

***Humanitas* concorde tra Giovan Francesco Gambara e Alessandro Farnese *junior*.**

Considerazioni sulle vicende biografiche e sul patronato artistico

Un'indagine sui rapporti intercorsi tra il cardinal Giovan Francesco Gambara (fig. 1) e i Farnese costituisce argomento frequentato dagli studi specialistici per quanto attiene sia le attività di patronato artistico, sia per quanto riguarda il contesto sociale, delle rispettive condizioni, sostanzialmente quella di *cliens* del primo grazie alla magnanimità dei secondi, protettori e amici. Tale circostanza si rafforza in ragione dei legami di affiliazione a un grado parentale allargato – la madre del Gambara era infatti Virginia Pallavicini, vedova di Ranuccio Farnese, e moglie in seconde nozze del conte Brunoro di Pralboino, padre del prelado bresciano – ma anche in ragione della consuetudine dei contatti personali, curiali ed epistolari, tra il vescovo di Viterbo e il cardinale Alessandro Farnese iuniore (fig. 2). Come è noto soprattutto quest'ultima è diventata oggetto di attenzione da parte degli studiosi di architettura in merito a un episodio circoscritto, quello relativo alla richiesta mossa dal Gambara al Farnese affinché questi gli inviasse Vignola, nella lettera del 17 settembre del 1568, a cui fece seguito risposta positiva, missive che hanno costituito per un certo periodo di tempo la prova documentaria della presunta ascrivibilità del progetto della villa di Bagnaia al Barozzi¹.

Il legame tra le due famiglie risaliva anche al sostegno assicurato dai Gambara, e in particolar modo dal cardinale Uberto, zio di Giovan Francesco, alla causa farnesiana per l'acquisizione di Parma e Piacenza, il cui mantenimento in essere come territorio ducale nelle mani di Ottavio, è ricordato nell'emblema, onnipresente nelle fabbriche farnesiane, della nave degli Argonauti che supera lo stretto delle Simplegadi, ovvero gli impedimenti posti da Giulio III, appoggiato dalla casa imperiale, che figura anche nelle decorazioni interne della palazzina Gambara.

Tali contatti familiari erano come noto inseriti in una più estesa rete di frequentazioni che collocano la redazione dei progetti architettonici e di assetto del parco a Bagnaia nel novero delle più rilevanti imprese di 'colonizzazione' del contado in area laziale finalizzate alla costruzione di ville. Indicativi a tal proposito sono i legami del Gambara con i Madruzzo, con Ippolito d'Este e con Vicino Orsini. A ciò si deve aggiungere che, come era allora consuetudine,

gli addentellati delle affiliazioni per via matrimoniale e indiretta rafforzavano ulteriormente l'assetto delle parentele di sangue allo scopo di consolidare affermazioni non effimere. Si ritiene opportuno ricordare in questa sede, infatti, che Alessandro Farnese *junior* a sua volta era un Orsini, del ramo toscano, per parte della madre Gerolama e di conseguenza imparentato con Vicino committente del Sacro Bosco di Bomarzo².

Era per altro noto in ambito diplomatico il costume, comune a Giovan Francesco e ad Alessandro *junior*, che spesso sfociava in quello che, con terminologia attuale, può essere definito abuso di potere e falso in atti d'ufficio. L'ambasceria spagnola presso la Santa Sede nel 1567 riferiva, infatti, alla corte di Madrid che il Gambara si arrogava prerogative eccedenti quelle proprie di componente della Congregazione dell'Inquisizione³ e, imitato dal "gran cardinale", apriva, leggeva e richiudeva la corrispondenza ufficiale, compresa quella spagnola, falsificandone i sigilli⁴.

Su questi e altri dati biografici, ma soprattutto in riferimento alla loro ricaduta sul rispettivo patronato artistico, si intende tracciare in questo contributo una revisione sintetica unita a nuove considerazioni.

