GIORGIO LEONE

MERIDIONALI A ROMA NEL RINASCIMENTO: DI NUOVO SULLA CAPPELLA TURCHI E LA CAPPELLA MARCIAC NELLA CHIESA DELLA SANTISSIMA TRINITÀ DEI MONTI

La critica specialistica, sulla base delle fonti e dell'intrinseco sviluppo stilistico di alcuni artisti di Napoli e del regno attivi nella prima metà del Cinquecento, ha supposto e argomentato l'evenienza di un loro possibile viaggio o soggiorno a Roma. Ciò, naturalmente, nell'ambito specifico dell'anamnesi critica, ha inteso recuperare e individuare lo sviluppo formale di queste personalità in direzione rinascimentale romana, raffaellesca e michelangiolesca, quando, per giustificare tale avvenuta progressione, vengono a mancare, nel tempo specifico, a Napoli, presenze di opere o di artisti provenienti direttamente dalla città papale. Generalmente, le supposizioni e le documentazioni derivate da queste ipotesi sono state analizzate esclusivamente in rapporto alla sola produzione meridionale e alla propagazione che tale aggiornamento ebbe nella cultura locale. Poche volte, invece, è stato tentato il riconoscimento dell'effettivo operato di queste personalità a Roma e, ancor meno, nella presenza di una documentazione artistica certa, l'interpretazione in rapporto alla cultura romana del tempo, per sviscerare il significato avuto in essa se non proprio dall'artista almeno dalla specifica committenza.

Il problema critico del soggiorno e dell'attività romana di alcuni artisti meridionali si può asserire risulti già impostato nelle due fonti letterarie maggiori di cui gli studiosi dispongono per siffatte ricerche: le *Vite* cinquecentesche di Giorgio Vasari e le *Vite* settecentesche di Bernardo De Dominici, specifiche queste ultime delle personalità meridionali. Il De Dominici, infatti, nello stilare i profili biografici di Giovanni da Nola[1], Andrea Sabatini[2], Giovan Vincenzo Corso[3], Gerolamo Santacroce[4] e Giovan Filippo Criscuolo[5] afferma che, in diverso modo e in diverso tempo, questi si trasferirono nella città papale per studiare o per osservare le sculture di Michelangelo e le pitture di Raffaello. In particolare, racconta che i due scultori – Giovanni da Nola e Gerolamo Santacroce – non ebbero la ventura di entrare in contatto diretto con Michelangelo o con altri maestri attivi e celebrati a Roma, ma che aggiornarono le loro esperienze solo sulle loro opere traendone ugualmente profitto; i pittori, invece, ebbero la fortuna di affiancarsi a Raffaello, come Andrea Sabatini, ovvero a suoi allievi quali Perin del Vaga o Giovanni da Udine, come Giovan Vincenzo Corso e Giovan Filippo Criscuolo, del quale ultimo, tra l'altro, riporta l'epiteto di "studioso napoletano" con cui, egli dice, era noto a Roma durante il suo soggiorno. In realtà, come è stato osservato e in parte documentato, i fatti non ebbero questo svolgimento e, dei summenzionati artisti, niente è rimasto che possa realmente far ipotizzare il contatto diretto con i maestri richiamati dal De Dominici, pur rimanendo verosimile la loro esperienza romana[6].

