

Silvia Ginzburg

PERINO SU MICHELANGELO

1. Michelangelo, Isaia, 1508-1510 circa. Città del Vaticano, Musei Vaticani, cappella Sistina.

Fin dalla prima giovinezza Perino crebbe sul confronto con le ricerche di Michelangelo e per tutta la vita ne seguì lo sviluppo, registrandone con estremo tempismo le novità o tornando a riflettere, in momenti e da posizioni differenti, su opere che gli erano già note.

Fu un rapporto mai meramente imitativo, incentrato sulla costante reinvenzione del modello attraverso la combinazione di ingredienti stilistici diversi. Era l'approccio che Perino aveva mutuato dall'esempio di Raffaello, nella bottega del quale approdò poco dopo l'arrivo a Roma da Firenze attorno al 1516, e che adottò fin da subito nello studio della volta della cappella Sistina (fig. 00), compiuto, secondo Vasari, «seguitando gli andari e la maniera di Raffaello da Urbino».¹

La capacità di appropriarsi degli esiti altrui reinterpretandoli fino a renderli cosa propria emerge soprattutto nei suoi disegni: studi tratti dall'antico, da Raffaello, da Michelangelo, i quali, nel giudizio dell'Armenini, «si vedevano con tal arte ridotti alla sua dolce maniera, che si potea dir più tosto quelli esser da lui nati, e trovati, che ritratti da altrui».² Il ruolo centrale di Perino nella cultura figurativa del Cinquecento si deve a questa sua posizione, e soprattutto alla qualità dello sguardo su Michelangelo, nella quale molti artisti videro un'alternativa all'imitazione pedissequa e passiva di quel celebrato maestro che venne crescendo nel corso del secolo.³

Per ragioni anche di natura biografica, prima e più degli altri Perino seguì nelle diverse tappe lo sviluppo del Michelangelo pittore e scultore, aggiornandosi senza soluzione di continuità sulla sua opera a Firenze e a Roma. Nato a Firenze nel 1501, studiò giovanissimo il cartone della *Battaglia di Cascina* con gli altri artisti ricordati da Vasari, tra i quali «vinse e tenne il primo grado fra tutti».⁴ Il ricordo di quell'opera affiora nei suoi primi impegni romani: nelle storie della parte alta del salone di palazzo Baldassini (1518 circa) e in alcune delle scene delle Logge (1518-1519) che gli sono attribuite, come *Giosuè che ferma il sole e la luna* e *Davide e Golia*, nelle quali dal cartone sembra parzialmente desunto, in controparte, il nudo di schiena che impugna un'asta.⁵

A Roma l'attenzione per Michelangelo fu sollecitata da Raffaello, che con estrema precocità aveva spinto i suoi allievi allo studio del soffitto sistino. Nella varietà di interpretazioni che essi ne trassero, Perino, tra i primissimi a studiare quegli affreschi con Giovanni da Udine e Polidoro da Caravaggio, non guardò tanto alla possanza dei corpi o alla resa delle anatomie, quanto al sistema nel suo complesso, isolandone la struttura sintattica nella sua articolazione in singoli elementi interconnessi, e traen-

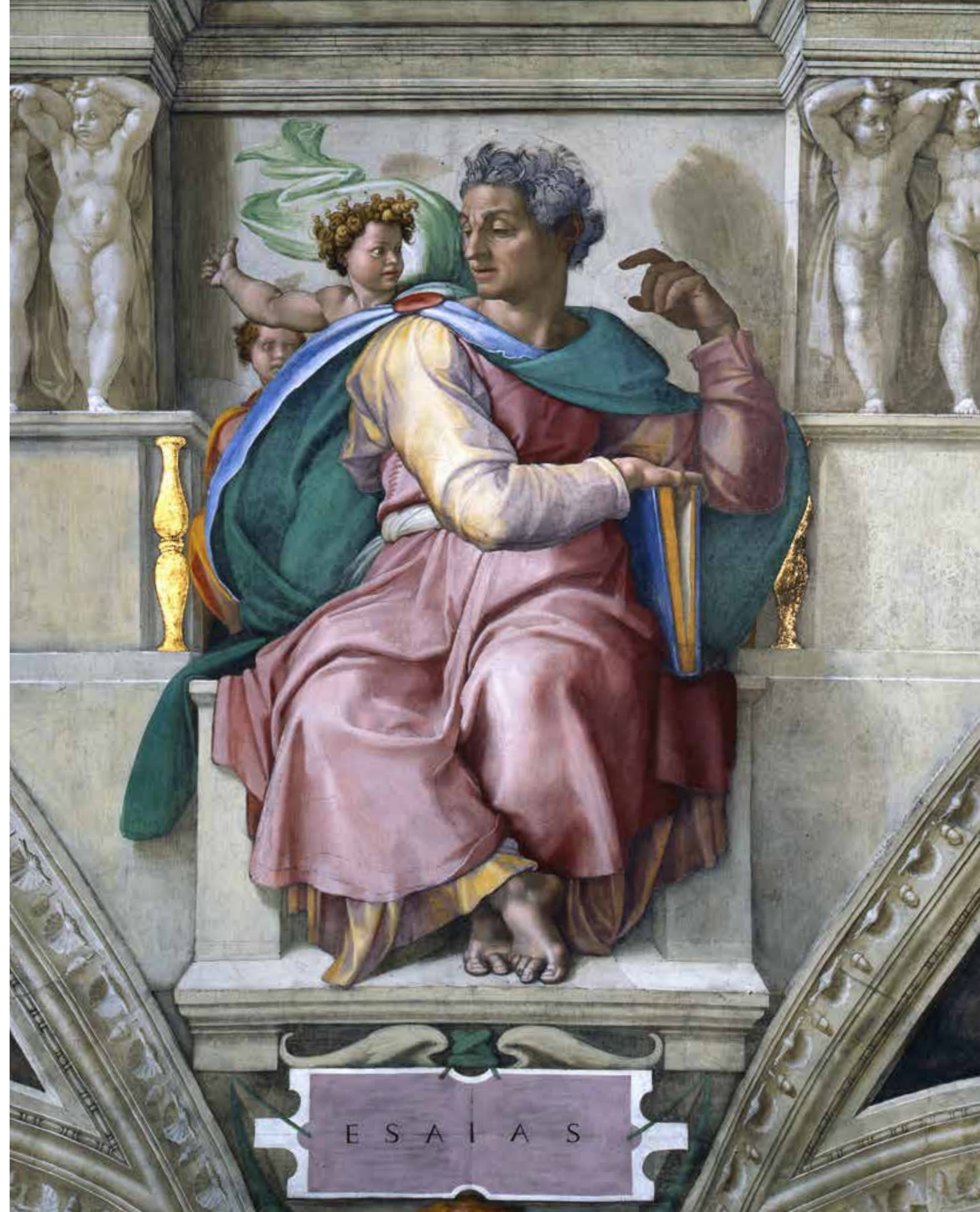
1. VASARI 1550 e 1568 (1966-1987), v, p. 112.

