

ANTONIO GEREMICCA

**DA ANDREA DEL SARTO A MICHELANGELO.  
NOTE A JACOPINO DEL CONTE  
E APPROFONDIMENTI SULLA SUA ATTIVITA' GIOVANILE\***

(FIGURE 01-47)

1. Già nell'edizione torrentiniana delle *Vite*, a conclusione della biografia dedicata ad Andrea del Sarto, Giorgio Vasari ricordava «Iacopo del Conte» tra i tanti artisti che si formarono nella bottega del maestro fiorentino<sup>1</sup>. Un pittore, Jacopino del Conte (1513/1515-1598)<sup>2</sup>, verso il quale solo raramente la critica più recente ha volto la sua attenzione, sebbene dal profilo steso proprio dall'aretino nella seconda edizione delle *Vite*, così come da quello tracciato da Giovanni Baglione nel 1642, ben si comprendesse quale ruolo di primo piano il pittore dovette giocare sulla scena artistica romana tra il 1530 e il 1550, e ancora oltre, specialmente nelle vesti di ritrattista di molti membri della curia romana<sup>3</sup>.

Certo Vasari fornisce una descrizione poco lusinghiera del poco più giovane artista e collega, del quale critica senza remore l'attività, sebbene al momento della pubblicazione dell'edizione giuntina delle *Vite* il del Conte fosse ancora in vita. Una mancanza di cautela, usata viceversa per artisti come Agnolo Bronzino, che può essere verosimilmente la spia di un rapporto contrastato tra i due, da far risalire al loro esordio romano. Se Jacopino, difatti, dopo gli affreschi eseguiti per l'oratorio di San Giovanni Decollato, appare ben integrato nell'ambiente artistico della città pontificia, all'interno della quale, se si esclude qualche raro e breve soggiorno a Firenze, svolse la sua intera carriera, Vasari faticò non poco, prima dell'approdo alla corte di Cosimo I de' Medici nel 1554, a trovare una collocazione stabile<sup>4</sup>.

Dopo la breve citazione torrentiniana, lo storiografo ritorna sull'attività di Jacopino nell'edizione giuntina, ricordando in più circostanze gli affreschi da lui realizzati nell'oratorio di San Giovanni Decollato e in definitiva stendendo un breve resoconto del suo profilo in quel capitolo delle *Vite* intitolato *Di diversi artefici italiani e fiamminghi*. Brano sul quale varrà la pena di tornare, una volta di più, in questa occasione:

Di Iacopo del Conte fiorentino, il quale, sì come i sopradetti, abita in Roma, si sarà detto a bastanza fra in questo et in altri luoghi, se ancora se ne dirà alcun altro particolare. Costui dunque, essendo stato infin dalla sua giovinezza molto inclinato a ritrarre di naturale, ha voluto che questa sia stata sua principale professione, ancora che abbia, secondo l'occasioni, fatto tavole e lavori in fresco pure assai in Roma e fuori. Ma de' ritratti, per non dire di tutti, che sarebbe lunghissima storia, dirò solamente che egli ha ritratto, da papa Paulo Terzo in qua, tutti i Pontefici che sono stati, e tutti i signori et ambasciatori d'importanza che sono stati a quella corte; e similmente capitani d'eserciti e grand'uomini di casa Colonna e degli Orsini, il signor Piero Strozzi, et una infinità di vescovi, cardinali et altri gran prelati e signori, senza molti letterati et altri galantuomini, che gl'hanno fatto acquistare in Roma nome, onore et utile; onde si sta in quella città con sua famiglia molto agiata et onoratamente<sup>5</sup>.

Sin dalle prime battute Vasari insiste soprattutto su quello che oggi è considerato il genere in cui il pittore eccelse principalmente, la ritrattistica. Genere che a tal punto lo rese famoso, almeno a detta dello storiografo – ma lo testimoniano inoltre alcune missive di Annibal Caro e Paolo Giovio<sup>6</sup> – da eseguire i ritratti di buona parte dei pontefici eletti mentre lui era in vita e di molti membri delle principali famiglie aristocratiche romane, oltre che di condottieri, letterati, cardinali. Seppure, poco più avanti nel testo, non manchi di men-

zionare le grandi commissioni pubbliche portate a termine dall'artista<sup>7</sup>, l'aretino, tuttavia, intende mettere in risalto come la sua fortuna fosse legata essenzialmente a un genere da lui considerato 'minore' e meno importante rispetto alla pittura di storia<sup>8</sup>: «Costui, da giovanetto, disegnava tanto bene che diede speranza, se avesse seguito, di farsi eccellentissimo: e saria stato veramente, ma, come ho detto, si voltò a quello a che si sentiva da natura inclinato»<sup>9</sup>.

Secondo Vasari, Jacopino volle dedicarsi a un genere per il quale si sentiva ben predisposto sin dalla giovinezza, che lo condusse certamente a raggiungere il consenso dei committenti, oltre ad un elevato *status* sociale (come confermano i documenti)<sup>10</sup>, ma che allo stesso tempo lo allontanò dall'esercizio del disegno e dalla realizzazione di grandi opere, nelle quali tuttavia - il biografo non manca di sottolineare - riusciva eccellente. In particolare gli elogi sono rivolti agli affreschi dell'oratorio di San Giovanni Decollato (Figg. 15, 24, 32) e alla *Deposizione* ad esso destinata (Fig. 42)<sup>11</sup>, quest'ultima indicata come il suo capolavoro nella vita di Francesco Salviati: «un deposito di croce di mano del detto Iacopo del Conte, che è bonissima pittura e la migliore opera che insino allora avesse mai fatto»<sup>12</sup>.

A ben vedere l'aretino fornisce una descrizione veridica degli avvenimenti. Dopo gli apici raggiunti tra la fine degli anni Quaranta e gli anni Cinquanta - ci riferiamo al *Trasporto di Cristo al sepolcro* oggi al Musée Condé di Chantilly (Fig. 39)<sup>13</sup>, alla pala d'altare e agli affreschi per la Cappella Dupré in San Luigi dei Francesi (Figg. 40-41)<sup>14</sup> e alla *Deposizione* per San Giovanni Decollato - il pittore sembra concentrarsi esclusivamente sulla ritrattistica e rinunciare alla realizzazione di grandi imprese pubbliche. Nondimeno, tale aspetto della sua carriera non sembra dipendere esclusivamente dalle scelte dell'artista, quanto piuttosto dal venir meno, a partire dalla fine degli anni Quaranta, dei suoi principali committenti e patrocinatori. Nel 1546 e nel 1548 muoiono Antonio da Sangallo il Giovane e suo fratello Giovanni Battista detto il Gobbo, ai quali l'artista deve il coinvolgimento nell'oratorio oltre che l'ammissione alla Congregazione dei Virtuosi del Pantheon; seguono nel 1549 Paolo III Farnese, tra i primi grandi protettori del pittore, e nel 1558 Piero Strozzi, al quale Jacopino sembra essere molto legato, come dimostrano i suoi ritratti del condottiero e dei suoi fratelli Roberto, Leone e Lorenzo, purtroppo solo in parte pervenuti attraverso originali<sup>15</sup>. Questo potrebbe aver portato una graduale emarginazione del pittore dalle grandi commissioni e condotto a un ripiegamento sulla ritrattistica. Ripiegamento che non dovrà tuttavia considerarsi definitivo, poiché non mancano esempi di tavole sacre di un certo interesse tra le opere dei decenni successivi.

Il periodo tardo del pittore, ingiustamente considerato decadente e profondamente segnato da un'involuzione originata dalla vicinanza a Ignazio da Loyola, si rivela in verità ricco di spunti interessanti e di opere che, se non innovative dal punto di vista compositivo o d'invenzione, non devono tuttavia essere sottostimate per la qualità pittorica. È questo il caso della *Pietà* identificata di recente da Andrea Donati in una collezione privata spoletina (Fig. 45)<sup>16</sup>. L'opera, difatti, presenta quelle caratteristiche di alta raffinatezza esecutiva che contraddistinsero Jacopino negli anni migliori, dalla manica di color rosa intenso dell'abito della Vergine, solcata da pieghe artificiosamente tondeggianti proprie del pittore già nell'*Annuncio a Zaccaria* al perizoma del figlio, accartocciato a imitazione di una lastra metallica e alla studiata anatomia del corpo morto. Delicato e attento il modo di articolare i movimenti della pelle sotto le braccia di Cristo, increspate per la pressione delle mani della madre, mosse a sorreggere il corpo rilassato del figlio. Tipico di Jacopino è, infine, quel pallore eburneo che caratterizza i corpi senza vita, che si riscontra nel dipinto di Chantilly come nella *Deposizione* dell'oratorio.

La lettura vasariana ha influenzato in maniera vistosa la critica moderna, che non solo ha relegato il pittore, ancor di più di quanto fatto dall'aretino, ai margini della storia della pittura - solo di recente cominciano, difatti, ad apparire studi mirati a comprendere quale ruolo Jacopino ebbe, al fianco di Salviati e sulla via indicata da Perino del Vaga, nel panorama artistico romano della prima metà del Cinquecento<sup>17</sup> - ma ne ha smussato sempre più la fisionomia, trasformando l'artista in un "etichetta" vuota, sotto il cui nome è stato possibile collocare un *corpus* di opere, essenzialmente ritratti, non del tutto omogeneo e tale da presentare un pittore la cui produzione sfugge a qualsiasi tentativo di sistematizzazione e di analisi complessiva (nondimeno qualora lo si volesse presentare quale artista 'eclettico').

Certo, la questione attributiva che riguarda i ritratti, di per sé molto difficile, è nel caso di Jacopino complicata non solo da una carriera lunghissima - il pittore muore difatti nel 1598 - ma anche da una certa propensione all'eclettismo che lo caratterizza sin dalla sua prima produzione e lo conduce, in più occasioni, a riferirsi a modelli molto distanti tra loro, che elabora personalmente in un linguaggio dai risultati non sempre scontati. È sufficiente, in questo senso, rilevare la diversità fra i tre affreschi di San Giovanni Decollato, due dei

quali eseguiti nello stesso anno (1538)<sup>18</sup>, e le pale, quasi contemporanee tra loro, il *Trasporto di Cristo al sepolcro* di Chantilly e il *Clodoveo distrugge gli idoli e Remigio battezza i pagani* di San Luigi dei Francesi.

