

drawing disegno n. 70

idee immagini
ideas images

Rivista semestrale del Dipartimento di Storia, disegno
e restauro dell'architettura – Sapienza Università di Roma
*Biannual Journal of the Department of History, representation
and restoration of architecture – Sapienza Rome University*

Worldwide distribution and digital version EBOOK
www.gangemeditore.it

Full english text



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Anno XXXVI, n. 70/2025
€ 15,00 - \$/£ 20.00





<https://dsdra.web.uniroma1.it/it/disegnare-idee-immagini-70-2025>



Rivista semestrale del Dipartimento di Storia, disegno e restauro dell'architettura, pubblicata con il contributo di Sapienza Università di Roma
Biannual Journal of the Department of History, representation and restoration of architecture, published with the contribution of Sapienza Rome University

Registrazione presso il Tribunale di Roma
n. 00072 dell'11/02/1991

© proprietà letteraria riservata

GANGEMI EDITORE^{SA}
INTERNATIONAL

via Giulia 142, 00186 Roma
tel. 0039 06 6872774 fax 0039 06 68806189

e-mail info@gangemieditore.it
catalogo on line www.gangemieditore.it

Le nostre edizioni sono disponibili in Italia e all'estero anche in versione ebook.
Our publications, both as books and ebooks, are available in Italy and abroad.

Un numero € 15,00 – estero € 20,00 / \$/£ 24.00
Arretrati € 30,00 – estero € 40,00 / \$/£ 48.00
Abbonamento annuo € 30,00 –
estero € 35,00 / \$/£ 45.00
One issue € 15,00 – Overseas € 20,00 / \$/£ 24.00
Back issues € 30,00 – Overseas € 40,00 / \$/£ 48.00
Annual Subscription € 30,00 –
Overseas € 35,00 / \$/£ 45.00

Abbonamenti/Annual Subscription

Versamento sul c/c postale n. 15911001
intestato a Gangemi Editore SpA
IBAN: IT 71 M 076 0103 2000 0001 5911 001
Payable to: Gangemi Editore SpA
post office account n. 15911001
IBAN: IT 71 M 076 0103 2000 0001 5911 001
BIC SWIFT: BPPIITRRXXX

Distribuzione/Distribution

Librerie in Italia e all'estero/
Bookstores in Italy and overseas
Emme Promozione e Messaggerie Libri Spa – Milano
e-mail: segreteria@emmepromozione.it
www.messaggerielibri.it

Edicole in Italia e all'estero/
Newsstands in Italy and overseas
Bright Media Distribution Srl
e-mail: info@brightmediadistribution.it

Abbonamenti/Annual Subscription

EBSCO Information Services
www.ebscohost.com

ISBN 978-88-492-5475-4
ISSN IT 1123-9247

Finito di stampare nel mese di giugno 2025
Gangemi Editore Printing

Direttore scientifico/Editor-in-Chief

Mario Docci
Sapienza Università di Roma
piazza Borghese 9, 00186 Roma, Italia
mario.docci@uniroma1.it

Direttore responsabile/Managing editor

Carlo Bianchini
Sapienza Università di Roma
piazza Borghese 9, 00186 Roma, Italia
carlo.bianchini@uniroma1.it

Comitato Scientifico/Scientific Committee

Alonzo Addison, *University of California, Berkeley, USA*
Piero Albisinni, *Sapienza Università di Roma, Italia*
Eduardo Antonio Carazo Lefort, *Universidad de Valladolid, Spagna*
Fabiana Carbonari, *Universidad de La Plata, Argentina*
Pilar Chías, *Universidad de Alcalá, Spagna*
Francis D.K. Ching, *Seattle, USA*
Livio De Luca, *CNRS - Centre National de la Recherche Scientifique, Francia*
Marco Gaiani, *Università di Bologna, Italia*
Fernando Gandolfi, *Universidad de La Plata, Argentina*
Natalia Jorquera Silva, *Universidad del La Serena, Cile*
Joubert José Lancha, *Universidade de São Paulo, Brasile*
Cornelie Leopold, *Technische Universität Kaiserslautern, Germania*
Riccardo Migliari, *Sapienza Università di Roma, Italia*
Douglas Pritchard, *Robert Gordon University, Scozia*
Franco Purini, *Sapienza Università di Roma, Italia*
Mario Santana-Quintero, *Carleton University, Canada*

Comitato di Redazione/Editorial Staff

Laura Carlevaris (coordinatrice)
Emanuela Chiavoni, Laura De Carlo,
Carlo Inglese, Alfonso Ippolito, Luca Ribichini

Staff edizione multimediale/Multimedia edition Staff

Martina Attenni, Adriana Caldarone, Flavia Camagni,
Marika Griffò, Sofia Menconero, Francesca Porfiri

Coordinamento editoriale e segreteria/Editorial coordination and secretarial services

Monica Filippa

Redazione/Editorial office

piazza Borghese 9, 00186 Roma, Italia
tel. 0039 6 49918890
disegnare@uniroma1.it

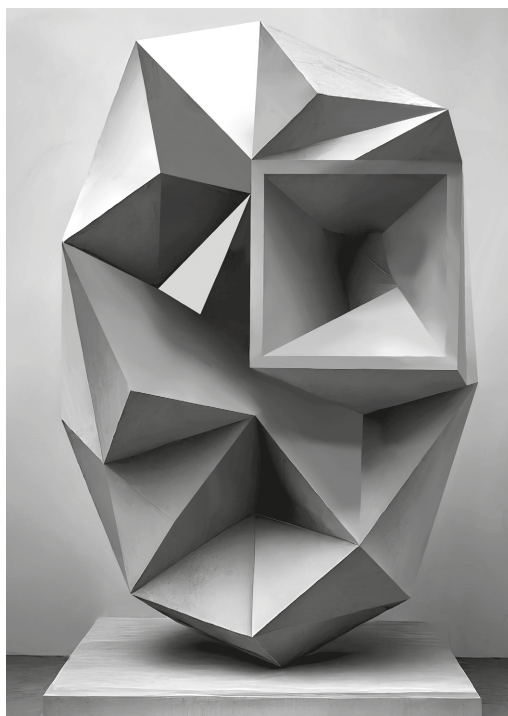
In copertina/Cover

Ruggero Lenci, traslitterazione con AI di un disegno a china su cartoncino dal titolo *Rilievo ricorrente* di Franco Purini, 2004.
Ruggero Lenci, transliteration using AI of the ink drawing on cardboard entitled Rilievo ricorrente by Franco Purini, 2004.

Anno XXXVI n. 70, giugno 2025

- 3 Editoriale di Mario Docci, Carlo Bianchini
Hollow Land
Editorial by Mario Docci, Carlo Bianchini
Hollow Land
- 7 Franco Purini, Carlo Severati
Metamorfosi e artifici grafici
Metamorphoses and graphic artifices
- 12 Ruggero Lenci
Traslitterare Franco Purini
Translitterating Franco Purini
- 20 Livio De Luca, Marco Gaiani
Ceci n'est pas un HBIM
Ceci n'est pas un HBIM
- 36 Anna Aletta
Alcune osservazioni sulla cornice della
Deposizione Orsini di Daniele da Volterra
a Trinità dei Monti. Una decorazione
a stucco nella Roma della metà del
Cinquecento: contesto, connessioni
e analogie
*Some remarks on the frame of the Orsini
Deposition by Daniele da Volterra at Trinità
dei Monti. A stucco decoration in mid-16th
century Rome: context, connections
and analogies*
- 48 Fabio Dacarro
Il ruolo del contesto culturale
nell'affermazione di modelli
di rappresentazione architettonica: un caso
studio coreano
*The role of the cultural context in the
establishment of architectural representation
models: a Korean case study*
- 62 Jun Zheng
Una ricerca sull'applicazione innovativa
di elementi della pittura cinese a inchiostro
nel design dello urban brand
*Research on the innovative application
of Chinese ink painting elements in urban
brand visual design*
- 72 Luca Orlandi
Tito Lacchia: un architetto a Istanbul
nei primi decenni del Novecento
*Tito Lacchia: An Architect in Istanbul in
the Early Decades of the Twentieth Century*
- 86 Alessandro Mazza
Fra "Novecento" e Déco. Evoluzione
dell'arredamento nella collezione dei
disegni di Mario Loreti
*Between 'Novecento' and Art Deco:
The Evolution of Mario Loreti's Interior
Designs in the Collection of His Drawings*

Ruggero Lenci, Doppia metamorfosi traslitterata, 2024.
Omaggio a Franco Purini.
Ruggero Lenci, Doppia metamorfosi transliterated, 2024.
Tribute to Franco Purini.



Alcune osservazioni sulla cornice della *Deposizione* Orsini di Daniele da Volterra a Trinità dei Monti. Una decorazione a stucco nella Roma della metà del Cinquecento: contesto, connessioni e analogie
Some remarks on the frame of the Orsini Deposition by Daniele da Volterra at Trinità dei Monti. A stucco decoration in mid-16th century Rome: context, connections and analogies



<https://cdn.gangemieditore.com/DOI/10.61020/11239247-202570-05.pdf>

Starting from Bernice Davidson's 1967 study on the Orsini Chapel in the Roman church of Trinità dei Monti, the stucco frame of the altar fresco with the *Deposition* by Daniele da Volterra has emerged, compared to that of his master Perino del Vaga. Subsequent studies to those of Davidson's analysis have substantially confirmed her interpretation of the perverse conceit of the frame as a conspicuous gesture of independence by Bonaccorsi. In this article, by briefly retracing the initial stages of Ricciarelli's activity, who was in contact with Perino del Vaga and his circle, in particular with Guglielmo Della Porta, connections and analogies with the graphic-drawing work have been highlighted. It concerns the decorative and formal solutions applied to frames for altarpieces and reliefs, which could be used to acknowledge and contextualise the lost Orsini frame.

Keywords: caryatid, herm, frame of a newsstand, *Deposition* by Daniele da Volterra, Perino del Vaga, Guglielmo Della Porta

The aim of this article is to contribute to the study of the lost ornamental frame for the Deposition of the Orsini Chapel by Daniele da Volterra in the church of Trinità dei Monti in Rome, by way of a comparative analysis with similar contemporary artistic expressions. This comparison was made possible thanks to drawings and sketches that allowed to identify and interpret analogies and distinctive features of its decorative set. Several studies, starting from Bernice Davidson [Davidson 1967] related to the stucco decoration of the vault of the chapel and the ornamental frame, have expounded it as a gesture of independence by Daniele da Volterra from Bonaccorsi. In that analysis, as well as in some more recent ones concerning the Orsini Chapel [Kummer 1987, pp. 18-19; Alberti 2012 pp. 189-237, p. 223 nn. 137, 140; Evers 1996, p. 30] considered as 'innovative' in terms of the treatment of the altar wall and 'cradle of modern stucco sculpture', Daniele's work was distinguished from Perino del Vaga one as it was closer to Michelangelo's representation.¹ In this article, by identifying connections and analogies, the decorative cycle of the Orsini Chapel was intended to be placed within an evolving expressive custom which arose during the 15th and 16th centuries within the artistic trend of "archaeological decoration", at the basis of the birth of

In merito alla decorazione a stucco della cornice che inquadrava l'affresco d'altare con la Deposizione di Daniele da Volterra nella chiesa romana di Trinità dei Monti, a partire dallo studio di Bernice Davidson del 1967 e anche in contributi più recenti relativi alla Cappella Orsini si è distinta l'opera di Daniele da quella di Perino del Vaga, suo maestro. Gli studi successivi a quelli di Davidson hanno sostanzialmente confermato la sua interpretazione di perverse conceit of the frame in chiave di conspicuous gesture of independence dal Bonaccorsi. Nel presente articolo, ripercorrendo brevemente le tappe iniziali dell'attività del Ricciarelli, svolta nella Roma post Sacco a contatto con Perino del Vaga e la sua cerchia, in particolare con Guglielmo Della Porta, si sono evidenziati collegamenti e analogie con l'opera grafico-disegnativa di quest'ultimo, relativamente a soluzioni decorative e formali applicate a cornici per pale d'altare e rilievi, cui far riferimento per comprendere e contestualizzare anche la perduta cornice Orsini.