Diverse, invece, sono le notizie che si possono ricavare dalle *Vite* del Vasari. È noto che questi, trascurando fuor misura gli artisti napoletani[7], dedica un profilo intero solo a Marco Cardisco[8] e significativamente inserisce la biografia di Girolamo Santacroce[9], nella quale si ritrovano cenni a Giovanni da Nola[10], tra quelle di alcuni maestri settentrionali. Nella "Vita" di Marco Cardisco, chiamato "Marco Calavrese" e nelle biografie di altri artisti attivi a Roma nella prima metà del Cinquecento, però, l'aretino non manca di segnalare la presenza di qualche altro meridionale, in particolare calabrese, lì operoso. A chiusura del profilo di Cardisco afferma che "fu compagno di Marco un altro calavrese, del quale non so il nome, il quale in Roma lavorò con Giovanni da Udine lungo tempo e fece da per sé molte opere in Roma, e particolarmente facciate di chiaro scuro. Fece anche nella chiesa della Trinità la capella della Concezzione a fresco con molta pratica e diligenza"[11]. In quella di "Battista Franco pittore veneziano", riporta il giudizio sui "pittori tedeschi" dello stesso Franco, di Francesco Salviati e di un non meglio specificato "Calavrese"[12]. Infine, nella "Vita" di Taddeo Zuccari scrive della brutta esperienza di questi come "garzone" presso "Giovampiero calavrese", il quale possedeva "alcune carte … di mano di Raffaello da Urbino"[13]. Sono notizie scarse, ma utili almeno per documentare l'attività di artisti meridionali nella città papale cinquecentesca. Simili informazioni, circa duecento anni dopo, saranno ancora affermate dal De Dominici, il quale, per quell'epoca, annota pure il passaggio da Napoli di altri pittori del regno che poi si trasferirono a Roma per studiare o per lavorare, facendo o meno ritorno in patria[14]; casi a parte, poi, sono quelli di Pirro Ligorio e di altri artisti napoletani o regnicoli che ebbero fortuna e fama durature a Roma[15].

Le indicazioni di Giorgio Vasari sono state vagliate dagli studiosi, con interessanti risoluzioni critiche ed effi-

caci osservazioni. Una delle questioni e, forse la prima, che hanno tentato di chiarire – giacché oggi conta il maggior numero di contributi –, è stata quella di dare un nome a quello "altro calavrese" ricordato nella "Vita" di Cardisco. Molti ritengono possibile la sua identificazione con il pittore di San Marco Argentano Pietro Negroni[16] – un'agnizione presente già negli scritti tardo seicenteschi di Domenico Martire[17] –, altri con il "Giovampiero calavrese" descritto nella "Vita" di Taddeo Zuccari[18], mentre altri ancora sono convinti che il problema non può avere al momento una soluzione certa a causa del grande numero di pittori calabresi presenti a Roma negli anni in cui avvenne la decorazione della Cappella della Concezione assegnata a questo anonimo dall'aretino[19], cioè verso la metà degli anni trenta del Cinquecento. Quest'ultima riflessione non è come potrebbe sembrare di primo acchito un mero atteggiamento critico nei confronti della prima ipotesi, ma corrisponde effettivamente alla realtà di vari pittori calabresi documentati a Roma in quel periodo e ai quali, però, non fa riscontro nessuna opera certa, e, quindi, di difficile chiarimento specifico. L'altra congettura, cioè quella di identificare il "calabrese senza nome" del Vasari con "Giovampiero calavrese", invece, sulla scia di quanto è stato osservato[20], appare veramente strana per il fatto che di lui il Vasari ricorda il nome, quindi sarebbe una vera e propria sua contraddizione. Se, infatti, tal "Giovampiero" risultasse veramente essere quel "pittore di bandiere" documentato per il 1551 negli archivi della Camera Apostolica[21] ed essere tutt'uno con quello attestato nella confraternita di San Rocco[22] e con l'altro residente nel rione di Campo Marzio[23] – luogo quest'ultimo collegabile alle presenze dei calabresi a Roma[24] –, e, ancora, essere lo stesso che collabora nel 1535 con Pietro Vincenti[25] e nel 1531 con Giovanni da Udine[26], e, finalmente, essere identificato con quel "Joan Pietro Condopulo Calabrese Pittore" annoverato nel *Libro degli Introiti* del "Consolato" dei "Pittori, Miniatori, Recamatori e Battiloro" di Roma[27] – l'antesignano dell'Accademia di San Luca – nella qualità di console nel 1534, 1535, 1541 e 1546[28], più difficile, per ora, e, sempre come un atto di fede, apparirebbe riconoscerlo con il "calabrese senza nome" ricordato dall'aretino perché il giudizio di questi ben poco si attaglierebbe con il ruolo che gli si è voluto riconoscere nella decorazione della Cappella della Concezione assegnandogli la realizzazione delle sole grottesche[29].