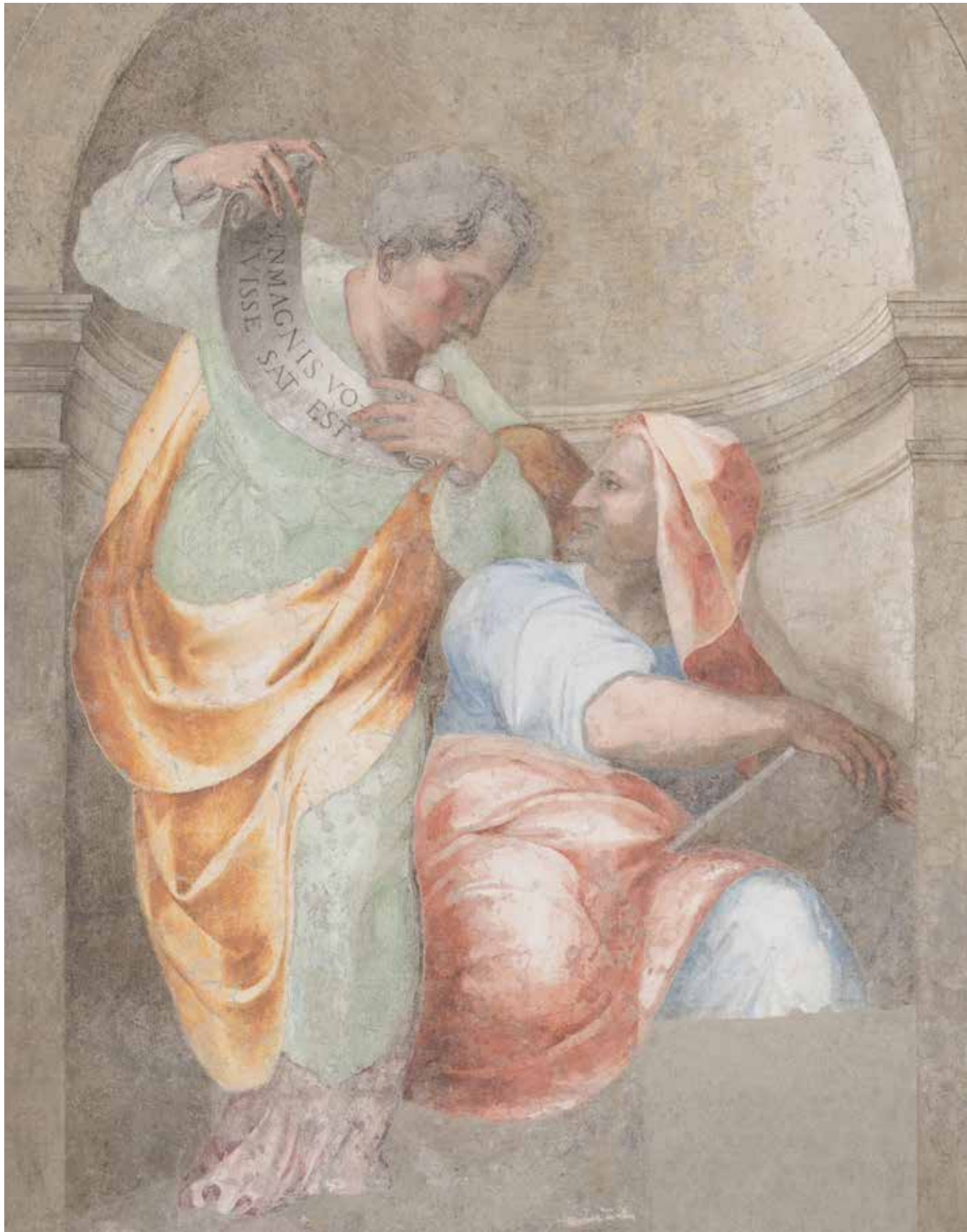
2. ARMENINI 1586 (1988), p. 81.

