'*Annunciazione* Cesi ha permesso una puntuale scansione del *corpus* di Marcello Venusti e una corretta valutazione del suo percorso stilistico, ma anche di antedatate di circa un decennio la sua collaborazione con Michelangelo e di comprendere meglio la fluidità di rapporti dei collaboratori di Perino del Vaga con Michelangelo (si veda sopra nel testo, pp. 13, 14, 15, per il caso di Daniele da Volterra) nella prima metà degli anni Quaranta; in precedenza si riteneva che la morte di Perino nel novembre 1547 avesse determinato il passaggio di Marcello nell'orbita michelangiolesca (di questa opinione Wilde, *Cartonetti by Michelangelo*, cit., pp. 373-375; Russo, *Per Marcello Venusti*, cit., p. 3; Wallace, *Michelangelo and Marcello Venusti*, cit., p. 139; Chapman, *Michelangelo Drawings*, cit., p. 257; Agosti, *Michelangelo, amici e maestranze*, cit., p. 138. Capelli, *Marcello Venusti*, cit., pp. 21-22, datava l'inizio della collaborazione al 1551 circa, in relazione alla partenza dei Farnese da Roma). Il dato sicuro della datazione della pala Cesi, inoltre, fa venire meno la necessità di un aiuto di Michelangelo per l'ottenimento della commissione della copia del *Giudizio universale* da parte del cardinale Farnese: quest'opera (databile su base documentaria tra la fine del 1548 e quella del 1549) è infatti successiva di qualche anno rispetto all'*Annunciazione*. Per la copia del *Giudizio* si rimanda alla nota 35; per la collaborazione di Venusti con Perino del Vaga si vedano i recenti approfondimenti di B. Agosti, *Novità su Perino del Vaga e la decorazione della Cappella del Sacramento*, in «Bollettino d'Arte», CI, 2016, s. VII, 30, pp. 71-80; A. Geremicca, *Venusti creato di Perino*, in *Intorno a Marcello Venusti*, cit., pp. 25-29; B. Agosti, *Perino del Vaga e lo 'stile farnesiano'*, in Marongiu, *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, cit., pp. 75-82 (pp. 81-82); Marongiu, *Venusti*, cit.

- 43 Vasari, *La Vita di Michelangelo*, cit., I, p. 119. L'importanza di una rete di amicizie alla base di questa commissione è centrale anche nella lettura di Wallace, *Michelangelo and Marcello Venusti*, cit., pp. 139-145; *id.*, *Michelangelo admires Antiquity*, cit., p. 132.
- 44 Per esempio, Capelli, *Marcello Venusti*, cit., p. 22; Chapman, *Michelangelo Drawings*, cit., p. 258; A. Vannugli, *Imitating Michelangelo. A methodical philological survey of the engraved and painted version of The Madonna of Silence*, Roma, 2015, pp. 4-5.
- 45 Michelangelo era stato amico del fratello maggiore di Federico, il cardinale Paolo Emilio Cesi, come risulta da una lettera a Febo di Poggio del settembre 1534 (*Il Carteggio di Michelangelo*, cit., IV, p. 66, n. CMXLI). Non ebbe invece rapporti stretti con il fratello minore: questi, alla fine del 1543, inviò un dono a Michelangelo che non si curò neppure di ringraziarlo, delegando in questo Luigi del Riccio (*Ivi*, p. 176, n. MXVII). Che l'intervento del Cavaliere fosse necessario al cardinale e non al pittore è ipotesi formulata da M. Marongiu, *Tommaso de' Cavalieri nella Roma di Clemente VII e Paolo III*, in «Horti Hesperidum», III, 2013, 1, pp. 257-319 (pp. 276-278). Per i rapporti tra Marcello Venusti e Tommaso de' Cavalieri, si vedano: *Ivi*, pp. 276-279; *ead.*, *Tommaso de' Cavalieri, Marcello Venusti e i 'cartonetti' di Michelangelo*, cit.; *ead.*, *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, cit., pp. 43-49, 55-58, 63-67; *ead.*, *Venusti*, cit., pp. 56, 63-65.