Parole chiave: cariatidi, erme, cornici a edicola, *Deposizione* di Daniele da Volterra, Perino del Vaga, Guglielmo Della Porta.

Scopo di questo articolo è contribuire allo studio della perduta cornice ornamentale per la *Deposizione* della Cappella Orsini di Daniele da Volterra nella chiesa di Trinità dei Monti a Roma attraverso un'analisi comparata con analoghe espressioni artistiche contemporanee. Comparazione resa possibile grazie a disegni e schizzi che permettono di individuare, interpretandole, analogie e caratteri distintivi del suo apparato decorativo. Come si vedrà, molti studi, a partire da quello di Bernice Davidson [Davidson 1967] relativo alla decorazione a stucco della volta della cappella e della cornice ornamentale, hanno interpretato questa cornice come un gesto d'indipendenza di Daniele da Volterra dal Bonaccorsi. In quello studio, come anche in alcuni più recenti [Kummer 1987, pp. 18-19; Alberti 2012 pp. 189-237, p. 223 nn. 137, 140; Evers 1996, p. 30] riguardanti la Cappella Orsini, "inedita" quanto a trattamento di parete d'altare e "culla della moderna scultura in stucco", si è inteso distinguere l'opera di Daniele da quella di Perino del Vaga in quanto più prossima a quella di Michelangelo¹.

Nel presente articolo, attraverso l'individuazione di collegamenti e analogie, è sembrato opportuno inquadrare il ciclo decorativo della Cappella Orsini all'interno di una consuetudine espressiva in divenire, quale si era manifestata nel corso del Quattro-Cinquecento, nell'ambito del filone artistico di «decorazione archeologica», alla base della nascita dei decori in stucco» [Pugliatti 1984, p. 130] che, nella Roma post Sacco, aveva trovato in Perino e nella sua cerchia i suoi più brillanti e innovativi esponenti.

Com'è noto, i disegni relativi ai perduti cicli decorativi della Cappella Massimo di Perino

del Vaga e della Cappella Orsini di Daniele da Volterra, hanno reso possibile una loro conoscenza e un confronto, evidenziando l'influenza di Perino su Daniele, in termini ideativi e compositivi.

Anche i disegni di Guglielmo Della Porta, altro allievo emergente di Perino, contenuti nei taccuini di Düsseldorf [Gramberg 1964, II-III], evidenziano l'influenza del Bonaccorsi che, com'è stato notato, si traducono in termini di vivacità dei suoi tipi figurativi e in una «riluttanza nei confronti delle forme statuarmente equilibrate dell'era classica» [Kultzen 1966, p. 132].

Significativo, in proposito, è quanto indicato circa «l'uso che fa Perino del gusto dell'ornamentazione classica» [Pugliatti 1984, p. 131, n. 333] «in un atteggiamento che tende a porsi di fronte alle forme della più aulica classicità [...] in una posizione d'ironica indipendenza» [Raffaele 1972, pp. 65-66].

Indipendenza constatabile anche nella cornice in stucco per la *Deposizione* Orsini di Daniele da Volterra che, con le sue cariatidi ed erme animate, nel gesto di minimizzare il proprio ruolo di sostegno, è anch'essa espressione di un'ornamentazione classica ironicamente rivisitata.

Per una lettura interpretativa di questo tipo di decorazione sono stati efficaci punti di riferimento, tra gli altri, lo studio di Teresa Pugliatti [Pugliatti 1984, p. 40], e i recenti contributi riguardanti «lo stucco nell'età della Maniera» (con particolare riferimento a Extermann 2022), per nuovi collegamenti e prospettive di ricerca emersi circa le innovazioni introdotte nel campo della decorazione in stucco da Perino del Vaga e dalla sua scuola [Extermann 2022, pp. 61-74].

1/ Daniele da Volterra, Disegno preparatorio per la decorazione della Cappella Orsini. Disegno su carta, penna e inchiostro, 205x285 mm (Kunstbibliothek - Staatliche Museen zu Berlin, inv. n. OZ 109, 77r).

Daniele da Volterra, Preparatory drawing for the decoration of the Orsini Chapel. Drawing on paper, pen and ink drawing, 205x285 mm (Kunstbibliothek - Staatliche Museen zu Berlin, inv. n. OZ 109, 77r).

Gli antefatti

Vasari fornisce delle decorazioni della Cappella Orsini e di quella a stucco per la cornice, che inquadrava l'affresco d'altare con la *Deposizione*, una descrizione attenta e detta-

gliata, che attesta l'interesse suo e dei contemporanei per un'opera «la quale, [...] fu molto lodata, e tenuto lavoro bellissimo e difficile, ed il suo maestro eccellentissimo» [Vasari ed. 1906, p. 56].

stucco decorations [Pugliatti 1984, p. 130] which, after the Sack of Rome, had found in Perino and his circle its most brilliant and innovative exponents.

The drawings relating to the lost decorative cycles of the Massimo Chapel by Perino del Vaga and the Orsini Chapel by Daniele da Volterra, as is well known, have made it possible to recognize and compare them, highlighting Perino's influence on Daniele, in terms of ideation and composition.

The drawings of Guglielmo Della Porta, another emerging student of Perino, contained in the Düsseldorf notebooks [Gramberg 1964, I-II], also show the influence of Bonaccorsi which, as has been noted, express the liveliness of his figurative types and a "reluctance towards the statutorily balanced forms of the classical age" [Kultzen 1966, p. 132].

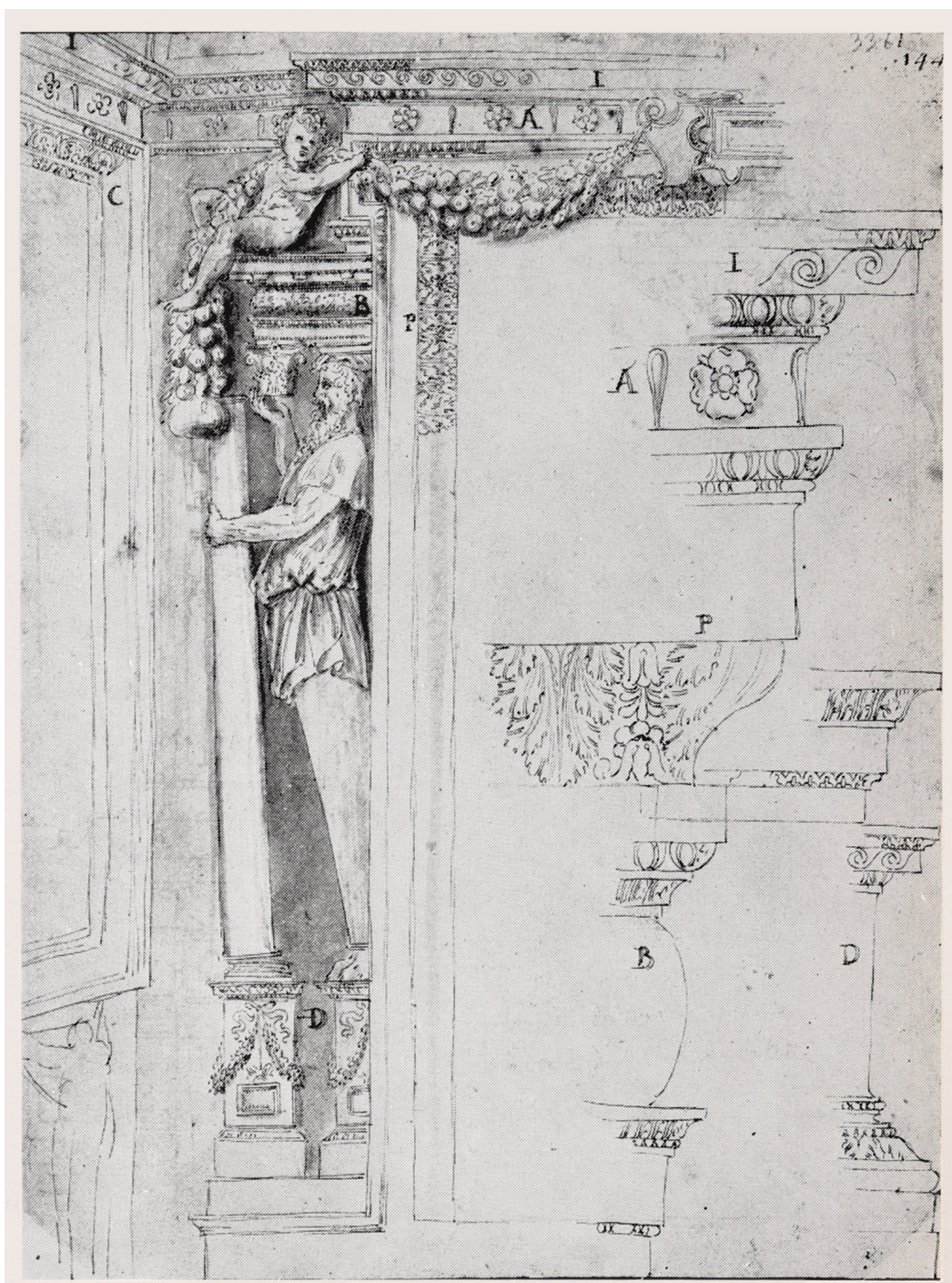
It is crucial what is specified about "Perino's use of the taste for classical ornamentation" [Pugliatti 1984, p. 131, n. 333] in a manner that tends to place itself in front of the forms of the most courtly classicism [...] in a position of ironic independence" [Raffaele 1972, pp. 65-66].

The independence could also be seen in the stucco frame for the Orsini Deposition by Daniele da Volterra which, with its caryatids and herms, animated, in the act of minimizing their supporting role, is also an expression of an ironically revisited classical ornamentation.

For an interpretative reading of this type of decoration, effective reference points have been included among which Teresa Pugliatti's study [Pugliatti 1984, p. 40] and the recent contributions regarding 'the stucco in the Mannerist Age' (with particular reference to Extermann 2022). They have been incisive for new connections and research perspectives that have emerged regarding the innovations introduced in the field of stucco decoration by Perino del Vaga and his school [Extermann 2022, pp. 61-74].

Background

Vasari provides some decorations of the Orsini Chapel and of the stucco decoration for the frame, which enclosed the altar fresco with the



2/ Perino del Vaga, Disegno per la decorazione di una parete per la Cappella Massimi, 1538-1539. Disegno su carta, penna e acquarello, 397x257 mm (London, Victoria and Albert Museum, inv. n. 2270; © Victoria and Albert Museum, London).

Perino del Vaga, Drawing for the decoration of a wall for the Massimi Chapel, 1538-1539. Drawing on paper, pen drawing and watercolor, 397x257 mm (London, Victoria and Albert Museum, inv. n. 2270; © Victoria and Albert Museum, London).