3. GINZBURG 2013, pp. 38-46.

4. VASARI 1550 e 1568 (1966-1987), v, p. 109.

5. L'esempio del cartone di Michelangelo emerge negli affreschi staccati di palazzo Baldassini oggi agli Uffizi e ancor più nel disegno del British Museum, inv. 1860,0616.118, plausibilmente da connettersi a quel progetto (GINZBURG 2018, p. 59, fig. 3); per le scene delle Logge cfr. DACOS 2008, tavv. 137, 140.





2. Perino del Vaga, Figure di sapienti in una nicchia, 1518 circa. Roma, Palazzo Baldassini, salone, parete di fondo.

done soprattutto quella componente, definita come decorativa, che insiste sul ritmo, sull’instabilità, sui moti sospesi che legano le figure, da cui egli trarrà tante sue invenzioni, nelle quali «ogni forma ne riecheggia o ne bilancia un’altra, ogni linea ferma o prolunga il movimento di un’altra».⁶

Nell’idea della pittura come decorazione, che resterà il suo carattere peculiare, Perino mostra la sua intelligenza dell’operazione compiuta da Michelangelo nella volta. Come ha mostrato Johannes Wilde, nel soffitto sistino si trovano combinati elementi della tradizione dell’illusionismo prospettico di radice centro-settentrionale, in cui la pittura mira a fingersi proseguimento dell’architettura reale, con aspetti della tradizione decorativa di matrice antica, in cui si privilegiava un sistema ornamentale astratto. La soluzione adottata da Michelangelo nella volta, nella quale ogni modulo obbedisce a un sistema prospettico isolato, presuppone così un continuo slittamento da un intento illusionistico in rapporto con i limiti stabiliti dall’architettura a un obiettivo meramente decorativo, privo di ogni relazione con essi.⁷ I singoli moduli che compongono l’apparato decorativo si accordano in un esito che sortisce di fatto una correzione dell’architettura. La pittura si svincola dallo spazio architettonicamente definito in cui è collocata, fino a giungere a smentirlo, persino a prescindere da esso. È una inversione del rapporto gerarchico tra pittura e architettura ben compresa da Vasari, il quale nella biografia giuntina di Michelangelo a proposito della volta scrive: «Nel partimento non ha usato ordine di prospettive che scortino, né v’è veduta ferma, ma è ito accommodando più il partimento alle figure che le figure al partimento, bastando condurre gl’ignudi e ’ vestiti con perfezione di disegno [...]».⁸

Questo modo di intendere l’intervento pittorico come svincolato dalle delimitazioni dello spazio, che avrà profonde conseguenze fino al Seicento e oltre, Perino sembra essere stato il primo e per lungo tempo il solo a comprenderlo e a farlo proprio, con tutte le contraddizioni che comportava,⁹ trasmettendolo alla generazione successiva. È un’idea della decorazione in cui i partimenti assumono un ruolo di raccordo e non più di separazione, con un radicale spostamento d’accento su elementi già ritenuti secondari.¹⁰ La spalliera concepita come basamento del *Giudizio* è esito estremo di uno sguardo sulla componente dell’ornato presente nell’orizzonte formale di Michelangelo – un aspetto, quest’ultimo, completamente trascurato dalla riscoperta in chiave eroica dell’artista che si è fatta strada dal Settecento in poi, e recuperato solo di recente. Come è stato rilevato, a una lettura della sua opera in termini di grazia, di ritmo, di decorazione, formulata da artisti quali Perino, Giovanni da Udine, Parmigianino, diede risposta tra terzo e quarto decennio Michelangelo medesimo, con conseguenze sulla cultura artistica dell’intero secolo e sull’attività successiva di Perino stesso.¹¹

La prima reazione alla Sistina in Perino si manifesta nel passaggio alla parte bassa degli affreschi del salone di palazzo Baldassini, nella quale derivano da Michelangelo

6. DAVIDSON 1966, p. 21.

7. WILDE 1978, pp. 51-56.

8. VASARI 1550 e 1568 (1966-1987), VI, pp. 38-39.

9. «Fino a quando non decorerà la loggia di palazzo Doria, il pittore non risolverà i problemi creati dalla paradossale combinazione di effetti illusionistici e di schemi compositivi fortemente decorativi» (DAVIDSON 1966, p. 17). Sull’importanza di una simile antinomia nello sviluppo della Maniera e sul ruolo di Perino in tale processo, si vedano le considerazioni in ROMANI 1997, soprattutto alle pp. 25, 29-30, 38-39.

