

## Da Raffaello a Vasari: note iconografiche sulla medaglistica pontificia nel Cinquecento

Giulia Daniele

Lo studio della medaglia, intesa non solo come simbolo di status, strumento politico o pezzo collezionistico a sé, ma come veicolo di contenuti storici e iconografici inscindibili dal più ampio dipanarsi dei fatti artistici considerati ‘maggiori’, ha visto negli ultimi decenni un netto incremento di affondi critici<sup>1</sup>. Ciò nonostante, ancora sussiste nella disciplina storico-artistica una tangibile dicotomia tra le indagini rivolte in particolare alla pittura e alla grafica e quelle dedicate ai coevi sviluppi della medaglistica, lasciata ai margini del dibattito critico dell’ultimo secolo e rimasta dunque quasi sempre, ancora oggi, appannaggio di pochi specialisti. Del resto, la serializzazione di questi manufatti, per consuetudine allestiti nei medaglieri o spesso riprodotti e visualizzati nell’ambito di specifiche storie metalliche, ha portato inevitabilmente a concentrare l’attenzione più su tipologie e canoni, o sui personaggi di volta in volta rappresentati, che non sulle loro implicazioni estetiche e iconografiche, dando adito alla percezione di un genere a sé bastante e, tutto sommato, in sé anche concluso<sup>2</sup>. Il presente contributo si propone invece di illustrare, mettendo insieme alcuni casi emblematici nella medaglistica pontificia del Cinquecento, in che modo essa recepì e integrò i prototipi della coeva produzione figurativa (e non solo), da Raffaello a Michelangelo, da Perin del Vaga a Giorgio Vasari, miscelandoli in un linguaggio altro, evidenziando al contempo come l’apertura di uno spaccato su tali legami non solo agevoli la comprensione del significato delle medaglie analizzate, ma fornisca anche nuovi dati e spunti di riflessione utili a tutti, soprattutto per quanto attiene alla circolazione dei modelli e agli scambi di idee e di contatti tra gli artisti.

In una nota lettera del febbraio 1540, spedita da Forlì a Roma e indirizzata ad Alessandro Cesati, detto ‘Grechetto’, orafo, incisore e di lì a poco maestro delle stampe presso la Zecca pontificia, l’umanista marchigiano Annibal Caro informava l’amico di essere in contatto con l’intagliatore Giovanni Bernardi da Castel Bolognese, allora al servizio del cardinale Alessandro Farnese, e di avere in mente di chiedergli «quei disegni di Perino, de’ quali mi ragionaste nel partire»<sup>3</sup>, con ogni probabilità identificabili con gli schizzi da cui Bernardi aveva tratto i soggetti dei cristalli incisi che andarono a decorare i celebri candelabri d’argento realizzati proprio per il cardinal Farnese e oggi

---

Il contributo è stato elaborato nell’ambito del progetto MeB (*Conoscere e conservare i piccoli metalli del Bargello: nuove indagini storico-artistiche e scientifiche su medaglie e placchette d’età moderna, 2020-2022*), di cui è responsabile scientifica Lucia Simonato (Scuola Normale Superiore), cui va la mia gratitudine per i preziosi consigli e per il confronto costante. Si ringraziano gli enti finanziatori del progetto, Unione Europea, Repubblica italiana, Regione Toscana e Scuola Normale Superiore. Gli assegni di ricerca in ambito culturale sono finanziati con le risorse del POR FSE TOSCANA 2014-2020 e rientrano nell’ambito di Giovanisì ([www.giovanisi.it](http://www.giovanisi.it)), il progetto della Regione Toscana per l’autonomia dei giovani. Ringrazio infine Giandonato Tartarelli e la direttrice del Museo Nazionale del Bargello di Firenze, Paola D’Agostino.

<sup>1</sup> Si pensi ad esempio al pionieristico convegno di Washington (1984) e a quello curato nel 2011 da Lucia Simonato presso la Scuola Normale Superiore, i cui atti sono confluiti nel volume *Le arti a dialogo. Medaglie e medaglisti tra Quattro e Settecento*, a cura di L. Simonato, Pisa 2014; o alla mostra sulla medaglia tedesca del Rinascimento allestita a seguire tra Monaco, Vienna e Dresda (*Wettstreit in Erz: Porträtmedaillen Der Deutschen Renaissance*, catalogo della mostra, Berlino 2013); infine agli ‘esercizi di lettura’ inclusi nel poderoso lavoro su *La collezione di medaglie Mario Scaglia*, a cura di L. Simonato, 2 voll., Cinisello Balsamo 2020.

<sup>2</sup> Su questi concetti fondativi si rimanda all’introduzione metodologica di L. SIMONATO, in *Le arti a dialogo*, pp. 7-11.

<sup>3</sup> *Lettere familiari di Annibal Caro (1531-1544) pubblicate di su gli originali palatini e di su l’apografo parigino*, a cura di M. Menghini, Firenze 1920, pp. 188-91.

nel Museo del Tesoro della Basilica Vaticana<sup>4</sup>. Poco oltre, il letterato tuttavia si lamentava delle capacità artistiche dell'intagliatore emiliano, al quale aveva commissionato un disegno di tema mitologico per il rovescio di una medaglia<sup>5</sup>, rimanendo insoddisfatto del risultato. Per tale ragione si raccomandava quindi a Cesati affinché «quanto prima potete me ne mandate uno di vostra mano, o di Perino del Vaga», ribadendo poco oltre: «fatene fare schizzi da Perino, o a chi vi andrà più per fantasia; e quella che vi riuscirà più gagliarda invenzione, farete finire, o finirete voi: e se la metteste in cera, me ne fareste un servigio rilevato»<sup>6</sup>. Il fatto è degno di attenzione. Nato a Cipro agli inizi del XVI secolo e giunto a Roma molto giovane, Cesati era a quelle date ormai ben inserito nella cerchia farnesiana, tanto che fu proprio Alessandro Farnese, nipote del pontefice regnante Paolo III (1534-1549), a sostenerne l'assunzione in Zecca in quello stesso anno<sup>7</sup>. Le parole di Caro lasciano intendere che il medaglista, proprio come Giovanni Bernardi, oltre a godere di un'autonomia inventiva che lo rendeva in grado di fornire in prima persona schizzi ideativi, era evidentemente in rapporto diretto con Bonaccorsi, pittore di riferimento per papa Farnese ed egemone fino alla morte (1547), con le sue folte schiere di aiuti, nella maggior parte dei cantieri romani. L'esistenza di un legame costante e personale con Perino e, verosimilmente, con altri artisti attivi nella cerchia farnesiana, si connette in effetti molto bene con una delle più elaborate medaglie di Grechetto, ricordata da Giorgio Vasari nelle *Vite* (1550; 1568) e addotta a riprova delle rare doti virtuosistiche del suo autore. Si tratta di un esemplare realizzato nel dodicesimo anno del pontificato farnesiano (novembre 1545-novembre 1546), recante al dritto il ritratto del papa «che par vivo, col suo rovescio dov'è Alessandro Magno che, gettato a' piedi del gran sacerdote di Ierosolima, lo adora»<sup>8</sup>, la cui straordinaria fattura portò Michelangelo Buonarroti a concludere «che era venuto l'ora della morte dell'arte, perciò che non si poteva veder meglio»<sup>9</sup>. Il prototipo di questa medaglia, oggi altrimenti nota solo in rari esemplari fusi<sup>10</sup>, è riconoscibile nel modello di prova custodito a Firenze, presso il Museo Nazionale del Bargello (inv. 6262), composto da due lamine metalliche uniface, coniate in piombo, placcate in argento e applicate a un tondello centrale

---

<sup>4</sup> Sulla vicenda vd. in particolare J.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: 13; E. PARMA ARMANI, *Perin del Vaga: l'anello mancante. Studi sul Manierismo*, Genova 1986, pp. 183-7; G. DANIELE, *Prospero Fontana and the Impact in Bologna of Perino's Christ Healing the Lame at the Pool of Bethesda*, «Master Drawings», 58, 2020, pp. 291-306: 293. Sempre su disegno di Perino, Bernardi realizzò anche i cristalli incastonati nella celeberrima 'Cassetta Farnese' di Capodimonte (inv. AM 10507).