Nel contesto di ridefinizione urbanistico-architettonica di Viterbo, nel corso di quella alacre attività di "scardinamento della struttura medievale della città", come l'ha definita di recente Daniela Gallavotti Cavallero, il Farnese e il Gambara si attestarono quali committenti assidui, facenti funzione nei rispettivi ruoli di legato pontificio, il primo, dal 1564 al 1589, e di vescovo della diocesi viterbese, il secondo⁵. Entrambi furono intenti in parallelo al disegno di capillare *renovatio civitatis*; il "gran cardinale" promosse, tra l'altro, il piano di collocazione della fontana nello slargo antistante la Rocca Alborno (fig. 3), che aveva visto il coinvolgimento nel progetto iniziale, ai tempi della legazione del cardinale Ippolito d'Este, di Tommaso Ghinucci, seguito da Raffaello da Montelupo, da Ippolito Scalza e da Vignola, che si concluse, a seguito delle varianti circa l'ubicazione, sovrintese nel 1574 da Giovanni Malanca. La sistemazione definitiva del manufatto era finalizzata a qualificarlo quale fulcro baricentrico, nella reiterazione del

modulo porta urbana-piazza-rettifilo, come tra il 1573 e l'89 accadeva, ancora sotto l'egida farnesiana, per l'asse viario della Strada Nuova, dalla *Piazza Maior* alla Fontana Grande, con le rispettive variazioni nella successione degli elementi e nell'inserimento di connessioni trasverse – vedi l'attuale corso Italia – e apicali, quali le porte verso Roma e verso Firenze⁶.

Per altro lo stesso Malanca, responsabile anche delle emergenze cantonali della strada farnesiana verso piazza del Comune (fig. 4), nel biennio 1574-76 era attivo, al servizio del vescovo di Viterbo, presso i cantieri del palazzo della Loggia di Bagnaia e del santuario della Madonna della Quercia, e soprattutto aveva redatto un nuovo progetto, poi accantonato, per la fontana della Rocca, dati dalla cui lettura comparata non risulta forzato arguire, come già Faglieri Zeni Buchicchio ipotizzava, la verosimile presenza nella villa di Bagnaia dello stesso Malanca in qualità di architetto e di scultore⁷.

Se i segnali araldici della legazione alessandrina rimandavano, dal punto di vista emblematico e iconografico, a una rinnovata idea neofeudale allignante nell'accezione personale e familiare del governo in nome del pontefice, al pastore di anime spettò il compito autocelebrativo di incidere a lettere cubitali il proprio nome sulla nuova facciata della cattedrale di San Lorenzo (figg. 5, 6), qualificata da indizi stilistici della maniera circa la connessione, la variabilità dimensionale degli elementi portanti rispetto a quelli portati, intrisi di michelangiolismo – ad esempio nella curvatura convessa del timpano spaccato, del portale centrale, che si arriccia divenendo funzionale alla naturalistica sospensione degli originali festoni fitomorfi ora muti (figg. 7, 8).

Alla munificenza dispiegata da entrambi nelle grandi imprese di nuova definizione del paesaggio – si consideri l'ascendente esercitato sul prelato bresciano da Alessandro *junior*, committente, forse di Vignola, per gli orti farnesiani sul Palatino, e la tensione imitativa dichiarata dal Farnese nei confronti della villa del Gambara nella trasformazione del barchetto di Caprarola a partire dal 1584 con l'introduzione della catena d'acqua⁸ e con l'ubicazione dei giardini assiali nel mezzo del parco – fece seguito, nei rispettivi ultimi anni, il comune ripiegamento verso la vita privata. Tale attitudine coincise con un rallentamento nel patrocinio artistico forse a seguito anche delle rampogne borromaeiche nei confronti del vescovo di Viterbo per il tempo e il denaro impiegati più a Bagnaia che nel resto della diocesi. Tali circostanze confluirono in una rinnovata attenzione per le attività caritatevoli con una serie di lasciti a congregazioni religiose e alle fabbricerie delle chiese poste sotto la personale protezione⁹.

Altri dati che testimoniano l'assiduità dei rapporti, personali e tra le rispettive famiglie, sono costituiti anche da alcuni passi del testamento del Gambara, stilato nel 1578 poi modificato in via definitiva nell'87. Nel primo atto il

prelato stabiliva di essere sepolto nella stessa cappella funeraria del Farnese, salvo poi optare per il santuario della Madonna della Quercia nel testo di ultime volontà degli anni ottanta¹⁰, dove per altro designava l'allora signore di Parma e Piacenza, Alessandro, destinatario, sia di un lascito per ripianare i propri debiti, sia dell'intera eredità qualora i congiunti più stretti l'avessero rifiutata. Il "gran cardinale", insieme al duca e ad altri porporati, "Savello, Aragona, Santa Severina Caraffa", sarebbero stati gli esecutori testamentari¹¹.