1. Pittore meridionale (quarto decennio del XVI secolo), *Visione di san Giovanni Evangelista a Patmos*. Roma, Santissima Trinità dei Monti, Cappella Turchi.

A parere di chi scrive il "calabrese senza nome" di cui si discute potrebbe essere lo stesso cui il Vasari accenna nella "Vita" di Battista Franco, tra l'altro usando la iniziale maiuscola come se fosse un vero e proprio epiteto o soprannome, perché entrambi parrebbero pittori di figura e di storia piuttosto che di ornato. Se ciò fosse esatto, allora, il cerchio delle frequenze dell'anonimo pittore calabrese a Roma verrebbe allargato essendo egli in quel contesto accompagnato da due "pittori di figura" in una discussione sul disegno e sul colore, perciò sottratto al solo ruolo di un pittore di stendardi e grottesche, come in fin dei conti sarebbe il "Giovampiero calavrese" *alias* Giovan Pietro Condopulo per quel che di lui ora resta negli archivi.

Dalla richiamata documentazione del sodalizio romano si recuperano altri nomi di meridionali attivi in campo artistico presenti a Roma tra il quarto e il sesto decennio del Cinquecento: "Pagolo Magnifico Calabrese pittore"[30]; il famigerato miniatore Matteo da Terranova[31] forse anch'egli calabrese; "Pirro napolitano pittore"[32]; "Francesco napolitano pittore ovvero battitore d'oro"[33]; "Giovanbattista capuano napolitano battiloro"[34]; "Lorenzo napolitano ricamatore"[35]; "Marco Imperato napolitano pittore"[36]; "Michele battiloro napolitano"[37]. Per gli altri di cui la critica, come si annotava all'inizio, ha supposto per gli stessi anni un viaggio o un soggiorno a Roma, la ricerca è ancora tutta da sviluppare, sia tra i tanti nomi senza indicazione di provenienza riesumati dalla documentazione citata e da altra relativa agli stessi anni[38] sia tra le opere riconducibili ad artisti di tale estrazione ancora presenti nella città papale.

L'unico episodio meridionale di una certa rilevanza dell'epoca di cui si tratta che pare sopravvissuto a Roma è la Cappella della Concezione nella chiesa della Santissima Trinità dei Monti, quella appunto ricordata da Giorgio Vasari e sulla quale gli studiosi si sono particolarmente incentrati, dando vita a un'altra questione dello stesso problema che si intreccia, come si vedrà, con quella appena discussa, cercando di far luce sul suo autore, e, di conseguenza, vagliare l'attendibilità delle informazioni fornite dall'aretino e restituire una produzione a qualcuno dei pittori sopraccitati e più o meno identificabili col "compagno" di Marco Cardisco. La discussione che ne è scaturita è molto interessante, e, sebbene rimanga ancora aperta, ha permesso taluni allargamenti critici su queste presenze meridionali a Roma, tra cui alcune riflessioni sulla decorazione della

2. Pittore meridionale (quarto decennio del XVI secolo), *Geremia*. Roma, Santissima Trinità dei Monti, Cappella Marciac.