- 46 Per quanto di segno dispregiativo, è fondamentale un passo del *Dialogo degli errori de' pittori* di Giovanni Andrea Gilio: «Chi veder vole uno sforzo sgarbato, veda la Madonna che il reverendissimo di Cesis ha fatta dipingere ne la sua cappella ne la Pace, la quale, essendo da l'angelo annunziata, fa uno sforzo nel volgersi indietro tale, che mi fa ridere quando io la veggo» (G.A. Gilio, *Dialogo degli errori de' pittori circa l'istorie* (1564), in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, 3 voll, Bari, 1960-1962, II, pp. 1-115, cit. p. 114).
- 47 Marcello Venusti, *Annunciazione* (1546-1550 circa), olio su tavola, 47 x 33,5 cm, collezione privata: N. Orsini De Marzo, *From the Borghese Gallery": dalla Galleria Borghese di Roma a una casa borghese romana. Il Grand Tour di un'Annunciazione attribuita a Marcello Venusti già nella Collezione dei Duchi di Hamilton*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», 59, 2006, pp. 227-250; A. Donati, *La Crocifissione di Marcello Venusti e il dono di Michelangelo Buonarroti a Francesco Amadori*, in *D'après Michelangelo. La fortuna dei disegni per gli amici nelle arti del Cinquecento*, catalogo della mostra, Milano 2015-2016, a cura di A. Alberti, A. Rovetta, C. Salsi, Venezia, 2015, pp. 361-373 (pp. 368-370); Kappler, Romeri, *Michelangelo e Venusti*, cit., pp. 38-39; A. Donati, *Marcello Venusti, Michelangelo and the Legacy of Sebastiano del Piombo*, in *Sebastiano del Piombo and Michelangelo. The Compass and the Mirror*, a cura di M. Wivel, Turnhout, 2021, pp. 321-333 (p. 323).
- 48 Marcello Venusti, *Annunciazione* (1546-1550 circa), olio su tavola, 45 x 30 cm, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini, inv. 255: H. Thode, *Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke*, 3 voll., Berlin, 1908-1913, II, pp. 458-460; F. Zeri, *Lelio Orsi: una "Annunciazione"* (1952), ora in *id.*, *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte italiana del Cinquecento*, Torino, 1994, pp. 85-86; Wilde, *Cartonetti by Michelangelo*, cit., p. 337; Ch. de Tolnay, *Michelangelo*, 5 voll., Princeton (N.J.) 1943-1960, V, pp. 82-83; Kamp, *Marcello Venusti*, cit., p. 110, n. 11; S. Ferino-Pagden, in *Vittoria Colonna. Dichterin und Muse Michelangelos*, catalogo della mostra, Vienna 1997, a cura di S. Ferino-Pagden, Wien, 1997, pp. 469-470, n. IV.54; F. Parrilla, in *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello*, catalogo della mostra, Roma 2011-2012, a cura di M.G. Bernardini, M. Bussagli, Milano, 2011, p. 331, n. 174; Kappler, *Una nota di cronologia*, cit., p. 357; Marongiu, *Tommaso de' Cavalieri, Marcello Venusti e i 'cartonetti' di Michelangelo*, cit., p. 47; Kappler, Romeri, *Michelangelo e Venusti*, cit., pp. 38-39. Per le repliche si rimanda a F. Kappler, M. Romeri, *Michelangelo e Marcello Venusti. Le Annunciazioni: prototipi, repliche, derivazioni*, in M. Marongiu, *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, Firenze, 2019, pp. 95-106 (pp. 100-103).
- 49 Michelangelo, *Annunciazione* (1545 circa), matita nera, 383 x 296 mm, New York, The Morgan Library & Museum, inv. IV, 7: B. Berenson, *I disegni dei pittori fiorentini*, 3 voll., Milano, 1961, I, pp. 345-346, II, p. 390, n. 1697c (Venusti); Wilde, *Cartonetti by Michelangelo*, cit., pp. 377-378 (Michelangelo); A. Perrig, *Michelangelo und Marcello Venusti*, in «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», XXIV, 1962, pp. 261-294 (Venusti); Tolnay, *Corpus*, cit., III, pp. 59-60, n. 399 (Venusti); M. Hirst, *Michelangelo, i disegni*, Torino, 1993 (ed. or. *Michelangelo and his Drawings*, New Haven-London, 1988), pp. 74-78 (Michelangelo); *id.*, *Michelangelo draftsman*, catalogo della mostra, Washington 1988, Milano, 1988, pp. 136-137, n. 55 (Michelangelo); A. Perrig, *Michelangelo's Drawings. The Science of Attribution*, New Haven-London, 1991, pp. 100-101 (Venusti); Joannides, *I disegni tardi di Michelangelo*, cit., pp. 31-32 (Michelangelo); Kamp, *Marcello Venusti*, cit., pp. 127-128, n. 43 (Venusti); Capelli, *Marcello Venusti*, cit., p. 23 (Venusti); Bambach, *Michelangelo*, cit., pp. 220-222 (Michelangelo); Marongiu, *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, cit., pp. 43-45 (Michelangelo).
- 50 Per esempio, per la *Resurrezione di Lazzaro* della National Gallery di Londra restano tre

disegni di Michelangelo per la figura di Lazzaro (Bayonne, Musée Bonnat-Helleu, inv. 682; British Museum, inv. 1860,0714.2 e 1860,0714.1), e almeno due studi d'insieme sono noti per la *Flagellazione* della Cappella Borgherini (originale di Michelangelo al British Museum, inv. 1895,0915.500, e copia del Clovio alla Royal Library di Windsor, inv. RCIN 90418).