L'obiettivo di questo contributo non intende (e non può) essere la risoluzione di complesse e annose questioni attributive – per le quali si attende uno studio di più ampio respiro dedicato alla pittura romana tra gli anni Trenta e Sessanta del Cinquecento che coinvolga anche altre importanti personalità di quel momento come Marcello Venusti, Prospero Fontana e Girolamo Siciolante da Sermoneta – quanto segnalare alcune delle criticità relative alla fisionomia dell'artista quale è stata messa a fuoco sinora negli studi, nel tentativo di individuare possibili chiavi di lettura che consentano di ricostruire meglio il suo percorso. Per fare chiarezza, si dovrà forse ripartire da un corpus più circoscritto, in attesa di verificare col tempo le altre numerose attribuzioni.

In questo senso, la descrizione vasariana si rivela essere molto utile, poiché ricorda con precisione tutte le opere pubbliche dell'artista entro il 1568: i tre affreschi di San Giovanni Decollato; il dipinto con il *Trasporto di Cristo al sepolcro* per la cappella Elvino in Santa Maria del Popolo, oggi a Chantilly e identificato da Antonio Vannugli<sup>19</sup>; i lavori per la Cappella Dupré; la *Deposizione* dell'oratorio di San Giovanni Decollato. Tali opere possono servire come punto di riferimento per il ventennio 1530-1550 circa. A queste sono da aggiungere i dipinti menzionati da Giovanni Baglione [*Vite* 1642], il quale stende una biografia dell'artista per la maggior parte plasmata su quella dell'aretino, di cui riprende la struttura e i contenuti, ma con alcune aggiunte sostanziali, che hanno permesso di individuare altre opere fondamentali. A Baglione si deve, difatti, la citazione di due opere tarde del pittore: «Dentro S. Chiara monistero di Cappuccine a monte Cavallo sù l'altare a man diritta della chiesa formò un Christo morto con diverse figure ad olio, ove è il suo ritratto in età cadente. E rincontro havvi un'altro quadro d'un s. Francesco a olio, che riceve le stimmate del Signore per noi trafitto; e queste furono le ultime cose, ch'egli in pubblico operasse»<sup>20</sup>.

I dipinti (*Figg.* 46-47), conservati nel Monastero del Corpus Christi (già Monastero di Santa Chiara al Quirinale), furono riportati all'attenzione della critica da Federico Zeri nel 1948<sup>21</sup>. In particolare il ritrovamento della *Pietà*, che gli studiosi seguendo il biografo collocano al periodo tardo della sua attività – Antonio Vannugli la data ai tardi anni Ottanta o ai primissimi anni Novanta<sup>22</sup> – consente di riflettere sul fortunato modello, evidentemente elaborato sulle ultime *Pietà* del Buonarroti, ripreso in più occasioni dal pittore<sup>23</sup>. Ancora più importante è però la segnalazione dell'autoritratto dell'artista, collocato nella pala sulla sinistra, alle spalle di Giuseppe d'Arimatea, che ha consentito di assegnare al pittore un foglio dell'Albertina di Vienna, al momento forse l'unico disegno da potergli riferire con certezza<sup>24</sup>. Ricco di maggiori implicazioni è, infine, il richiamo ad una pala d'altare eseguita dal pittore insieme a Leonardo Grazia da Pistoia: «Iacopino fu discepolo di Andrea del Sarto, e dentro s. Pietro vecchio aiutò il Pistoia, a fare il quadro, che era nella cappella de' Palafrenieri»<sup>25</sup>.

La pala, menzionata solo da Baglione, è stata creduta dispersa fino al 1951, anno in cui fu identificata da Federico Zeri (*Fig.* 5)<sup>26</sup>. Inizialmente realizzata per la cappella dei Palafrenieri e poi spostata in quella dei Canonici, a causa dei lavori di rinnovamento di San Pietro, l'opera denuncia una forte componente sartesca. Collocata su un trono al centro della pala, la Vergine, accompagnata alle sue spalle dalla madre Anna, è presentata mentre regge con le mani il Bambino scalpitante, al cospetto di San Pietro alla sua destra e di San Paolo a sinistra. Nella parte alta doveva essere collocato un Dio padre in gloria, accompagnato da angeli tra le nubi, come indicherebbe il taglio drastico della scena nella parte superiore del dipinto, dalla quale, al momento in maniera incongruente, pende un drappo di tessuto rosso circondato da nuvole. Nell'opera si ritrovano citazioni puntuali dalla pala di Sarzana, una delle ultime opere realizzate da Andrea e nella quale in più circostanze si è tentato di rintracciare le mani degli allievi<sup>27</sup>: il bambino, ripreso in controparte, e il volto del San Pietro, tra i più tipici di Andrea, presente, oltre che nella pala di Sarzana, anche in quella di Sant'Agnese di Pisa e nella *Pietà di Luco*. Da quest'ultima, sempre dal San Pietro, il pittore riprende poi il modo di piegare il mantello, che il santo porta verso il ventre con la mano sinistra, tendendolo tra la spalla e il gomito destro. Medesimo è addirittura il modo di articolare la piega e il risvolto del mantello all'esterno. Evidentemente Jacopino doveva aver portato con sé a Roma schizzi tratti dalle opere del maestro, non solo tarde, essendo la *Pietà di Luco* datata tra il 1523 e il 1524<sup>28</sup>. Nel dipinto romano sembrano invece estranei all'artista il San Paolo e la Santa Elisabetta, parti da assegnare al Grazia. La pala dei Palafrenieri, della quale Vannugli ha reso noto il pagamento al Grazia del 1534<sup>29</sup>, si pone come un cardine stilistico e cronologico di primaria importanza per analizzare questi anni dell'artista, che, morto Andrea del Sarto (1530), è dunque a Roma con certezza insieme al pittore pistoiese già nel 1534, dipingendo con uno stile ancora sartesco, per avere il suo *exploit* nell'oratorio, alcuni anni dopo, nell'*Annuncio*, con uno stile certamente eclettico e ancora in costruzione, ma ormai aggiornato sui prototipi romani<sup>30</sup>.

Considerando la sua lunga carriera, il numero delle opere certe dell'artista è in effetti esiguo, ma, almeno per la ritrattistica tra gli anni Trenta e Cinquanta, è forse possibile aggiungere qualche dipinto al suo *corpus*, grazie al confronto con le effigi che Jacopino è solito inserire negli affreschi e nelle pale d'altare. Andrà, tra i tanti, considerato autografo il *Ritratto di notaio pontificio* del Fitzwilliam Museum di Cambridge (Fig. 19). Il dipinto è stato assegnato all'artista da Iris Cheney<sup>31</sup>, che per la prima volta ha notato la corrispondenza tra il volto del personaggio del ritratto (in particolare per il taglio con il quale è presentato) e una delle figure presenti nell'*Annuncio a Zaccaria* (Fig. 18). Il dipinto, distante per stile e composizione dai modelli sarteschi, ai quali il pittore è vicino negli anni fiorentini e nei primi anni romani, mostra un'apertura alle innovazioni introdotte da Raffaello e Sebastiano del Piombo. L'effigiato è rappresentato mentre sigla un documento pontificio, ipotesi suggerita dalla presenza delle insegne medicee sul sigillo. Altre pergamene sono invece arrotolate su uno scaffale, che l'apertura di un drappo verde, raccolto e adagiato sulla sinistra, lascia intravedere allo spettatore.

L'opera rivela una qualità straordinaria nell'esecuzione del volto, dai volumi sintetici, definiti da corpose pennellate che si focalizzano soprattutto nella resa delle palpebre, dell'orecchio e della folta barba. Un modo, quello di rappresentare quest'ultima, che sarà poi tipico del pittore nei ritratti degli anni Cinquanta, con i baffi corposi che coprono il labbro superiore e lasciano intravedere solo quello inferiore, sottilissimo, congiungendosi ai lati della bocca con la barba, che attraverso fini pennellate disegna i tratti somatici, in particolare il mento, senza camuffarli. Per l'identificazione del personaggio sono state avanzate numerose ipotesi. La più recente, da verificare, vuole che l'effigiato sia Baldassarre Turini da Pescia, che fu datario apostolico prima di papa Leone X, poi di Clemente VII, ed ebbe incarichi di responsabilità anche sotto Paolo III<sup>32</sup>.

Altro significativo aggancio per riflettere intorno ad un primo nucleo di ritratti è l'effigie di Antonio da Sangallo il Giovane – l'ipotesi identificativa è stata avanzata ancora da Iris Cheney nel 1970 sulla base del confronto con il *Ritratto* dell'architetto della Pinacoteca di Brera, sempre attribuito a Jacopino (Fig. 37)<sup>33</sup> – inserita dal pittore nella *Deposizione* per l'Oratorio (Fig. 43). Nel *Ritratto di Antonio da Sangallo il Giovane*, collocabile agli anni Cinquanta, più di un decennio dopo il dipinto di Cambridge, si ritrovano le medesime caratteristiche, sciolte tuttavia in una pittura meno densa e connotata da una pennellata filiforme più leggera nella barba – il pittore tenta di segnalare dal punto di vista pittorico e compositivo l'estraneità del ritratto dalla scena sacra, che ha invece caratteristiche più compatte e glittiche. Rispetto all'effigie precedente, Jacopino rende in chiave ancora più espressiva alcuni dettagli fisiognomici: le sopracciglia, che noteremo in altri ritratti sempre più sottili e inarcate; le rughe d'espressione, siano esse della fronte o delle guance, quest'ultime segnate da due pesanti linee che dal naso scendono verso i baffi e li introducono; infine il naso, inciso nella zona delle narici e rigonfio leggermente nella parte bassa. Caratteristiche che sono presenti almeno in un altro dipinto verosimilmente da attribuire all'artista, come suggerito da Federico Zeri, il *Ritratto di Niccolò Ridolfi* del Museum of Fine Arts di Boston (Fig. 44), pure da datare ai primi anni Cinquanta<sup>34</sup>. Di questo gruppo, ma forse eseguito in un momento più prossimo al ritratto del Sangallo alla Pinacoteca di Brera (datato sulla cornice 1542), dovrebbe far parte il *Ritratto di Marcello Cervini degli Spannocchi* della Galleria Borghese di Roma (Fig. 38)<sup>35</sup>. Per l'opera, sebbene presenti caratteristiche non troppo pertinenti alla pittura di Jacopino – ci riferiamo alla leggerezza della pennellata nella resa dei tessuti, o ancora al modo di realizzare le dita, più molli e arcuate rispetto ad altre circostanze – il nome del pittore sembra attualmente da preferire a quello di Venusti o di altri artisti proposti dalla critica<sup>36</sup>. Tra l'esecuzione del *Ritratto di notaio pontificio* del Fitzwilliam Museum, collocabile nella seconda metà degli anni Trenta, e i ritratti appena citati, del Cervini e del Ridolfi, dovrebbe collocarsi un numero abbastanza corposo di ritratti attribuiti al pittore, che tuttavia, al momento sembra difficile immaginare eseguiti tutti dalla stessa mano e sui quali è necessario riflettere più a fondo<sup>37</sup>.