Cappella dei Santi Pietro e Paolo dello stesso edificio, che hanno portato a riconoscervi l'operato di un pittore di eguale provenienza ed estrazione culturale, ovvero su altri dipinti custoditi nella città papale.
La chiesa della Santissima Trinità dei Monti appartenne all'ordine dei Minimi fondato da san Francesco di Paola e la sua costruzione con l'annesso convento fu patrocinata da Carlo VIII di Francia e destinata ai frati di tale nazionalità, ma fu anche legata al regno meridionale e, in particolare, ai calabresi, tant'è che, inizialmente, i frati di tale provenienza la condivisero con quelli francesi fino al loro allontanamento avvenuto nella seconda metà del Cinquecento[39]. La chiesa, tra l'altro, per le sue singolari vicende costruttive e decorative, è veramente da indicare come uno degli episodi più rappresentativi, e, in un certo modo, nodali della cultura artistica romana del pontificato di Paolo III[40].
La Cappella della Concezione è la sesta del lato sinistro della chiesa ed è nota come Cappella Turchi[41], dal nome del suo fondatore, Giovan Battista Turchi, che l'acquistò nel 1532 e fece apporre il proprio blasone al centro della volta, sull'intersecazione degli archi della crociera. Della decorazione cinquecentesca, commissionata dal Turchi nello stesso anno, rimangono solo quella della volta, con quattro storie di Gioacchino e Anna, e delle due lunette laterali, con l'*Abbraccio di Gioacchino e Anna alla Porta d'Oro* e la *Visione di san Giovanni Evangelista a Patmos*. È plausibile che essa si estendesse anche sulle pareti, ma non vi è rimasta alcuna traccia, giacché attualmente si presenta nella *facies* raggiunta nel 1858 quando, a seguito della nuova dedica al Sacro Cuore, venne dipinta da Alexander Maximilian Seitz. Il ciclo originale, se l'ipotesi è esatta, per la specifica destinazione cultuale, doveva accogliere episodi legati alla nascita e all'infanzia della Vergine, esaltandone l'immacolato concepimento, forse più direttamente espresso nella pala dell'altare. Considerando la data di acquisizione dello *jus patronatus* da parte del Turchi i lavori dovettero iniziare entro la metà del quarto decennio e le informazioni archivistiche trasmesse da Fourier Bonnard[42] chiamano in causa un tal "Marco di Calabria" che, al di là di alcuni dissensi di parte della critica, allo stato delle conoscenze, non può che essere identificato con Marco Cardisco[43]. Anche lo stile delle pitture rimaste appare concorde con il dato documentario, pur se non andrebbero del tutto escluse le ipotesi avanzate in merito a possibili collaborazioni: una ha chiamato in causa il supposto Giovan Pietro Condopulo, proponendo di assegnare a questi le grottesche[44]; l'altra, invece, Pietro Negroni[45], sebbene genericamente in relazione alle pitture, ma documentato collaboratore di Cardisco poi suo socio e infine erede della "bottega"[46] e, che, in sostanza, potrebbe anche presupporre l'estensione della sua attività per gli affreschi perduti o per la pala della cappella, anche considerando quelle diversità di stile che sono state intraviste nella lunetta con la *Visione di san Giovanni Evangelista a Patmos*[47], in realtà non tanto eccentriche. Tale ultima congettura, in fondo, avrebbe la possibilità di far quadrare l'informazione del Vasari in merito all'esecuzione della cappella da parte del "calabrese senza nome" con la ritenuta identificazione di quest'ultimo con il Negroni senza escludere il dato archivistico di Marco di Calabria *alias* Marco Cardisco[48], pure in virtù del fatto che di entrambi non sono al momento conosciute pitture murali, comunque documentate dalle fonti per il primo, per trarre definitivi confronti e che quest'ultimo avrebbe anche potuto sostituire il Cardisco nell'onere contrattuale. Che Pietro Negroni, indipendentemente dalla soluzione critica della Cappella della Concezione, sia stato a Roma, forse anche più volte, è oramai a livello critico fuori discussione[49] e a lui sono stati attribuiti anche alcuni quadri tuttora custoditi nella città papale: il *Ritratto di giovane* della Galleria Borghese[50] – addirittura eseguito "in Roma" come informa il cartiglio dipinto in bella mostra – e il *San Sebastiano* della Galleria Colonna[51]. L'inserimento stilistico di questi dipinti nell'ambito romano del quarto decennio del Cinquecento, in ispecie di Perino e di Salviati il primo e di Marteen van Heemskerck il secondo, inoltre, potrebbe ritornare effettivamente utile per risolvere positivamente il prima argomentato possibile riconoscimento del Negroni – sempre se è veramente lui l'autore di questi due quadri – con il "calabrese senza nome" compagno di Marco Cardisco e con il "Calavrese" ricordato sempre dal Vasari nella "Vita" di Battista Franco proprio in relazione a Francesco Salviati e a quel "Martino" che appunto è stato identificato con il van Heemskerck[52]. Sono, però, allo stato dei fatti, tutte mere congetture, anche se plausibili. Rimangono però concrete, in qualsiasi modo si dovesse concludere la ricerca della