- 51 A titolo esemplificativo si possono citare i quattro studi di Michelangelo (New York, Morgan Library & Museum, inv. 207, I-IV) preparatori per il *David e Golia* e i due disegni relativi all'*Enea e Didone* (Londra, Courtauld Institute, inv. PG 425, e Haarlem, Teylers Museum, inv. 32 A).
- 52 Si vedano, a questo proposito, i saggi raccolti in *Tommaso de' Cavalieri arbitro del gusto* cit., pp. 5-351. Che Cavalieri abbia potuto partecipare alla fase ideativa dell'opera con pareri di carattere formale e teologico non significa accettare la proposta di S. Capelli, *Michelangelo Buonarroti, Marcello Venusti e l'Annunciazione di Santa Caterina dei Funari in Roma. Un recupero dell'arte controriformata del primo Seicento romano*, in «Studi romani», LV, 2007, pp. 416-429 (pp. 420-422), che riferisce a Tommaso de' Cavalieri i «cartonetti» delle due *Annunciazioni*.
- 53 Sui gusti collezionistici di Tommaso de' Cavalieri, e sulle commissioni di dipinti di piccolo formato, si vedano Marongiu, *Tommaso de' Cavalieri, Marcello Venusti e i 'cartonetti' di Michelangelo*, cit., p. 50, ed *ead.*, *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, cit., pp. 55-59, 63-65.
- 54 Michelangelo Buonarroti, *Annunciazione* (1548 circa), matita nera, 405 x 545 mm, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 229 F: si rimanda a Thode, *Michelangelo*, cit., II, pp. 456-458 (Michelangelo); Wilde, *Cartonetti by Michelangelo*, cit., pp. 374-378 (Michelangelo); Berenson, *I disegni dei pittori fiorentini*, cit., I, pp. 345-346, II, p. 375, n. 1644 (Venusti); P. Barocchi, *Michelangelo e la sua scuola. I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi*, 2 voll, Firenze, 1962, I, pp. 245-247, n. 197 (Venusti); Perrig, *Michelangelo und Marcello Venusti*, cit. (Venusti); Tolnay, *Corpus*, cit., III, pp. 56-57, n. 393 (Clovio ?); Hirst, *Michelangelo, i disegni*, cit., pp. 74-78 (Michelangelo); *id.*, *Michelangelo draftsman*, cit., pp. 133-135, n. 54 (Michelangelo); Perrig, *Michelangelo's Drawings*, cit., pp. 100-101 (Venusti); Kamp, *Marcello Venusti*, cit., p. 125, n. 36 (Venusti); Wallace, *Michelangelo and Marcello Venusti*, cit., pp. 153-154 (Michelangelo); Chapman, *Michelangelo Drawings*, cit., pp. 257-258 (Michelangelo); A. Gnann, *Michelangelo. The Drawings of a Genius*, catalogo della mostra, Vienna 2010-2011, Vienna-Ostfildern, 2010, pp. 369-372, n. 115 (Michelangelo); Joannides, *I disegni tardi di Michelangelo*, cit., pp. 31-32 (Michelangelo); Bambach, *Michelangelo*, cit., pp. 220-222 (Michelangelo); Marongiu, *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, cit., pp. 45-47 (Michelangelo). Marcello Venusti, *Annunciazione* (1548-1554 circa), olio su tela, 320 x 210 cm circa, Roma, San Giovanni in Laterano, Museo del Tesoro (già altare del Collegio dei Benefattori e Chierici della basilica): A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. IX, La pittura del Cinquecento*, 7 tomi, Milano, 1925-1934, VI, pp. 490-494 (p. 492); Kamp, *Marcello Venusti*, cit., pp. 117-118, n. 24; Wallace, *Michelangelo and Marcello Venusti*, cit., pp. 145-147, 148; Kappler, *Novità su Venusti*, cit., p. 35; Marongiu, *Tommaso de' Cavalieri, Marcello Venusti e i 'cartonetti' di Michelangelo*, cit., pp. 46-48; *ead.*, *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, cit., pp. 45-50. Per le numerose repliche, si rimanda a Kappler, Romeri, *Michelangelo e Marcello Venusti*, cit., pp. 104-106. La commissione da parte del Cavalieri è attestata da Giorgio Vasari («Per lo che gli [a Venusti] ha finalmente il gentilissimo messer Tommaso de' Cavalieri, che sempre l'ha favorito, fatto dipignere con disegni di Michelagnolo una tavola, per la chiesa di San Giovanni Laterano, d'una Vergine annunziata, bellissimo»: Vasari, *Le Vite*, cit., VI, pp. 221-222) e confermata da fonti antiche (una descrizione anonima del 1655 recita: «Finita quest'ultima nave con Altare