10. Sui partimenti della pittura come valore distintivo della terza età quali elemento di raccordo, cfr. DE MARCHI 2013.

11. Su questo punto cruciale cfr. ROMANI 2013, pp. 324-328; BALLARIN 2019, pp. 146-180.



3. Perino del Vaga, Figura maschile nuda, 1522 circa, penna, inchiostro nero, tracce di matita nera, 377 × 195 mm. Parigi, Bibliothèque nationale de France, Cote B 3 rés (2), f. 11.



4. Michelangelo, Studio per il Cristo Risorto di Santa Maria Sopra Minerva e altri studi anatomici, recto, 1520 circa, penna e inchiostro bruno, matita rossa, tracce di matita nera, 235 × 207 mm. Collezione privata.

le soluzioni adottate nell'uso del colore e del cangiante per restituire i volumi dei corpi e il ritmo scandito dai gesti degli antichi magistrati e degli áuguri che si affacciano dalle nicchie (fig. 00).¹²

Diversi disegni giovanili attestano lo studio del soffitto michelangiolesco: sul *recto* del foglio del Louvre con un nudo seduto messo in rapporto con il Cristo della *Deposizione* di Santa Maria sopra Minerva è un braccio tratto dall'Adamo della *Creazione* di Michelangelo (che torna anche in un disegno degli Uffizi), e sul *verso* un rapido schizzo dell'intera decorazione sistina.¹³

La cadenza delle diverse attitudini dei profeti e delle sibille michelangioleschi anima le raffigurazioni dei papi nelle lunette, oggi perdute, della Sala dei Pontefici, alle quali Perino lavorò con Giovanni da Udine tra la fine del 1520 e il 1521.¹⁴ Il tema delle figure sedute atteggiare in moti diversi era stato messo in campo nella bottega di Raffaello a partire dal basamento della Stanza dell'Incendio in cui nel 1517 è attivo Giulio Romano, che muove da riflessioni del maestro su Michelangelo. Le varianti su questo motivo diventeranno una costante di Perino, dalla cappella del Crocifisso in San Marcello

a Roma alla Loggia degli Eroi del palazzo del Principe di Genova.¹⁵

Verso la metà del 1522 Perino fece ritorno per alcuni mesi nella città natale, dove eseguì opere che miravano a mostrare le novità acquisite dalla pittura romana coeva, dispiegando un'interpretazione di Raffaello su cui si era già innestato Michelangelo, come mostra il disegno con *Il giudizio e martirio dei diecimila*.¹⁶ Vasari datava quel viaggio al 1523 facendo riferimento alla pestilenza che colpì la Toscana appunto allora, ma a Roma la malattia era giunta già nella primavera dell'anno precedente.¹⁷ L'arrivo di Perino parrebbe dunque aver seguito di pochissimo la permanenza a Firenze di Giovanni da Udine tra l'autunno 1521 e la primavera 1522, o addirittura aver coinciso con essa. Giovanni era stato chiamato ad eseguire stucchi e pitture nella stanza del palazzo dei Medici in via Larga ricavata pochi anni prima dalla chiusura di una loggia, nella quale Michelangelo aveva inserito le prime finestre inginocchiate.¹⁸ L'ipotesi che a spingere Perino a lasciare Roma sia stato allora anche l'invito a collaborare a quel cantiere decorativo, già adombrata ma senza troppa convinzione,¹⁹ meriterebbe forse di essere riconsiderata, tenendo conto che in quel momento i due ex allievi di Raffaello avevano appena alle spalle il comune impegno nella Sala dei Pontefici. La decorazione fiorentina è perduta, e un coinvolgimento di Perino resta una mera congettura: andrà tuttavia tenuto conto in questo contesto degli scambi tra Michelangelo e Giovanni da Udine attestati dalla lettera del secondo da Venezia al primo a Firenze del 27 aprile 1522 nella quale sono inviati saluti anche al Piloto,²⁰ in rapporti stretti con Michelangelo e menzionato da Vasari nella vita di Perino come l'«orefice suo amicissimo» con cui era partito da Roma per Firenze e per il quale là aveva eseguito un dipinto.²¹

Considerando la prossimità avuta con il Piloto e con Raffaello di Ser Sandro, il cappellano di San Lorenzo,²² c'è da chiedersi se durante quei mesi fiorentini Perino non abbia avuto occasione di intercettare disegni di Michelangelo, in quel momento impegnato nel cantiere della Sagrestia Nuova. Si spiegherebbe allora come mai il foglio di Perino con un ignudo della Bibliothèque nationale di Parigi (fig. 00), prossimo per ragioni di stile a quel soggiorno,²³ mostri tangenze non solo con la statua del *David*, rimeditata evidentemente in quella circostanza, ma soprattutto con gli studi preparatori (fig. 00) (ben più che con la scultura) della seconda versione del *Cristo portacroce* di Santa Maria sopra Minerva, che Michelangelo aveva inviato a Roma da Firenze nel 1521.²⁴

Certo le opere che Perino progetta ed esegue subito dopo il rientro a Roma nel 1523 documentano un accresciuto interesse per Michelangelo. Dal soffitto della Sistina egli continua ad attingere in modi diversi: ne desume il Dio Padre per il comparto centrale della cappella del Crocifisso di San Marcello con la scena della *Creazione di Eva* (fig.