3/ Perino del Vaga, Studio per la Cappella Massimi, 1538. Disegno su carta, acquerello sanguigno e ocra, 350x204 mm (Madrid, Biblioteca Nacional de España, Album Casali Seg.: Dib/16/49/133; © BNE).

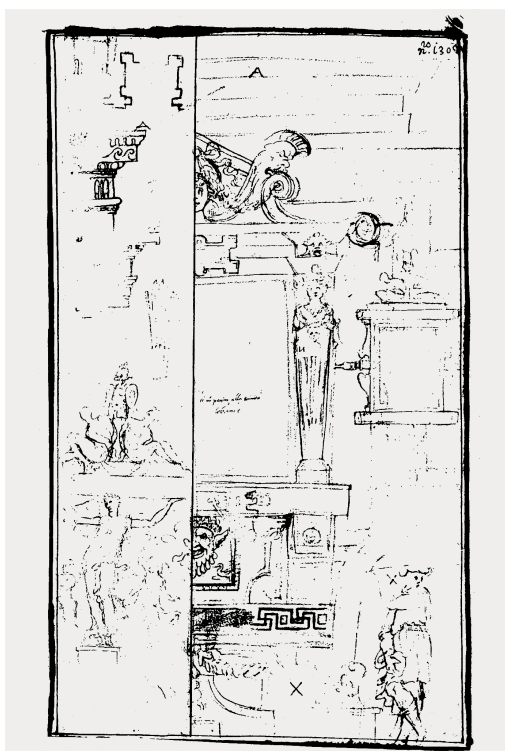
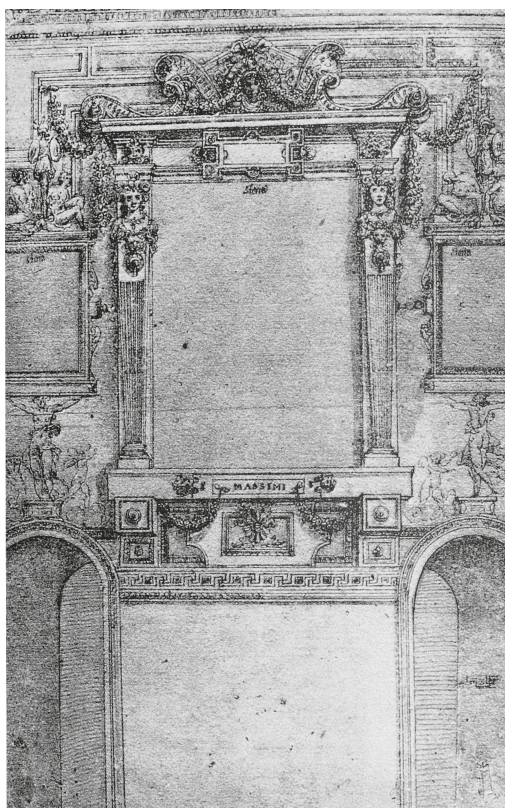
Perino del Vaga, Study for the Massimi Chapel, 1538.

Drawing on paper, watercolor sanguine and ochre, 350x204 mm (Madrid, Biblioteca Nacional de España, Album Casali Seg.: Dib/16/49/133; © BNE).

Deposition. *He certifies his interest together with that of his contemporaries for a piece "la quale, [...] fu molto lodata, e tenuto lavoro bellissimo e difficile, ed il suo maestro eccellentissimo"* [Vasari ed. 1906, p. 56. TN: "*which [...] was much praised, and considered a beautiful and difficult work, and its master most excellent*"].

Despite the irreparable loss of the entire complex, with the exception of the Deposition,² a partial analysis of it was made possible thanks to the paper published in 1967 by Bernice Davidson, relating to the stucco decoration of the vault and the ornamental frame of the altar (fig. 1).³

*In the author's career, the premises of this frame decoration could be traced starting from the initial activity of his Roman debut⁴ carried out in Salone, in the villa that Cardinal Trivulzio [Fabriczy 1896, pp. 186-205] "faceva adornare di fontane, stucchi e pitture" [Giorgio Vasari, *Le Vite*, VII: Vasari ed. 1906, p. 56. TN: "*made it decorated with fountains, stuccos and paintings*"].⁵ Immediately after, especially in the Massimi Chapel, next to Perino del Vaga, the most important artistic personality in this field, and his pupil Guglielmo Della Porta.⁶ In Rome of Paul III after 1527, Bonaccorsi represented the link with that artistic trend born in Raffaello's workshop, common to all the generation of Loggias, based on the relationship between the figurative scene and the relief and painted decoration, which had found expression in the Rome of Julius II and Leo X. A culture that had the opportunity to express and renew itself in Genoa, in Palazzo Doria after the Sack of Rome,⁷ where "the combination of paintings, stuccoes and ornamental sculptures is among the highest signs of the Raphaellesque civilization of Northern Italy" and where "artists such as Pordenone, Beccafumi and Girolamo da Treviso worked with Perino, who contributed to making Palazzo Doria the ground of a new cultural situation which Guglielmo Della Porta also enjoyed" [Roli 1966, p. 209]. He is particularly relevant due to the references and analogies found between his work and that of Daniele da Volterra, especially with regard to the frames and*



Nonostante la perdita irreparabile dell'intero complesso, eccezion fatta per la *Deposizione*², una sua analisi, seppure parziale, è stata resa possibile, com'è noto, grazie al foglio pubblicato nel 1967 da Bernice Davidson, relativo alla decorazione a stucco della volta e alla cornice ornamentale d'altare (fig. 1)³.

Nell'iter dell'autore le premesse di questa decorazione per cornice sono rintracciabili, già a partire dall'iniziale attività del suo esordio romano⁴ svolta a Salone, nella villa che il cardinal Trivulzio [Fabriczy 1896, pp. 186-205] «faceva adornare di fontane, stucchi e pitture» [Giorgio Vasari, *Le Vite*, VII: Vasari ed. 1906, p. 56]⁵ e, subito dopo, soprattutto nella Cappella Massimi accanto a Perino del Vaga, la più importante personalità artistica in questo campo, e a Guglielmo Della Porta⁶ suo allievo.

Nella Roma post Sacco di Paolo III, il Bonaccorsi rappresentava l'anello di congiunzione con quel filone artistico nato nella bottega di Raffaello, comune a tutta la generazione delle Logge, basato sul rapporto tra scena figurata e decorazione a rilievo e dipinta, che aveva trovato espressione nella Roma di Giulio II e Leone X. Una cultura che aveva avuto modo di esprimersi e rinnovarsi a Genova, in Palazzo Doria negli anni immediatamente successivi al Sacco⁷, dove «la combinazione di pitture, stucchi e sculture ornamentali è tra i segni più alti della civiltà raffaellesca dell'Italia settentrionale» e dove, «accanto a Perino, lavoravano artisti come il Pordenone, Beccafumi, e Girolamo da Treviso, la presenza dei quali contribuì a fare di Palazzo Doria il focolaio di una nuova situazione culturale di cui frui presto anche Guglielmo della Porta» [Roli 1966, p. 209]. Quest'ultimo ha per noi particolare rilevanza per rimandi e analogie riscontrabili tra l'opera sua e di Daniele da Volterra, in riferimento a cornici e decorazioni che inquadrano raffigurazioni sacre, in cui si esprime anche una libera interpretazione dell'Antico.

Come ricostruito da Werner Gramberg e prima di lui da Georg Gronau [Gronau 1918, pp. 194-196; Gramberg 1964, p. 11 sgg.],⁸ Guglielmo Della Porta, nato a Porlezza e ricevuto i primi insegnamenti a Milano, nel 1531

4/ Perino del Vaga (attr.), Sacra Conversazione, chiesa di S. Caterina della Rota a Roma (foto: Bibliotheca Hertziana - Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom).

Perino del Vaga (attr.), *Sacred Conversation, Church of S. Caterina della Rota in Rome* (photo: Bibliotheca Hertziana - Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom).

5/ Guglielmo Della Porta, Erme per edicole. Disegno su carta, gesso nero e matita marrone, 240x195 mm (Gramberg 1964, II, pp. 43-44, Kat. n. 34 a).

Guglielmo Della Porta, *Hermes for aedicules. Drawing on paper, black chalk and brown pencil, 240x195 mm* (by Gramberg 1964, II, pp. 43-44, Kat. n. 34 a).

si era recato a Genova al seguito del padre Gian Giacomo⁹, da cui aveva appreso l'arte della scultura e, nei sei anni di permanenza genovese (1531-1537), aveva sempre lavorato accanto a Perino del Vaga con il quale si era poi recato a Roma¹⁰.

Vasari, nella vita del Bonaccorsi, ricorda a proposito della decorazione della Cappella Massimi – che costituisce, dopo il ritorno da Genova, il suo primo incarico romano – che «questa opera dipinse egli tutta di sua man propria, ancorchè gran parte di quegli stucchi facesse condurre cò suoi disegni a Guglielmo Milanese» [Giorgio Vasari, *Le Vite*, IV: Vasari ed. 1906, p. 600].

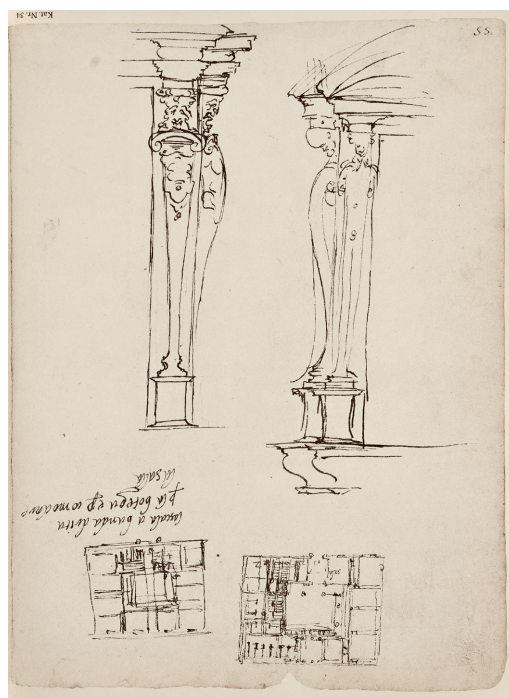
La strada artistica di Daniele nei lavori della Cappella Massimi¹¹, in veste di aiutante di Perino, s'incrocia dunque con quella di Guglielmo Della Porta cui il Bonaccorsi affida l'intera sistemazione della parte decorativa da eseguire a stucco. È un rapporto iniziale tra i due giovani, entrambi esordienti nella Roma post Sacco della prima metà del secolo, all'insegna di un'arte plastico/scultorea che successivamente sarà anche causa di forti contrasti tra di loro.

I taccuini di Düsseldorf

Si tratta di contrasti dei quali lo stesso Guglielmo Della Porta offrirà ampia testimonianza molti anni dopo (1560-1565) nel proprio «Discorso contro Danielle pittore che s'arrogava di esser scultore e fonditore estimado», contenuto nella raccolta di documenti (*Konvolut*) dei due taccuini di Düsseldorf, a suo tempo pubblicati in copia anastatica da Gramberg¹².

Negli stessi taccuini compaiono disegni di cariatidi e cornici d'altare molto significativi per inquadrare e comprendere, attraverso connessioni e analogie, l'originale esito formale della cornice Orsini all'interno di un linguaggio condiviso in quegli anni, nella cerchia di Perino del Vaga.

Nella cornice di Daniele da Volterra si ritrovano gli elementi che già caratterizzano il disegno del Victoria and Albert Museum di Londra¹³ relativo al progetto della Cappella Massimi (figg. 2-3) attribuito a Perino del Vaga e, in tempi più recenti, allo stesso Guglielmo Della Porta, caratterizzato, rispetto



decorations that frame sacred representations in which a free interpretation of the Ancient is also expressed.