- della SS^{ma} Annunziata, eretto dal collegio dei Beneficiati e Chierici l'anno 1555, il quadro in tela fu invenzione o disegno di Michelangelo Buonarroti, e dipinto da Marcello Venusti Mantovano d'ordine di Tommaso de' Cavalieri Gentil'huomo Romano»: in Kamp, *Marcello Venusti*, cit., pp. 117-118, n. 24).
- 55 Wilde, *Cartonetti by Michelangelo*, cit., pp. 374-378, seguito da Hirst, *Michelangelo draftsman*, cit., p. 133-137, nn. 54-55; Kappler, *Una nota di cronologia*, cit., pp. 356-357; Kappler, *Novità su Venusti*, cit., pp. 33-35; Marongiu, *Tommaso de' Cavalieri, Marcello Venusti e i 'cartonetti' di Michelangelo*, cit., pp. 47-48; Kappler, *Romeri, Michelangelo e Marcello Venusti*, cit., pp. 97-99. Pongono una decina d'anni tra l'esecuzione dei due "cartonetti" Joannides, *I disegni tardi di Michelangelo*, cit., pp. 31-32, e Bambach, *Michelangelo*, cit., pp. 220-222. La ricostruzione cronologica qui presentata è anche in Marongiu, *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, cit., pp. 43-47 e *ead.*, *Venusti*, cit.
- 56 Marcello Venusti, *Cristo crocifisso tra la Vergine e san Giovanni* (1550-1553 circa), olio su tavola, 51,4 x 33,7 cm, Oxford, Ashmolean Museum, in deposito da Champion Hall, Society of Jesus: Ph. Borland, *A Copy by Venusti after Michelangelo*, in «The Burlington Magazine», CIII, 1961, pp. 433-434; Kamp, *Marcello Venusti*, cit., p. 124, n. 33, p. 256, n. 33; Capelli, *Marcello Venusti*, cit., pp. 23-24; A. Rovetta, in *L'ultimo Michelangelo. Disegni e rime attorno alla Pietà Rondanini*, catalogo della mostra, Milano 2011, a cura di A. Rovetta, Cinisello Balsamo, 2011, pp. 160-161, n. 3.3; Marongiu, *Tommaso de' Cavalieri, Marcello Venusti e i 'cartonetti' di Michelangelo*, cit., pp. 48-49; Bambach, *Michelangelo*, cit., p. 222; Marongiu, *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, cit., pp. 55-59; A. Alessi, *Eretici e non eretici. Vittoria Colonna, Michelangelo e il Circolo degli Spirituali*, Roma, 2020, pp. 181-186. Il tabernacolo di Oxford è considerato un'opera di Michelangelo da A. Forcellino, 1545. *Gli ultimi giorni del Rinascimento*, Roma-Bari, 2008, pp. 115-119; *id.*, *La Pietà di Ragusa*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. V, 2010, pp. 105-142 (pp. 109-117). Per la teoria che il dono di Michelangelo a Vittoria Colonna fosse un dipinto e non un disegno, e tale dipinto sia da riconoscere nel quadro di Oxford, si veda, A. Donati, *Michelangelo e Vittoria Colonna. Dipinti, non solo disegni, ovvero disegni per dipinti*, in *Michelangelo e Vittoria Colonna. Amicizia, arte, poesia, spiritualità dall'assedio di Firenze all'apertura del Concilio di Trento*, atti del convegno internazionale di studi, Firenze 2019, a cura di V. Copello, A. Donati, Todi, 2022, pp. 199-221 (pp. 200-215). Tra le repliche di migliore qualità, da riferirsi allo stesso Marcello, si devono ricordare quella della Galleria Doria Pamphilj (inv. 340) e quella in deposito in Casa Buonarroti (inv. Gallerie 1890, n. 1559), per le quali si rimanda a Marongiu, *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, cit., pp. 58-59 (con bibliografia precedente).
- 57 Gli stemmi sono stati studiati da Borland, *A Copy by Venusti*, cit., pp. 433-434, e, recentemente, da M. Forcellino, *Novità sui dipinti della Crocefissione dai disegni di Michelangelo: una nuova copia, la "Crocefissione Amadori", e qualche precisazione sulla "Crocefissione Cavalieri"*, in «Bollettino d'Arte», CI, 2016, s. VII, 32, pp. 25-40 (pp. 30-31).
- 58 Un inventario redatto nella prima metà del 1755 descrive «un quadretto rappresentante il SS.^o Crocifisso spirante con la Madonna e S. Giovanni, opera di Michel Angelo Buonarota», inserito in una «custodia [...] di pietre dure» (in W. Kirkendale, *Emilio de' Cavalieri "Gentiluomo romano". His Life and Letters, his Role as Superintendent of All the Arts at the Medici Court, and his Musical Compositions. With Addenda to L'Aria di Fiorenza and The Court Musicians in Florence*, Firenze, 2001, p. 115).
- 59 Questo esemplare è stato tradizionalmente identificato con quello della Galleria Doria Pamphilj. Donati, *La Crocefissione di Marcello Venusti*, cit., ha proposto di riconoscerlo in un dipinto di collezione privata: tale attribuzione a Venusti, tuttavia, non è condivisibile.