15. DAVIDSON 1959, p. 318.

16. Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. 2933 SL 384 (DAVIDSON 1963b, pp. 19-20; A. Gnann, in *Roma e lo stile classico* 1999, pp. 312-313, nr. 224; A. Cecchi, in *Perino del Vaga* 2001, pp. 115-116, nr. 20).

17. DAVIDSON 1963b, p. 19; EAD. 1966, p. 4; HIRST 1966, p. 401.

18. CECCHI 1983, pp. 23-25.

19. PARMA ARMANI 1995-1996, p. 49.

20. *Il carteggio di Michelangelo* 1965-1983, II, pp. 347-348.

21. VASARI 1550 e 1568 (1966-1987), v, pp. 124-125, 130-131.

22. Ivi, pp. 131-132; A. Cecchi, in *Perino del Vaga* 2001, pp. 118-119, nr. 22.

23. Parigi, Bibliothèque nationale de France, Cote B 3 rés (2), f. 11 (OBERHUBER 1966, p. 171, fig. 34; E. Parma, in *Perino del Vaga* 2001, p. 121, nr. 24).

24. Per il disegno di Michelangelo in collezione privata cfr. BAMBACH 2017, pp. 101-102 e fig. 74.

12. GINZBURG 2018, pp. 59-62 e figg. 4-5.

13. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 631 (DAVIDSON 1966, p. 15, nr. 5, fig. 7; E. Parma, in *Perino del Vaga* 2001, p. 132, nr. 32); Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 13486 F (DAVIDSON 1966, pp. 15-16, nr. 6 e fig. 7).

14. Sul foglio degli Uffizi, inv. 1422 E, cfr. DAVIDSON 1966, pp. 17-18, nr. 9 e fig. 8, che riteneva tutta la decorazione compiuta sotto Leone X; ad una seconda fase, tra 1523 e 1524, risalirebbe secondo BRUGNOLI 1962, p. 343, il tondo con gli angeli in volo. Sulla Sala dei Pontefici cfr. PARMA ARMANI 1986, pp. 252-254, nr. A.II; A. Gnann, in *Roma e lo stile classico* 1999, p. 270, nr. 190; E. Parma, in *Perino del Vaga* 2001, p. 111, nr. 16.



6. Perino del Vaga, Creazione di Eva, 1525 circa. Roma, San Marcello al Corso, cappella del Crocifisso, volta

00), studiata su un foglio che sul verso reca numerosi schizzi dalla volta,²⁵ e soprattutto torna a leggere con rinnovata energia i moduli dei profeti (fig. 00) e delle sibille. Questi si ripresentano con una maggiore intelligenza dei moti alternati e delle soluzioni di contrapposto nelle pose ondulate dei santi Marco e Giovanni per la medesima cappella del Crocifisso²⁶ (fig. 00) e dei putti per l’arcone di ingresso della cappella Pucci in Trinità dei Monti, che sembrano precederli di pochissimo.²⁷ Già nei putti, e più ancora

25. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 16 E (DAVIDSON 1966, pp. 19-20, nr. 11, figg. 12-13).

26. Windsor Castle, Royal Collection, inv. RCIN 991218 (POPHAM 1945a, p. 65 e tav. II, B; E. Parma, in *Perino del Vaga* 2001, pp. 165-167, nr. 59).

27. Oxford, Ashmolean Museum, inv. WA 1936.179 (DAVIDSON 1963b, pp. 22-23 e fig. 17; A. Gnann, in *Roma e lo stile classico* 1999, p. 317, nr. 228). Sulla cappella Pucci cfr. DAVIDSON 1963a, p. 14; EAD. 1966, pp. 18-19, nr. 10; PARMA ARMANI 1986, pp. 258-260, nr. A.VI; E. Parma, in *Perino del Vaga* 2001, pp. 168-169, nnr. 62-63; WOLK-SIMON 2002.



negli evangelisti per San Marcello, la crasi si compie ormai, morto Raffaello, tra Michelangelo e Giulio Romano:²⁸ l’idea delle pose danzanti delle gambe e il dialogo tra i corpi dei santi Marco e Giovanni derivano dalla commistione tra i profeti e le sibille sui troni sistini e le allegorie dell’*Ecclesia* e dell’*Aeternitas* dipinte da Giulio nella prima fase dei lavori della Sala di Costantino, tra 1520 e 1521, studiate da Perino in un disegno convincentemente ascrittogli²⁹ – e anni dopo l’*Aeternitas* è ancora uno dei modelli da cui muove, anche se ormai in una diversa congiuntura stilistica, il cartonetto del Louvre per il san Luca (inv. 2814 *recto*) che accompagna il san Matteo (fig. 00).³⁰ Dopo Raffaello, il ritorno costante a Michelangelo si accorda in Perino con altri spunti, tratti via via da Giovanni da Udine, Polidoro, Giulio Romano, Sebastiano del Piombo, Parmigianino, Domenico Beccafumi, Fra Bartolomeo. Il suo modo di ripensare il modello nei profeti che affiancano i putti della cappella Pucci è stato messo in rapporto con la fronte della cappella Borgherini di San Pietro in Montorio, dipinta da Sebastiano del Piombo,³¹ ma a contare nella stagione clementina anche sul fronte del rapporto con Michelangelo è soprattutto Parmigianino, a Roma dal 1524 al 1527, con il quale Perino dialoga strettamente: la Pomona concepita per l’incisione di Jacopo Cagliolo nel 1527 deriva dal moto fortemente avvitato della *Sibilla libica* (figg. 00-00)