As observed by Werner Gramberg and before him by Georg Gronau [Gronau 1918, pp. 194-196; Gramberg 1964, p. 11 and foll.],⁸ Guglielmo Della Porta was born in Porlezza and after receiving his first teachings in Milan, he went to Genoa in 1531 following his father Gian Giacomo,⁹ from whom he learned the art of sculpture. During his six years in Genoa (1531-1537) he had always worked alongside Perino del Vaga with whom he then went to Rome.¹⁰

Vasari, in Bonaccorsi's life, recalls about the decoration of the Massimi Chapel – that constitutes his first Roman commission after his return from Genoa – that «questa opera dipinse egli tutta di sua man propria, ancorchè gran parte di quegli stucchi facesse condurre cò suoi disegni a Guglielmo Milanese» [Giorgio Vasari, *Le Vite*, IV: Vasari ed. 1906, p. 600. TN: «he painted this work entirely with his own hand, although he had those stuccos carried out through his drawings by Guglielmo Milanese»].

Daniele's artistic path in the works of the Massimi Chapel,¹¹ as Perino's assistant, intersects with that of Guglielmo Della Porta to whom Bonaccorsi entrusted the entire arrangement of the decorative part to be executed in stucco. It is an initial relationship between the two young men, both debuting in Rome after the Sack of Rome in the first half of the century, in the name of a plastic/sculptural art that will later also be the cause of strong contrasts between them.

Düsseldorf's notebooks

It is a matter of contrasts of which Guglielmo Della Porta will offer ample testimony many years later (1560-1565) in his «Discorso contro Danielle pittore che s'arrogava di esser scultore e fonditore estimado» [TN: «Speech against Danielle, a painter who claimed to be an esteemed sculptor and founder»], included in the document collection (*Konvolut*) of two Düsseldorf's notebooks, published in an anastatic copy by Gramberg.¹²

6/ Guglielmo Della Porta, Cornici ornamentali per i Rilievi della Passione. Disegno su carta, gesso nero e matita marrone, 190x130 mm (Gramberg 1964, III, p. 87, Kat. n. 148).

Guglielmo Della Porta, Decorative frames for the Passion Reliefs. Drawing on paper, black chalk and brown pencil, 190x130 mm (Gramberg 1964, III, p. 87, Kat. n. 148).

7/ Guglielmo Della Porta, Cornici ornamentali per i Rilievi della Passione. Disegno su carta, gesso nero e matita marrone, 190x135 mm (Gramberg 1964, III, pp. 87-88, Kat. n. 149).

Guglielmo Della Porta, Decorative frames for the Passion Reliefs. Drawing on paper, black chalk and brown pencil, 190x135 mm (Gramberg 1964, III, pp. 87-88, Kat. n. 149).

In these notebooks appear drawings of caryatids and altar frames that are very significant to contextualize and acknowledge, through connections and analogies, the original formal outcome of the Orsini frame within a language shared in those years, in the circle of Perino del Vaga. In Daniele da Volterra's frame, are noticed the elements that already characterized the design of the Victoria and Albert Museum in London¹³ related to the Massimi Chapel project (figs. 2-3), ascribed to Perino del Vaga and subsequently to Guglielmo Della Porta. It is characterised, compared to the Vatican prototypes painted in the Raphael Rooms, by the three-dimensional stucco execution of the herms of the frame and with a placement no longer below but at the level of the stories represented.¹⁴

A similar approach could also be found in the drawing by Guglielmo Della Porta contained in the first Düsseldorf notebook (1545-1550) for an altarpiece frame traced by Gramberg to that for the Sacred Conversation attributed by Hermann Voss to Perino del Vaga [Gramber 1964, cat. n. 34; Voss 1920, p. 102] and preserved in the church of S. Caterina della Rota in Rome (figs. 4-5). Furthermore, in the later drawings of Guglielmo Della Porta – dated around 1555-1556 and contained in the second Düsseldorf sketchbook (figs. 6-7) with reliefs of the 'Passion'¹⁵ – stucco herms, which support a trabeation, while framing sacred episodes, acquire a playful and casual guise of living statues, which is also the distinctive feature of the Orsini frame.

In order to place, acknowledge and also contextualise this work by Daniele da Volterra, without detracting from its undoubted monumental originality, the connections that highlight the analogies with Perino's design-drawing activity (and his students, in particular with Guglielmo Della Porta) are very significant. In the years 1537-1538 he had renewed Raffaello's decorative language starting from the construction site of the Massimi Chapel at Trinità dei Monti, of central importance for stucco decoration in Rome and for its future results [Extermann 2022, pp. 62-63].



Kat. Nr. 148



Kat. Nr. 149

ai prototipi vaticani dipinti nelle Stanze di Raffaello, da una realizzazione delle erme della cornice tridimensionale in stucco e con collocazione non più in basso ma al livello delle storie rappresentate¹⁴.

Analoga impostazione si ritrova anche nel disegno di Guglielmo Della Porta contenuto nel primo taccuino di Düsseldorf (1545-1550) per una cornice per pala d'altare ricondotta da Gramberg a quella per una *Sacra Conversazione* attribuita da Hermann Voss a Perino del Vaga [Gramber 1964, cat. n. 34; Voss 1920, p. 102], e conservata nella chiesa di S. Caterina della Rota a Roma (figg. 4-5).

Inoltre nei più tardi disegni di Guglielmo Della Porta – datati intorno al 1555-1556 e contenuti nel secondo quaderno di schizzi di Düsseldorf (figg. 6-7) con rilievi della "Passione"¹⁵ – erme in stucco, sostenenti una trabeazione, pur incorniciando episodi sacri assumono quella ludica e disinvolta veste di statue viventi, che è anche il carattere distintivo della cornice Orsini.

Per inquadrare, comprendere e anche contestualizzare quest'opera di Daniele da Volterra,

senza nulla togliere alla sua indubbia monumentale originalità, risultano molto significativi i collegamenti che ne evidenziano le analogie con l'attività progettuale-disegnativa di Perino (e dei suoi allievi, in particolare con Guglielmo Della Porta) che negli anni 1537-1538 aveva rinnovato il linguaggio decorativo raffaellesco proprio a partire dal cantiere della Cappella Massimi a Trinità dei Monti, d'importanza centrale per la decorazione a stucco a Roma e per i suoi esiti futuri [Extermann 2022, pp. 62-63].

Nondimeno studi anche recenti [Kummer 1990, pp. 88-96, nn. 14-15; Evers 1996, pp. 39-40; Alberti 2012, p. 223, nota 137; Calì 1988, pp. 43-68] riguardanti la cornice per la *Deposizione* Orsini confermano sostanzialmente l'iniziale impostazione della Davidson nella sua interpretazione di «*perverse conceit of the frame*» in chiave di «*cospicuous gesture of independence*» [Davidson 1967, p. 554] dal Bonaccorsi, a fronte di una influenza crescente del linguaggio michelangiolesco. Un'influenza che, pur riconoscibile nel senso di un accresciuto interesse per il disegno plastico monumentale, non va comunque

8/ Cornelis Bos, *Architectural Subjects. Caryatids and Terms*. Acquaforte (Schéle 1965, pp. 144-148, nn. 71-77, 80, pl. 27; nn. 78-79, 81-86, pl. 28).
 Cornelis Bos, *Architectural Subjects. Caryatids and Terms*. Acquaforte (Schéle 1965, pp. 144-148, nn. 71-77, 80, pl. 27; nn. 78-79, 81-86, pl. 28).

intesa nei termini oppositivi di una scelta tra la scuola di Perino del Vaga e il Buonarroti ma, come osservato da Silvia Ginzburg in merito al Manierismo prima e dopo il Sacco del 1527, in quel modo di «fare i conti con Michelangelo attraverso Raffaello che prese forma nella bottega del Sanzio negli anni Dieci e proseguì poi, attraverso molte trasformazioni, oltre la metà del secolo, fino a toccare l'opera degli allievi di Perino» [Ginzburg Carignani 2020, p. 230].

L'opera di Guglielmo Della Porta, come anche di Daniele da Volterra, è proprio quella di un allievo di Perino, un allievo molto innovativo, le cui doti erano state apprezzate dal Bonaccorsi già nel cantiere di Genova tanto da portarlo a Roma con sé, «per inserirlo nella cerchia degli allievi di Raffaello» [Extermann 2018, p. 169, nota 46]¹⁶.

Il restauro di Antichità

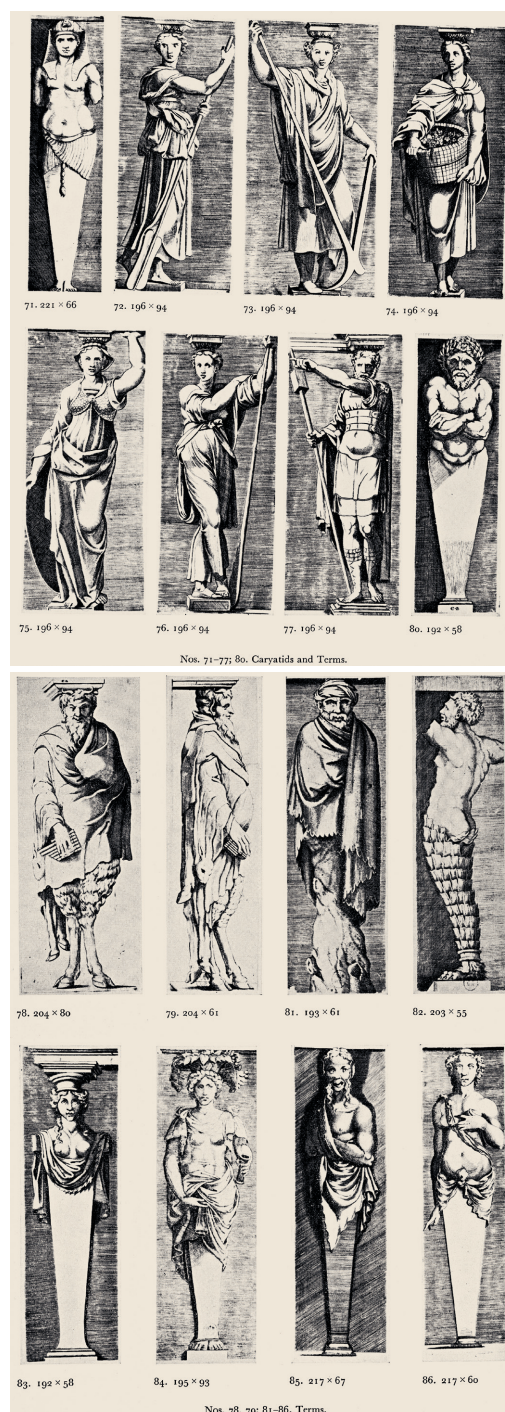
Un'originalità, la sua, molto apprezzata anche da Michelangelo che, dopo la morte di Antonio da Sangallo, negli anni (1547-1549) nei quali dirigeva i lavori di costruzione di palazzo Farnese, lo aveva scelto per essere affiancato nel suo compito di dirigere il restauro e la distribuzione dell'imponente collezione Farnese di statuaria antica¹⁷.

In un'epoca in cui l'obiettivo era anche quello di migliorare il modello antico¹⁸, il restauro dellaportiano del celebre *Ercole Farnese*, con anche l'aggiunta della mela delle Esperidi nella mano di Ercole, era stato così tanto apprezzato che il Buonarroti al ritrovamento delle gambe originali nel 1560 aveva potuto affermare che la sostituzione non fosse necessaria.