2. In merito alle opere della fase più giovanile di Jacopo, la situazione sembra essere ancora meno chiara che per gli anni della maturità. Se per il periodo compreso tra il 1530 e il 1534 – dunque per gli anni intercorsi tra la morte di Andrea del Sarto e la pala dei Palafrenieri – la critica, partendo dalle indicazioni di Sydney Freedberg, John Shearman e Raffaele Monti, ha individuato un gruppo più o meno coerente di opere sartesche da riferire all'artista<sup>38</sup>, per il periodo tra il 1534 e il 1538, ovvero tra la pala dei Palafrenieri e i primi due affreschi eseguiti per l'oratorio di San Giovanni Decollato, la parabola del pittore appare costellata di incognite. La questione è di natura interpretativa e metodologica, e consiste nell'individuare una possibile chiave di lettura che spieghi gli esiti dell'oratorio, cantiere all'interno del quale Jacopino sembra ormai aver superato l'insegnamento sartesco e volgere lo sguardo alle novità romane di Raffaello e Michelangelo.

La difficoltà nel mettere a fuoco la fisionomia dell'artista in questi anni può spiegare, in effetti, il numero eccessivo di opere riferitegli, alcune delle quali dagli esiti pittorici diversissimi e per le quali bisognerà almeno immaginare una diversa scansione cronologica da quella proposta dalla critica più recente. Per iniziare, basterà prendere in esame tre dipinti considerati coevi: la *Madonna col Bambino, San Giovannino e Santa Elisabetta* del Fitzwilliam Museum di Cambridge (Fig. 6), posta al 1534; la *Madonna 'degli Innocenti'* di Firenze (Fig. 1), di recente datata al 1536; la *Madonna col Bambino e San Giovannino* (Fig. 2) della collezione di Lord Sackville (Knole, Kent) collocata dopo il 1535<sup>39</sup>.

La prima tavola ci pone davanti a un artista maturo, ben addentro la linea raffaellesca, che padroneggia le opere dell'ultimo Sanzio e della sua scuola, i cui modelli sono ben assorbiti e interpretati in una chiave classicista che prevede, per lo sfondo, l'inserito di un paesaggio antichizzante con rovine (dal vago sapore polidoresco). La seconda, uno stendardo processionale, è viceversa un'opera ancora immatura, ricca di citazioni puntuali da Andrea del Sarto e Pontormo, che l'artista collaziona in un dipinto che, giustamente, Janet Cox-Rearick ha definito un *pastiche*<sup>40</sup>. La terza è un dipinto in cui le citazioni dal Sarto sono congiunte ad un michelangiologismo invasivo e non elaborato, tipico di un giovane artista che, studiando il Buonarroti, viene completamente sopraffatto dalla sua maniera. È questa un'ingenuità del primo momento, che Jacopino sembra già in parte risolvere nei primi due affreschi di San Giovanni Decollato, procedendo all'assimilazione definitiva del modello nel *Battesimo di Cristo* del 1541.

Se il recupero della proposta di Federico Zeri e di Iris Cheney permette di risolvere parte delle incongruenze, riconducendo la *Madonna 'degli Innocenti'* al periodo compreso tra il 1530 e il 1532 – nel 1532, inoltre, la fusione tra gli Innocenti e lo Spedale di Santa Maria della Scala potrebbe aver offerto l'occasione per la commissione dell'opera<sup>41</sup> – e accorpandola al gruppo delle primissime opere sartesche, più complesso risulta considerare coevi gli altri due dipinti. Sembra, difatti, difficile da comprendere come l'artista della *Madonna* di Cambridge, maturo nel gestire l'esempio di Raffaello, pochi anni dopo compia un passo indietro realizzando un'opera quasi 'scolastica', la *Madonna 'Sackville'*, nella quale un San Giovannino preso di peso dalla *Madonna 'di Porta a Pinti'* di Andrea del Sarto è incoerentemente accostato a una Vergine e a un Bambino ispirati alle sculture delle *Tombe Medicee*, in particolare all'*Aurora* per il volto della Madonna e alla *Madonna 'Medici'* (Fig. 3) per la composizione; per quest'ultima Jacopino guarda, inoltre, al dipinto con *Venere e Cupido* eseguito da Pontormo su disegno di Michelangelo per la camera Bettini e, in maniera ancora più stringente, alla lunetta della Cappella Sistina con *Asa, Iosaphat e Ioram*, per la posizione del Bambino appeso alle spalle della madre, che si volge verso il figlio (Fig. 11)<sup>42</sup>.

Se si esclude dal ragionamento il dipinto di Cambridge – per il quale si dovrà pensare a una datazione più tarda (almeno agli anni Quaranta)<sup>43</sup> – il percorso di Jacopino tra il 1534 e il 1538 potrà essere letto in maniera più coerente, mettendo insieme i vari dipinti di più convincente attribuzione, come un graduale superamento dell'esempio di Andrea del Sarto condotto attraverso lo studio puntuale del Michelangelo fiorentino e romano<sup>44</sup>. L'artista sembra infatti volgere lo sguardo a Raffaello solo in un secondo momento, a partire dall'affresco con l'*Annuncio a Zaccaria* del 1538, quando, in effetti, la decorazione dell'oratorio lo spinge a misurarsi con la pittura di storia. È in questo passaggio dal piccolo al grande formato, da un'opera destinata alla devozione privata a un'opera pubblica di più grandi proporzioni, che il pittore medita più attentamente su Raffaello, dalle Stanze vaticane agli arazzi della Sistina. A spingere verso il Sanzio, all'altezza del 1538, potrebbe poi essere stato anche Perino del Vaga, da poco rientrato nella città pontificia e i cui rapporti con Jacopino, a partire dal disegno dell'Albertina fornito per l'episodio con la *Predica*<sup>45</sup>, risultano dagli studi recenti sempre più importanti<sup>46</sup>. I due primi episodi dell'oratorio mostrano, difatti, un repentino cambio di marcia rispetto alle opere eseguite in precedenza. Il pittore effettua quasi una manovra correttiva, passando da uno sterile michelangiologismo – criticato da Vasari in quegli artisti che come Battista Franco avevano eletto Michelangelo a loro modello esclusivo<sup>47</sup> – a una lettura della sua maniera mitigata attraverso la lente raffaellesca. In questo senso avrà giocato un ruolo fondamentale l'esempio di Perino del Vaga, la cui autorevolezza – è stato riconosciuto dalla critica recente – era indiscussa per gli artisti della generazione di Jacopino come Daniele da Volterra, Pellegrino Tibaldi e lo stesso Francesco Salviati<sup>48</sup>.

Dopo l'esecuzione della pala dei Palafrenieri, le opere dell'artista dimostrano uno studio serratissimo di Michelangelo, delle *Tombe Medicee* prima e della *Volta Sistina* poi<sup>49</sup>. È, infine, da considerare la possibilità che Jacopino, come Daniele da Volterra più tardi, fosse in qualche misura un *protégé* del Buonarroti. Il pittore, infatti, sembra avere una conoscenza più che approfondita anche del materiale grafico del maestro. Pur volen-

do sfumare tale lettura interpretativa, i due artisti dovevano avere rapporti familiari se il Buonarroti acconsentì a farsi ritrarre da lui, privilegio, come appare dal resoconto vasariano, concesso solo ai fedelissimi della sua cerchia: «Di Michelangelo non ci è altri ritratti che duoi di pittura, uno di mano del Bugiardino e l'altro di Iacopo del Conte, et uno di bronzo di tutto rilievo fatto da Daniello Ricciarelli, e questo del cavalier Lione, da e' quali se n'è fatte tante copie, che n'ho visto, in molti luoghi di Italia e fuori, assai numero»<sup>50</sup>.

Sembra superfluo insistere sul significato della presenza di Jacopino in questo gruppo vasariano, essendo ben noti gli stretti rapporti intrattenuti dal Buonarroti con Giuliano Bugiardini e Daniele da Volterra<sup>51</sup>, così come la stima provata dallo scultore per Leone Leoni, che nel 1561 ne immortalò il profilo in una medaglia<sup>52</sup>. Che Jacopino fosse, almeno in un primo momento, legato al Buonarroti, si comprende chiaramente anche dall'amarezza con la quale il maestro si rivolge a Bartolomeo Ferratino per commentare una lettera inviatagli da Francesco Ughi il 14 maggio del 1547, al fine di informarlo delle manovre effettuate da quest'ultimo, in combutta col cognato Nanni di Baccio Bigio, per sottrargli la direzione dei lavori in San Pietro: «Messer Bartolomeo, di gratia leggette questa letera e considerate chi son questi dua ghiocci, che così come àno mentito di quello che io ò facto al palazzo di Farnese, così mentono delle informatione che danno a' deputati della Fabrica di Santo Pietro. *Questo mi si viene pe' piaceri ch'io ò facto loro* [il corsivo è mio]; ma e' non s' à d'aspectare altro da dua vilissimi furfanti contadini»<sup>53</sup>.

L'avvicinamento a Michelangelo, dopo un esordio deferente a Andrea del Sarto, dovette essere per Jacopino un passaggio del tutto naturale, a considerare che lo stesso Andrea nelle sue ultime opere si era accostato agli esempi del Buonarroti<sup>54</sup>. Lo studio delle opere dello scultore, ancora tutto dentro la maniera sartesca, è rintracciabile per la prima volta già nella *Madonna col Bambino* e *San Giovannino* della Galleria degli Uffizi (Fig. 2)<sup>55</sup>. Rispetto alle sue prime prove, nel dipinto l'artista guarda chiaramente alla *Madonna 'Medici'* della Sagrestia Nuova, recuperando il tema della Vergine allattante e connotando la figura della Madonna di una nuova monumentalità. Come proposto da Michela Corso, il bambino denuncia una riflessione sul foglio michelangiolesco n. 71 di Casa Buonarroti (Fig. 4), mentre sartesco resta il paesaggio, che l'artista trae, in maniera abbastanza puntuale, dal *Sacrificio di Isacco* (noto nelle due versioni di Dresda e Madrid). Se, come sembra, il riferimento alla *Madonna 'Medici'* è corretto, il dipinto degli Uffizi dovrebbe essere stato realizzato intorno al 1534, poco prima della partenza per Roma e dell'esecuzione della pala dei Palafrenieri, opera in cui le citazioni da Andrea del Sarto sono ancora evidenti.