<sup>5</sup> Si tratta della medaglia di Giovanni Guidiccioni, Vescovo di Fossombrone e dal 1537 Governatore di Romagna, di cui non si conoscono esemplari finiti ma che è descritta dalle fonti come recante sul rovescio il motto 'QVOS EGO' (cfr. *Opere di Monsignor Giovanni Guidiccioni*, a cura di C. Minutoli, 2 voll., Firenze 1867, vol. I, p. XL).

<sup>6</sup> *Lettere familiari*, p. 190. Emblematico dell'abituale coinvolgimento di Perino nella fornitura di disegni per medaglie, dunque non di comuni schizzi ideativi, ma di vere e proprie composizioni già predisposte all'uso, è un pregevole foglio di sua mano conservato a Londra, British Museum (inv. 1946.0713.1292), nel quale si vede Paolo III che porge un ramo d'ulivo a una figura femminile in vesti da guerriera, rappresentante la città di Roma.

<sup>7</sup> Per il profilo di Cesati vd. A. RONCHINI, *Il Grechetto*, «Atti e memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le province modenesi e parmensi», vol. II, Modena 1864, pp. 251-61; S. DE CARO BALBI, s.v. *Cesati, Alessandro, detto il Greco, o il Grechetto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIV, Roma 1980, pp. 229-31; P. ATTWOOD, *Italian Medals in the British Public Collections (c. 1530-1600)*, vol. II, London 2003, pp. 379-83.

<sup>8</sup> G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, 11 voll., Firenze 1966-1987, vol. IV, 1976, p. 628.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> In particolare quelli custoditi a Londra, British Museum, inv. G3,PM4E4.9; Parigi, Bibliothèque Nationale de France, inv. 190; Berlino, Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, inv. 18217724. A. MODESTI, *Corpus Numismatum Omnium Romanorum Pontificum*, 6 voll., Roma 2002-2018, vol. II, 2003, n. 313, accenna anche all'esistenza di due esemplari coniate in piombo, di cui non fornisce però ulteriori specifiche.

di supporto (fig. 11)<sup>11</sup>. Edoardo Martinori ha proposto di identificare questa con la «Nostrae imaginii medaliam summa arte et ingenio factam» a cui fa riferimento un motu proprio siglato il 28 gennaio 1547<sup>12</sup>, con il quale Paolo III, raccolto anche il parere favorevole del camerlengo Guido Ascanio Sforza di Santa Fiora, dispose che Cesati affiancasse il parmense Gian Giacomo Bonzagni nel ruolo di incisore in Zecca, spartendo con lui uno stipendio mensile di otto scudi<sup>13</sup>. Il dritto, firmato in greco ‘ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΕΠΙΟΙΕΙ’, reca il consueto busto ritratto in profilo del Santo Padre, caratterizzato con perizia nella resa espressiva dei tratti somatici, con il capo scoperto, la lunga barba e il piviale decorato, fermato sul petto da uno spillone ovale con Cristo risorto, su cui si distinguono il mezzobusto di san Paolo e la figura intera di un Cristo portacroce (fig. 12). Quest’ultimo sembra reinterpretare il celeberrimo *Portacroce* Giustiniani di Michelangelo (1514; fig. 13), prima versione della scultura destinata in origine alla chiesa romana di Santa Maria Sopra Minerva<sup>14</sup>, di cui Cesati recuperò l’appoggio del corpo nudo alla massiccia croce, la gestualità delle mani e la disposizione delle braccia della figura; risulta invece invertito rispetto al modello plastico il contrapposto delle gambe, che mima piuttosto la posa dell’Antinoo-Hermes dei Musei Vaticani (inv. MV.907), che certo Cesati ben conosceva essendo la scultura stata acquistata pochi anni prima proprio da Paolo III. Sul rovescio, come descritto da Vasari, si vede invece Alessandro Magno in vesti da guerriero, affiancato da altri soldati, mentre si inginocchia ai piedi del sommo sacerdote di Gerusalemme, anch’egli circondato da un seguito di accoliti, sullo sfondo di una struttura a pianta circolare riecheggiante il tempio di San Pietro in Montorio. È prevalsa negli studi l’idea che la medaglia intendesse celebrare l’avvio del concilio di Trento, la cui prima sessione si aprì nel dicembre del 1545<sup>15</sup>; se letto in chiave tridentina, infatti, il condottiero macedone assurgerebbe a

<sup>11</sup> Per la medaglia vd. J.J. LUCKIUS, *Sylloge numismatum elegantiorum Quae Diuersi Imp., Reges, Principes, Comites, Republicae Diuersas ob Causas ab Anno 1500 ad Annum Usq. 1600 cudi fecerunt*, Argentynae: Typis Reppianis 1620, p. 91; C. DU MOLINET, *Historia summorum Pontificum a Martino V ad Innocentium XI per eorum numismata ab anno MXXXXVII ad annum MDCLXXVIII*, Lutatae, apud Ludovicum Billaine Bibliopolam Parisiensem 1679, p. 50, n. IX; F. BONANNI, *Numismata Pontificum Romanorum quae a Tempore Martini V usque ad annum MDCXCIX*, vol. I, Romae, ex Typographia Dominici Antonii Herculis, 1699, pp. 231-2, n. XXXIII (con iscrizione imprecisa); A. ARMAND, *Les Médailleurs Italiens des Quinzième et Seizième siècles*, 3 voll., Paris 1883-1887, vol. I, 1883, p. 171, n. 4; I.B. SUPINO, *Il medagliere mediceo nel R. Museo Nazionale di Firenze (secoli XV-XVI)*, Firenze 1899, p. 113, n. 302; J.G. POLLARD, *Medaglie italiane del Rinascimento nel Museo Nazionale del Bargello*, 3 voll., Firenze 1984-1985, vol. II, 1985, n. 524; G. TODERI - F. VANDEL, *Le medaglie del XVI secolo*, 3 voll., Firenze 2000, vol. II, n. 2052; MODESTI, *Corpus Numismatum*, vol. II, 2003, n. 313; F. VANDEL - G. TODERI, *Medaglie italiane del Museo Nazionale del Bargello*, 4 voll., Firenze 2003-2007, vol. I, 2003, n. 1111; G. ALTERI, *Symmorum Romanorum Pontificum Historia Numismatibus Recensitis Illustrata ab saeculo XV ad saeculum XX*, Città del Vaticano 2004, pp. 64-5; M. FIRPO - F. BIFERALI, *‘Navicula Petri’. L’arte dei papi nel Cinquecento (1527-1571)*, Roma-Bari 2009, p. 162. Le analisi scientifiche condotte sull’oggetto nell’ambito del progetto MeB hanno permesso di rilevare la presenza di materiale organico, utilizzato come adesivo, e di accertare che il metallo utilizzato è piombo placcato in argento e non argento puro come ritenuto finora. I risultati raggiunti saranno oggetto di prossima pubblicazione a cura di Francesca Di Turo.