paternità delle opere fin qui discusse, le deduzioni ricavabili dallo stile che esse esibiscono e dalle quali si può comprendere la sopravvivenza e l'attestazione a Roma di quel portato di estrazione espressionistica polidoresca al di là dell'assenza del pittore lombardo che aveva lasciato la città papale dal tempo del Sacco per Napoli – dove il pittore della Cappella della Concezione aveva assimilato la sua cultura formale – e che operava oramai a Messina, se non era lì già morto[53]. Di conseguenza, la piena inclusione di questo portato stilistico nelle coordinate artistiche del pontificato di Paolo III nel momento di maggiore elaborazione di un nuovo linguaggio della Maniera. Contemporaneamente, la contestualizzazione dell'originalissimo e già indicato precoce inserto iconografico della "Donna dell'Apocalisse" come "Maria Immacolata", che è di chiara estrazione meridionale, negli affreschi della Cappella della Concezione in un periodo di iniziale e difficile definizione a Roma del dogma e della formulazione artistica dello stesso concetto mariano[54].
Il nome di Negroni a Roma, va detto, è stato suggerito anche per la decorazione dell'altra cappella della Santissima Trinità dei Monti prima richiamata: la quinta del lato destro[55], la cui decorazione dovette cominciare

3. Pietro Negroni (?) (quarto decennio del XVI secolo), *San Sebastiano*. Roma, Galleria Colonna. Per gentile concessione di S. Ecc. il principe Prospero Colonna.

dopo il 1539, anno del testamento di Pierre Marciac, canonico di Besançon, cui si devono dotazioni e lasciti alla stessa cappella che acquisì nel 1534 e in cui volle essere sepolto. Questa attribuzione, almeno dei dipinti delle pareti, è stata successivamente dirottata verso un altro pittore attivo a Roma tra quarto e quinto decennio del Cinquecento: Pompeo Cesura[56], aquilano, e, dunque, in certo senso, meridionale anch'egli per l'appartenenza al regno di Napoli; pittore altrimenti documentato nella città papale dalle fonti letterarie non sempre però esplicite sulla sua effettiva permanenza e attività[57]. L'evoluzione del Cesura nell'ambito raffaellesco romano tra Perin del Vaga, Francesco Salviati e Daniele da Volterra è cosa ormai certa – e forse proprio la lettura di tali coordinate può giustificare il comunque non appropriato riferimento al Negroni prima registrato –, anche se in lui sono avvertibili sedimentazioni e risentimenti spagnoli di continuità napoletana[58]. La datazione plausibile degli affreschi in argomento è nei primi anni quaranta del Cinquecento e l'assegnazione al pittore aquilano è stata desunta, su basi stilistiche, attraverso un attento riesame delle opere precedentemente attribuite a tal "Michaele Griechi" e a tal "Domenico Zaga", nomi di artisti citati nei documenti e nei censimenti romani e sui quali la critica sta gradatamente mettendo a punto la reale produzione[59]. Tutta questa congerie di riferimenti fa anche della Cappella Marciac una interessante risoluzione di estrazione meridionale sviluppata nel rapporto con il contesto artistico romano farnesiano e con i cantieri della chiesa della Santissima Trinità dei Monti, in cui le caratteristiche elaborazioni formali intrecciano il linguaggio raffaellesco di Perin del Vaga e quello michelangiolesco di Daniele da Volterra con singolari ed espressive oscillazioni e contaminazioni degli stessi portati[60]. Da tale contesto, però, sembrano sfuggire le pitture delle lunette[61] e della volta della Cappella Marciac, che, nelle quattro vele della crociera con al centro lo stemma del committente, espongono altrettanti profeti, cioè *Isaia*, *Geremia*, *Daniele* e *Davide*[62]. Lo stato di conservazione delle prime, come è stato rilevato[63], non consente un'agevole lettura e comunque esse non paiono rientrare nello stile delle pitture delle pareti, mentre i quattro profeti, in certi punti, nonostante i danni che pure presentano, parrebbero addirittura precedenti agli affreschi delle pareti e avvicinarsi a quello di alcuni brani della volta e delle lunette della Cappella Turchi, come nella risoluzione dei panneggi ben "tirati" sul movimento del corpo e degli arti ovvero nei grandi piedi e nelle lunghe mani. È certo difficile, sulle sole basi stilistiche, trarre le somme di queste avvertite diversità, anche in presenza di una discussione critica ormai notevole, ma forse ciò basta per aprire nuovi spiragli di ricerca sull'effettiva storia della decorazione delle cappelle Turchi e Marciac e sui rispettivi momenti esecutivi e dei cantieri.