Poco dopo il 1534 andrebbe collocato, invece, tutto un gruppo di dipinti di piccolo formato che può ben attestare la maniera di Jacopino nel momento di transizione tra la sua fase sartesca e quella michelangiolesca. Successiva alla *Madonna degli Uffizi* e alla pala dei Palafrenieri dovrebbe dunque essere la *Sacra famiglia* del Metropolitan Museum of Art di New York (Fig. 7)<sup>56</sup>. Si tratta, una volta di più, di un'opera dall'impianto sartesco – con il Bambino posto su un parapetto e in atto di giocare con la Madre, dinamica compositiva più volte sfruttata da Andrea in dipinti come la *Sacra famiglia 'Borgherini'*<sup>57</sup> – con una citazione precisa dalla pala di Sarzana per il San Giuseppe, presente pure nella pala dei Palafrenieri. Al sartismo, evidente soprattutto nella sensibilità pittorica con la quale Jacopino descrive la barba e l'espressione di San Giuseppe, il pittore accosta un ritrovato senso scultoreo, nell'articolazione del panneggio della Vergine e nella definizione del corpo del piccolo Gesù. Quest'ultimo evoca il *Pothos* di Skopas, ma l'artista sembra guardare al modello classico attraverso l'esempio di Michelangelo, che studia la scultura nel disegno n. 12773r di Windsor Castle, datato dalla critica verso il 1532 (Fig. 8)<sup>58</sup>. Ancora una volta, in accordo con quanto andava facendo nei primi anni Trenta Michelangelo in merito alla composizione per la *Madonna 'Medici'*, Jacopino volge il suo interesse anche ai modelli della tradizione quattrocentesca fiorentina. Come nella *Madonna 'Sackville'*<sup>59</sup>, da porre subito dopo l'opera in esame, i volti della madre e del figlio sono accostati uno all'altro volgendosi in un purissimo profilo: un'immagine dal forte lirismo che mi sembra richiamare la *Madonna 'Pazzi'* di Donatello (Fig. 9).

Le *Madonna 'Sackville'* e la *Sacra famiglia* del Metropolitan Museum costituiscono due lati della stessa medaglia e segnano il chiaro passaggio da un Michelangelo filtrato attraverso l'esempio di Andrea del Sarto a un michelangiolismo di più stretta osservanza. Entrambe le opere presentano una citazione puntuale da Andrea, condividono la stessa cromia e, nel Bambino, l'uso di un'aureola decorata con intarsi rossi, che Jacopino non utilizzerà successivamente<sup>60</sup>. La "trasformazione" michelangiolesca sembra definitiva nella *Madonna col Bambino* e *San Giovannino* di Belgrano (già Boulogne sur Mer, Fig. 12), opera in cui Jacopino si volge definitivamente al Buonarroti, eliminando ogni citazione sartesca<sup>61</sup>. Con questo dipinto giungiamo davvero alla soglia dell'*Annuncio a Zaccaria*, nel quale il posto di Andrea è in parte preso da Raffaello.

Illustri modelli sono stati chiamati in causa per l'affresco, da Raffaello a Baldassarre Peruzzi, passando per Baccio Bandinelli, ma, sebbene in maniera meno palese, il tributo è, una volta di più, a Michelangelo: nel giovane sdraiato sulle scale del tempio, ove è un riferimento "funzionale" sul piano compositivo al Diogene della *Scuola di Atene* ma interpretato alla luce degli ignudi della volta della Cappella Sistina, dei quali "emula" anche l'anatomia alquanto allentata dell'addome e non tesa come sarà nel *Giudizio*; nella figura di vecchia che lo segue alle spalle, che si vuole ispirata alla *Sibilla Persica*, ma per la quale sarà servita anche la figura di anziana della lunetta con *Lesse, David, Salomon*; sino alla più palese collocazione dell'*Apollo/David* di Baccio Valori nella struttura architettonica sullo sfondo, che è un omaggio alla cupola brunelleschiana. Su questa diagonale 'michelangiolesca' che taglia l'affresco a sinistra, s'inserisce – riferimento che sembra sinora sfuggito alla critica – un'altra citazione letterale dal Buonarroti nella donna con bambino posta dietro la figura di vecchia, che riproduce fedelmente, in controparte, una delle tre teste divine, note come le *Tre Parche* (Figg. 17, 26, 28), eseguite da Michelangelo per Giovanni Perini intorno al 1525<sup>62</sup>.

Jacopino studia in maniera approfondita questo disegno, al quale, seppure in maniera più autonoma, pare guardare anche per due teste dell'episodio con la *Predica* (Figg. 25-28). Quest'ultimo affresco, a parere di chi scrive, è di un michelangioloismo sentito e pervasivo. È questa una scelta di campo consapevole cui andrà imputata la trasformazione dell'ariosa composizione perinesca quasi in un rilievo scolpito, con tutte le figure proiettate sul primo piano, ritagliate l'una sull'altra, e solo poche figure in ombra a suggerire il succedersi dei piani spaziali. Pure la centralità dell'uomo visto di spalle ai piedi del Battista sembra calcolata per evocare il cartone della *Battaglia di Cascina* (Figg. 29-31).

Verosimilmente proprio nel 1538, c'è da credere tra l'*Annuncio* e la *Predica*, il pittore dovette realizzare il suo capolavoro di questo momento: la *Madonna col Bambino, San Giovanni e Santa Elisabetta* della National Gallery di Washington (Fig. 20)<sup>63</sup>. L'opera fu attribuita all'artista da Iris Cheney, che individuò la prossimità della Santa Elisabetta alla figura di vecchia dell'*Annuncio*, per la quale Jacopino sembrerebbe essersi servito, riutilizzandolo in controparte, di un medesimo modello<sup>64</sup>. La tavola è, ormai, di un michelangioloismo sensibile e intenso. Un prezioso brano di pittura è soprattutto il volto della Vergine, mostrata con gli occhi e la bocca socchiusi, quasi bloccata in un momento di sospensione e intensa riflessione. I capelli le incorniciano il volto dolcemente, in parte raccolti in una complicata acconciatura, in parte annodati in trecce che gradualmente si sciolgono in libere ciocche. Il sospetto è che qui a interrogare possa essere stata la *Cleopatra* (Figg. 22-23), alla quale a Roma Jacopino potrebbe aver avuto facilmente accesso grazie a Tommaso de' Cavalieri, considerando gli stretti rapporti intessuti da entrambi con l'Accademia delle Virtù<sup>65</sup>. Anche la posa del bambino, certo non inconsueta, potrebbe essere messa a confronto con il disegno di Michelangelo n. 1859.0514.818 del British Museum di Londra (Fig. 21).

L'esempio del Buonarroti sembra importante pure nell'ultimo episodio dell'oratorio, il *Battesimo*, un affresco totalmente diverso dai precedenti, in cui il pittore opta per un numero ristretto di figure, aprendo su un ampio paesaggio e giocando la composizione su instabili diagonali. La figura femminile sullo sfondo a destra, accompagnata da un bambino muscolare che con energia si avvicina al seno, è un'ultima riflessione sulla *Madonna 'Medici'*, mentre la figura maschile alla sua destra, un bagnante che esce dall'acqua e si accinge a rivestirsi, può ritenersi una meditazione sulla *Battaglia di Cascina* (Figg. 33-34). Inoltre, per la figura femminile Jacopino coniuga il modello michelangioloesco col prototipo classico della Venere accovacciata, come appare nel gioco di gambe immaginato per la Vergine. L'artista sembra fare un preciso riferimento al gruppo della *Leda con Cupido e cigno* presente in quel momento nella collezione antiquaria della famiglia Cesi e oggi a Palazzo Altemps (Figg. 35-36)<sup>66</sup>.

A ben spiegare il rapporto che dovette intercorrere tra i due artisti, come in parte anticipato in apertura, resta, infine, la notizia vasariana di un ritratto del Buonarroti eseguito da Jacopino, dipinto del quale esistono diverse copie e il cui originale, dopo una prima attribuzione a Francesco Salviati, era stato riconosciuto nell'esemplare del Metropolitan Museum of Art di New York<sup>67</sup> (Fig. 13). Più recentemente, tuttavia, Andrea Donati ha proposto di assegnare il dipinto a Daniele da Volterra, sulla base della riflettografia del dipinto (Fig. 14), nota già a partire da Jean S. Weisz<sup>68</sup>, che mostra una *Sacra famiglia* prossima, sul piano compositivo, alla *Madonna d'Elci* del Ricciarelli, quest'ultima collocata dalla critica al 1548<sup>69</sup>. Nondimeno, a parere di chi scrive, la questione resta aperta, dal momento che il ritratto non ha, a livello esecutivo, le caratteristiche della pittura di Daniele, mentre gli elementi a favore di un'assegnazione a Jacopino sono più convincenti. Che il dipinto sia quello menzionato da Vasari o sia piuttosto una replica autografa, non finita, di una prima versione realizzata

intorno al 1535-1540, come proposto da Antonio Vannugli<sup>70</sup>, il grafismo del disegno del volto e delle rughe, l'espressività del volto, così come il modo di realizzare le mani nerborute, avvicinano il dipinto al *Ritratto di Antonio da Sangallo il Giovane* della Pinacoteca di Brera e al *Ritratto di Niccolò Ridolfi* di Boston. È da tenere in considerazione l'eventualità di un riutilizzo del supporto, considerando che Jacopino e Daniele, prima della rottura del primo con Michelangelo, frequentarono con buona probabilità contemporaneamente la bottega dello scultore, tra il 1543 e il 1547, anni in cui potrebbe essere stato eseguito il dipinto del Metropolitan di New York.