I contatti tra il Gambara e il Farnese si delinearono altrettanto circostanziati sul versante della committenza relativa alle decorazioni pittoriche delle residenze situate in Toscana. Se non si vuole ritornare sull'assodata presenza di artisti, primi fra tutti Raffaellino da Reggio e Antonio Tempesta con i rispettivi collaboratori, nei cantieri decorativi di Bagnaia e di Caprarola, vale la pena ricordare in questa sede l'ipotesi avanzata da Clare Robertson, sulla scorta delle frequentazioni intercorse tra i due prelati, già evidenziate in questo senso nella monografia di da Como su Gerolamo Muziano, secondo la quale sarebbe stato il bresciano a suggerire in un primo momento il pittore affinché fosse inserito nel novero degli artisti che avrebbero lavorato nel palazzo di Caprarola; candidatura notoriamente venuta meno¹².

Altresì il presente contributo non vuole essere una nuova analisi formale sui cicli pittorici realizzati all'interno della palazzina Gambara (fig. 9), intende piuttosto proporre un approfondimento sul contesto che può aver condotto alla scelta di alcune iconografie inserite in quei cicli pittorici, che contribuiscono a circostanziare la contiguità tra i rapporti personali e le vicende decorative dell'edificio. Risulta praticabile, infatti, un percorso che prenda avvio dagli emblemi noti all'esegetica farnesiana per spostare l'analisi da temi macroscopici verso uno spettro più circoscritto di indagine. A ragione è stato segnalato a suo tempo da Lazzaro Bruno – le cui ricerche sono state in parte riprese da alcuni contributi enunciati nel corso del convegno tenutosi nel 2004 e confluiti negli atti pubblicati a cura di Sabine Frommel – come nella sezione centrale della parete interna della loggia si compia in via principale un tributo nei confronti della famiglia Farnese con l'inserimento nei grandi riquadri paesaggistici del palazzo e del barco di Caprarola (figg. 10, 11)¹³. Tale encomiastica dichiarazione di amicizia, nonché il riconoscersi da parte dei due cardinali, entrambi cultori della pratica che rese *vexata* la *natura naturalis* nei siti di Bagnaia e di Caprarola, sono specificati nella serie dei riquadri che si dipanano attorno alla porta di mezzo e ai lati delle vedute cimine (figg. 12, 13). La cornice è scandita da moduli quadrangolari e ovali al cui interno sono rappresentati, speculari e a due a due, secondo analogie tematiche e formali, emblemi farnesiani ed episodi che si riferiscono ai temi dell'amore e dell'abbondanza desunti dalla glittica classica. Alle estremità del registro superiore figurano due emblemi dipinti a monocromo, tratti dalla tra-

dizione farnesiana ovvero, citando Annibal Caro, *la saetta che dà in bersaglio* il cui motto associato era l'omerico *ball'oitos parole [...] che voglion dire, così ferisci. Significando che si debba dare nel punto*¹⁴.

Il registro intermedio presenta due episodi mitologici che simulano rilievi bronzei, rispettivamente a sinistra, un riferimento alla Capra Amaltea e, a destra, a Giove e Amore. Il clima agreste di Amaltea è soggetto pertinente al contesto della villa suburbana così come la raffigurazione della folgore specifica l'esaltazione farnesiana in chiave alessandrina. Lo strale, che è attributo tradizionale del padre degli dei, nel contesto specifico è immagine della forza dell'amore e non ravvisa una generica tematica erotica, come segnalato a tutt'oggi dalla critica; tale soggetto è ravvisabile nel riquadro con la *Consegna della folgore da parte di Giove ad Amore*¹⁵. Con intonazione neo-guinizzelliana e neo-dantesca, infatti, Cartari sintetizzava il senso di questo episodio mitologico: [...] *perciò [Giove] pose in mano a Cupido il fulmine, conciosia che questo non solo arde le cose, che facilmente abbruciano, ma quelle ancora subito incende alle quali altro fuoco non così tosto si attaccherebbe; rompe e spezza ciò che trova, che gli si opponga [...] & penetra con mirabile prestezza in ogni luogo. Le quali cose molto bene si confanno alla Forza di Amore, il quale in gentil cor ratto s'appiglia, e gli duri e gli ostinati rompe & spezza*¹⁶.