<sup>12</sup> E. MARTINORI, *Annali della Zecca di Roma*, fasc. 9, *Paolo III (13 ottobre 1534 – 10 novembre 1549)*, Roma 1917, p. 68, nota 1.

<sup>13</sup> Cfr. Roma, Archivio di Stato [=ASR], Camerale I, Mandati camerale, vol. 883 (1546-1548), pp. 260(268)v, 281(293)v; vol. 885 (1549), p. 72; vol. 886 (1548), p. 49v, 57v; vol. 887 (1549-1552), pp. 6v, 30v, 36, 46, 51, 56, 119v, 145v, 159v, 168, 185, 190, 198v, 206v-207, 216v-217, 221, 233, 240, 260v, 265v, 292, 326v, 328v; vol. 888 (1549-1550), p. 3; vol. 890 (1549-1550), p. 2; Depositeria Generale, vol. 1782 (1548), pp. 72, 76v, 114v, 115v, 128. Per quelli già noti vd. in particolare E. MÜNTZ, *L’atelier monétaire de Rome: documents inédits sur les graveurs de monnaies et de sceaux et sur les médailleurs de la cour pontificale depuis Innocent VIII jusqu’à Paul III*, Paris 1884, pp. 43-5.

<sup>14</sup> Cfr. S. DANESI SQUARZINA, *Il Cristo Portacroce di collezione Giustiniani: prima versione incompiuta di un’opera di Michelangelo, in Dai Giustiniani all’Unione Europea: un percorso continuo*, Atti del convegno, Bassano Romano 2005, pp. 157-71.

<sup>15</sup> Cfr. A. NOVA, in *Francesco Salviati [1510 – 1563], o la Bella Maniera*, a cura di C. Monbeig-Goguel, Milano 1998, n. 111, p. 280; A. CANOVA, “*Omnes reges seruiunt ei*”. *Paolo III e Carlo V: la supremazia pontificia nella Sala*

simbolo dei potenti della Terra e il suo inchino di fronte al Pontifex Iudaeorum, *alter ego* del papa, diverrebbe un monito alla loro necessaria sottomissione alla Chiesa di Roma, a cui rimanda anche l'iscrizione 'OMNES REGES SERVIENT EI', tratta dal Salmo 72<sup>16</sup>. La presenza sullo sfondo della scena del tempietto del Bramante, sorto sul luogo del martirio di san Pietro, lungi dall'essere una scelta casuale, sostanzierebbe a maggior ragione la portata del messaggio.

La figura di Alessandro Magno – omonimo di Paolo III, nato Alessandro Farnese, ma anche di Cesati, peraltro a sua volta greco<sup>17</sup> – fu sempre particolarmente cara al pontefice, che scelse di dedicargli anche gli affreschi della Sala Paolina in Castel Sant'Angelo, realizzati proprio in quegli stessi anni da Perin del Vaga e aiuti<sup>18</sup>. Tra i riquadri raffigurati nel salone compare anche, dipinto dal senese Marco Pino, lo stesso episodio presente sulla medaglia, sebbene il giovane Alessandro non indossi in questo caso l'elmo e in generale la composizione risulti concepita diversamente (fig. 14). Meglio accostabili alla versione metallica sono invece la presenza del cavallo sulla destra – forse Bucefalo – e di altri personaggi intorno ai due protagonisti, così come la lunga capigliatura ondulata ricadente sulle spalle del guerriero macedone. I due soggetti principali del rovescio cesatiano si ritrovano invece immortalati con maggiore precisione in una nota incisione anonima, che Adam Bartsch censisce con rimando alla scuola di Marcantonio Raimondi travisandone tuttavia il soggetto, identificato con il *Vescovo Ambrogio che nega all'imperatore Teodosio l'ingresso in Chiesa* (fig. 15)<sup>19</sup>. La composizione, disposta in controparte rispetto alla medaglia e meno affollata di figure, pur non recando riferimenti specifici alla sua origine grafica, è stata giustamente accostata a un disegno a sanguigna di Francesco Salviati, custodito in collezione privata, che riproduce la figura del solo sacerdote, identica a quella della stampa e a quanto si vede sulla medaglia, ad eccezione del braccio, piegato in un gesto più calmo e compassato (fig. 16)<sup>20</sup>. Si pongono a questo punto una serie di questioni finora mai affrontate. Se infatti l'autografia salviatesca del foglio non è in discussione, qualche dubbio in più sorge sulla relazione a livello ideativo tra quest'ultimo, la stampa e il rovescio inciso da Grechetto. La monumentale figura del sacerdote Iaddo delineata da Cecchino appare infatti, per tipologia, intrinsecamente debitrice ai modelli di Perino, in linea del resto con la meticolosa attenzione prestata dal pittore all'esempio del più anziano collega, con il quale proprio al principio degli anni Quaranta egli si trovò tra l'altro a condividere l'attività in Vaticano<sup>21</sup>. Tipico risulta in questo caso soprattutto il ciuffo di capelli che pende sulla fronte del

---

Paolina di Castel Sant'Angelo, «Storia dell'Arte», 103, 2002, pp. 7-40: 8; MODESTI, *Corpus Numismatum*, vol. II, 2003, n. 313.

<sup>16</sup> Il motto era già stato usato, quasi un secolo prima, nella medagliistica di papa Callisto III (1455-1458), in accostamento a una croce sormontata da un triregno.

<sup>17</sup> Nel complesso gioco di rimandi simbolici racchiusi nella medaglia è per questo anche possibile che tramite la figura di Alessandro Magno inginocchiato davanti al Gran Sacerdote lo stesso Cesati intendesse manifestare la propria devozione al pontefice, al quale avrebbe presentato il pezzo per ottenere (come infatti ottenne) la promozione in Zecca (cfr. su questo l'accento già fatto da NOVA, in *Francesco Salviati*, n. 112, p. 282).

<sup>18</sup> Per la scansione del cantiere si rimanda al fondativo contributo di E. GAUDIOSO, *I lavori farnesiani a Castel Sant'Angelo: documenti contabili (1544-1548)*, «Bollettino d'arte», 61, 1976, pp. 228-62. Per la lettura iconografica del ciclo vd. invece CANOVA, «*Omnes reges servient ei*».

<sup>19</sup> A. BARTSCH, *Italian Masters of the Sixteenth Century*, in *The Illustrated Bartsch*, a cura di S. Boorsch, J. Spike, New York 1985, vol. XXVIII [atlante], p. 31. J. GERE, *Taddeo Zuccaro. His development studied in his drawings*, London 1969, p. 97, nota 1, ha invece proposto di identificare *Alessandro davanti al sacerdote di Ammon*.