Infine, a parere di chi scrive, la riflettografia mostra una composizione abbastanza comune: una Sacra famiglia con la Vergine che reca in mano un libro mentre il Bambino tenta di abbracciarla, e un San Giuseppe defilato che giunge da destra. Anche la posizione del bambino in realtà non è la stessa dell'opera di Daniele da Volterra e dalle analisi diagnostiche appare discutibile avanzare un'attribuzione. Il dipinto sottostante potrebbe essere in egual misura di Jacopino, che in opere di quel periodo come il *Trasporto di Cristo al sepolcro* del Musée Condé di Chantilly si muove verso un modello femminile più monumentale, caratterizzato dal volto tondo e da acconciature voluminose e ispirate all'antico (poi presenti pure nella *Deposizione* dell'oratorio). A far propendere, infine, verso un'assegnazione al del Conte è anche la storia collezionistica del dipinto, che rafforza quanto sostenuto da Vasari. Nel 1600 l'inventario di Fulvio Orsini menziona, difatti, al numero 57 un «Quadro grande corniciato di noce col ritratto di Michelangelo, di mano del medesimo [Jacopino del Conte]»<sup>71</sup>. Come sostenuto da Donati, certamente il compilatore potrebbe essersi sbagliato<sup>72</sup>, ma allo stesso tempo bisognerà pur ricordare che Jacopino lavorò in più circostanze per la famiglia Orsini e che era ben noto all'interno della sua cerchia<sup>73</sup>.

## NOTE

Per i consigli e l'aiuto, sono grato a Barbara Agosti, Catherine Monbeig Goguel, Silvia Ginzburg, Mina Gregori, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò. Ad Antonio Vannugli, che ha in preparazione una monografia sul pittore, va un ringraziamento speciale, per aver messo, in più occasioni, a disposizione il suo materiale fotografico e per aver discusso con me di questioni attributive. Sono grato, infine, a Michela Corso, amica e collega, che a Jacopino del Conte ha dedicato la sua tesi dottorale. Al dialogo spesso quotidiano con lei queste pagine devono molto.

1 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, IV, Firenze, 1976, p. 395.

2 La data di nascita dell'artista oscilla tra il 1513 e il 1515. Andrea Donati la pone al 1515, sulla base di alcuni documenti relativi al necrologio, mentre Antonio Vannugli al 1513, avendo rintracciato un documento relativo alla perduta iscrizione sepolcrale, che è in attesa di pubblicare. Cfr. A. Vannugli, *Del Conte, Jacopino*, in "Allgemeines Künstler-Lexicon", 20, München-Leipzig, 1998, p. 600. A. Donati, *Ritratto e figura nel Manierismo a Roma: Michelangelo Buonarroti, Jacopino Del Conte, Daniele Ricciarelli*, San Marino, 2010, p. 117 nota 1.

3 A seguito di alcuni interventi di Herman Voss (1920) e Adolfo Venturi (1933), la fortuna del pittore si deve essenzialmente a Federico Zeri – lo studioso dedica a Jacopino la sua tesi di laurea e tre articoli del 1948, 1951 e 1978 – e ad Iris Cheney, che scrive sul pittore un nutrito saggio nel 1970. Negli anni Novanta importanti studi sono dedicati all'artista da Philippe Costamagna e Ann Fabre, da Antonio Vannugli – fondamentale è il suo articolo sul *Trasporto di Cristo* di Chantilly –, da Luciano Bellosi, senza dimenticare le voci enciclopediche curate dalla Cheney e da Vannugli, rispettivamente nel 1996 e nel 1998 (*op. cit.*). Un tentativo monografico è stato fatto di recente da Andrea Donati (*op. cit.*, 2010); cfr. H. Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, 2 voll., Berlin, 1920, ed. italiana dal titolo *La pittura del tardo Rinascimento a Roma e a Firenze*, con un saggio di R. Longhi e una nota editoriale di F. Abbate, Roma, 1994, pp.104-107; A. Venturi, *Jacopino del Conte*, in *Storia dell'arte italiana*, IX, parte VI, Milano, 1933, pp. 219-236; F. Zeri, *Salviati e Jacopino del Conte*, in "Proporzioni", II, 1948, pp. 180-183; Idem, *Intorno a Gerolamo Siciolante*, in "Bollettino d'Arte", XXXVI, 1951, II, pp. 139-149; I. Cheney, *Notes on Jacopino del Conte*, in "The Art Bulletin", 52, 1970, pp. 32-40; V. Pace, *Osservazioni sull'attività giovanile di Jacopino del Conte*, in "Bollettino d'Arte", LVII, 1972, pp. 220-222; F. Zeri, *Rivedendo Jacopino del Conte*, in "Antologia di Belle Arti", II, 1978, 6, pp. 114-121, riedito in F. Zeri,

*Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte italiana del Cinquecento*, Torino, 1994, pp. 77-81; E. Bassan, *Del Conte, Jacopo*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", XXXVI, Roma, 1988, pp. 462-465; P. Costamagna, A. Fabre, *Di alcuni problemi della bottega di Andrea del Sarto*, in "Paragone", XLII, 1991, 491, pp. 15-28; A. Vannugli, *La "Pietà" di Jacopino del Conte per S. Maria del Popolo: dalla identificazione del quadro al riesame dell'autore*, in "Storia dell'arte", 71, 1991, pp. 59-93; L. Bellosi, *Intorno a un ritratto fiorentino di Jacopino del Conte*, in *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, a cura di M. Cämmerer, München, 1992, pp. 213-218; I. Cheney, *Conte, Jacopino del*, in "The Dictionary of Art", 7, New York, 1996, pp. 776-777. Si veda, inoltre, A. Vannugli, *Jacopino Del Conte (1513-1598)*, tesi di Dottorato di ricerca in storia dell'arte, Università degli Studi di Roma La Sapienza, 1992.

- 4 Sulle tappe del percorso vasariano cfr. B. Agosti, *Giorgio Vasari: luoghi e tempi delle Vite*, Milano, 2013.
- 5 G. Vasari, *op. cit.*, VI, 1987, p. 222.
- 6 I carteggi dei due letterati documentano più effigi di mano di Jacopino; cfr. P. Giovio, *Lettere*, a cura di G.G. Ferrero, Roma, 1956-1958, II, pp. 16-17, n. 212 (Ritratto di Jacopo Sadoletto); Ivi, I, pp. 319-320, n. 168 (Ritratto di Girolamo da Correggio?); A. Caro, *Lettere familiari*, a cura di A. Greco, Firenze, 1957-1961, III, 1961, pp. 94-95, n. 648; pp. 105-107, n. 658; pp. 109-112, n. 661; pp. 113-114, n. 663 (Ritratto di Annibal Caro).
- 7 G. Vasari, *op. cit.*, VI, 1987, p. 222.
- 8 Cfr. B. Agosti, A. Geremicca, *Les Vies de Vasari et quelques autres sources sur le portraits florentins du XVI<sup>e</sup> siècle, in Florence. Portraits à la cour des Médicis, catalogo della mostra* (Paris, Musée Jacquemart-André, 11 settembre 2015-25 gennaio 2016) a cura di C. Falciani, Bruxelles, 2015, pp. 51-61.
- 9 G. Vasari, *op. cit.*, VI, 1987, p. 222.
- 10 Per il testamento del pittore si veda A. Donati, *op. cit.*, 2010, pp. 328-330, Appendice C.
- 11 Per gli affreschi dell'oratorio di San Giovanni Decollato cfr. H. Voss, *op. cit.*, 1920, ed. 1994, pp. 104-105; A. Venturi, *op. cit.*, 1933, pp. 227-232; F. Zeri, *op. cit.*, 1948, p. 181; I. Hofmeister [Cheney], *A Portrait by Jacopino del Conte in the Borghese Gallery*, in "Marsyas", 4, 1954, pp. 35-41, alle pp. 38-39; F. Zeri, *op. cit.*, 1951, pp. 138-149; I. Cheney, *op. cit.*, 1970, p. 34; S.J. Freedberg, *Painting in Italy 1500 to 1600*, Harmondsworth, 1971, ed. 1975, pp. 303-304; R.E. Keller, *Das Oratorium von San Giovanni Decollato in Rom*, Roma, 1976; J.S. Weisz, *Pittura e misericordia: the Oratory of S. Giovanni Decollato in Rome*, Ph. D. Diss., Cambridge/Mass., Harvard University, 1982; L. Trezzani, *La pittura del Cinquecento a Roma e nel Lazio, II. Dal Sacco di Roma alla metà del secolo*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, 2 voll., Milano, 1988, 2, pp. 429-443, alle pp. 433-434; J. Kliemann, M. Rohlmann, *Italian frescoes High Renaissance and Mannerism: 1510-1600*, New York, 2004, pp. 326-339; S. Pierguidi, *Avvicendamento d'artisti e direzione di cantiere nella decorazione dei tre oratori romani*, in "Bollettino d'Arte", XC, 2005, 132, pp. 23-34, alle pp. 23-28; A. Donati, *op. cit.*, 2010, pp. 130-140; C. Tempesta, *Oratorio di San Giovanni Decollato*, in *Il Rinascimento a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Sciarra, 25 ottobre 2011-12 febbraio 2012) a cura di M.G. Bernardini, M. Bussagli, Milano, 2011, pp. 116-125; E.D. Valente, *Nuovi documenti per l'Oratorio di San Giovanni Decollato a Roma (Jacopino del Conte, Francesco Salviati, Battista Franco, Pirro Ligorio)*, in "Bollettino d'Arte", XCVIII, 2013, pp. 51-72; M. Corso, *Con Jacopino del Conte (e Perino del Vaga) nell'Oratorio di San Giovanni Decollato*, in *Francesco Salviati «spirito veramente pellegrino ed eletto»*, a cura di A. Geremicca, Roma, 2015, pp. 53-63.
- 12 G. Vasari, *op. cit.*, V, 1984, p. 526.
- 13 Sul dipinto è fondamentale il saggio di Antonio Vannugli, *op. cit.*, 1991, pp. 59-93. Si veda inoltre A. Donati, *op. cit.*, 2010, pp. 142-144.
- 14 Cfr. Voss, *op. cit.*, 1920, ed. 1994, p. 106; A. Venturi, *op. cit.*, 1933, p. 236; U. Gnoli, *Documenti senza casa*, in "Rivista d'arte", XVII, 1935, pp. 213-219; F. Zeri, *op. cit.*, 1948, p. 182; Idem, *op. cit.*, 1951, pp. 143-144; B. Davidson, *Some Early Works by Girolamo Siciolante da Sermoneta*, in "The Art Bulletin", XLVIII, 1966, pp. 55-64, alla p. 61; I. Cheney, *op. cit.*, 1970, p. 38; S. J. Freedberg, *op. cit.*, 1971, ed. 1975, p. 305; J.B. Hunter, *The Life and the Work of Girolamo Siciolante*