Nell'interpretazione dell'Antico, Guglielmo Della Porta aveva espresso una sua propria originalità anche in tema di cornici, come mostrano i disegni contenuti nei citati taccuini di Düsseldorf di cui si segnalano qui, in particolare, quelli con le sei figure femminili (quattro a figura intera e due come erme) del catalogo 149¹⁹ (fig. 7) varianti del catalogo 148, destinate alla cornice dei grandi rilievi della «Passione» disegnati da Guglielmo Della Porta intorno al 1555-1556.

Negli anni Cinquanta i rapporti con il Buonarroti erano entrati in crisi a causa delle

controversie relative al sepolcro di Paolo III in S. Pietro²⁰; ciò nonostante, di questi rilievi Guglielmo orgogliosamente ricorda il giudizio positivo «de primi huomini che fussero mai et del Buonaroto specialmente»



Even recent studies [Kummer 1990, pp. 88-96, nn. 14-15; Evers 1996, pp. 39-40; Alberti 2012, p. 223, note 137; Calì 1988, pp. 43-68] concerning the frame for the Orsini Deposition substantially confirm Davidson's initial approach in her interpretation of "perverse conceit of the frame" in terms of "cospicuous gesture of independence" [Davidson 1967, p. 554] from Bonaccorsi, in the face of a growing influence of Michelangelo's language. This is an influence that can be recognized in the sense of an increased interest in monumental plastic design. However, it should not be interpreted in the oppositional terms of a choice between the school of Perino del Vaga and Buonarroti.

As observed by Silvia Ginzburg regarding Mannerism before and after the Sack in 1527, that way of "deal with Michelangelo through Raffaello which took shape in Sanzio's workshop in the 1510s and then continued, through several transformations, beyond the middle of the century, until it touched the work of Perino's students" [Ginzburg Carignani 2020, p. 230].

The work of Guglielmo Della Porta, as well as Daniele da Volterra, represents precisely that of a student of Perino, whose qualities had been appreciated by Bonaccorsi already in the Genoa shipyard so much so that he took him to Rome, "to include him in the circle of Raffaello's students" [Extermann 2018 p. 169, note 46].¹⁶

The restoration of Antiquities

His originality was also highly appreciated by Michelangelo who, after the death of Antonio da Sangallo, in the years (1547-1549) in which he directed the construction works of the Farnese Palace, had chosen him to be supported on directing the restoration and distribution of the majestic Farnese collection of ancient statuary.¹⁷

In an era when the aim was also to improve the ancient model,¹⁸ the restoration by Guglielmo Della Porta of the famous Farnese Hercules, in addition to the apple of the Hesperides in the hand of Hercules, had been so much appreciated that Buonarroti, upon finding the original legs in 1560, was able to assert that the replacement was not necessary.

9/ Giovanni Antonio Dosio, "Cariatide vista frontalmente e dal lato sinistro". Disegno a penna, 130x80 mm (Hülsen 1916, p. 37 n. 181, taf. CIV).

Giovanni Antonio Dosio, 'Cariatid viewed from the front and left side'. Pen drawing, 130x80 mm (Hülsen 1916, p. 37 n. 181, taf. CIV).

In his interpretation of the Ancient, Guglielmo Della Porta had expressed his own originality also in terms of frames. This is shown in the drawings contained in the mentioned Düsseldorf notebooks, of which the ones with the six female figures are particularly noteworthy here (four full-length and two as herms) of the 149 catalog¹⁹ (fig. 7) variants of the 148 catalog, intended for the frame of the large reliefs of the 'Passion' designed by Guglielmo Della Porta around 1555-1556.

In the 1950s, relations with Buonarroti had entered into crisis due to the controversies relating to the tomb of Paul III in Saint Peter's Basilica,²⁰ although Guglielmo proudly recalls the positive judgment of these reliefs "de primi huomini che fussero mai et del Buonaroto specialmente" [Gramberg 1964, I, p. 125; TN: "of the first men that ever were and especially of Buonarroti"]. They have caryatids characterized by the movements of arms and casual playful attitudes, as in Daniele's Orsini frame, in addition to sacred episodes, which play down the seriousness of their support function.

The late dating of them, in relation to the conclusion of the works of the Orsini Chapel (around 1547), raises the issue of mutual influences and which of the two artists influenced mainly the other in the design of frames especially in the choice of caryatids, taken from an ancient pagan repertoire which, ironically interpreted, presents sacred episodes.

A 'paradox' that must not have appeared so paradoxical either to contemporaries or to Ricciarelli who used it for the Orsini Deposition which constitutes the central focal point²¹ of reference for the entire decorative cycle of the Chapel of Trinità dei Monti.²²

Drawings and prints notebooks

This is an era in which grotesques and architectural decorations with herm-caryatids find their place in figurative repertoires such as that of Cornelis Bos [Schéle 1965, pp. 144-148, pl. 27-28] (fig. 8) vehicles for the diffusion of their various typologies. This context is also witnessed by



[Gramberg 1964, I, p. 125]. In essi, come nella cornice Orsini di Daniele, sono poste, a commento di episodi sacri, cariatidi caratterizzate dalle movenze delle braccia e dai disinvolte atteggiamenti ludici che minimizzano la serietà della propria funzione di sostegno.

La loro datazione tarda, rispetto alla conclusione dei lavori della Cappella Orsini (1547 circa), pone il problema delle reciproche influenze e di quale dei due artisti abbia maggiormente influenzato l'altro nell'ideazione di cornici il cui elemento distintivo è quello della scelta di cariatidi, tratte da un repertorio antico pagano che, ironicamente interpretato, presenta, incorniciandoli, episodi sacri.

Un "paradosso" che non doveva apparire così paradossale né ai contemporanei né al Ricciarelli che se ne serve per la *Deposizione* Orsini che costituisce il nucleo centrale²¹ di riferimento dell'intero ciclo decorativo della Cappella di Trinità dei Monti²².

Taccuini di disegni e stampe

È questa un'epoca in cui grottesche e decorazioni architettoniche con erme-cariatidi trovano in repertori figurati quali quello di Cornelis Bos [Schéle 1965, pp. 144-148, pl. 27-28] (fig. 8) veicoli di diffusione delle loro varie tipologie. Di questo clima sono anche testimonianza i taccuini di disegni e a stampa come quello di Antonio Fantauzzi che divulga i cicli decorativi di Fontainebleau o di Giovanni Antonio Dosio [Hülsen 1916] (fig. 9), amico e collaboratore di Guglielmo Della Porta, a sua volta autore di disegni e di rilievi da monumenti antichi, oggetto dei citati taccuini di Düsseldorf.

Negli anni che seguono l'ultimazione dei lavori della Cappella Orsini, alla morte di Perino nell'ottobre del 1547, grazie all'intercessione di Michelangelo, Daniele prese il suo posto nelle decorazioni di parete della Sala Regia in Vaticano in cui (anche in riferimento allo stile decorativo di Fontainebleau) lo stucco aveva assunto un posto di grande rilievo²³. È nota la gara che si scatenò tra i vari artisti per accaparrarsi un tale incarico e l'eco di questa competizione è avvertibile nelle parole che Paolo Giovio scrive a Vasari a proposito del ritorno di Salviati a Roma nel 1547: «Francesco Salviati è venuto qua (Roma) a l'odor della morte di Perino, ma vedo il papa occupato in altro che in far la sala grande» [Hirst 1963, p. 157, n. 42]. Parole che rendono visibile scontri, invidie, contese e insieme influenze e interazioni tra i protagonisti di quegli anni.

Primo fra tutti Michelangelo, la cui influenza e centralità nell'orientare le scelte dei protagonisti e le tendenze formali dell'epoca riguardava tutti gli aspetti dell'arte: da quello architettonico, pittorico, scultoreo a quello del restauro e della decorazione.

Quest'ultimo non fa eccezione se solo si pensa come il Buonarroti avesse diretto i lavori di decorazione a stucco per la Sagrestia Nuova di S. Lorenzo a Firenze condotti da Giovanni da Udine e interrotti alla morte di papa Clemente VII (1534) [Ferretti 2022, pp. 113-128].

Daniele da Volterra, amico di Michelangelo – o, per dirla con le parole del Boissard, «cui cum Michele Angelo Bonarota [...] summa fa-

miliaritas intercessit» [Boissard 1597, p. 198] – lo rappresenta infatti, insieme a Sebastiano del Piombo, nel bassorilievo a sinistra della Cappella Orsini, in veste di giudice delle propria opera²⁴ della celebre *Deposizione*, che ne costituisce il fulcro, insieme alla sua monumentale cornice in stucco²⁵ contraddistinta dalla semovente leggerezza degli Atlanti e dalla trabeazione in bilico sulle sue colonne cadenti.

Conclusioni

L'influenza di Perino del Vaga su Daniele da Volterra, nella cui cerchia è allievo emergente accanto a Guglielmo Della Porta, riguarda la definizione di un importato aspetto della sua personalità artistica quale si manifesta nell'esecuzione di rilevanti lavori decorativi in stucco nella cappella Orsini, in palazzo Farnese²⁶ e in Vaticano.

In un'epoca nella quale al «gusto della classicità pura» era subentrato il gusto del «capriccio: della creazione di opere nuove [...] fatte di ineliminabili elementi della cultura precedente, e insieme di elaborazioni stravaganti degli stessi» [Pugliatti 1984, p. 132], la cornice per la *Deposizione* Orsini, con «l'insostenibile leggerezza» dei suoi Atlanti stuccati, offre di questo clima una tangibile quanto affascinante testimonianza.

1. Non in quello di Fiorella Sricchia Santoro (Sricchia Santoro 1967, p. 3 nota 1, p. 17), che nello stesso anno della Davidson inquadrava l'operato di Daniele accanto a Perino e alla scuola raffaelliana nella Roma post Sacco di Paolo III, facendo riferimento agli studi di Hermann Voss (Voss 1920) prima dei quali l'opera di Daniela da Volterra, che in realtà significava quasi esclusivamente la sua *Deposizione*, è stata sempre considerata quale quella di uno stretto seguace del Buonarroti. Com'è noto, dopo che Voss ne ebbe messo in luce i caratteri di autonomia, gli studi successivi, a partire da quello di Roberto Longhi (Longhi 1964) hanno tentato di articolare e diversificare quell'antica definizione, indicando la necessità di riguadagnare allo studio e all'analisi critica tutto il periodo precedente all'esperienza michelangiolesca, attribuendo durante tale periodo, un'importanza centrale al rapporto di Daniele da Volterra con Perino del Vaga.

2. Hirst 1967, pp. 498-509. In quest'articolo viene per la prima volta pubblicato un contratto stipulato da

Daniele da Volterra e i frati di Trinità dei Monti con data 1 dicembre 1541 che ha permesso di smantellare la tradizionale cronologia che voleva la *Deposizione* terminata nel 1541. Steinmann 1919; Levie 1962, p. 50, n. 3; Guattani 1810, p. 127; Alberti 2012, p. 189, n. 3; per la ricostruzione, tramite fotomontaggio, del complesso decorativo-pittorico: Alberti 2012, fig. 19 n. 136.

3. Sia le decorazioni a stucco della volta che la cornice ornamentale per la *Deposizione* sono raffigurate rispettivamente sul verso e sul recto di un foglio (Berlin, Staatliche Museen Kunst Bibliothek - inv. n. OZ 109) pubblicato, per la prima volta, in Davidson 1967, p. 554, nota 5, figg. 2 e 3.