1 De Dominici 1742-1744, II, pp. 4-5, 81 (cfr. Naldi, in De Dominici [1742-1744] 2003, pp. 451-454).
2 De Dominici 1742-1744, II, pp. 33-38 (cfr. Zezza, in De Dominici [1742-1744] 2003, pp. 502-504).
3 De Dominici 1742-1744, II, p. 63 (cfr. Bisceglia, in De Dominici [1742-1744] 2003, pp. 553-554).
4 De Dominici 1742-1744, II, p. 81 (cfr. Zezza, in De Dominici [1742-1744] 2003, pp. 589-590).
5 De Dominici 1742-1744, II, p. 175 (cfr. di Majo, in De Dominici [1742-1744] 2003, pp. 759-760).
6 Per una sintesi del problema e dei suoi risvolti storiografici e critici, si rimanda ad Abbate 2001, pp. 43-82 e *passim*.
7 Previtali 1976, pp. 692-696.
8 Vasari [1568] 1967, IV, pp. 491-498 (cfr. Previtali 1976, pp. 692-693).
9 Vasari [1568] 1967, IV, pp. 359-361 (cfr. Previtali 1976, pp. 692-693).
10 Vasari [1568] 1967, IV, pp. 360-361.
11 Vasari [1568] 1967, IV, pp. 496-497.
12 Vasari [1568] 1967, VI, p. 417 e va annotato che P. Della Pergola, in Vasari [1568] 1967, VI, p. 417, nota 2 esclude che questo "Calavrese" possa identificarsi con Marco Cardisco.
13 Vasari [1568] 1967, VII, pp. 38-39.
14 De Dominici 1742-1744, II, p. 153.
15 Almeno per il solo Pirro Ligorio: De Dominici 1742-1744, II, pp. 168-170 dove trascrive la "vita" compilata da Baglione 1642, pp. 9-11, e, in ogni modo, il breve profilo tracciato da Trezzani, in Briganti 1988, II, pp, 748-749. Infine, per l'atteggiamento del De Dominici di fronte a simili artisti di nascita meridionali ma attivi a Roma quanto accennato da Bisceglia, in De Dominici [1742-1744] 2003, p. 745.
16 Pecchiai, in Vasari [1568] 1928-1930, II, p. 619, nota 8; Bologna 1958, p. 79, nota 26; Previtali, in Vasari [1568] 1967, IV, p. 496, nota 1 (che sembrerebbe anche tendere a identificare Pietro Negroni con "Giovampiero calavrese", ma per questo vedi quanto discusso da Agosti 2001, pp. 18-19 nota 42); Leone de Castris 1996, p. 56.
17 Archivio di Stato di Cosenza, Ms, D. Martire, *Calabria Sacre e Profana*, f. 408 (cfr. Leone 2004, p. 35, nota 6; Agosti, di Majo 2004, p. 131).
18 Previtali, in Vasari [1568], IV, p. 496, nota 1 (cfr. Agosti 2001, pp. 18-19, nota 42); Rossi 2004, p. 380.