- da *Sermoneta*, Ph. D. Diss., University of Michigan, 1983, pp. 41-44, 172-183; Idem, *Girolamo Sicoliante da Sermoneta (1521-1575). Storia e critica*, Roma, 1983, pp. 29-30, 68 nn. 52-54 e 95-97.
- 15 Sui ritratti della famiglia Strozzi cfr. G. Pampaloni, *Palazzo Strozzi*, Roma, 1982, tavv. XCIII, XCVI, XCVII; A. Donati, *op. cit.*, 2010, p. 152 (con bibliografia precedente). Donati (*Ibidem*, p. 152) ha inoltre reso noto un secondo ritratto di Filippo Strozzi, con l'attribuzione a Jacopino e da leggere in relazione quello già conservato a Palazzo Vecchio.
- 16 A. Donati, *op. cit.*, 2010, p. 149.
- 17 Cfr. M. Corso, *op. cit.*, 2015; S. Ginzburg, *Perino del Vaga e la generazione di Salviati*, in *Francesco Salviati* cit., 2015, pp. 41-52.
- 18 La critica recente, sulla scia della descrizione vasariana e del ritrovamento di alcuni documenti d'archivio, tende a collocare i primi due affreschi al 1538. Si vedano E.D. Valente, *op. cit.*, 2013, pp. 51-72; A. Vannugli, in *Scipione Pulzone. Da Gaeta a Roma alle Corti europee*, catalogo della mostra (Gaeta, Museo Diocesano, 27 giugno - 27 ottobre 2013) a cura di A. Acconci, A. Zuccari, Roma, 2013, p. 121.
- 19 Cfr. A. Vannugli, *op. cit.*, 1991, pp. 59-74; G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano VIII* [Roma 1642], ristampa arricchita dell'indice degli oggetti, dei luoghi e dei nomi, a cura di C. Gradara Pesci [Velletri 1924], Sala Bolognese, 2008, p. 75.
- 20 G. Baglione, *op. cit.*, 1642, ed. 2008, pp. 75-76.
- 21 F. Zeri, *op. cit.*, 1948, pp. 182, 183 nota 10.
- 22 Lo studioso ha ritrovato il documento di pagamento all'ebanista per la cornice, datato al 1591; cfr. A. Vannugli, *op. cit.*, 1998, p. 601.
- 23 A. Donati, *op. cit.* 2010, pp. 146-148 (con bibliografia precedente).
- 24 *Autoritratto*, carboncino e penna su carta, 16,3 x 13 cm, Vienna, Albertina, inv. 502; cfr. V. Birke, J. Kertés, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina: Generalverzeichnis*, I, Wien, 1992, p. 281. A questo disegno può aggiungersi - la critica è concorde su questa attribuzione - il foglio n. 652S del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Quest'ultimo disegno, proposto da Valentino Pace (*op. cit.*, 1972, p. 221), è preparatorio per la Santa Elisabetta della *Madonna con Bambino, San Giovannino e Santa Elisabetta* della National Gallery di Washington e riutilizzato in controparte per la figura di vecchia in secondo piano nell'*Annuncio a Zaccaria*. Sono queste le sole prove rimaste a documentare quelle doti da disegnatore esaltate da Giorgio Vasari.
- 25 G. Baglione, *op. cit.*, 1642, ed. 2008, p. 75.
- 26 Cfr. F. Zeri, *op. cit.*, 1951, pp. 141 e 148 nota 6; I. Cheney, *op. cit.*, 1970, p. 34; S.J. Freedberg, *op. cit.*, 1971, ed. 1975, p. 501 nota 20; A. Vannugli, *op. cit.*, 1991, p. 74.
- 27 Cfr. S.J. Freedberg, *Andrea del Sarto*, 2 voll., Cambridge (Mass.), 1963; J. Shearman, *Andrea del Sarto*, Oxford, 1965; R. Monti, *Andrea del Sarto*, Milano, 1981.
- 28 Si veda A. Natali, A. Cecchi, *Andrea del Sarto (catalogo completo)*, Firenze, 1989, pp. 96-97, cat. 44.
- 29 A. Vannugli, *op. cit.*, 1992, p. 104.
- 30 Al gruppo delle opere certe dell'artista, quelle sinora citate perché menzionate da Vasari e Baglione, andranno poi aggiunte quelle documentate per altre vie. Tra queste: il *Ritratto di Sant'Ignazio da Loyola* eseguito intorno al 1556 (la notizia che il santo fu ritratto da Jacopino si trova in D. Bartoli, *Della vita e dell'Istituto di Sant'Ignazio* [...], Roma, 1650, pp. 579-580; cfr. F. Zeri, *Pittura e Controriforma, L'«arte senza tempo» di Scipione da Gaeta*, Torino, 1957, pp. 42-43; A. Donati, *op. cit.*, 2010, pp. 156 fig. 118, 161 (con bibliografia precedente); la *Santa Maria Maddalena* di San Giovanni in Laterano intorno al 1570 (cfr. F. Zeri, *op. cit.*, 1957, pp. 35-36, 65; I. Cheney, *op. cit.*, 1970, p. 37; A. Donati, *op. cit.*, 2010, pp. 146-148, fig. 112); e infine il *Ritratto di Girolamo Melchiorri*, recentemente attribuito da Marco Gallo, che ne ha pubblicato il documento di pagamento del 1583 (M. Gallo, *Jacopino del Conte e il ritratto funebre di Girolamo Melchiorri in S. Maria sopra Minerva*, in "Studi romani", XLV, 1997, pp. 88-96).

- 31 I. Hofmeister [Cheney], *op. cit.*, 1954, pp. 36-37.
- 32 A. Donati, *op. cit.*, 2010, p. 150. L'identificazione dell'effigiato con Baldassarre Turini mi pare tuttavia essere stata convincentemente confutata in M. Corso, *Jacopino del Conte nel contesto artistico romano tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta del Cinquecento*, tesi di dottorato in Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e di architettura, rel. Silvia Ginzburg, Università degli Studi Roma Tre, XXVI ciclo, 2012/2013, pp. 167-170.
- 33 I. Cheney, *op. cit.*, 1970, p. 39.
- 34 Cfr. F. Zeri, in F. Zeri, E. Gardner, *Italian Painting. A catalogue of the collection of the Metropolitan Museum of Art. Florentine school*, New York, 1971, pp. 204-205; A. Donati, *op. cit.*, 2010, p. 152 e nota 206.
- 35 Cfr. H. Voss, *Pontormo*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di U. Thieme, F. Becker, XXVII, Leipzig, 1933, pp. 250-252; I. Hofmeister [Cheney], *op. cit.*, 1954, p. 36, nota 4; Eadem, *op. cit.*, 1970, p. 39 nota 51; F. Zeri, *op. cit.*, 1978, p. 120; A. Donati, *op. cit.*, p. 153.
- 36 L. Russo, *Per Marcello Venusti pittore lombardo*, in "Bollettino d'Arte", LXXVI, 1990, 64, pp. 133-154.
- 37 Lascia qualche dubbio, per procedere all'analisi di alcuni casi, l'attribuzione al pittore del *Ritratto di Bindo Altoviti* del Museum of Fine Arts di Montreal (A. Donati, *op. cit.*, 2010, fig. 238). L'effigie, dalla critica considerata prossima al *Trasporto di Cristo al sepolcro* di Chantilly, non sembra tuttavia avere le caratteristiche esecutive del pittore, almeno le più certe, che si sono tracciate in precedenza e riscontrate nel ritratto del Ridolfi. Il dipinto appare di un aspetto smaltato, di una consistenza pittorica incipriata negli incarnati, spumosa nell'esecuzione della barba e dei baffi. Verosimilmente il dipinto ha sofferto le ingiurie del tempo, ma le mani sembrano di una resa più legnosa e meno insistita sull'articolazione delle dita, rispetto a quanto l'artista realizza nelle pale d'altare e negli affreschi, almeno per gli anni Quaranta e i primi Cinquanta. Così le spalle quasi spioventi e semplificate in una forma triangolare, paiono derivare da quelle jacopinesche ma allo stesso tempo separarsene per lo spiccato geometrismo. Il sostrato culturale è lo stesso dell'artista ma l'attribuzione alla sua mano andrebbe forse rimeditata, poiché al momento ricca di aspetti problematici. Tale problematicità riguarda da vicino anche un gruppo di opere che si possono, per stile, raccogliere intorno al *Bindo Altoviti*. Ci riferiamo in particolare al *Ritratto di gentiluomo* ex-Capponi oggi nella collezione del Banco Santander di Madrid (Ivi, fig. 209) – attribuito anche ad Alessandro Allori – al cosiddetto *Ritratto di Vittoria Farnese* già della Watney Collection (Ivi, fig. 208), al *Ritratto di Orazio Farnese* della National Gallery di Londra (Ivi, fig. 207), quest'ultimo assegnato in passato anche a Francesco Salviati. Sembrerebbero far parte di questo gruppo anche il *Ritratto femminile (membro della famiglia Santacroce?)* di collezione privata (Ivi, fig. 199) come il *Ritratto di nobildonna* della Collezione Irving Pratt (Ivi, fig. 200).
- Con più fermezza andrebbe espunto dal catalogo del pittore il cosiddetto *Ritratto di Livia Colonna* della Galleria Borghese di Roma (Ivi, fig. 210). Eseguita su lavagna, l'opera parrebbe ascrivibile con maggiore probabilità a Leonardo Grazia da Pistoia, artista il cui percorso romano è ancora da ricostruire. Tipiche del pittore appaiono difatti l'estrema sintesi delle forme, soprattutto nei tratti del volto, come nello sciogliersi del velo, che dal capo si adagia sulle spalle spiegazzato a fisarmonica come un foglio di carta, e infine nell'anatomia delle mani, dalle dita lunghissime, affilate e sottili, che sembrano spezzarsi, dalla parte del dorso, all'altezza delle giunture delle falangi.
- Nonostante sia tradizionalmente riferito a Jacopino, ipotesi fondata sulla citazione vasariana di un ritratto del pontefice, sarebbe forse da rivedere l'attribuzione al pittore del *Ritratto di Paolo III Farnese con prelato* (Ivi, fig. 221), opera non particolarmente convincente, di un grafismo esasperato rispetto a quello che si ritrova nelle opere certe del pittore, nelle pale come negli affreschi. Il ritratto potrebbe derivare da un originale di Jacopino ed essere una copia di mano di un nordico. Nordica è difatti la concezione del paesaggio con rovine, interpretato in maniera favolosa, come l'insistenza che il pittore pone nella resa dell'abito bianco, dalle pieghe sottili e fittissime che si articolano in maniera innaturale. Per un pittore come Jacopino, che a Firenze aveva avuto certamente modo di formarsi sulla messa in prospettiva dell'architettura – del resto nessuna incoerenza è presente nell'*Annuncio a Zaccaria* – strana è poi la costruzione della