Nel registro inferiore, inserite all'interno di un'esuberante cornice che consta dell'addizione di motivi antropozoomorfi, si attestano due raffigurazioni della *vergine con l'unicorno* (fig. 14), alla quale Caro dava la nota interpretazione secondo cui *come l'innocentia, o la pudicitia assicura la Vergine, da la ferocia di quella bestia, così la purità e la sincerità della vita assicura chi porta questa impresa da ogni avversità*.

Nel fregio a sinistra della veduta del palazzo di Caprarola e in quello a destra del barco farnesiano sono dipinte, a monocromo nel registro intermedio, due figure di Pegaso che planano dal cielo (fig. 15). Il rimando all'emblematica familiare si circoscrive nel ravvisare il cavallo alato quale *alter Alexander*, come di fatto ancora Annibal Caro faceva affermando che Pegaso "[...] par che esca dal Sole, perché si finge che nascesse da l'Aurora [...]". Questo Cavallo alato significa l'eloquentia, e la Poesia, e credo, che voglia inferire che son sorte a tempi suoi (del cardinal Alessandro) per la cagione ch'egli ha della dottrina, e per la protezione, che tiene de' letterati"¹⁷. Pegaso dunque viene raffigurato espressamente come esaltazione della cultura, dell'eloquenza e del mecenatismo del prelato e in tal senso si implementa con pertinenza più circoscritta su un'affermazione espressa di recente da Marcello Fagiolo. Questi, in una visione d'insieme circa le metodologie esegetiche formulate sul complesso della villa e dei giardini, accanto a quella allegorica, relativa alla civilizzazione umana, e a quella simbolica, legata ai quattro elementi, sottolineava la fonda-

tezza dell'interpretazione emblematica e scriveva che molti degli *emblem* – anche quelli raffigurati nei gruppi scultorei e pittorici – *potevano essere letti come omaggio ad Alessandro Farnese: il Pegaso, l'unicorno e forse anche le navicelle*¹⁸.

È inoltre opportuno ribadire in questa sede, con qualche precisazione, la lettura interpretativa secondo cui al Farnese, investito di fulgore gioviano, può essere riferito anche il riquadro nella volta del loggiato che rappresenta *La punizione dei Titani* (fig. 16) – scena eseguita da Giovanni Battista Della Marca su disegno di Raffaellino da Reggio – dove la presenza del dio è riconoscibile, in chiave biografica, come un riferimento al carisma punitivo esercitato dal cardinale contro i luterani. Sarebbe stato impregnato di tale clima, infatti, un passo della seicentesca opera di erudizione encomiastica, intitolata *La Caprarola*, di Giovanni Antonio Liberati nel quale si istituisce la diade *Alexander-Iuppiter*: [...] *il gran cardinal [...] / Prese i folgori ancor, con cui vendetta / Giove fé de' Giganti, e così a punto / Ei fece de i ribelli a Santa Chiesa / sotto il buon zio con gloriosa impresa*¹⁹.

L'esaltazione della potenza esercitata dal padre degli dei trova qui il suo culmine in quanto introdotta dall'antefatto costituito dall'elogio per la forza d'amore ravvisabile propriamente nel fuoco, tema rappresentato nella parete sottostante. In tal senso, accanto a quella dell'emblema Gambara, si celebra anche l'*apotheosis* dei Farnese nella persona del cardinale Alessandro, considerando, a corroborare tale lettura, anche la presenza pressoché continua del giglio e del gambero, alternati, in corrispondenza dei costoloni delle volte a crociera del loggiato.

Un'altra serie di riflessioni che consentono di ricondurre la genesi dei cicli ad affresco della palazzina a ulteriori argomenti di cultura figurativa e letteraria pertengono alle decorazioni pittoriche della cosiddetta Stanza della poesia nel cui soffitto sono affiancati Ermes, Pegaso e Atena (fig. 17).

Se di recente si è ritenuto che la raffigurazione delle due divinità possa essere stata informata dalla decorazione dell'*Hermathena* (fig. 18), affrescata nella volta dello studio del cardinal Farnese nel palazzo di Caprarola tra il 1566 e il 1567 ad opera di Federico Zuccari²⁰, è necessario formulare in merito alcune precisazioni. In primo luogo nei dipinti murali Gambara è macroscopico il disattendimento dell'anamorfica fusione delle due divinità in un essere bicipite, il cui "*clinamen* semantico" è stato oggetto di un interessante studio di Enrico Parlato²¹. Nel clima di esaltazione farnesiana nel quale le decorazioni Gambara sono state concepite, questa separazione tuttavia non sembra impoverirne il significato, anzi lo rafforza alla luce dell'aggiunta, al centro, del cavallo alato.