28. DAVIDSON 1963b, p. 23.

29. Sul foglio, di cui è ignota l’attuale collocazione, cfr. JOANNIDES 2004, fig. 3, pp. 16, 24 nota 14.

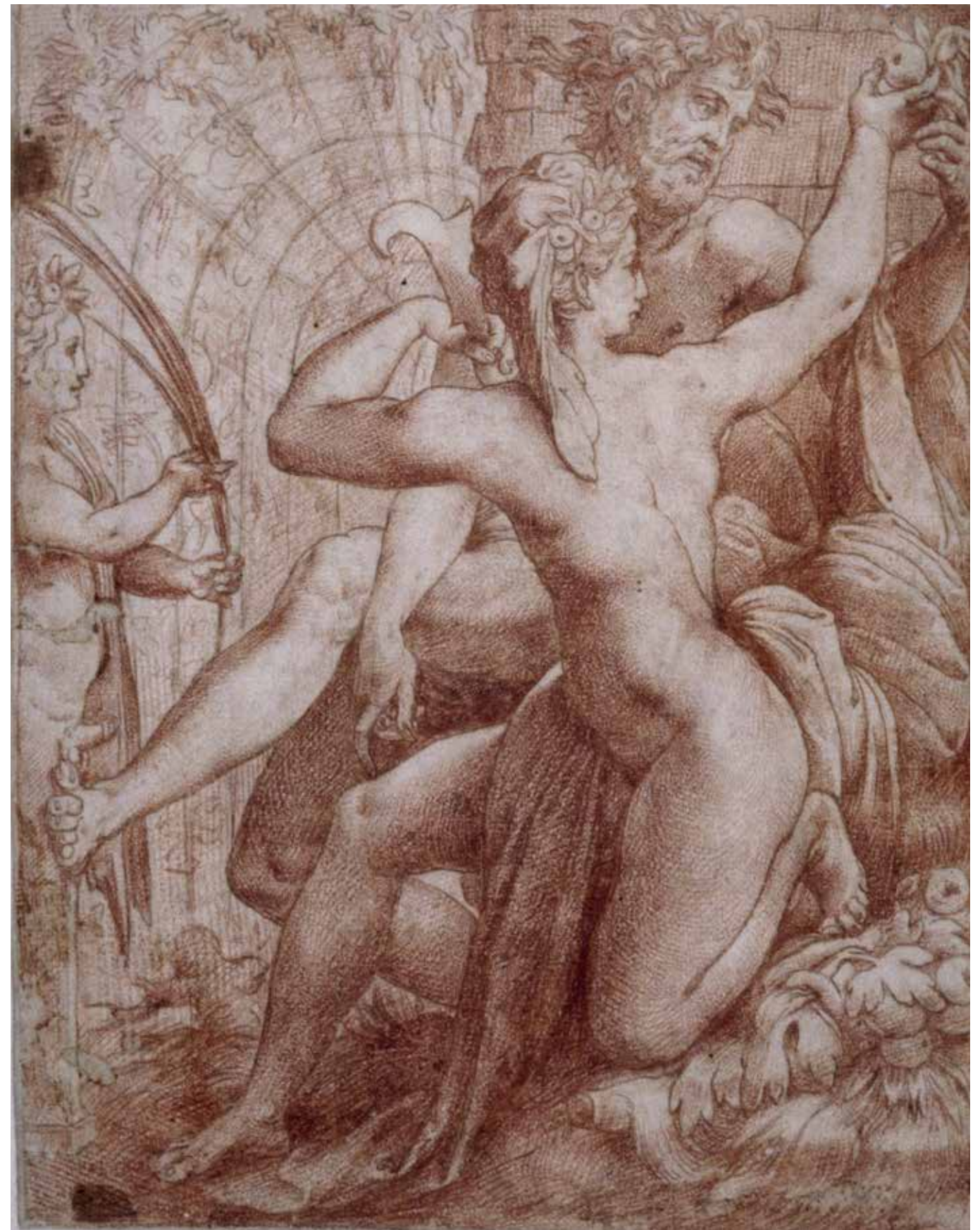
30. Si veda qui il saggio di AGOSTI, pp. 00.

31. A. Gnann, in *Roma e lo stile classico* 1999, p. 317, nr. 228.

5. Perino del Vaga, Studio per figure di profeti, 1524-1525 circa, matita rossa, 327 × 512 mm. Windsor Castle, Royal Library, inv. RCIN 991218.

Nelle pagine seguenti:
7. Michelangelo, Sibilla libica, 1511-1512. Città del Vaticano, Musei Vaticani, cappella Sistina.

8. Perino del Vaga, Vertumno e Pomona, 1527, matita rossa, contorni a penna e punta metallica, 176 × 137 mm. Londra, British Museum, inv. 5226-96.