19 Zezza 1995, pp. 151-152, nota 34; Agosti 2001, pp. 18-19, nota 42; Agosti, di Majo 2004, p. 131 (cfr. Frangipane 1963, p. 5).
20 Frangipane 1963, p. 5.
21 Lipinsky 1941, p. 191 (cfr. Rossi 2004, p. 382; Agosti 2001, pp. 18-19, nota 42, con altra bibliografia discussa).
22 Rossi 2004, p. 382.
23 Rossi 2004, pp. 377, 382.
24 Sulla residenza dei calabresi a Roma, nello specifico degli artisti, durante il Cinquecento non si possiedono notizie sicure, ma la registrata plausibile identificazione di "Joan Pietro Condopulo" con quel "Ioanne Pietro pictore" abitante nel rione di Monte Marzio (cfr. Gnoli 1894, p. 426; Rossi 2004, pp. 377, 382), si può collegare da un lato all'esistenza in questa parte di città della chiesa della Santissima Trinità dei Monti e dell'annesso convento dei Minimi a quel tempo ancora abitato da Minimi calabresi che lo condividevano con i confratelli francesi prima di passare alla chiesa di Sant'Andrea delle Fratte – costruzione dei Minimi calabresi –, e dall'altro lato alla consuetudine di tale collocazione abitativa per i calabresi presso i conventi dei Minimi che si registra ancora nella prima metà del Seicento, con la presenza dei fratelli Preti e di Francesco Cozza nell'area di Sant'Andrea delle Fratte e della parrocchia di San Biagio in Montecitorio (cfr. Leone 2004, pp. 25, 33-34, nota 18). Queste aree, infatti, benché appartenenti al rione Colonna sono limitrofe a quello di Campo Marzio, e, considerando che la suddivisione attuale dei rioni romani si raggiunse solo nel Settecento è ben possibile che i confini tra i due quartieri fossero alquanto fluttuanti. La zona di Campo Marzio, va detto, risulta però alquanto specifica della residenza degli artisti a Roma indipendentemente dalle loro nazionalità di provenienza.
25 Rossi 2004, p. 382.
26 Rossi 2004, p. 382.
27 Roma, Accademia di San Luca, Archivio Storico (= ASL): vol. 2 (cfr. Missirini 1823, p. 14; Frangipane 1963, pp. 4-6; Rossi 2004, pp. 375 sgg.).
28 ASL: vol. 2, ff. 4r, 7v, 8r, 20r (cfr. Frangipane 1963, pp. 4-6; Tomassetti 1953-1956, p. 11; Rossi 2004, p. 380).
29 Rossi 2004, pp. 381-382.
30 ASL: vol. 2, ff. 11v, 12v (cfr. Missirini 1823, p. 14; Frangipane 1963, pp. 5-6).
31 ASL: vol. 2, ff. 18r, 19r, 20r (cfr. Frangipane 1963, pp. 5-6).
32 ASL: vol. 2, ff. 12v, 13r (cfr. Missirini 1823, p. 14, che legge "Pietro Napolitano").
33 ASL: vol. 2, ff. 18v, 19r (cfr. Missirini 1823, p. 14).
34 ASL: vol. 2, ff. 34v, 35r (cfr. Missirini 1823, p. 14, che riporta un "Pompeo di Capua").
35 ASL: vol. 2, ff. 29v, 30r (cfr. Missirini 1823, p. 14, che forse lo riporta senza la specificazione di provenienza).
36 ASL: vol. 2, ff. 47v, 48r (cfr. Missirini 1823, p. 14). È interessante la segnalazione di questo pittore a Roma nel 1561, anno appunto in cui è registrato nel *Libro degli Introiti*, perché potrebbe entrare a buon diritto nella discussione delle origini di Gerolamo Imparato e forse meglio risolvere qualche antica segnalazione locale (cfr. De Mieri 2009).
37 ASL: vol. 2, f. 48v.
38 Missirini 1823, pp. 14-15; Gnoli 1894, pp. 375-520; Rossi 2004, pp. 376-380.