4. Per gli esordi e possibili primissime acquisizioni nell'arte dello stucco già prima dell'arrivo a Roma di Daniele da Volterra: Moreschini 2000, pp. 36-37.

5. Peruzzi aveva lavorato prima del Sacco per il cardinal Trivulzio come architetto della sua villa a Salone. Christoph Luitpold Frommel (Frommel 1967-1968, p. 132) ha riconosciuto l'intervento del maestro senese anche per la parte decorativa suddividendola in due fasi di cui la prima, risalente al 1522, direttamente condotta dal Peruzzi, e la seconda, quale esecuzione di un suo progetto formulato dopo il ritorno a Roma, ad opera di Gianmaria da Milano e Daniele da Volterra. Per le decorazioni anche: Sricchia Santoro 1967, pp. 6-7; Belli Barsali 1977, p. 75; Pugliatti 1984, pp. 18-29.

6. È qui che l'autore arricchisce e amplia le iniziali esperienze di Salone, fatte con Gianmaria da Milano. Per la recente proposta di identificazione di Giovanni Maria da Milano con Giovanni Maria della Stella e per un riepilogo delle posizioni critiche sugli stucchi a Salone in riferimento a Baldassarre Peruzzi: Calogero 2022, nota 25, pp. 31-33.

7. Sul ruolo di rinnovamento giocato da Perino per l'introduzione in Liguria della forme più aggiornate del Cinquecento romano: Extermann 2022, p. 61.

8. Per la vicenda riguardante i disegni di Guglielmo Della Porta ereditati dai figli e rilegati, in due libri, nel XVIII secolo da Giuseppe Ghezzi: Kultzen 1966, p. 131; Parma Armani 1994, pp. 45-46.

9. Helfer 2008, pp. 61-77. Per l'importanza ricoperta dai Della Porta e per la loro attività genovese: Grégoire Extermann, *Santo Varni e la dinastia dei Della Porta*, in Damiani Cabrini 2018, pp. 159-178.

10. Per la considerazione in cui Perino teneva l'operato del giovane Guglielmo Della Porta a Genova tanto da portarlo con sé a Roma per inserirlo nella cerchia degli allievi di Raffaello: Extermann cit. nota 9, in

sketchbooks and printed notebooks like the Antonio Fantauzzi one which popularizes the Fontainebleau or of Giovanni Antonio Dosio decorative cycles [Hülsen 1916] (fig. 9), friend and collaborator of Guglielmo Della Porta, who is the author of drawings and reliefs from ancient monuments which are the subject of the mentioned Düsseldorf notebooks.

*In the years following the completion of the works on the Orsini Chapel, after Perino's death in October 1547, Daniele took his place in the wall decorations of the Sala Regia in the Vatican where (in reference to the decorative style of Fontainebleau) the stucco had assumed a place of great importance.*²³

The competition that took place among various artists to secure such an important assignment is well known. The echo of this contest could be perceptible in the Paolo Giovio's words written to Vasari regarding Salviati's return to Rome in 1547: "Francesco Salviati è venuto qua (Roma) a l'odor della morte di Perino, ma vedo il papa occupato in altro che in far la sala grande" [Hirst 1963, p. 157, n. 42. TN: "Francesco Salviati came here (Rome) at the smell of Perino's death, but I see the Pope busy with something other than making the great hall"]. They are words that make visible clashes, envies and disputes and at the same time influences and interactions among the protagonists of those years.

First of all Michelangelo, whose influence and focus in guiding the choices of the protagonists and the formal trends of the time concerned all aspects of art: from the architectural, painting and sculptural point to the restoration and decoration ones.

It does not make an exception considering how Buonarroti had directed the stucco decoration works for the New Sacristy of S. Lorenzo in Florence led by Giovanni da Udine and interrupted because of the death of Pope Clement VII (1534) [Ferretti 2022, pp. 113-128].

Daniele da Volterra, Michelangelo's friend – or to use Boissard's words, "cui cum Michele Angelo Bonarota [...] summa familiaritas intercessit" [Boissard 1597,

p. 198] – represents him together with Sebastiano del Piombo, in the bas-relief on the left of the Orsini chapel, acting as a judge of his own work²⁴ of the famous Deposition. It represents its cornerstone, together with its monumental stucco frame²⁵ characterized by the self-propelled lightness of the Atlases and the wobbly trabecation on its falling columns.

Conclusion

The influence of Perino del Vaga on Daniele da Volterra, in whose circle he was an emerging pupil alongside Guglielmo Della Porta, concerns the definition of a considerable aspect of his artistic personality. It is evident in the execution of important decorative stucco works in the Orsini Chapel, in the Farnese Palace²⁶ and in the Vatican. In an era in which the “taste for pure classicism” had been replaced by the taste for “whim: of the creation of new works [...] made of undeniable elements of the previous culture, and together with extravagant elaborations of the same” [Pugliatti 1984, p. 132], the frame for the Orsini Deposition, with the ‘unbearable lightness’ of his stuccoed Atlases, offers a tangible and fascinating testimony of this scenario.

Translation by Claudia Anzano

1. It does not refer to Fiorella Sricchia Santoro's study (Sricchia Santoro 1967, p. 3 n. 1, p. 17), which in the same year as Davidson framed Daniele's work alongside Perino and the Raffaello's school in the Rome of Paul III after the Sack, referring to the studies of Hermann Voss (Voss 1920). Before them, the work of Daniela da Volterra, which meant almost exclusively the Deposition, has always been considered a follower of Buonarroti's masterpiece. As is common knowledge, after Voss had highlighted its autonomous characteristics, subsequent studies, starting from that of Roberto Longhi (Longhi 1964) have attempted to articulate and diversify that ancient definition. They also indicated the need to re-discover through study and critical analysis the entire period preceding Michelangelo's experience, conferring during this phase a central importance to the relationship between Daniele da Volterra and Perino del Vaga.

2. Hirst 1967, pp. 498-509. This article publishes for the first time a contract stipulated by Daniele da

Damiani Cabrini 2018, p. 169 n. 46. Per il desiderio di Guglielmo Della Porta d'imitare il maestro: Varni 1866, p. 37.

11. Per la Cappella Massimi nella chiesa di Trinità dei Monti a Roma (1537-1538) quale luogo capitale per la formazione di Guglielmo Della Porta in campo ornamentale con il medium dello stucco imparato a Genova in palazzo Doria: Extermann 2022, pp. 61-63, nota 12 e 18. Sul ruolo crescente di Guglielmo Della Porta accanto a Perino negli anni del suo soggiorno romano (1537/1538-1542): Parma Armani 1994, p. 46.

12. Gramberg 1964, cat. n. 222. La lettera polemica contro Daniele da Volterra è una risposta all'incarico dato a Ricciarelli per l'esecuzione del monumento equestre di Enrico II grazie all'intercessione di Michelangelo che gliel'affida alla fine del 1559; in proposito: Boissard 1597, p. 198.

13. Victoria and Albert Museum inv. n. 2270. Gere 1961; Parma Armani 1994, p. 47, note 27 e 28 attribuisce la paternità del disegno e delle sue varianti (Album Casali, Biblioteca Nacional de España di Madrid) a Guglielmo Della Porta nel periodo di massima tangenza tra i due artisti durante i lavori per la Cappella Massimo (1538-1539).

14. Per questa nuova importanza conferita alle erme in stucco e suo riscontro nell'opera di Guglielmo della Porta e dell'architetto Galeazzo Alessi a Genova nella Villa Giustiniani oggi Cambiaso (1548-1550): Extermann 2022, pp. 62-63, n. 23.

15. Il secondo quaderno è per lo più contrassegnato dagli studi per i 14 rilievi della Passione. Gramberg 1964, cat. n. 148 qui collegato tematicamente al cat. n. 34; Extermann 2012, p. 65, nn. 49-50.

16. Cfr. nota 10.

17. Per la collaborazione esemplare tra i due artisti: Extermann 2019, pp. 145, 150. Era questa un'attività nella quale, da giovane, come testimoniato da Vasari (Giorgio Vasari, *Le Vite* ed. 1811, XV, *Vita di Leone Lioni aretino e d'altri scultori e architetti*, pp. 99-100) appena arrivato a Roma nel 1537, era stato introdotto, per il tramite di Sebastiano del Piombo, dallo stesso Michelangelo che gli aveva fornito il suo primo incarico di restauro delle prestigiose antichità Farnese. Per l'attività di restauro di marmi antichi svolta da scultori alla metà del Cinquecento: Pugliatti 1984, p. 134.

18. Nel merito: Rossi Pinelli 1986, pp. 211-212, n. 7. Si confronti per contrasto il mutato concetto di restauro testimoniato da Johann Wolfgang von Goethe (Goethe ed. 2015, pp. 178-179) che, in occasione del

trasporto dell'Ercole Farnese da Roma a Napoli, per volontà del re di Napoli, così commentava l'evento il 16 gennaio 1787: «La statua (l'Ercole Farnese), o meglio la parte dalla testa alle ginocchia e i piedi col relativo zoccolo [...]; mancavano le gambe dalle ginocchia alle caviglie, e Guglielmo Porta (sic) provvide a sostituirle. Fino ad oggi la statua ha poggiato su di esse. Nel frattempo le autentiche gambe antiche furono ritrovate in un terreno dei Borghese, [...] Le gambe rifatte dal Porta (sic) verranno tolte, al loro posto saranno messe quelle vere e, benché finora ci si accontentasse anche delle posticce, si prevede di poter avere della statua una visione del tutto nuova e di gustarla in modo più armonico».

19. Gramberg 1964, cat. 148 (*Passion: Der Einzug in Jerusalem in dekorativem Rahmenwerk*). Una conferma della derivazione di temi e spunti dalla sua attività di restauratore è il rimando di Gramberg a un'«Erma Farnese» conservata a Napoli (Museo Nazionale, inv. n. 6393) per le figure schizzate sul foglio di Düsseldorf, cat. 148-149 che presentano analogie con questo antico reperto nel panneggio e nelle movenze delle braccia.

20. Su questo mutato rapporto: Extermann 2012, p. 66, note 58 e 59.

21. Per la pala d'altare con la *Deposizione* concepita come centro dell'insieme da cui dipende e a cui rimanda l'intero ciclo decorativo di affreschi e stucchi: Graul 2011.

22. Sottolineano la natura paradossale di un'immagine religiosa drammatica e una cornice che presenta elementi comici: Sénécal 1990, pp. 88-96; Evers 1996, p. 39. Inoltre, per la natura paradossale di una cariatide che mina la sua stessa natura di sostegno: Alberti 2012, p. 236, n. 142.

23. Il nome di Daniele compare nel registro della Tesoreria segreta e poi in quello della Sala Regia in data 4 dicembre 1547 e 23 agosto 1548: Bertolotti 1878, pp. 189, 204; Pugliatti 1984, p. 60 e sgg., n. 134.

24. Per l'interpretazione dei due bassorilievi in stucco scomparsi e per il ruolo giudicante del Buonarroti basata sulla convinzione in merito alle sue capacità straordinarie in tutti i generi artistici: Graul 2010, pp. 147-148, figg. 2-3.

25. Circa la citazione esplicita nel bassorilievo dell'apparato decorativo della parete d'altare: Graul 2010, p. 145.

26. Il fregio Farnese si caratterizza per la propria cornice in stucco elaborata e ricchissima che è parte integrante del fregio decorativo le cui scene figurate rappresentano il mito di Bacco e del Liocorno.