<sup>20</sup> Per l'associazione della composizione al nome di Salviati vd. P. POUNCEY, *Early Italian engraving*, rec. al volume di A.M. Hind, «The Burlington Magazine», 91, 1949, pp. 234-6: 236; per il collegamento al disegno cfr. NOVA, in *Francesco Salviati*, n. 111, pp. 280-1.

<sup>21</sup> Nel luglio del 1541 Salviati fu pagato per la ridipintura della perduta figura del *Re Pipino* nel basamento della Stanza dell'Incendio di Borgo (cfr. A. VON ZAHN, *Notizie artistiche tratte dall'Archivio Segreto Vaticano*, «Archivio storico italiano», 6/1, 1867, pp. 166-94: 188-9); I. HOFMEISTER CHENEY, *Francesco Salviati's*

personaggio, piuttosto ricorrente nella produzione perinesca – basti tra tutti l'esempio particolarmente calzante del Dio Padre nella *Creazione di Eva* dipinta sulla volta della cappella del Crocifisso in San Marcello al Corso (1525 ca.; fig. 17). Più vicina a Salviati appare invece, nell'incisione, la figura di Alessandro, il cui elmo con ampio cimiero sorretto da una sfinge replica fedelmente un noto disegno oggi al Louvre (inv. 6126), sebbene poi la posa trovi ancora rimandi puntuali nella produzione di Bonaccorsi<sup>22</sup>. La medesima figura assume sulla medaglia un aspetto diverso: essa grandeggia con una certa sproporzione in primo piano e il ginocchio del condottiero è più sollevato, con il piede ben piantato al suolo, mentre l'elmo appare meno decorato e di diversa foggia, forse – ma non necessariamente – per esigenza di semplificazione da parte del medaglista, visto lo spazio operativo ristretto<sup>23</sup>. Un diretto parallelo iconografico, seppur sprovvisto dello scudo, sembra comunque individuabile nel Perseo inginocchiato nell'episodio del *Commiato di Perseo da Danae e Polidette* sulla parete nord della Sala di Perseo a Castel Sant'Angelo (fig. 18), la cui realizzazione ad opera delle maestranze perinesche si data proprio al 1545-1546, risultando quindi coeva. Molto simili sono infatti in questo caso, oltre alla posa, la forma dell'elmo e la bordatura liscia del gonnellino da soldato; tipico del procedere compositivo di Perin del Vaga è inoltre, sulla medaglia, l'assieparsi di figure scalate in profondità ai lati dei personaggi principali, assenti nella stampa e non previste nemmeno nel disegno.

Grazie alle testimonianze di Michelangelo Biondo (1549)<sup>24</sup> – che fornisce un sicuro appiglio *ante quem* – e, più tardi, di Giorgio Vasari (1568)<sup>25</sup> sappiamo che Francesco Salviati realizzò per Pierluigi Farnese, controverso figlio illegittimo di Paolo III, una dispersa serie di cartoni per arazzi con *Storie di Alessandro Magno*, da cui fu sicuramente tratta la tela di Fiandra con il *Sacrificio di Alessandro* oggi a Capodimonte (inv. 7327), unica nota e forse unica infine tessuta<sup>26</sup>. Gli studiosi sono concordi nel collocare tale incarico nella prima metà degli anni Quaranta (1542 ca.) e si sarebbe quindi portati ad avanzare qui l'ipotesi che il disegno del sacerdote possa risalire proprio a quel progetto, ancor più considerando che gli studi di figura preparatori per il superstite arazzo napoletano sono tracciati anch'essi a matita rossa<sup>27</sup>. Allo stesso tempo però, le evidenze raccolte sembrano rendere plausibile l'esistenza di un precedente prototipo di Perino, e ciò anche in ragione del fatto che la medaglia condivide come si è detto alcuni dettagli compositivi con il coevo affresco della Sala Paolina in Castel Sant'Angelo – che invece non ha legami né con il foglio salviatesco né con l'incisione – e che gli stessi dettagli, unitamente al soggetto, risultano riproposti con analoga impaginazione anche nella più tarda versione di Taddeo Zuccari nel romano Palazzo Mattei Caetani

---

*North Italian Journey*, «The Art Bulletin», 74, 1992, p. 338; B. AGOSTI, 'Levius fit patientia'. *Intorno al Sacrificio di Alessandro Magno di Francesco Salviati*, in *Miti antichi e moderni*, a cura di D. Gavrilovich, C. Occhipinti, D. Orecchia, Roma 2013, pp. 141-9: 146), mentre Bonaccorsi lavorava in quel periodo al nuovo basamento della contigua Stanza della Segnatura (cfr. PARMA ARMANI, *Perin del Vaga: l'anello mancante*, pp. 191-5, 286-7; AGOSTI, 'Levius fit patientia', p. 146).

<sup>22</sup> Si raffronti ad esempio con la figura di san Luigi dei Francesi inserita sulla destra di uno schizzo compositivo al Victoria and Albert Museum di Londra (inv. 4906).

<sup>23</sup> Di questa idea NOVA, in *Francesco Salviati*, n. 112, p. 282.

<sup>24</sup> M. BIONDO, *Della nobilissima pittura, et della sua arte, del módo, et della dottrina, di conseguirla, agevolmente et presto*, (Venezia 1549), Farnborough/Hants 1972, p. 17v. Biondo indica però Pietro Alvise Farnese come committente del ciclo.

<sup>25</sup> Sebbene non sia dato sapere se gli arazzi furono effettivamente tutti tessuti, Vasari attesta che almeno i cartoni furono realizzati, riaccennandovi nella biografia di Garofalo (VASARI, *Le vite*, vol. V, 1984, p. 426) e specificando che essi furono portati a Piacenza, dove furono studiati dal cremonese Giulio Campi (cfr. M. TANZI, *I Campi*, Milano 2004, p. 14; AGOSTI, 'Levius fit patientia', p. 142).

<sup>26</sup> AGOSTI, 'Levius fit patientia'; FIRPO - BIFERALI, 'Navicula Petri', p. 163.

<sup>27</sup> Vd. ad esempio i fogli custoditi a Parigi, Louvre, invv. 1498; 11885.

(1560 ca.), dove riappare anche il tempietto sullo sfondo, assente invece nel riquadro dipinto a Castello. Laddove, quindi, si considerasse il sacerdote di Salviati uno studio per uno dei cartoni della serie di arazzi farnesiani, si potrebbe concludere che la stampa riproduca il possibile aspetto della perduta esecuzione finale; non sembrano tuttavia sussistere ragioni sufficientemente acclamate per ritenere Salviati, e non piuttosto Perino, il diretto prototipo di Grechetto. Fu anzi più verosimilmente Bonaccorsi, artista di riferimento per Paolo III e in quegli anni responsabile della gran parte dei cantieri attivi a Roma, a fornire a Cesati uno o più disegni per la medaglia del papa, che si inserisce a pieno titolo nel più vasto orizzonte della committenza del Farnese, dialogando a filo diretto con concetti e iconografie reiterati in contemporanea su più fronti. Assecondando tale ricostruzione, lo stesso Salviati – a cui peraltro l'amico Vasari avrebbe forse fatto cenno, nel descrivere proprio quella medaglia come la più incredibile mai realizzata – potrebbe dunque essersi riferito a un comune prototipo perinesco, come del resto avvenne anche per l'arazzo di Capodimonte, ispirato a un modello di Perino tradotto in incisione da Enea Vico (1542)<sup>28</sup>.