- parete destra con colonne, orchestrata in maniera quasi arbitraria. Se si esclude questo dipinto dal catalogo del pittore sarà necessario procedere anche all'espunzione del *Ritratto di Niccolò Gaddi* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (Ivi, fig. 22), estremamente legata all'effigie del pontefice nelle sue componenti più significative; cfr., per i dipinti citati, A. Donati, *op. cit.*, 2010, pp. 154-162 (con bibliografia precedente).
- 38 *Santa Caterina d'Alessandria*, collezione privata (A. Donati, *op. cit.*, 2010, fig. 134); *Madonna col Bambino*, Windsor Castle (Ivi, fig. 135); *Madonna col Bambino e San Giovannino*, Miami University, Lowe Art Museum, Kress Collection (Ivi, fig. 138); *Madonna 'degli Innocenti'*, Firenze, Museo dello Spedale degli Innocenti, (Ivi, fig. 139); *Madonna col Bambino e San Giovannino*, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin (Ivi, fig. 142). Si vedano I. Cheney, *op. cit.*, 1971, pp. 32-34; F. Zeri, *op. cit.*, 1978, pp. 114, 116; A. Vannugli, *op. cit.*, 1991, pp. 74-75; A. Donati, *op. cit.*, 2010, pp. 122-127. Philippe Costamagna e Ann Fabre (*Di alcuni problemi nella bottega di Andrea del Sarto*, in "Paragone", XLII, 1991, 491, pp. 15-28, alle pp. 22-28) hanno proposto di riferire al periodo giovanile dell'artista anche i seguenti dipinti: *Ritratto di donna in veste da Maddalena*, Philadelphia, John G. Johnson Collection (Ivi, tav. 29); *Ritratto di donna*, già Firenze, Collezione Contini Bonacossi (Ivi, tav. 33), *Ritratto d'uomo*, New York, Metropolitan Museum of Art (Ivi, tav. 35). A parere di chi scrive questi dipinti non hanno le caratteristiche esecutive e stilistiche per essere riferite all'artista, mentre più prossimo allo stile di Jacopino, soprattutto nel modo di realizzare le mani che avvicina il dipinto all'*Annuncio a Zaccaria* dell'oratorio di San Giovanni Decollato, è il *Ritratto d'uomo* della John G. Johnson Collection (tav. 34), sempre preso in esame dai due studiosi e per primo assegnato al pittore da John Shearman (*op. cit.*, 1965, I, p. 170 nota 4).
- 39 Si riportano le datazioni presenti in A. Donati, *op. cit.*, 2010, pp. 124, 127-130, ma questi dipinti hanno una storia attributiva (e di datazione) travagliata. Per la bibliografia precedente si rimanda ancora al testo di Andrea Donati e soprattutto alla tesi dottorale di Antonio Vannugli.
- 40 J. Cox Rearick, *The drawings of Pontormo: a catalogue raisonné with notes on the paintings*, New York, 1981.
- 41 G. Bruscoli, *Lo Spedale di Santa Maria degli Innocenti di Firenze dalla sua fondazione ai giorni nostri*, Firenze, 1900, p. 11; cfr. I. Cheney, *op. cit.*, 1970, p. 33; F. Zeri, *op. cit.*, 1978, p. 114.
- 42 È stato per primo Federico Zeri (*op. cit.*, 1978, p. 116) a suggerire il confronto con la *Venere e Cupido* della Galleria dell'Accademia. Si deve invece a Christian von Holst (*Florentiner Gemälde und Zeichnungen aus der Zeit von 1480 bis 1580. Kleine Beobachtungen und Ergänzungen*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XV, 1971, 1, pp. 1-64, alle pp. 52-54) il confronto con la lunetta della Sistina *Asa, Iosaphat e Ioram*. Forse non si dovrà neppure sottovalutare l'esempio fornito dal 'tondo Doni', dove in effetti appare più evidente la torsione del busto della Vergine, così come il volgersi della testa verso il profilo.
- 43 Sulla valutazione del dipinto grava uno stato di conservazione non ottimale. Bisognerà, infatti, segnalare che il dipinto è stato sottoposto nel 1965 a un forte restauro, che ha in parte alterato la stesura pittorica, soprattutto nel volto del Bambino. Una riproduzione antecedente all'intervento conservativo è pubblicata in I. Cheney, *op. cit.*, 1970, pp. 32-35, fig. 3.
- 44 Cfr. anche M. Corso, *A lato di Venusti: Michelangelo visto da Jacopino del Conte*, in *Intorno a Venusti*, a cura di B. Agosti, G. Leone, Soveria Mannelli, 2016, pp. 55-63.
- 45 Per il disegno si veda E. Parma Armani, in *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 18 marzo-10 giugno 2001) a cura di E. Parma Armani, Milano, 2001, p. 177, cat. 70.
- 46 Cfr. M. Corso, A. Geremicca, *Nei dintorni di Perino. Francesco Salviati a Genova in un documento inedito*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz", LV, 2013, 2, pp. 286-295; M. Corso, *op. cit.*, 2016, pp. 55-63.
- 47 Cfr. S. Ginzburg, *Vasari e Raffaello*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 26-28 aprile 2012) a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova, Venezia, 2013, pp. 29-46, alle pp. 24-26.
- 48 Cfr. V. Romani, *Tibaldi «d'intorno» a Perino*, Padova, 1990, pp. 7-8; *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, catalogo

della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 30 settembre 2003-12 gennaio 2004) a cura di V. Romani, Firenze, 2003, pp. 21-33; S. Ginzburg, *La cesura del 1527 nella periodizzazione di Giorgio Vasari*, in *Il Sacco di Roma*, atti del convegno (Roma, Académie de France, 12-13 Novembre 2012) a cura di G. M. Anselmi, S. Frommel, M. Ghelardi, A. Lemoine (in corso di pubblicazione); Eadem, *Perino del Vaga e la generazione di Salviati*, in *Francesco Salviati* cit., a cura di A. Geremicca, Roma, 2015, pp. 41-52.

- 49 Sono questi gli anni in cui l'artista potrebbe aver fatto la spola tra Firenze e Roma: nel 1538 Jacopino paga la sua iscrizione alla corporazione dei pittori in entrambe le città; cfr. Archivio di Stato di Firenze, *Accademia del Disegno*, 3, c. 56v; Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca (1534-1579), *Libro degli introiti*, 2 (secolo XVI), cc. 12v, 13r.
- 50 G. Vasari, *op. cit.*, VI, 1987, p. 101.
- 51 Su Daniele da Volterra e Michelangelo cfr. *Daniele da Volterra* cit., 2003. Su Bugiardini e Michelangelo cfr. N.E. Land, *Michelangelo's Shadow: Giuliano Bugiardini*, in "Explorations in Renaissance Culture", 31, 2005, pp. 1-18.
- 52 Della medaglia si conservano due esemplari in argento, il primo al Museo Nazionale del Bargello di Firenze e il secondo al Victoria and Albert Museum. Sulla medaglia cfr. M. Cano in *Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 18 maggio-12 luglio 1994) a cura di J. Urrea Fernández, Madrid, 1994, pp. 190-191, cat. 43.
- 53 *Il carteggio di Michelangelo*, ed. postuma a cura di G. Poggi, a cura di P. Barocchi, R. Ristori, IV, Firenze, 1979, pp. 7-268, alle pp. 266-267.
- 54 Cfr. A. Natali, *Andrea del Sarto: maestro della "maniera moderna"*, Milano, 1998.
- 55 Cfr. F. Zeri, *op. cit.*, 1948, p. 181; I. Cheney, *op. cit.*, 1970, p. 33; P. Costamagna, A. Fabre, *op. cit.*, 1991, p. 23; A. Donati, *op. cit.*, 2010, p. 127. Il dipinto, come indica il cartellino posto sul retro della tavola, proviene dalla chiesa di Sant'Ambrogio.
- 56 I. Cheney, *op. cit.*, 1970, p. 35; V. Pace, *op. cit.*, 1972, p. 222 nota 12; F. Zeri, *op. cit.*, 1978, p. 114; S.J. Freedberg, *Jacopino del Conte: an Early Masterpiece for the National Gallery of Art*, in "Studies in the History of Art", 18, 1985, pp. 59-65; A. Donati, *op. cit.*, 2010, p. 125.
- 57 Sul dipinto si veda A. Natali, A. Cecchi, *op. cit.*, 1989, p. 119, cat. 119.
- 58 Cfr. *Michelangelo and His Influence. Drawings from Windsor Castle*, catalogo della mostra (Washington- Fort Worth - Chicago - Cambridge - London, 1996-1998) a cura di P. Joannides, Washington, 1996, pp. 84-85, cat. 19. Il collegamento tra il disegno di Michelangelo e il dipinto di Jacopino si deve a Andrea Donati (*op. cit.*, 2010, p. 125).
- 59 Cfr. C. von Holst, *op. cit.*, 1971, pp. 52-54; F. Zeri, *op. cit.*, 1978, pp. 114, 116; P. Costamagna, A. Fabre, *op. cit.*, 1991, pp. 23-24; A. Donati, *op. cit.*, 2010, pp. 127-128.
- 60 Ringrazio Antonio Vannugli per avermi mostrato una foto del dipinto a colori.
- 61 Andrea Donati propone di associare, in via ipotetica, il dipinto al foglio michelangiolesco n. 69v del Musée du Louvre; cfr. A. Donati, *op. cit.*, 2010, p. 127 nota 63 e fig. 148.
- 62 Sul disegno cfr. C. de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, II, Novara, 1976, pp. 90-91, cat. 308r.; M. Hirst, *Michelangelo and his drawings*, New Haven, 1988, pp. 106-110.
- 63 F. Zeri, *op. cit.*, 1948, p. 181; I. Cheney, *op. cit.*, 1970, p. 34; C. von Holst, *op. cit.*, 1971, p. 48; S.J. Freedberg, *op. cit.*, 1985, pp. 59-65; A. Vannugli, *op. cit.*, 1991, p. 74; A. Donati, *op. cit.*, 2010, p. 129.
- 64 Si veda nota 24.
- 65 Su Tommaso de' Cavalieri si veda M. Marongiu, *Tommaso de' Cavalieri nella Roma di Clemente VII e Paolo III*, in "Horti Hesperidum", 3, 2013 pp. 257-319. Come sottolineato da Michela Corso, Jacopino ebbe strette legami con molti dei personaggi che presero parte all'Accademia della Virtù; cfr. M. Corso, *op. cit.*, 2012/2013, pp. 94, 109-110, 157, 180-186, 208.
- 66 Come noto si tratta di un gruppo creato da due sculture indipendenti: una Venere accovacciata e un bambino che gioca con un'oca. Le due sculture erano di proprietà di Agostino Chigi e, nel 1622, confluirono nella collezione Ludovisi; cfr.