- 60 Per questa proposta di cronologia, si veda Marongiu, *Tommaso de' Cavalieri, Marcello Venusti e i 'cartonetti' di Michelangelo*, cit., pp. 48-49.
- 61 The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1895,0915.504, per il quale si veda, con bibliografia precedente, V. Romani, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra, Firenze 2005, a cura di P. Ragionieri, Firenze, 2005, 165-167, n. 49.
- 62 Questo riporta Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, cit., p. 61.
- 63 L. Caporossi, *Michelangelo e le istanze di rinnovamento dell'Ecclesia Viterbiensis*, in *L'Eterno e il Tempo tra Michelangelo e Caravaggio*, catalogo della mostra, Forlì 2018, a cura di A. Paolucci et alii, Cinisello Balsamo, 2018, pp. 27-37 (p. 32), con bibliografia precedente.
- 64 *Officium Virginis (Libro d'Ore Farnese)*. New York, The Morgan Library & Museum, ms M.69, fol. 102v. Il prezioso volume fu miniato tra il 1538 e il 1546; per la *Crocifissione* è possibile proporre una datazione al 1540-1545 circa: Marongiu, *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, cit., pp. 38-40, con bibliografia precedente.
- 65 Michelangelo Buonarroti, *Studio per la Vergine ai piedi della croce* (1550-1553 circa), matita nera, 230 x 100 mm, inv. 720; *Studio per san Giovanni Evangelista ai piedi della croce* (1550-1553 circa), matita nera, 250 x 82 mm, inv. 698: si vedano Tolnay, *Corpus*, cit., III, pp. 67-68, nn. 412-413; P. Joannides, con V. Goarin, C. Scheck, *Michel-Ange. Élèves et copistes, Inventaire général des dessins italiens*. VI, Paris, 2003, pp. 174-178, nn. 39-40; V. Romani, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, cit., pp. 168-169, nn. 50-51; A. Rovetta, in *L'ultimo Michelangelo*, cit., pp. 154-159, nn. 3.1-3.2. Entrambi i disegni sono attribuiti a Venusti da Perrig, *Michelangelo's Drawings*, cit., pp. 97-100, e da Kamp, *Marcello Venusti*, cit., p. 128, nn. 44-45.
- 66 Tolnay, *Corpus*, cit., III, pp. 67-68, nn. 412-413; Capelli, *Marcello Venusti*, cit., p. 23; Chapman, *Michelangelo Drawings*, cit., p. 257; M. Kuntz, *Michelangelo the "Lefty": The Cappella Paolina, the Expulsion Drawings, and Marcello Venusti*, in *Michelangelo in the New Millennium. Conversations about Artistic Practice, Patronage and Christianity*, a cura di T. Smithers, Leiden-Boston, 2016, pp. 179-209 (p. 191); Bambach, *Michelangelo*, cit., p. 222, pensano che i disegni siano stati assemblati autonomamente da Venusti, senza una diretta partecipazione di Michelangelo al progetto.
- 67 Marcello Venusti (attr.), *Studio per la Vergine ai piedi della croce* (1550-1553 circa), matita nera, profili a matita rossa, 248 x 134 mm, inv. 765; *Studio per san Giovanni Evangelista ai piedi della croce* (1550-1553 circa), matita nera, qualche rialzo a matita rossa, 252 x 103 mm, inv. 801: Joannides, *Michel-Ange*, cit., pp. 264-266, n. 125-126 (attribuzione dubitativa che oscilla tra Clovio e Venusti).
- 68 Nonostante la partecipazione al dibattito degli Spirituali, Michelangelo non aveva mai abbandonato l'ortodossia cattolica e, conclusa quella stagione, aveva continuato la sua riflessione all'interno della religiosità tradizionale.
- 69 Il testamento di Marcello Venusti, del 14 ottobre 1579, è in Kamp, *Marcello Venusti*, cit., pp. 143-149, doc. 25, quello di Tommaso de' Cavalieri, del 27 febbraio 1580, in *Dokumente und Forschungen zu Michelangelo*, a cura di E. Steinmann, H. Pogatscher, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXIX, 1906, 5-6, pp. 387-457 (pp. 446-447, n. III.6). Per l'importante ruolo avuto dal Cavalieri all'interno della Confraternita, J. von Henneberg, *An Early Work by Giacomo della Porta: The Oratorio del Santissimo Crocifisso di San Marcello in Rome*, in «The Art Bulletin», LII, 1970, pp. 157-171, ed ead., *L'oratorio dell'Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso di San Marcello*, Roma, 1974.
- 70 Michelangelo Buonarroti, *Orazione nell'orto* (1555 circa), matita nera, 360 x 600 mm, Firenze,

Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 230 F: si vedano Berenson, *I disegni dei pittori fiorentini*, cit., I, pp. 345-346, II, p. 375, n. 1645 (Venusti); Barocchi, *Michelangelo e la sua scuola*, cit., I, pp. 247-248, n. 198 (Venusti); Perrig, *Michelangelo und Marcello Venusti*, cit. (Venusti); Tolnay, *Corpus*, cit., III, p. 65, n. 409 (Michelangelo); Hirst, *Michelangelo, i disegni*, cit., pp. 74-78 (Michelangelo); Perrig, *Michelangelo's Drawings*, cit., pp. 100-101 (Venusti); Kamp, *Marcello Venusti*, cit., p. 125, n. 37 (Venusti); Capelli, *Marcello Venusti*, cit., p. 28 (Venusti); Marongiu, *Tommaso de' Cavalieri, Marcello Venusti e i 'cartonetti' di Michelangelo*, cit., p. 49 (Michelangelo); Bambach, *Michelangelo*, cit., p. 344 nota 260 (Michelangelo); Marongiu, *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, cit., pp. 63-64 (Michelangelo). Marcello Venusti, *Orazione nell'orto* (1555 circa), olio su tavola, 53 x 76 cm, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, inv. 1469: Thode, *Michelangelo*, cit., II, pp. 461-464; F. Zeri, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Torino, 1957, pp. 33-34; Russo, *Per Marcello Venusti*, cit., pp. 4, 7; Kamp, *Marcello Venusti*, cit., p. 111, n. 13; Capelli, *Marcello Venusti*, cit., p. 28; Wallace, *Michelangelo and Marcello Venusti*, cit., pp. 151-153; Bambach, *Michelangelo*, cit., p. 222; Marongiu, *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, cit., pp. 64-65. A questa composizione possono collegarsi alcuni disegni preparatori di Michelangelo (Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. Lat. 3211, foll. 81v e 82v; British Museum, inv. 1885,0509.1894; Ashmolean Museum, inv. 1846.86), a testimonianza dell'impegno dedicato all'opera.