La fortuna iconografica delle invenzioni di Perin del Vaga, sulle quali si imperniò in particolare l'evolversi della Maniera toscano-romana, non rimase un caso isolato neppure nella produzione medagliistica, almeno per quel che riguarda l'ambito pontificio. Esattamente come i pittori, infatti, i medaglisti della Zecca di Roma trassero riferimenti da più fonti, servendosene in modo nuovo in base alle varie esigenze di rappresentazione. Un caso interessante è rappresentato a tal riguardo da un esemplare realizzato da Gian Federico Bonzagni (fratello del già citato Gian Giacomo, collega di Cesati) nel primo anno di pontificato di Pio IV Medici (1559-1565), di cui il Museo Nazionale del Bargello di Firenze custodisce una pregevole e rarissima versione aurea (inv. 7098; [fig. 19](#))<sup>29</sup>. Trattandosi di un conio molto precoce, il consueto mezzo busto del papa fu sostituito al dritto dallo stemma del casato mediceo sormontato dalle chiavi e dal triregno, non essendo evidentemente ancora disponibile il ritratto ufficiale del nuovo eletto. Per il rovescio Bonzagni invece riutilizzò un conio già adottato per il precedente pontefice Paolo IV, anch'esso in origine abbinato alle insegne araldiche per il primo anno di regno del Carafa (1555-1559)<sup>30</sup>. Le fonti, riprese dagli studi moderni<sup>31</sup>, sono concordi nell'identificarne il soggetto con l'episodio evangelico di *Cristo che risana l'infermo alla piscina di Bethesda* (Giovanni 5, 14), a cui rimanda in effetti l'iscrizione di contorno, contenente l'adattamento al plurale ('VOBIS') dell'esortazione di Gesù allo storpio a non cadere nel peccato «ne deterius tibi contingat», cioè «affinché non ti accada di peggio». La scena raffigurata sulla medaglia trova tuttavia un puntuale e a quanto mi risulta mai identificato prototipo in un disegno di Perino con la *Predica di san Paolo agli Ateniesi*<sup>32</sup>, parte della celebre serie di otto storie di Pietro e Paolo realizzate da Bonaccorsi intorno al 1545 come modelli per i ricami di un

<sup>28</sup> Cfr. AGOSTI, *'Levius fit patientia'*, p. 462.

<sup>29</sup> Cfr. *infra*, nota 31.

<sup>30</sup> Riferito in un primo momento da Adolfo Modesti a Giovanni Antonio de' Rossi (MODESTI, *Corpus Numismatum*, vol. II, 2003, n. 468), il conio è stato più tardi ricondotto dallo stesso studioso a Giovan Federico Bonzagni (MODESTI, *Corpus Numismatum*, vol. III, 2004, n. 496).

<sup>31</sup> A. CHACON, *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum et S.R.E. Cardinalium: ab initio nascentis Ecclesiae usque ad Clementem IX P.O.M.*, 2 voll., Romae, typis Vaticanis 1630, vol. I, col. 1018 (Pio V); DU MOLINET, *Historia summorum Pontificum*, p. 84 (Pio V); BONANNI, *Numismata Pontificum Romanorum*, vol. I, pp. 269 (Paolo IV), 294 (Pio V); R. VENUTI, *Numismata Romanorum Pontificum Praestantiora a Martino V ad Benedictum XIV*, Romae, ex Typographia Jo. Baptistae Bernabò, 1744, pp. 106 (Paolo IV), 122 (Pio IV), 129 (Pio V); POLLARD, *Medaglie italiane del Rinascimento*, vol. II, 1985, n. 573; TODERI - VANNEL, *Le medaglie del XVI secolo*, vol. II, n. 2152; VANNEL - TODERI, *Medaglie italiane*, vol. I, 2003, n. 1165; MODESTI, *Corpus Numismatum*, vol. III, 2004, n. 496; FIRPO - BIFERALI, *'Navicula Petri'*, p. 260.

<sup>32</sup> Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 487F. La composizione godette di enorme fortuna e fu ampiamente riprodotta e tradotta in incisioni.

perduto pivialmente commissionato da papa Paolo III (fig. 20)<sup>33</sup>. La scelta di una storia di san Paolo e, meglio ancora, di ‘quella’ specifica storia, appare del resto in linea con gli intenti programmatici di Paolo IV, primo ad averla adottata, vista la sua particolare devozione al santo di Tarso e al predecessore Paolo III, che lo aveva creato cardinale e del quale aveva non a caso recuperato il nome. Inoltre, Ridolfino Venuti (1744) ricorda che papa Carafa fece coniare la medaglia poco prima del nefasto epilogo dell’ormai ultratrentennale scisma anglicano, in occasione della rinnovata (ma provvisoria) sottomissione dell’Inghilterra alla Chiesa di Roma, quale monito agli inglesi a non ricadere nell’eresia protestante<sup>34</sup>. Di lì a pochi anni, con l’elezione al trono di Elisabetta I e l’emanazione del secondo Atto di Supremazia (1559), la regina tornò ad avocare a sé ogni potere sulla chiesa locale e Pio IV si trovò così non solo a ereditare tale situazione, ma anche a dover gestire la diffusione del protestantesimo su più larga scala. Il riuso del conio si legò quindi probabilmente alla volontà di ribadire le posizioni del cattolicesimo romano di fronte al dilagare dell’eresia e il fatto che esso fu adottato più tardi anche da Pio V (1566-1572), che nel 1570 con la bolla *Regnans in Excelsis* scomunicò la sovrana inglese, dichiarandola eretica, non fa che confermare la portata programmatica e fortemente simbolica di quell’immagine. Svincolata ormai dal suo modello iniziale, essa entrava a far parte come nucleo a sé della tradizione iconografica medagliistica, venendo replicata all’occorrenza per ridare vigore a un messaggio già espresso. A prescindere dunque dall’identificazione dell’episodio illustrato da Bonzagni con la *Predica di san Paolo* o con la *Piscina di Bethesda*, essendo entrambi i soggetti ugualmente coerenti con gli scopi del messaggio politico da veicolare<sup>35</sup>, quel che qui preme mettere in luce è come la medaglia, oggetto simbolico per eccellenza, non si limiti a reiterare un modello dato, ma sia in grado di generare un nuovo linguaggio espressivo, del tutto peculiare, che attraverso l’unione di fonte testuale e fonte iconografica si fa strumento di comunicazione autonomo, funzionale a cristallizzare con chiarezza messaggi articolati<sup>36</sup>.