Ermes e Atena, separati ma affiancati ai lati di Pegaso, che non a caso è emblema riferibile al patronato svolto dal cardinale Alessandro, sembrano esperire in direzione di questi i rispettivi caratteri dell'atto conoscitivo che è vera

sapienza soltanto se soccorso e corroborato dal viatico dell'eloquio. Pertanto sembra congruo ritenere che anche in questa sezione pittorica dell'edificio si dipani un programma elogiativo nei confronti del Farnese, adombrato in un ritratto ideale in qualità di protettore dei letterati e degli artisti. A riprova di ciò si deve considerare che l'*Hermathena* era stata adottata quale emblema dell'accademia bolognese fondata da Achille Bocchi nel 1546, che godeva del patrocinio del "gran cardinale", e nella versione delle due divinità rappresentate sottoforma di erme, abbracciate ma non strette nella fusione che in seguito sarebbe stata adottata dallo Zuccari, figurava in un'incisione emblematica, a corredo del *Symbolicarum quaestionum* dello stesso Bocchi (fig. 19)²².

NOTE

¹ In merito si rimanda a: COFFIN 1966, pp. 569-570; BACCHI - PIGHI 2004, pp. 150-151; FAGLIARI ZENI BUCHICCHIO 2005 b, pp. 336-371. In FAGIOLO 2007, pp. 209-239 si ravvisano ascendenze vignolesche per la redazione del "piano regolatore" cinquecentesco di Bagnaia e per l'impostazione dell'assetto topografico del giardino e delle palazzine all'interno della villa.

² Sulla personalità di Vicino Orsini e sulle interpretazioni allegoriche del Sacro Bosco cfr.: BREDEKAMP - JANZER 1989; CALVESI 2000.

³ Le sedi del tribunale dell'Inquisizione, presieduto oltre che dal Gambara anche dai cardinali Bernardino Scotti, Scipione Rebiba e Pedro Pacheco, erano la chiesa di Santa Maria sopra Minerva e la residenza romana del prelado bresciano che è stata individuata in LANCIANI 1908, p. 177 nel palazzo Pallavicini in Campo Marzio.

⁴ Cfr. DI SIVO 1999, pp. 42-45; KOLLER 2005, pp. 23-30 con bibliografia precedente.

⁵ Cfr. GALLAVOTTI CAVALLERO 2007, pp. 15-27, con bibliografia precedente.

⁶ Per tale lettura del nuovo impaginato urbanistico cinquecentesco, secondo lo schema che si ripete attorno a due nuclei paralleli della città (le attuali Porta Fiorentina, piazza e fontana della Rocca, via Matteotti, da una parte, e Porta Romana, via Garibaldi, piazza Fontana Grande, via Cavour, dall'altra) si rimanda a GALLAVOTTI CAVALLERO, *supra*.

⁷ Cfr. FAGLIARI ZENI BUCHICCHIO 2005 a, pp. 63-78.

⁸ In merito agli argomenti addotti per la lettura della catena d'acqua di Bagnaia come una trasfigurazione anamorfica dell'*astacus fluvialis* cfr.: LAZZARO BRUNO 1977; FAGIOLO 2007, p. 219.

⁹ Si rimanda in proposito alle lettere inviate dal Borromeo al Gambara il 30 gennaio 1580 e il 6 ottobre del 1583 (Milano, Biblioteca Ambrosiana, Carteggio Borromeo, P. 20 inf. cc. 96r-v; P. 23 inf. cc. 304r-v) pubblicate in FAGLIARI ZENI BUCHICCHIO 2005 b, p. 371. Cfr. anche *Francisci Scoti Collensis sacrae theologiae doctoris et archipresbyteris Viterbiensis oratio abita Viterbi in funere illustriss. card. Gambarae in aede beatissimae Virginis (ut appellant) de querce undecimo calendas Iunii MDLXXXVII Viterbii apud Augustinum Colaldum superiorum permissu* (Biblioteca Apostolica Vaticana, R. I. IV 1700 int. 13); KOLLER 2005, pp. 27.