- 71 Che la finalità iniziale fosse la realizzazione di un quadretto è stato sostenuto da Wilde, *Cartonetti by Michelangelo*, cit., p. 378; Wallace, *Michelangelo and Marcello Venusti*, cit., p. 152; P. Joannides, *The Drawings of Michelangelo and His Followers in the Ashmolean Museum*, New York, 2007, pp. 230-233, sub n. 47; Marongiu, *Tommaso de' Cavalieri, Marcello Venusti e i 'cartonetti' di Michelangelo*, cit., pp. 49; Marongiu, *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, cit., pp. 64.
- 72 Per la vendita si veda Kirkendale, *Emilio de' Cavalieri*, cit., p. 112.
- 73 Per il dipinto, si veda sopra, nota 70. Si segnala la recente ipotesi di F. Parrilla (in *Michelangelo a colori. Marcello Venusti, Lelio Orsi, Marco Pino, Jacopino del Conte*, catalogo della mostra, Roma 2019-2020, a cura di F. Parrilla, con la collaborazione di M. Pirondini, Roma, 2019, pp. 72-75, n. 3), che data il dipinto tra il 1565 e il 1571 e lo ritiene copia dell'esemplare ora in collezione Doria Pamphilj, però attribuito da Lothar Sickel a Jacopo Rocchetti (L. Sickel, *Jacopo Rocchetti alias Giacomo Rocca. Ein Protagonist der frühen Sammlungsgeschichte von Michelangelos Zeichnungen*, in *Michelangelo als Zeichner*, atti del convegno internazionale, Vienna 2010, a cura di C. Echinger-Maurach, A. Gnann, J. Poeschke, Münster, 2013, pp. 73-96, in part. pp. 92-95). Tuttavia, l'alta qualità del dipinto Barberini rispetto a quello Doria e la sua stretta relazione con il disegno degli Uffizi non permettono di accogliere la proposta di Francesca Parrilla.
- 74 Lettera di Marcello Venusti a Niccolò Gaddi del 20 marzo 1571: «Io le mando il quadretto dell'orto, come V.S. me l'ha ordinato, dichiarandole ancora la volontà mia circa del prezzo delle fatiche mie. Io voria con sua buona grazia, che si contentasse mandarmi il compimento di scudi quindici, computando quelli che io ho già avuti da V.S. che furono sei di moneta, e gli resto affezionatissimo le bacio le mani» (in Kamp, *Marcello Venusti*, cit., pp. 141-142, doc. 21). Capelli, *Marcello Venusti*, cit., p. 28; F. Parrilla, in *Michelangelo a colori*, cit., pp. 72-75, n. 3, hanno collegato questa notizia all'esemplare di Palazzo Barberini.
- 75 Marcello Venusti, *Cacciata dei mercanti dal Tempio* (1555-1560 circa), olio su tavola, 60 x 38 cm, inv. 1194: Thode, *Michelangelo*, cit., II, pp. 454-456; C. Gould, *National Gallery Catalogues. The Sixteenth-Century Italian Schools.*, London, 1975, pp. 154-155; Chapman, *Michelangelo*

- Drawings*, cit., pp. 265-268; S. Capelli, *Marcello Venusti dalla Collezione Borghese alla Francia alla National Gallery di Londra. Ipotesi per una ricostruzione delle vicende di alcuni dipinti romani*, in «Studi di Storia dell'Arte», 22, 2012, pp. 83-90 (pp. 83-84); Marongiu, *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, cit., pp. 65-67. Che l'intenzione iniziale fosse quella di realizzare un dipinto di piccolo formato era già opinione di Chapman, *Michelangelo Drawings*, cit., p. 266; Marongiu, *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, cit., pp. 66-67. Hanno ipotizzato un'opera monumentale: Tolnay, *Michelangelo*, cit., V, pp. 77-78; Joannides, *I disegni tardi di Michelangelo*, cit., pp. 22-23; Kuntz, *Michelangelo the "Lefty"*, cit.; W.E. Wallace, *Michelangelo's Late Drawings*, in *Triumph of the Body. Michelangelo and Sixteenth-Century Italian Draughtsmanship*, catalogo della mostra, Budapest 2019, a cura di Z. Kárpáti, Budapest, 2019, pp. 89-109 (pp. 102-103); Donati, *Marcello Venusti, Michelangelo and the Legacy of Sebastiano del Piombo*, cit., pp. 324-325.
- 76 La necessità del cartone, sulla base del quale Venusti eseguì il dipinto, è stata sostenuta da Wilde, *Cartonetti by Michelangelo*, cit., p. 381 e, recentemente, da A. Rovetta, in *L'ultimo Michelangelo*, cit., pp. 138-140, n. 2.9, Marongiu, *Tommaso de' Cavalieri, Marcello Venusti e i 'cartonetti' di Michelangelo*, cit., p. 46; ead., *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, cit., p. 66.
- 77 Sono riferibili a questa composizione gli studi a matita nera dell'Ashmolean Museum (inv. 1846.74) e del British Museum (inv. 1860,0616.2/2 r/v; inv. 1860,0616.2/1r/v; inv. 1860,0616.2/3r/v).
- 78 Marcello Venusti, *Resurrezione di Cristo* (1565 circa), olio su tavola, 61 x 40 cm, Cambridge, MA, Fogg Art Museum, inv. 1943.125; Marcello Venusti, *Deposizione nel sepolcro* (1565 circa), olio su tavola, 66 x 40 cm, Montpellier, Musée Fabre, inv. 835-1-2. Si veda Marongiu, *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, cit., pp. 71-73.
- 79 Il riferimento è alla *Sacra Famiglia* di Grosotto, alla decorazione della cappella Mutini in Sant'Agostino a Roma, al *San Lorenzo* di Palazzo Barberini, al *San Bernardo* della Pinacoteca Vaticana.