Tra gli aspetti più caratteristici della medagliistica pontificia, soprattutto nel corso del Cinquecento, vi fu come si è visto il ricorrente rimando a prototipi connessi alla committenza papale, anche in ragione del fatto che i medaglisti della Zecca romana potevano godere più di altri della vicinanza, e non di rado anche del dialogo diretto, con gli artisti a cui quegli stessi papi si rivolgevano – si è visto il caso di Perin del Vaga nel pontificato farnesiano<sup>37</sup>. Così come per i colleghi pittori, un inesauribile atlante di modelli illustri a cui attingere era poi rappresentato dai Palazzi Apostolici, i cui interni, caratterizzati da una mole assai varia di decorazioni, stratificatesi attraverso i secoli ma in quel momento ancora per lo più circoscritte al periodo rinascimentale, divennero il più immediato e autorevole punto di riferimento anche per gli incisori di conî, per la creazione di quella che è possibile definire una vera e propria tradizione iconografica della medaglia papale. Emblematico in questo senso è il caso della famosa serie di arazzi con *Storie dei santi Pietro e Paolo* tratta dai cartoni commissionati intorno al 1515 da Leone X a Raffaello e destinata a ornare

---

<sup>33</sup> Sull’argomento vd. in particolare B. DAVIDSON, *The Cope Embroideries Designed for Paul III by Perino del Vaga*, «Master Drawings», 28, 1990, pp. 123-41.

<sup>34</sup> VENUTI, *Numismata Romanorum Pontificum*, p. 106.

<sup>35</sup> Il discorso dell’apostolo (At. 17, 15-22) conteneva del resto un preciso messaggio di evangelizzazione.

<sup>36</sup> La figura di san Paolo tratta dal medesimo disegno perinesco fu più tardi riadottata da Bonzagni anche in un’altra composizione con la *Consegna delle chiavi a san Pietro* (Cfr. VANNEL - TODERI, *Medaglie italiane*, vol. I, 2003, nn. 1184-1187).

<sup>37</sup> Per gli sviluppi di tali legami nei secoli successivi si rimanda al capillare studio di L. SIMONATO, *Impronta di Sua Santità: Urbano VIII e le medaglie*, Pisa 2008.

le pareti della Cappella Sistina<sup>38</sup>. Almeno due episodi di questo ciclo, che un'incisione di Étienne Dupérac documenta ancora allestito all'interno della Sistina nel 1578<sup>39</sup>, furono infatti tradotti in metallo dal lombardo Giovanni Antonio de' Rossi, attivo in Zecca tra gli anni Quaranta e Sessanta, con un intermezzo fiorentino al servizio della corte medicea<sup>40</sup>. Il primo rimando riguarda una serie di medaglie di Pio V relative al secondo, terzo e quarto anno di pontificato (gennaio 1567-gennaio 1570), sulle quali compare al rovescio l'episodio miracoloso della *Tempesta sedata*, narrato nei vangeli sinottici, in cui Gesù, uscito in mare insieme agli apostoli, placò una burrasca che aveva preoccupato i suoi compagni di viaggio, pronunciando il celebre monito: «perché avete paura, uomini di poca fede?» (fig. 21)<sup>41</sup>. Il riferimento iconografico per la scena è però ad evidenza la *Pesca miracolosa* che compare, appunto, su uno degli arazzi raffaelleschi, dal quale sono riprese le pose di Cristo seduto e delle altre figure protagoniste, tra cui l'inconfondibile apostolo Andrea teso in un instabile balzo in avanti, mentre le due barche presenti nel prototipo sono sostituite da un'unica nave con vela, entro cui i personaggi appaiono ridisposti (fig. 22)<sup>42</sup>. La presenza sul piviale di papa Ghislieri, effigiato come di consueto in profilo al dritto, delle figure affiancate dei santi Pietro e Paolo, e l'attestazione documentaria di pagamenti a de' Rossi nel 1568 e nel 1569 per la realizzazione di medaglie in vista della festa dei due patroni di Roma, celebrata il 29 giugno di ogni anno, lascia dedurre che possa trattarsi proprio dell'edizione annuale connessa a tale ricorrenza, non essendo noti altri esemplari coevi a firma dell'artista<sup>43</sup>. L'immagine del miracolo della tempesta, accostata all'iscrizione 'IMPERA. D[OMI]NE. ET. FAC. TRANQVILITATEM.', allude così senza dubbio alla volontà del Santo Padre di invocare la protezione divina di fronte all'imminente minaccia delle invasioni turche, la cui pericolosità si sarebbe di lì a breve arrestata con la definitiva vittoria della Lega Santa a Lepanto, nell'ottobre del 1571. Non a caso, il conio del rovescio venne replicato dallo stesso de' Rossi, con minime varianti di dettaglio, anche per il successore del Ghislieri, il bolognese Gregorio XIII (1572-1585), e accostato a una nuova iscrizione, 'DOMINE. ADIVVA. NOS.', come probabile edizione annuale del 1572, nonché prima del pontificato Boncompagni, a pochi mesi dal trionfo delle forze cristiane sulle flotte ottomane<sup>44</sup>. Analogo è il già individuato caso della *Predica di san Paolo agli Ateniesi* (fig. 23), recuperata dal corrispondente arazzo e adattata dall'artista lombardo sul rovescio di un secondo esemplare gregoriano, relativo al

---

<sup>38</sup> Per il ciclo, composto di dieci arazzi, tutti custoditi in Vaticano, si rimanda al recente volume *Leone X e Raffaello in Sistina: gli arazzi degli Atti degli Apostoli*, a cura di A.M. De Strobel, 2 voll., Città del Vaticano 2020. I sette cartoni superstiti si trovano al Victoria and Albert Museum di Londra.

<sup>39</sup> «Maiestatis Pontificiae Dum in Capella Xisti Sacra Peraguntur Accurata Delineatio» (se ne veda la versione acquerellata del Victoria and Albert Museum di Londra, inv. E.2801-1991).

<sup>40</sup> Per un esaustivo profilo biografico sull'artista si rimanda a W. CUPPERI, *Tra glittica e antiquaria: Giovannantonio de' Rossi, Domenico Compagni e le vicende della medaglia fusa a Roma (1561-1575)*, in *Scultura a Roma nella seconda metà del Cinquecento: protagonisti e problemi*, a cura di W. Cupperi, G. Extermann, G. Ioele, Roma 2021, pp. 113-50.

<sup>41</sup> Matteo 8, 23-27. Le altre menzioni dell'episodio si trovano in Marco 4, 35-41; Luca 8, 22-25.

<sup>42</sup> Il relativo conio, passato dapprima nelle collezioni Hamerani, è tuttora conservato presso il Museo della Zecca di Roma (inv. 9/I/0129). Per la medaglia vd. POLLARD, *Medaglie italiane del Rinascimento*, vol. II, 1985, n. 598; TODERI - VANNEL, *Le medaglie del XVI secolo*, n. 2256; VANNEL - TODERI, *Medaglie italiane*, vol. I, 2003, n. 1226; MODESTI, *Corpus Numismatum*, vol. III, 2004, n. 600.

<sup>43</sup> I riferimenti documentari forniti da MODESTI, *Corpus Numismatum*, vol. III, 2004, n. 600; A. MODESTI, *La medaglia 'annuale' dei romani pontefici*, 2 voll., Roma 2007-2009, vol. I, 2007, nn. 21-22 sono stati verificati in originale dalla scrivente e risultano corretti e pertinenti.