¹⁰ Il santuario della Madonna della Quercia che il cardinal Gambara aveva consacrato nel 1577, dopo aver provveduto all'adornamento della cappella dedicata alla Vergine con dipinti murali e stucchi (1577), era già stato oggetto della committenza artistica farnesiana a

seguito della messa in opera del soffitto in legno dorato, progettato da Antonio da Sangallo il giovane, che vi aveva impiegato il primo oro portato in Europa da Cristoforo Colombo. Sul complesso ecclesiastico cfr.: R. LORUSSO 2002, pp. 85-96.

¹¹ FAGLIARI ZENI BUCHICCHIO 2005 b, pp. 350-354.

¹² Cfr.: DA COMO 1930, p. 85; ROBERTSON 1992, p. 239. Sull'attività del pittore cfr.: PROCACCI 1954, p. 242-264; TOSINI 1999 (2001), pp. 189-231, con bibliografia precedente. Sulla personalità del prelado bresciano cfr. anche ZAPPERI 1995, pp. 48-57. Circa la produzione di Muziano cfr. P. TOSINI, 2008.

¹³ LAZZARO BRUNO 1974.

¹⁴ Per una rassegna sulla stemmatica farnesiana raffigurata nei cicli decorativi del palazzo di Caprarola cfr. FALDI 1981, pp. 261-263. Dalla ricchissima bibliografia relativa alle vicende decorative dell'edificio si segnalano inoltre: LABROT 1970; ROBERTSON 1992, pp. 74-130, 215-228; MARINI 1996, pp. 41-82.

¹⁵ Un'epitome erudita della tradizione mitologica gioviana figurava nel secondo Cinquecento in CARTARI (1571) 1987, pp. 71-95.

¹⁶ Si rimanda in proposito alla sezione dedicata alle "Imagini d'Amore" significanti gli varij effetti e potenze d'Amore, qual ne cuori nobili e gentili facilmente hà luogo, e li duri e ostinati spezza e rompe [...] pubblicata in CARTARI, *supra*, pp. 267. Il passo relativo alla rapidità con la quale l'amore attecchisce si ispira chiaramente al verso dantesco "Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende" (Inferno V, v. 100), che a sua volta era una ripresa della tradizione stilnovistica del cantare l'amore che lo stesso Dante manteneva intatta ancora nella *Vita nova* (XX, "Amore e'l cor gentil sono una cosa") ispirandosi al guinizzelliano "Foco d'amore in gentil cor s'apprende".

Alcuni decenni più tardi Ripa invece non avrebbe recepito tale tradizione per riprenderne un'altra secondo la quale la forza dell'amore deve essere rappresentata in un *fanciullo ignudo, con l'ali à gl'homeri che con la destra mano tiene un pesce e con la sinistra un mazzo di fiori, così l'Alciato dal greco lo tradusse: "nudus Amor [...] nec faculas, nec quae cornua flectat habet, altera sed manum flores gerit, altera piscem, scilicet ut terrae iura, det, atque mari [...]"*. Cfr. RIPA (1593, 1603, 1618) 1992, p. 147.

¹⁷ Allo stesso registro encomiastico pertengono anche altri noti elogi del Farnese paragonato ai grandi uomini dell'antichità e indicato quale animatore della "corte di virtù" istituita nel palazzo della Cancelleria a Roma. Se infatti gli venivano affiancati idealmente: *nella familiarità Augusto, ne la giustizia Traiano, ne la cortesia M. Antonio, ne la liberalità Alessandro Magno* (cfr. GILIO 1564), *nella sua nobilissima Corte viveva sotto l'ombra sua sì bella corona, e scelta di soggetti rari, non solo in Teologia, Philosophia, Poesia, Musica, et Istorie, ma anco in Scultura, Pittura et Architettura*. Cfr. GRASSI 1589.

¹⁸ FAGIOLO 2005, pp. 144-157 (p. 156).

¹⁹ LIBERATI 1614, p. 45. Il passo è citato in riferimento al riquadro, che deve essere riconosciuto come la *Punizione* o la *Sconfitta dei Titani* e non come *Scontro fra Titani*, in ALESSI 2004, pp. 39-74.

²⁰ Cfr. ALESSI 2004, pp. 39-74.

²¹ Per una disamina delle vicende di formazione, diffusione ed esegesi della rara iconografia classica cfr. PARLATO 2000, pp. 159-191. Per i rapporti del Bocchi con Vignola cfr. FAGIOLO 2007, pp. 37-62 (52-62).

²² Si rimanda all'emblema CII pubblicato in BOCCHI 1555.