Fig. 1: Michelangelo Buonarroti, *Annunciazione*, 1545 circa, matita nera, 383 x 296 mm.
New York, The Morgan Library & Museum, inv. IV, 7.
© The Morgan Library & Museum, New York.



Fig. 2: Marcello Venusti, *Annunciazione*, 1546-1550 circa, olio su tavola, 45 x 30 cm.
Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Galleria Palazzo Corsini, inv. 255.
© Gallerie Nazionali di Arte Antica (MIBACT) – Biblioteca Hertziana,
Istituto Max Planck per la storia dell'arte / Enrico Fontolan.



Fig. 3: Michelangelo Buonarroti, *Annunciazione*, 1548 circa, matita nera, 405 x 545 mm.
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 229 F.
Su concessione del Ministero della Cultura.



Fig. 4: Marcello Venusti, *Annunciazione*, 1548-1554 circa, olio su tavola, 320 x 210 cm circa.
Roma, San Giovanni in Laterano, Museo del Tesoro.



Fig. 5: Michelangelo Buonarroti, *Studio per la Vergine ai piedi della croce*, 1550-1553 circa, matita nera, 230 x 100 mm. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 720. © RMN – Grand Palais (musée du Louvre) / Gérard Blot.



Fig. 6: Michelangelo Buonarroti, *Studio per san Giovanni Evangelista ai piedi della croce*, 1550-1553 circa, matita nera, 250 x 82 mm. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 698. © RMN – Grand Palais (musée du Louvre) / Thierry Le Mage.

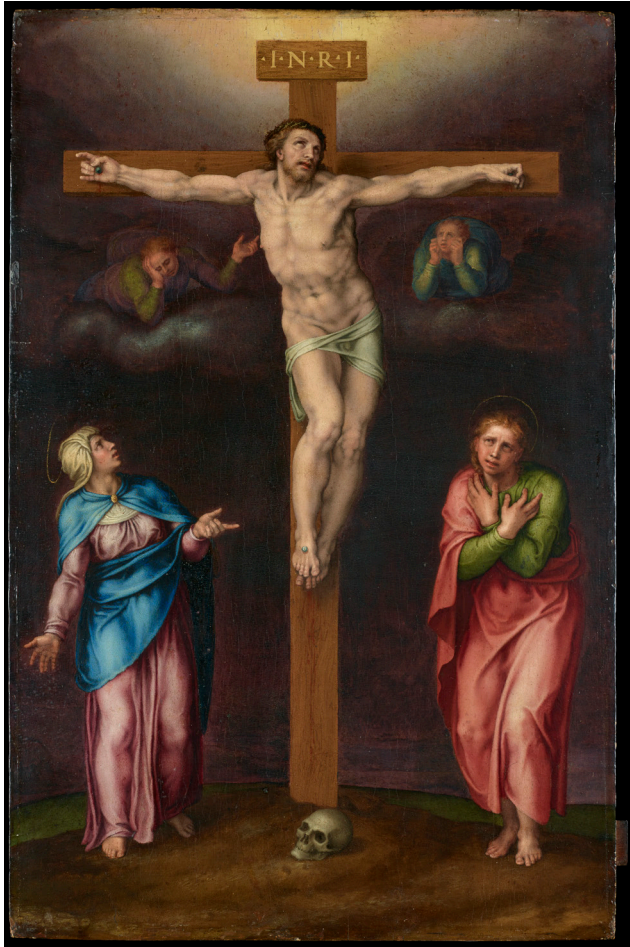


Fig. 7: Marcello Venusti, *Cristo crocifisso tra la Vergine e san Giovanni*, 1550-1553, olio su tavola, 51,4 x 33,7 cm. Oxford, The Ashmolean Museum, in deposito da Champion Hall, Society of Jesus. © Ashmolean Museum, University of Oxford.



Fig. 8: Michelangelo Buonarroti, *Orazione nell'orto*, 1555 circa, matita nera, 360 x 600 mm.
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 230 F.
Su concessione del Ministero della Cultura.



Fig. 9: Marcello Venusti, *Cacciata dei mercanti dal Tempio*, 1555-1560 circa, olio su tavola, 60 x 38 cm. Londra, National Gallery, inv. 1194. © The National Gallery, London.



Fig. 10: Marcello Venusti, *Orazione nell'orto*, 1555 circa, olio su tavola, 53 x 76 cm.
Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Palazzo Barberini, inv. 1469.
© Gallerie Nazionali di Arte Antica (MIBACT) – Biblioteca Hertziana,
Istituto Max Planck per la storia dell'arte / Enrico Fontolan.