<sup>44</sup> Cfr. POLLARD, *Medaglie italiane del Rinascimento*, vol. II, n. 645; TODERI - VANNEL, *Le medaglie del XVI secolo*, n. 2267; VANNEL - TODERI, *Medaglie italiane*, vol. I, 2003, n. 1233; MODESTI, *Corpus Numismatum*, vol. III, 2004, n. 678; MODESTI, *La medaglia 'annuale'*, vol. I, 2007, n. 26.

terzo anno di pontificato (fig. 24)<sup>45</sup>. Ancora una volta, il modello figurativo, ripreso puntualmente sul piano compositivo – si osservino in particolare la simile disposizione e le pose dei personaggi e il tempio balaustrato a pianta centrale sullo sfondo, con la statua di guerriero davanti – viene declinato dal medaglista in base alle proprie esigenze di rappresentazione e in accordo con l'iscrizione di contorno, 'ET .IN. NATIONES. GRATIA. SPIRITVS. SANCTI.', tratta dagli atti degli Apostoli (10, 44-45). Sebbene gli studi abbiano per lo più identificato la scena proprio con la *Predica di san Paolo*<sup>46</sup>, Filippo Bonanni (1699) vi riconobbe correttamente san Pietro (connotato a differenza di san Paolo dalla corta barba) chiamato dallo Spirito Santo (che compare in effetti nella parte alta del campo) a battezzare il suo uditorio di Gentili davanti al Tempio di Gerusalemme, in piena linea con il testo dell'iscrizione<sup>47</sup>. Il *numisma* si votava così a celebrare l'attenzione riposta da Gregorio XIII nell'opera missionaria di evangelizzazione, portata avanti avvalendosi in particolare del supporto dell'ordine gesuitico. Nell'ottica del discorso già sviluppato per Perino, il fatto che l'episodio impresso sulla medaglia si riferisse a una storia di san Pietro, rimandando tuttavia a una composizione connessa a san Paolo, celebre e dunque, con ogni probabilità, ben riconoscibile almeno per i fruitori più vicini alla corte pontificia, potrebbe anche motivarsi con il raffinato ricorso a un doppio livello interpretativo, che poteva prevedere la voluta allusione a entrambi i santi tramite la fusione di due distinti episodi in un unico esito figurativo, forse non casuale in un'edizione annuale, finalizzata per sua stessa natura a divenire un dono del papa destinato in prima istanza ai suoi più stretti collaboratori.

Un ultimo caso esemplifica, infine, come il dialogo con la pittura e l'attenzione iconografica applicata all'arte medaglistica possano portare anche a dirimere problemi cronologici e attributivi. Si tratta di un esemplare ritenuto da alcuni solo commemorativo e quindi frutto di un riconio successivo<sup>48</sup>, recante al dritto il mezzobusto in profilo di papa Pio V e l'indicazione del settimo anno di pontificato (gennaio 1572-maggio 1572), tratto da un conio di Gian Federico Bonzagni, e al rovescio una scena di *Lavanda dei piedi* priva di iscrizione (fig. 25). Secondo Adolfo Modesti quest'ultima deriverebbe dal riuso spurio di un conio più tardo di Giacomo Antonio Moro, inciso per Paolo V Borghese (1605-1621) in occasione della cerimonia della Lavanda celebrata per tradizione dai pontefici il Giovedì Santo e più volte reiterato (fig. 26)<sup>49</sup>. Lo studioso associava infatti l'esemplare a una medaglia di Pio IV, anch'essa ritenuta esito di una restituzione ibrida secentesca, che avrebbe unito un conio di Bonzagni per il dritto e nuovamente quello di Moro per il rovescio, anche stavolta, a differenza del *numisma* borghesiano, senza alcuna iscrizione<sup>50</sup>. Eppure, a uno sguardo ravvicinato, si nota con chiarezza che sebbene di analoga concezione, la scena rappresentata sui due esemplari cinquecenteschi si discosta leggermente da quanto si vede sulle medaglie di Paolo V, dove Cristo ha la chioma più lunga e le pose degli apostoli astanti risultano in

<sup>45</sup> Per l'accostamento all'arazzo raffaellesco vd. la scheda di C. BÄURLE, in *Die silberne Stadt: Rom im Spiegel seiner Medaillen. Von Papst Paul II bis Alexander VII*, a cura di M. Burioni, M. Hirsch, München 2021, pp. 212-3.

<sup>46</sup> VENUTI, *Numismata Romanorum Pontificum*, p. 137, n. VIII; ARMAND, *Les Médailleurs Italiens*, vol. III, 1887, p. 132, E; SUPINO, *Il medagliere mediceo*, p. 145, n. 431; POLLARD, *Medaglie italiane del Rinascimento*, vol. II, 1985, n. 620; TODERI - VANNEL, *Le medaglie del XVI secolo*, vol. II, 2005, n. 2268; VANNEL - TODERI, *Medaglie italiane*, vol. I, 2003, n. 1235; ALTERI, *Svmnorvm Romanorvm Pontificvm*, p. 83.

<sup>47</sup> BONANNI, *Numismata Pontificum Romanorum*, vol. I, p. 338, n. XXX; MODESTI, *Corpus Numismatum*, vol. III, 2004, n. 706; MODESTI, *La medaglia 'annuale'*, vol. I, 2007, n. 31.

<sup>48</sup> MODESTI, *Corpus Numismatum*, vol. III, 2004, n. 632; di diverso avviso TODERI - VANNEL, *Le medaglie del XVI secolo*, vol. II, n. 2193, che propongono invece di considerare l'esemplare come la prima medaglia papale celebrativa della cerimonia della Lavanda.

<sup>49</sup> W. MISELLI, *Il papato dal 1605 al 1669 attraverso le medaglie*, Pavia 2003, nn. 65, 68, 80, 85; VANNEL - TODERI, *Medaglie italiane*, vol. II, 2005, n. 304; MODESTI, *Corpus Numismatum*, vol. IV, 2006, nn. 1074, 1080, 1084, 1088.

<sup>50</sup> Vd. l'esemplare riprodotto da MODESTI, *Corpus Numismatum*, vol. III, 2004, n. 575.