9. Michelangelo, Giuliano de' Medici, duca di Nemours, 1526-1533, h 173 cm. Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova



combinato con la rilettura della grazia raffaellesca propria di Parmigianino.³² È uno scambio, questo tra Perino e Parmigianino, che lascia un segno nell'opera di entrambi anche più tardi, nei primi anni Trenta, evidentemente in seguito a un nuovo contatto, tra Genova e Parma.³³

Nel 1528 Perino si trasferisce a Genova, dove lavora alla sistemazione e alla decorazione del palazzo di Andrea Doria. Fino al 1537, vivendo e operando tra Genova e Pisa, dove si reca a più riprese ed ha l'incarico del cantiere decorativo all'interno della cattedrale,³⁴ compie diverse puntate a Firenze. Il confronto con la scultura di Michelangelo, che nella giovinezza si era concentrato sulla *Pietà*, ripresa, prima della partenza da Roma, nell'affresco per Santo Stefano del Cacco,³⁵ si impone qui con altra urgenza. Occupando una posizione di assoluta avanguardia, che gli sarà riconosciuta dagli artisti della generazione successiva, Perino è il primo ad aggiornare un'idea del Michelangelo pittore della volta sistina sul Michelangelo scultore delle Tombe medicee, aprendo così la strada ad un confronto che diventerà importante per molti negli anni a venire. Nella Sagrestia Nuova, all'immediata apertura degli anni Trenta, prontissimo egli dà avvio allo studio delle statue dei 'Capitani', Giuliano (fig. 00) e Lorenzo de' Medici, che proprio allora venivano portate a compimento e su cui rifletteranno tanti dopo di lui. Gli esempi delle Tombe medicee entrano precocemente nella invenzione straordinaria delle figure gigantesche, visibili dall'esterno, che campeggiano sulle pareti della Loggia degli Eroi nel palazzo del Principe, e come mostrano i disegni preparatori (fig. 00) sono lette qui attraverso il filtro del chiaroscuro di Parmigianino.³⁶ Nel corso di uno dei soggiorni compiuti a Firenze, prendendo spunto da copie del cartone della *Battaglia di Cascina* ormai distrutto, Perino torna a considerare l'articolazione dei corpi colti nello sforzo delle diverse attitudini messa in campo da Michelangelo, come attesta un foglio in cui sono schizzi per la cappella di san Giorgio e san Giovanni Battista del duomo di Pisa (fig. 00).³⁷ Sui soffitti delle due sale maggiori di palazzo Doria derivano da quell'antico modello michelangiolesco alcuni elementi del *Naufragio di Enea*, distrutto e in parte ricostruibile dai disegni, e il primo piano dei corpi che franano sullo spettatore nella *Caduta dei giganti* (fig. 00).³⁸ Le figurine animate che punteggiano di moti lo sfondo di quella scena paiono invece evocare più recenti ricerche del Buonarroti, e c'è da chiedersi se, nelle diverse puntate a Firenze di questi primi anni Trenta, Perino non abbia avuto modo di vedere disegni di Michelangelo come *Gli*

32. Londra, British Museum, inv. 5226-96 (DAVIDSON 1963b, pp. 23-25; A. Gnann, in *Perino del Vaga* 2001, pp. 190-194, nr. 78). Sulla risposta che lo stesso Michelangelo mostra di avere dato a questa lettura della sua opera in termini di grazia e di maniera, cfr. BALLARIN 2019, pp. 159-160.

33. DAVIDSON 1959, p. 321; EAD. 1966, p. 27, nr. 19; HIRST 1966, p. 401; GINZBURG 2015, pp. 43-45.

34. Su questi viaggi cfr. GEREMICCA 2017.

35. Sulla recente proposta di posticipare l'opera al 1526 cfr. CONTI 2019.

36. GINZBURG 2015, p. 44 e figg. 13-14.

37. Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. 122 (POPHAM 1945b, pp. 89-90, tav. II, A; E. Parma, in *Perino del Vaga* 2001, p. 174, nr. 67; GEREMICCA 2017, p. 100 e fig. 8). Schizzi dalla *Battaglia di Cascina* sono anche nella parte superiore di un foglio recante studi per l'altare di Sant'Erasmo: Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. 13172 (DAVIDSON 1966, nr. 22 e fig. 19; E. Parma, in *Perino del Vaga* 2001, pp. 148-150, nr. 46).

38. Per i disegni connessi ai due soffitti e sulla storia della decorazione del palazzo, cfr. ASKEW 1956; DAVIDSON 1959; EAD. 1966, pp. 24-29, nnr. 17-20; OBERHUBER 1966; PARMA ARMANI 1986, pp. 73-152, 263-281, nnr. A. IX.1-17; BOCCARDO 1989, pp. 25-75; E. Parma, in *Perino del Vaga* 2001, pp. 208-209, nr. 99; p. 212, nr. 103; pp. 216-230, nnr. 106-116; STAGNO 2005, pp. 5-54.



10. Perino del Vaga, Studio per gli Eroi della loggia, 1530 circa, matita rossa, 297 × 251 mm. Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. 574.



11. Perino del Vaga, Schizzo per una cappella nel duomo di Pisa e figure dal cartone della Battaglia di Cascina di Michelangelo, 1534 circa, penna e inchiostro, 174 × 202 mm. Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. 122.