- I marmi Ludovisi nel Museo nazionale romano*, a cura di B. Palma, L. de Lachenal, Roma, 1983, p. 73, cat. 29; *Scultura antica in Palazzo Altemps: Museo nazionale romano*, a cura di M. De Angelis d'Ossat, Roma, 2002, p. 249.
- 67 H. Voss, *op. cit.*, 1920, ed. 1994, p. 106; A. Venturi, *op. cit.*, 1933, p. 221; F. Zeri, *op. cit.*, 1948, p. 182; I. Cheney, *op. cit.*, 1970, p. 38 n. 51. Il dipinto fino al 1934 ha fatto parte della collezione Chaix d'Est Anges di Parigi.
- 68 J.S. Weisz, *op. cit.*, 1984, pp. 152, 156 nota 2.
- 69 *Daniele da Volterra* cit., 2003, pp. 96-97, cat. 20.
- 70 A. Vannugli, *op. cit.*, 1998, p. 602.
- 71 P. de Nolhac, *Les collections d'antiquités de Fulvio Orsini*, in "Mélanges d'archéologie et d'histoire", IV, 1884, pp. 139-231; M. Hochmann, *Les dessins et les peintures de Fulvio Orsini et la collection Farnèse*, in "Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée", 105, 1993, pp. 49-91, alla p. 82.
- 72 A. Donati, *op. cit.*, 2010, pp. 264-267.
- 73 M. Corso, *op. cit.*, 2012/2013, pp. 205-207.

*Anno Accademico 2011-2012*  
*ultima revisione dicembre 2016*

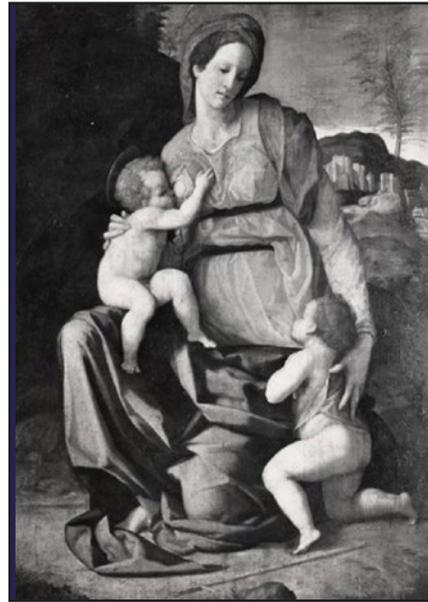
#### SUMMARY

Thanks to research carried out by Federico Zeri, and later by Iris Cheney and Antonio Vannugli, Jacopino del Conte has been the subject of gradual rediscovery. He was a prominent painter in mid-sixteenth-century Rome, much appreciated for his talent in portraiture, which earned him the protection of eminent figures at the Papal court. He was also one of the artists most influenced by Michelangelo, to whom he paid special attention early on in Florence, studying the New Sacristy, and then in Rome, keeping abreast of developments in the Sistine Chapel, both on the vault and in the Last Judgement. Moreover, his rapport with Michelangelo can be understood as a sort of studentship. Until 1547 – the year this association was interrupted – Jacopino made a close study of the great master, whose drawings he knew extremely well, and painted his portrait, a privilege bestowed on very few artists. With a focus on the years 1530-1538 – between the death of Andrea del Sarto, whose pupil Jacopino was, and the period of the first two frescoes in the Oratorio di San Giovanni Decollato in Rome – this article seeks to establish a coherent sense of the artist's career, which has in certain areas remained only vaguely outlined, especially with respect to his earliest phase. Scarce documentation and a dearth of signed works have seriously complicated a close study of those intense early years, during which Jacopino enhanced his training with Andrea del Sarto, gradually opening himself up to the innovations of Michelangelo.





1 - Jacopino del Conte (attr.),  
Madonna 'degli Innocenti' Firenze, Museo dello  
Spedale degli Innocenti



2 - Jacopino del Conte (attr.),  
Madonna col Bambino  
e San Giovannino Firenze,  
Galleria degli Uffizi



3 - Michelangelo,  
Madonna 'Medici' Firenze, Museo delle Cappelle  
Medicee, Sagrestia Nuova



4 - Michelangelo, Studio  
per la Madonna 'Medici' Firenze,  
Casa Buonarroti, inv. 71



5 - Leonardo Grazia,  
Jacopino del Conte,  
Palà dei Palafrenieri

Città del Vaticano,  
Basilica di San Pietro,  
Sacrestia dei Canonici



6 - Jacopino del Conte,  
Madonna col Bambino,  
San Giovannino e Santa Elisabetta

Cambridge,  
Fitzwilliam Museum



7 - Jacopino del Conte (attr.),  
Sacra famiglia

New York,  
Metropolitan Museum of Art



8 - Donatello,  
Madonna 'Pazzi'

Berlino,  
Staatliche Museen



9 - Michelangelo,  
Madonna col Bambino  
e San Giovannino

Windsor,  
Windsor Castle



10 - Jacopino del Conte (attr.),  
Madonna col Bambino  
e San Giovannino

Kent, Knole House,  
Collezione Lord  
Sackville



11 - Michelangelo,  
Asa, Iosabat e Ioram (part.)

Città del Vaticano,  
Cappella Sistina



12 - Jacopino del Conte (attr.),  
Madonna col Bambino  
e San Giovannino

Belgrano (Argentina),  
Collezione privata



13 - Jacopino del Conte (attr.),  
Ritratto di Michelangelo  
Buonarroti

New York,  
Metropolitan  
Museum of Art



14 - Jacopino del Conte (attr.),  
Ritratto di Michelangelo  
Buonarroti (riflettografia)

New York,  
Metropolitan  
Museum of Art



15 - Jacopino del Conte,  
Annuncio a Zaccaria

Roma, Oratorio di San  
Giovanni Decollato



16 - Jacopino del Conte,  
Annuncio a Zaccaria (part.)

Roma, Oratorio di San  
Giovanni Decollato



17 - Michelangelo, *Studio di teste (Tre Parche)* (part.)  
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (GDSU), inv. 599 E



18 - Jacopino del Conte, *Annuncio a Zaccaria* (part.)  
Roma, Oratorio di San Giovanni Decollato



19 - Jacopino del Conte (attr.), *Ritratto di notaio pontificio*  
Cambridge, Fitzwilliam Museum



20 - Jacopino del Conte (attr.), *Madonna col Bambino, San Giovannino e Santa Elisabetta*  
Washington, National Gallery of Art



21 - Michelangelo,  
Studio per Madonna  
col Bambino (part.)

Londra,  
British Museum,  
inv. 1859.0514.818



22 - Jacopino del Conte (attr.),  
Madonna col Bambino,  
San Giovannino e Santa Elisabetta (part.)

Washington,  
National Gallery  
of Art



23 - Michelangelo,  
Cleopatra

Firenze, Casa Buonarroti,  
inv. 2 F



24 - Jacopino del Conte,  
Predica del Battista

Roma, Oratorio di San  
Giovanni Decollato



25 - Jacopino del Conte,  
*Predica del Battista (part.)* Roma, Oratorio di San  
Giovanni Decollato



26 - Michelangelo,  
*Studio di teste (Tre Parche)* Firenze, GDSU,  
*inv. 599 E (part.)*



27 - Jacopino del Conte,  
*Predica del Battista (part.)* Roma, Oratorio di San  
Giovanni Decollato



28 - Michelangelo,  
*Studio di teste (Tre Parche)* Firenze, GDSU,  
*inv. 599 E (part.)*



29 - Jacopino del Conte,  
*Predica del Battista (part.)*

Roma, Oratorio di San  
Giovanni Decollato



30 - Aristotile da Sangallo  
(da Michelangelo),  
*Battaglia di Cascina (part.)*

Norfolk,  
Holkeham Hall



31 - Aristotile da Sangallo  
(da Michelangelo),  
*Battaglia di Cascina (part.)*

Norfolk,  
Holkeham Hall



32 - Jacopino del Conte,  
*Battesimo di Cristo*

Roma, Oratorio di San  
Giovanni Decollato



33 - Jacopino del Conte,  
*Battesimo di Cristo (part.)* Roma, Oratorio di San  
Giovanni Decollato



34 - Aristotile da Sangallo  
(da Michelangelo),  
*Battaglia di Cascina (part.)* Norfolk,  
Holkham Hall



35 - Jacopino del Conte,  
*Battesimo di Cristo (part.)* Roma, Oratorio di San  
Giovanni Decollato



36 - *Venere accovacciata* Roma, Palazzo Altemps



37 - Jacopino del Conte (attr.),  
Ritratto di Antonio  
da Sangallo il Giovane

Milano,  
Pinacoteca di Brera



38 - Jacopino del Conte (?),  
Ritratto del cardinale  
Marcello Cervini degli Spannocchi

Roma,  
Galleria Borghese



39 - Jacopino del Conte,  
Trasporto di Cristo al sepolcro

Chantilly,  
Musée Condé



40 - Jacopino del Conte,  
La battaglia di Clodoveo

Roma, San Luigi dei Francesi,  
cappella Dupré



41 - Jacopino del Conte,  
*Clodoveo distrugge gli idoli mentre  
 San Remigio battezza i Franchi* Roma,  
 San Luigi dei Francesi,  
 cappella Duprè



42 - Jacopino del Conte,  
*Deposizione* Roma, Oratorio di San  
 Giovanni Decollato



43 - Jacopino del Conte,  
*Deposizione (part.)* Roma, Oratorio di San  
 Giovanni Decollato



44 - Jacopino del Conte,  
*Ritratto di Niccolò Ridolfi* Boston,  
 Museum of Fine Arts



45 - Jacopino del Conte (attr.),  
Pietà

Spoletto,  
Collezione privata



46 - Jacopino del Conte,  
Pietà

Roma, Monastero  
del Corpus Christi



47 - Jacopino del Conte,  
San Francesco riceve le stimmate

Roma, Monastero  
del Corpus Christi