39 Per la storia dell'ordine dei Minimi a Trinità dei Monti: Bonnard 1933; Benvenuto 2003, pp. 189-240. Per il contrasto avvenuto tra i frati francesi e quelli calabresi, invece, in particolare: Benvenuto 2003, p. 211; Russo 1975-1995, 5, p. 112, n. 23807, e 6, p. 84, n. 28813).
40 Angelini 2001, p. 126 (cfr. Zezza 1994, pp. 144-158; Sricchia Santoro 2007, pp. 81-83).
41 Romei, Dell'Agli 1995, pp. 12-13.
42 Bonnard 1933, pp. 31-32 (cfr. Benvenuto 2003, p. 197).
43 Giusti, Leone de Castris 1988, pp. 236, 246, nota 55 che, con ragionevoli argomentazioni, accolgono l'identificazione del "Marco di Calabria" riesumato da Bonnard 1933, pp. 31-32 con Marco Cardisco, per la quale si era espresso già favorevole Salerno 1968, p. 1, mentre avanzano qualche perplessità in merito a tale riconoscimento Zezza 1995, pp. 151-152, nota 34, e Agosti 2001, pp. 18-19, nota 42 che propendono a lasciare nell'anonimato il "calabrese senza nome" compagno di Marco Cardisco citato dal Vasari (cfr. precedente nota 19); Romei, Dell'Agli 1995, pp. 11-12, invece, accolgono l'interpretazione critica del riferimento vasariano al "calabrese senza nome" compagno di Marco Cardisco e assegnano le pitture della cappella Turchi a Pietro Negroni (cfr. successiva nota 55).
44 Rossi 2004, pp. 380-382.
45 Leone de Castris 1996, p. 56; Leone 2004, p. 35, nota 8.
46 Giusti, Leone de Castris 1988, pp. 244, 282-283.
47 Romei, Dell'Agli 1995, p. 12 (cfr. Zuccari 2005, p. 76, nota 30).
48 Giusti, Leone de Castris 1988, pp. 226, 236, 246, nota 5 (cfr. precedente nota 43).
49 Abbate 2001, pp. 79-80.
50 Leone de Castris, in *Tiziano e il ritratto di corte* 2006, pp. 280-281, scheda C34.
51 Leone de Castris 1996, p. 56 (cfr. Safarik 2003, pp. 112-113, n. 155). Accanto a queste pitture custodite a Roma, Pierluigi Leone de Castris 1996, pp. 56-57 attribuisce al Negroni un altro *Ritratto di giovane* custodito nelle collezioni reali di Hampton Court e una *Lucrezia* passata in asta della Sotheby's, siglata e datata al quarto decennio del Cinquecento.
52 Della Pergola, in Vasari [1568] 1967, VI, p. 417, nota 1.
53 Leone de Castris 2001, pp. 444 sgg.
54 Zuccari 2005, p. 67. Per l'uso nel Meridione, precisamente in ambito siculo-calabro, del modello della "Donna vestita di sole/Donna dell'Apocalisse" nell'iconografia della Immacolata Concezione, si rimanda a quanto discusso in Leone 1994, pp. 722-724.
55 Romei, Dell'Agli 1995, p. 9. L'attribuzione delle pitture della Cappella Marciac a "un artista vicino alla maniera di Pietro Negroni" è registrata, seguendo una comunicazione orale di Fiorella Sricchia Santoro, nelle schede di catalogo della Soprintendenza compilate da Francesca Romei (cfr. Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici e per il Polo Museale della Città di Roma - Archivio Schede OA: Provincia di Roma - Roma - Chiesa della S.ma Trinità dei Monti (12/00818921); scheda OA, 1993).
56 Angelini 2001, pp. 126-144.
57 De Dominici 1742-1744, II, p. 165.
58 Angelini 2001, pp. 118-119, 128-130 (cfr. Bologna 1958, pp. 96-97).
59 Angelini 2001, pp. 126-137 (cfr. Davidson 1964, pp. 550-552; Gaudioso, Aliberti Gaudioso, in *Gli affreschi di Paolo III* 1981, pp. 78-79; Dacos 1982b, pp. 142-148).
60 Angelini 2001, pp. 126-127.
61 Romei, Dell'Agli 1995, p. 9; Angelini 2001, p. 143, nota 86.
62 Romei, Dell'Agli 1995, p. 9.
63 Angelini 2001, p. 143, nota 86.