più punti diverse. Dovette dunque senz'altro trattarsi di due conî distinti e a prescindere dal fatto che gli esemplari finora noti possano essere comunque dei riconî, diverse ragioni concorrono a sostenere l'ipotesi che almeno quello di Pio V prevedesse un originale realizzato da Bonzagni, essendo peraltro l'unico dei due a comparire negli elenchi di Bonanni tra gli esemplari del pontificato Ghislieri<sup>51</sup>. Fu infatti proprio il papa piemontese a commissionare a Giorgio Vasari una serie di *Storie di san Pietro* per gli scaloni dei Palazzi Apostolici, che l'aretino iniziò a progettare entro l'estate del 1571, come si apprende da una lettera del 10 agosto di quell'anno inviatagli a Firenze dal tesoriere pontificio Guglielmo Sangalletti, nella quale l'artista veniva sollecitato a inviare «li disegni [...] di quelle storie per le scale, perché sono desiderati»<sup>52</sup>. In una delle lunette della serie, disposta lungo la cosiddetta Scala del Maresciallo, compare l'episodio di *Cristo che lava i piedi a san Pietro* (fig. 27), la cui impostazione compositiva risulta significativamente affine alla traduzione metallica, di cui l'idea vasariana fu con ogni probabilità il diretto prototipo. Data tale evidenza, pare quindi più corretto concludere che il conio sia stato originariamente concepito proprio sotto Pio V e che quello di Moro ne rappresenti una successiva riedizione<sup>53</sup>. Al di là dell'effettivo ripetersi nella produzione di Bonzagni di impaginazioni compositive analoghe, con l'immagine al centro del campo a l'iscrizione in esergo<sup>54</sup>, il riuso di prototipi vasariani coevi nella produzione medagliistica del pontificato di Pio V non sarebbe nemmeno un caso isolato, vista la riproposizione sul rovescio di un altro esemplare del 1571, attribuito a Giovanni Antonio de' Rossi (fig. 28), del trio di allegorie femminili disposte sulla sinistra dell'episodio con le *Flotte cristiane davanti a Messina* (fig. 29), dipinto dall'aretino su una delle pareti della Sala Regia vaticana<sup>55</sup>. A confermarne l'invenzione vasariana soccorre ancora una volta una lettera romana inviata nel febbraio 1572 dal pittore a Francesco de' Medici a Firenze, nella quale egli illustrava il piano decorativo avviato nella sala, descrivendo «dalla parte de' Cristiani [...] 3 figure grandi braccia 4, abbracciate insieme, figurate per la Santa Lega. Una sarà la Chiesa, Vergine in abito sacerdotale con la croce papale in mano, sotto l'onbrella e le chiavi et l'agnello di Dio a' piedi. L'altra sarà la Spagna, giovane in abito di guerriera col fiume Ibero a' piedi. L'altra sarà Venezia, una matrona in abito dogale et a' piedi il suo leone alato»<sup>56</sup>. Esattamente le tre figure che compaiono, con analoghe pose e attributi, sulla medaglia. Essendo quest'ultima datata al 1571 ed essendosi la flotta della Lega radunata a Messina nell'estate di quell'anno, i disegni progettuali per la Sala dovettero quindi essere approntati poco dopo, salvo non dover concludere che sia stato invece Vasari stesso a trarre ispirazione da una preesistente composizione metallica.

<sup>51</sup> BONANNI, *Numismata Pontificum Romanorum*, vol. I, pp. 311-20, n. XXX; citato più tardi anche da ARMAND, *Les Médailleurs Italiens*, vol. III, 1887, p. 264, CCC.

<sup>52</sup> K. FREY - H.W. FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, 3 voll., München 1923-1940, vol. II, 1930, p. 596. Sul ciclo vd. M.G. AURIGEMMA, *Dietro le Logge vaticane: le storie di san Pietro vasariane per Pio V e Gregorio XIII*, «Storia dell'Arte», 1, 2019, pp. 31-68: 46-9; T. LYNN HUNT, *Remembering a forgotten Petrine project: Gregory XIII, Lorenzo Sabatini, and the Life of Peter frescoes*, in *Gregorio XIII Boncompagni. Arte dei moderni e immagini venerabili nei cantieri della nuova Ecclesia*, a cura di V. Balzarotti, B. Hermanin, Roma 2020, pp. 79-86. L'incarico, portato avanti insieme agli aiuti, fu sospeso alla morte del Ghislieri nel maggio 1572 e, riavviatosi a fine anno, fu concluso entro la primavera successiva, regnante già Gregorio XIII (FREY - FREY, *Der literarische Nachlass*, vol. II, 1930, p. 892).

<sup>53</sup> Concorde nel ritenere l'esito di Moro disceso da un originale cinquecentesco anche SIMONATO, *Impronta di Sua Santità*, pp. 184, 234.

<sup>54</sup> Ad esempio, VANNEL - TODERI, *Medaglie italiane*, vol. I, 2003, nn. 1183 (Pio IV); 1190-1191 (Pio V); 1194 (Pio V); 1205-1210 (Gregorio XIII).

<sup>55</sup> Cfr. MODESTI, *Corpus Numismatum*, vol. III, 2004, n. 609; MODESTI, *La medaglia 'annuale'*, vol. I, 2007, n. 25. Tale connessione era stata già individuata da R. SCORZA, *Vasari's Lepanto frescoes: apparati, medals, prints and the celebration of victory*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 75, 2012 pp. 141-200: 158.

<sup>56</sup> FREY - FREY, *Der literarische Nachlass*, vol. II, 1930, pp. 647-9.

In conclusione, la selezione qui presentata costituisce solo un tassello di un discorso potenzialmente molto più ampio, che pone comunque al centro del dibattito la medaglia come partecipe a tutti gli effetti della maniera moderna. Al contrario di quanto avvenne in molti casi per le stampe, che si fecero veicolo di disseminazione di modelli, essa trasse invece dalla sua connaturata serialità la forza di un genere, senza piegarsi ad alcun uso strumentale; con la stessa autonomia della pittura la produzione medagliistica attingeva infatti, come si è visto, alle più disparate fonti, che rielaborava e adattava a seconda delle proprie esigenze comunicative, replicando e rendendo ‘classici’ modelli particolarmente adatti ed efficaci, fino alla vera e propria standardizzazione tipologica sperimentata ad esempio, in ambito pontificio, con l’edizione annuale a partire dall’inizio del Seicento<sup>57</sup>. Se poi nella prima metà del secolo, mentre progressivamente si abbandonava lo stile all’antica, caratteristico di personalità di retaggio rinascimentale come il vicentino Valerio Belli (1468-1546), per aprirsi maggiormente al dialogo tra le arti<sup>58</sup>, il rapporto tra medaglisti e pittori si inseriva ancora appieno nelle dinamiche di un diretto scambio autoriale, spesso con redazione di disegni *ad hoc* – emblematici i casi di Perino, Giovanni Bernardi e Cesati –, tale dialogo si fece in seguito meno stringente, tornando in auge, invece, il ricorso a modelli formalizzati per altri scopi e magari, come avvenne per Raffaello, già assurti a canone.

Di certo, l’ovvietà di alcuni riferimenti iconografici e il fatto che finora la critica non vi si sia soffermata, e solo per caso e di rado li abbia riconosciuti, sono la prova più evidente che molto lavoro è ancora rimasto da fare e che la via all’accreditamento della medaglia come risorsa, come strumento di analisi e come parte integrante del più ampio sistema delle arti, sebbene ormai tracciata (in particolare per il Seicento e il Settecento)<sup>59</sup>, è per molti aspetti, e per il Cinquecento soprattutto, ancora tutta da percorrere.

---

<sup>57</sup> Per la storia della medaglia annuale tra Cinquecento e Seicento si rimanda agli studi di F. BARTOLOTTI, *La medaglia annuale dei romani pontefici: da Paolo V a Paolo VI (1606-1967)*, Rimini 1967; ID., *La medaglia annuale pontificia, creazione del Rinascimento*, in *La medaglia d’arte*, Atti del convegno di studi, Udine 1973, pp. 76-85; ID., *Sulle caratteristiche distintive della medaglia annuale pontificia*, «La numismatica», 15, 1984, p. 256; MODESTI, *La medaglia ‘annuale’*.

<sup>58</sup> Su questo aspetto vd. le considerazioni di CUPPERI, *Tra glittica e antiquaria*, pp. 113-4. Su Belli si rimanda invece a *Valerio Belli Vicentino (1468c. – 1546)*, a cura di H. Burns, M. Collareta, D. Gasparotto, Vicenza 2000.

<sup>59</sup> In questa direzione vanno sicuramente il volume di SIMONATO, *Impronta di Sua Santità*, e *Le arti a dialogo*, a cura della stessa studiosa.