Volterra and the friars of Trinità dei Monti dated 1 December 1541 which allowed to dismantle the traditional chronology that wanted the Deposition completed in 1541. Steinmann 1919; Levie 1962, p. 50, n. 3; Guattani 1810, p. 127; Alberti 2012, p. 189, n. 3; for the reconstruction, through photomontage, of the decorative-pictorial complex: Alberti 2012, fig. 19 n. 136.

3. The stucco decorations of the vault and the ornamental frame for the Deposition are illustrated on the back and on the front of a sheet (Berlin, Staatliche Museen Kunst Bibliothek - inv. n. OZ 109) that was first published in Davidson 1967, p. 554, note 5, figs. 2, 3.

4. For the beginnings and possible first acquisitions in the art of stucco even before the arrival in Rome of Daniele da Volterra: Moreschini 2000, pp. 36-37.

5. Before the Sack in 1527, Peruzzi had worked for Cardinal Trivulzio as architect of his villa in Salone. Christoph Luitpold Frommel (Frommel 1967-1968, p. 132) recognized the intervention of the master from Siena also for the decorative part dividing it into two phases. The first, dating back to 1522, directly conducted by Peruzzi, and the second as an execution of a project formulated after his return to Rome, by Gianmaria da Milano and Daniele da Volterra. Also for decorations: Sricchia Santoro 1967, pp. 6-7; Belli Barsali 1977, p. 75; Pugliatti 1984, pp. 18-29.

6. At this time the author enriches and expands the initial experiences of Salone, made with Gianmaria from Milan. For the recent proposal to identify Giovanni Maria da Milano with Giovanni Maria della Stella and for a summary of the critical positions on the stuccoes in Salone in reference to Baldassarre Peruzzi: Calogero 2022, note 25, pp. 31-33.

7. On the role of renewal played by Perino for the introduction in Liguria of the most up-to-date forms of Roman sixteenth century: Extermann 2022, p. 61.

8. For the story concerning the drawings of Guglielmo Della Porta inherited by his sons and bound, in two books, in the 18th century by Giuseppe Ghezzi: Kultzen 1966, p. 131; Parma Armani 1994, pp. 45-46.

9. Helfer 2008, pp. 61-77. For the importance of the Della Porta family and their Genoese activity: Grégoire Extermann, Santo Varni e la dinastia dei Della Porta, in Damiani Cabrini 2018, pp. 159-178.

10. For the observation in which Perino held the work of the young Guglielmo Della Porta in Genoa, so much so that he took him to Rome, to include him

in the circle of Raffaello's students: Extermann cit. note 9, in Damiani Cabrini 2018, p. 169 n. 46. For Guglielmo Della Porta's desire to imitate the master: Varni 1866, p. 37.

11. For the Massimi Chapel in the church of Trinità dei Monti in Rome (1537-1538) considered the main place for Guglielmo Della Porta's training in the decorative field with the stucco material learned in Genoa in Palazzo Doria: Extermann 2022, pp. 61-63, note 12, 18. On the growing role of Guglielmo Della Porta next to Perino during the years of his stay in Rome (1537/1538 - 1542): Parma Armani 1994, p. 46.

12. Gramberg 1964, cat. n. 222. The argumentative letter against Daniele da Volterra is a response to the assignment given to Ricciarelli for the execution of the equestrian monument of Henry II thanks to the intercession of Michelangelo who entrusted it to him at the end of 1559. In this regard: Boissard 1597, p. 198.

13. Victoria and Albert Museum inv. n. 2270. Gere 1961; Parma Armani 1994, p. 47, note 27 and 28 confers the paternity of the drawing and its variants ('Album Casali', Biblioteca Nacional de España of Madrid) to Guglielmo Della Porta in the period of maximum contact between the two artists during the works for the Massimi Chapel (1538-1539).

14. For this new relevance given to the stucco herms and its confirmation in the work of Guglielmo Della Porta and the architect Galeazzo Alessi in Genoa in the Villa Giustiniani, today Cambiaso (1548-1550): Extermann 2022, pp. 62-63, n. 23.

15. The second notebook is mostly marked by studies for the 14 reliefs of the Passion. Gramberg 1964, cat. n. 148 here thematically linked to cat. n. 34; Extermann 2012, p. 65, nn. 49-50.

16. Cf. note 10.

17. For the model collaboration between the two artists: Extermann 2019, pp. 145, 150. As proved by Vasari (Giorgio Vasari, *Le Vite* ed. 1811, XV, Vita di Lione Lioni aretino e d'altri scultori e architetti, pp. 99-100), this was an activity in which, as a young man arrived in Rome in 1537, he had been introduced, thanks to Sebastiano del Piombo, by Michelangelo who had given him his first restoration assignment of the prestigious Farnese antiquities. For the renovation of ancient marbles carried out by sculptors in the mid-sixteenth century: Pugliatti 1984, p. 134.

18. On the subject: Rossi Pinelli 1986, pp. 211-212, n. 7. Compare by contrast the changed concept of restoration witnessed by Johann Wolfgang von Goethe (Goethe ed. 2015, pp. 178-179) who in conjunction

with the transport of the Farnese Hercules from Rome to Naples, by will of the king of Naples, commented the event on 16 January 1787 as follows: "The statue (the Farnese Hercules), or rather the part from the head to the knees and the feet with the relative base [...]; the legs were missing from the knees to the ankles, and Guglielmo Porta (sic) took care of replacing them. The statue has placed on them to date. In the meantime the authentic ancient legs were found on the Borghese land, [...] The legs remade by Porta (sic) will be removed and real ones will be put in their place. Although until now we have been satisfied with falses, it is expected to have a completely new vision of the statue and enjoy it in a more harmonious way".

19. Gramberg 1964, cat. 148 (Passion: Der Einzug in Jerusalem in dekorativem Rahmenwerk). A confirmation of the derivation of themes and ideas from his activity as a restorer is Gramberg's reference to a 'Farnese Herm' preserved in Naples (National Museum, inv. n. 6393) for the figures sketched on the Düsseldorf notebooks, cat. 148-149 which present analogies with the ancient historical find in the drapery and attitudes of the arms.

20. On this transformed relationship: Extermann 2012, p. 66, note 58 and 59.

21. For the altarpiece with the Deposition conceived as the centre of the whole on which it depends and to which the entire decorative cycle of frescoes and stuccoes refers: Graul 2011.

22. They underline the paradoxical nature of a dramatic religious image and a frame that features comic elements: Sénécals 1990, pp. 88-96; Evers 1996, p. 39. Furthermore, the paradoxical nature of a caryatid undermines its nature of support: Alberti 2012, p. 236, n. 142.

23. Daniele's name appears in the register of the Secret Treasury and then in the Sala Regia on 4 December 1547 and 23 August 1548: Bertolotti 1878, pp. 189, 204; Pugliatti 1984, p. 60 and foll., n. 134.

24. For the interpretation of the two missing stucco bas-reliefs and for the judging role of Buonarroti based on the belief in his extraordinary abilities in all artistic fields: Graul 2010, pp. 147-148, figs. 2-3.

25. About the explicit citation in the bas-relief of the decorative presentation of the altar wall: Graul 2010, p. 145.

26. The Farnese frieze is characterised by its elaborate and very rich stucco frame which is an integral part of the decorative frieze whose figurative scenes represent the myth of Bacchus and the Unicorn.

References

- Alberti 2012 = Francesca Alberti. La Descente de croix de Daniele da Volterra: Iconographie, fonction et contexte. *Artibus et historiae*, 66, 2012, pp. 189-238. ISSN: 0391-9064.
- Belli Barsali 1977 = Isa Belli Barsali (a cura di). *Baldassarre Peruzzi e le ville senesi nel Cinquecento*. Archivio Italiano dell'arte dei Giardini. San Quirico d'Orcia, 1977.
- Bertolotti 1878 = Antonino Bertolotti. Speserie segrete e pubbliche di Paolo III. *Atti e Memorie della RR. Deputazione di Storia Patria per le province dell'Emilia*, 3, 1878, pp. 169-212.
- Boissard 1597 = Jean Jacques Boissard. *Romanae urbis topographiae & antiquitatum, qua succincte & breviter describuntur omnia quae tam publice quam privatim videntur anim-adversione digna*. II. Francofurti: Feyrabend, 1597.
- Calì 1988 = Maria Calì. Sul periodo romano di Pellegrino Tibaldi. *Bollettino d'arte*, 1988, 48, pp. 43-68. ISSN: 0394-4573.
- Calogero 2022 = Marcello Calogero. Appunti per lo stucco 'De marmoro' a Bologna nei primi decenni del Cinquecento (con un'ipotesi su Baldassarre Peruzzi). *Bollettino d'arte*, volume speciale 2022, pp. 31-33. ISSN: 0394-4573.
- Damiani Cabrini 2018 = Laura Damiani Cabrini. *Santo Varni conoscitore erudito artista tra Genova e l'Europa*. Quaderni / Museo della sedia leggera di Chiavari; 2. Chiavari: Società Economica di Chiavari, 2018. ISBN: 8894299015.
- Davidson 1967 = Bernice F. Davidson. Daniele da Volterra and the Orsini Chapel-II. *The Burlington Magazine*, 109, 775, 1967, pp. 553-562. ISSN: 0007-6287.
- Evers 1996 = Susanne Evers. *Monumentale Stuckfiguren in römischen Dekorationssystemen des Cinquecento*. Frankfurt am Main: Lang, 1996. ISBN: 9783631498453.
- Extermann 2012 = Grégoire Extermann. Il ciclo della Passione di Cristo di Guglielmo della Porta. In *Scultura a Roma nella seconda metà del Cinquecento. Percorsi e problemi*. Percorsi di ricerca 4. San Casciano in V.P.: Libro Co. Italia, 2012, pp. 59-111. ISBN: 9788897684022.
- Extermann 2019 = Grégoire Extermann. Dédoublement, polychromie et axialité. L'aménagement statuaire du Palais Farnèse au XVI siècle par Guglielmo Della Porta. In *La sculpture au service du pouvoir dans l'Europe de l'époque moderne*. Roma: Campisano Editore, 2019, pp. 151-166. ISBN: 9788885795372.
- Extermann 2022 = Grégoire Extermann. Tra Roma e Genova, Il contributo di Galeazzo Alessi e Giovanni Battista Castello alla decorazione in stucco. *Bollettino d'arte*, volume speciale 2022, pp. 61-74. ISSN: 0394-4573.
- Fabriczy 1896 = Cornelius von Fabriczy. *Das Landhaus des Kardinals Trivulzio am Salone*. Berlin: Jahrb. Der Preuss Kunsts XVII, 1896.
- Ferretti 2022 = Emanuela Ferretti. Michelangelo, Giovanni da Udine e Giorgio Vasari nella Sagrestia nuova di S. Lorenzo: alcune riflessioni sulle perdute decorazioni in stucco della cupola. *Bollettino d'arte*, volume speciale 2022, pp. 113-128. ISSN: 0394-4573.
- Frommel 1967-1968 = Christoph Luitpold Frommel. Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner. *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XI, 1967-1968. ISSN: 09407855. <<https://doi.org/10.11588/rjbh.1967.2.96328>>.
- Gere 1960 = John A. Gere. Two late fresco cycles by Perino del Vaga: the Massimi Chapel and the Sala Paolina. *The Burlington Magazine*, 102, 1960, pp. 9-19. ISSN: 0007-6287. <<https://www.jstor.org/stable/872856>>.
- Ginzburg Carignani 2020 = Silvia Ginzburg Carignani. La cesura del 1527 nella periodizzazione di Giorgio Vasari. In *1527. Il Sacco di Roma*. A cura di Sabine Frommel e Jérôme Delaplanche, con la collaborazione di Claudio Castelletti. Roma: Campisano Editore, 2020, pp. 225-232. ISBN: 9788885795464.
- Goethe ed. 2015 = Johann Wolfgang von Goethe. *Viaggio in Italia* Milano. Milano: Mondadori, 2015. ISBN: 9788804672012.
- Gramberg 1964 = Werner Gramberg. *Die Düsseldorfer Skizzenbücher des Guglielmo della Porta*. Tübingen: Wasmuth, 1964.
- Graul 2010 = Jana Graul. "... fece per suo capriccio, e quasi per sua difesaione": i due bassorilievi in stucco di Daniele da Volterra per la cappella Orsini. *Prospettiva*, 134/135.2, 2010, pp. 141-156. ISSN: 0394-0802. <<https://www.jstor.org/stable/24435230>>.
- Graul 2011 = Jana Graul. Il "contesto" della Deposizione di Daniele da Volterra: la decorazione perduta della Cappella Orsini. *Predella*, 30, 2011. <https://old.predella.it/archivio/indexa4ba.html?option=com_content&view=article&id=188:il-contesto-della-deposizione-di-daniele-da-volterrala-decorazione-perduta-della-cappella-orsini&catid=78:cupside&Itemid=107>.
- Gronau 1918 = Georg Gronau. Ueber zwei Skizzenbücher des Guglielmo della Porta in der Düsseldorfer Kunstakademie. *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 39, 1918, pp. 171-200. <<https://www.jstor.org/stable/25168865>>.
- Guattani 1817-1819 = Giuseppe Antonio Guattani. *Memorie enciclopediche romane sulle Belle Arti*, V. Roma: Stampa Romanis, 1817-1819.
- Helfer 2008 = Yasmine Helfer. *Guglielmo della Porta dal duomo di Genova al duomo di Milano* in *Prospettiva*, 132, 2008, pp. 61-77. ISSN: 0394-0802. <<https://www.jstor.org/stable/24435083>>.
- Hirst 1963 = Michael Hirst. Three Ceiling Decorations by Francesco Salviati. *Zeitschrift für Kunstgeschichte München*, 26, 1963, pp. 146-165. <<https://doi.org/10.2307/1481582>>; <<https://www.jstor.org/stable/1481582>>.
- Hirst 1967 = Michael Hirst. Daniele da Volterra and the Orsini Chapel I: the chronology and the altar-piece. *The Burlington Magazine*, 109, 1967, pp. 498-509. ISSN: 0007-6287. <www.jstor.org/stable/pdf/1483400.pdf>.
- Hülsen 1916 = Christian Hülsen. *Das Skizzenbuch des G-A_Dosio in der Kgl.Bibliothek zu Berlin*. Berlin: Verlag der Königlichen Akademie der Wissenschaften, 1916.
- Kultzen 1966 = Rolf Kultzen. Rezension von: Werner Gramberg, Die Düsseldorfer Skizzenbücher des Guglielmo della Porta. *Kunstchronik*, 19, 1966, 5, pp. 130-137. <<https://doi.org/10.11588/kc.1966.5.93846>>.
- Kummer 1987 = Stefan Kummer. Anfänge und Ausbreitung der Stuckdekoration im römischen Kirchenraum (1500-1600). Tübingen: Wasmuth, 1987.
- Levie 1962 = Simon Hijman Levie. *Der Maler Daniele da Volterra*. Basel: Köln, 1962.
- Longhi 1964 = Roberto Longhi. Due pannelli di Daniele da Volterra. *Paragone. Arte*, 15, 1964, 179, pp. 32-37. ISSN: 1120-4737.

-
- Moreschini 2000 = Benedetta Moreschini. Un edificio da salvare: villa Trivulzio a Salone. *Commentari d'arte*, 6, 2000, 15/17, pp. 29-38. ISSN: 0052-0053.
 - Parma Armani 1994 = Elena Parma Armani. Precisazioni sull'attività grafica di Guglielmo della Porta nel periodo genovese e nel primo momento romano. In *Le Vie del Marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra Quattrocento e Cinquecento*. Firenze: Giunti, 1994, pp. 45-52.
 - Pugliatti 1984 = Teresa Pugliatti. *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1984.
 - Raffaele 1972 = Bruno Raffaele. Perino del Vaga, poetica dell'idea e stile in Castel S. Angelo, 2. *Critica d'arte*, N.S. 19, 1972, 126, pp. 53-63. ISSN: 0011-1511.
 - Roli 1966 = Renato Roli. Le sculture di Guglielmo della Porta nella cattedrale di Genova. *Arte antica e moderna*, 9, 1966, pp. 209-222. ISSN: 0571-1762.
 - Rossi Pinelli 1986 = Orietta Rossi Pinelli. Scultura antica e restauri storici. In *Memoria dell'antico nell'arte italiana*. A cura di Salvatore Settis. Tomo terzo *Dalla tradizione all'archeologia*. Torino: Einaudi, 1986, pp. 211-212 n. 7. ISBN: 9788806578695.
 - Sricchia Santoro 1967 = Fiorella Sricchia Santoro. Daniele da Volterra. *Paragone. Arte*, 18, 1967, 213, pp. 3-34. ISSN: 1120-4737.
 - Schéle 1965 = Sune Schéle. *Cornelis Bos a study of the origins of the Netherland grotesque*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1965.
 - Sénécal 1990 = Robert Sénécal. A note on Daniele da Volterra's Cappella Orsini in Santissima Monti and its impact on sixteenth century chapel decoration. *Paragone Arte*, 41, 1990, 487 N.S., 23, pp. 88-96. ISSN: 1120-4737.
 - Steinmann 1919 = Ernst Steinmann. *Das Schicksal der Kreuzelegende des Daniello da Volterra*. Monatshefte für Kunstwissenschaft. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1919, vol. 12, n. 8/9, pp. 193-212. <<https://www.jstor.org/stable/24496263>>.
 - Varni 1866 = Santo Varni. Delle opere di Gian Giacomo e Guglielmo Della Porta e Nicolò Conte in Genova. Memoria del socio Prof. Santo Varni. *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, IV, 1866, p. 37.
 - Vasari ed. 1906 = Giorgio Vasari. *Le Vite de' piu' eccellenti pittori, scultori ed architettori*. A cura di G. Milanesi. Firenze: Sansoni, 1906.
 - Vasari ed. 1811 = Giorgio Vasari, *Le Vite de' piu' eccellenti pittori, scultori e architetti scritte da Giorgio Vasari pittore e architetto aretino*. XV. Milano: Dalla Società Tipografica Dé Classici italiani, 1811.
 - Voss 1920 = Hermann Voss. *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, 1. Berlin 1920.

La rivista è inclusa nella Web of Science Core Collection (Clarivate Analytics), dove è indicizzata nell'Arts & Humanities Citation Index e nel database di Scopus dove sono presenti gli abstract dei contributi.

La selezione degli articoli per *Disegnare. Idee Immagini* prevede la procedura di revisione e valutazione da parte di un comitato di referee (*blind peer review*); ogni contributo viene sottoposto all'attenzione di almeno due revisori, scelti in base alle loro specifiche competenze. I nomi dei revisori sono resi noti ogni anno nel numero di dicembre.

The journal has been selected for coverage in the Web of Science Core Collection (Clarivate Analytics); it is indexed in the Arts & Humanities Citation Index and abstracted in the Scopus database.

The articles published in Disegnare. Idee Immagini are examined and assessed by a blind peer review; each article is examined by at least two referees, chosen according to their specific field of competence.

The names of the referees are published every year in the December issue of the journal.

Gli autori di questo numero
Authors published in this issue

Anna Aletta

*già Sovrintendenza Capitolina ai beni culturali
 via Curzio Malaparte, 20
 00143 Roma, Italia
 anna_aletta@libero.it*

Fabio Dacarro

*Department of Architecture - College of Engineering
 Korea University
 Anam-dong, Seongbuk-gu Anam-ro 145
 02841 Seoul, Republic of Korea
 fabio_dacarro@korea.ac.kr; fabio.dacarro@gmail.com*

Livio De Luca

*UMR CNRS/MCC MAP (Modèles et simulations
 pour l'Architecture et le Patrimoine)
 Campus du CNRS (Batiment US)
 31, chemin Joseph Aiguier
 13402 Marseille cedex 20, Francia
 livio.deluca@map.cnrs.fr*

Marco Gaiani

*Dipartimento di Architettura
 Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
 via Risorgimento, 2
 40136 Bologna, Italia
 marco.gaiani@unibo.it*

Ruggero Lenci

*Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Ambientale
 Sapienza Università di Roma
 via Eudossiana, 18
 00184 Roma, Italia
 ruggero.lenci@uniroma1.it*

Alessandro Mazza

*Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Ambientale
 Sapienza Università di Roma
 via Eudossiana, 18
 00184 Roma, Italia
 alessandro.mazza014@gmail.com*

Luca Orlandi

*Dipartimento di Architettura e Design
 Università Özyeğin
 Nişantepe, Orman Sk. No:13,
 34794 Çekmeköy/Istanbul, Turchia
 luca.orlandi@ozyegin.edu.tr*

Franco Purini

*Dipartimento di Architettura e Progetto
 Sapienza Università di Roma
 via Flaminia, 359
 00197 Roma, Italia
 f.purini@gmail.com*

Carlo Severati

*Galleria Embrice
 via delle Sette Chiese, 78
 00145 Roma, Italia
 c.severati@gmail.com*

Jun Zheng

*School of Literature and Media
 Chizhou University
 9, Chishan Road
 241000 Chizhou, Anhui, China
 13305661901@163.com*

Franco Purini, Carlo Severati
Metamorfosi e artifici grafici
Metamorphoses and graphic artifices

Ruggero Lenci
Traslitterare Franco Purini
Transliterating Franco Purini

Livio De Luca, Marco Gaiani
Ceci n'est pas un HBIM
Ceci n'est pas un HBIM

Anna Aletta
Alcune osservazioni sulla cornice della *Deposizione*
Orsini di Daniele da Volterra a Trinità dei Monti.
Una decorazione a stucco nella Roma della metà del
Cinquecento: contesto, connessioni e analogie

*Some remarks on the frame of the Orsini
Deposition by Daniele da Volterra at Trinità
dei Monti. A stucco decoration in mid-16th century
Rome: context, connections and analogies*

Fabio Dacarro
Il ruolo del contesto culturale nell'affermazione
di modelli di rappresentazione architettonica:
un caso studio coreano
*The role of the cultural context in the establishment
of architectural representation models: a Korean
case study*

Jun Zheng
Una ricerca sull'applicazione innovativa
di elementi della pittura cinese a inchiostro
nel design dello *urban brand*

*Research on the innovative application
of Chinese ink painting elements in urban brand
visual design*

Luca Orlandi
Tito Lacchia: un architetto a Istanbul
nei primi decenni del Novecento
*Tito Lacchia: An Architect in Istanbul
in the Early Decades of the Twentieth Century*

Alessandro Mazza
Fra "Novecento" e Déco. Evoluzione
dell'arredamento nella collezione dei disegni
di Mario Loreti
*Between 'Novecento' and Art Deco:
The Evolution of Mario Loreti's Interior Designs
in the Collection of His Drawings*



WORLDWIDE DISTRIBUTION
AND DIGITAL VERSION
EBOOK
AMAZON, APPLE, ANDROID
WWW.GANGEMIEDITORE.IT