12. Perino del Vaga, Giove fulmina i giganti, 1533 circa. Genova, Palazzo Doria, salone ovest.

arcieri o come le *Fatiche di Ercole*.³⁹ È possibile cioè che a questo punto Perino abbia a sua volta recepito le risposte in termini di grazia e di accentuazioni ‘di maniera’ che Michelangelo aveva formulato tra la seconda metà degli anni Venti e l’avvio degli anni Trenta nei disegni citati o in opere come la *Vittoria* o lo stesso *Giuliano de’ Medici* (fig. 00), reagendo alle ricerche precedenti di Perino stesso.⁴⁰ L’accelerazione del dialogo tra i due artisti che si sente affiorare nella *Caduta dei giganti* è confermata anche sul fronte della grafica, come attestano gli studi sulle due facce del foglio di Perino della National Gallery di Washington, destinati plausibilmente a quel soffitto.⁴¹

Sono anni che vedono maturare in Perino una riflessione che diventerà centrale nelle opere che eseguirà dopo il ritorno a Roma, tra le quali la spalliera del *Giudizio*, in merito alla possibilità di affiancare Michelangelo con una sorta di commento ornato. Conta per questo il ruolo che nella Sagrestia Nuova aveva avuto il giovane Silvio Cosini, che Perino stesso, avendolo forse conosciuto a Firenze tra il 1522 e il 1523, deve aver chiamato a Genova come stuccatore.⁴² Emerge in questa congiuntura tra i due una profonda sintonia stilistica, come mostra il confronto tra l’*Arciere* del Prado di Cosini e il san Sebastiano della pala Basadonne firmata da Perino nel 1534 (fig. 00), che

39. Windsor Castle, Royal Collection, inv. RCIN 912778 (POPHAM, WILDE 1949, nr. 424; DE TOLNAY 1975-1980, II, pp. 105-106, nr. 336); Windsor Castle, Royal Collection, inv. RCIN 912770 (POPHAM, WILDE 1949, nr. 423; DE TOLNAY 1975-1980, II, pp. 104-105, nr. 335; WILDE 1978, p. 152; MARONGIU 2013, pp. 262-263 nota 19; ROMANI 2013, p. 319; MARONGIU 2014, p. 26 nota 57; BALLARIN 2019, pp. 158-167). Sono grata a Marcella Marongiu per gli scambi su questo punto.

40. Per questa lettura di un Michelangelo ‘manierista’ che nasce tra terzo e quarto decennio segnatamente in risposta a Perino, cfr. BALLARIN 2019, pp. 150-163.

41. Washington, National Gallery of Art, inv. B-31, 409 *recto* e *verso* (PARMA 2001, pp. 33-34, 38 nota 105).

42. Su Cosini e Michelangelo cfr. CAMPIGLI 2007; Id. 2009; su Cosini a Genova Id. 2006, pp. 153-195; Id. 2014.

13. Michelangelo, Giovane nudo, data, h 49 cm. Firenze, Casa Buonarroti



ripensano entrambi il nudo di Michelangelo (Firenze, Casa Buonarroti, fig. 00), studiato dal pittore già nel disegno dell'Albertina corrispondente alla prima fase di progettazione del dipinto e nel foglio di Amsterdam (fig. 00).⁴³

A una ulteriore messa a fuoco da parte di Perino della posizione da assumere negli interventi decorativi destinati a imprese concepite e in parte eseguite da Michelangelo, su cui verteranno fin dalla concezione la spalliera e gli altri progetti della stagione farnesiana,⁴⁴ deve aver giocato un ruolo di rilievo negli anni genovesi anche Giovanni da Udine, il quale esegue arazzi per Andrea Doria nel 1527 e poi nel 1531, l'anno prima di recarsi a Firenze, dove Michelangelo lo voleva già dal 1526, a eseguire la volta della Sagrestia Nuova.⁴⁵ Forte dell'esperienza nella bottega raffaellesca e delle riflessioni compiute precocemente sulla stessa Sistina, Giovanni aveva inteso per primo e più di altri la funzione dell'ornamento in pittura e in stucco nell'universo michelangiotesco, e l'esempio della posizione assunta dal suo antico compagno in questo dialogo deve essere stato un riferimento importante per Perino quando egli stesso sarà chiamato a imbastirlo a sua volta nelle imprese romane della maturità.

43. Per l'*Arciere* cfr. CAMPIGLI 2006, pp. 192-195; sul disegno dell'Albertina, inv. 522, e lo studio del Rijksmuseum di Amsterdam, inv. RP-T-1948-525 per il san Sebastiano della pala Basadonne, cfr. DAVIDSON 1966, p. 33, nr. 24; E. Parma, in *Perino del Vaga* 2001, pp. 142-143, nnr. 40-41; sul dipinto: WOLK-SIMON 1985; PARMA ARMANI 1986, pp. 302-304, nr. B.II.

44. Si veda qui il saggio di AGOSTI, pp. 00.

45. CECCHI 1983, pp. 27-30. Sull'intervento dell'artista nella cupola della Sagrestia Nuova, cfr. ora FERRETTI in corso di stampa.

14. Perino del Vaga, Studio per san Sebastiano, 1534 circa, matita rossa, 235 × 188 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-T-1948-525.

15. Perino del Vaga, Pala Basadonne, 1534, olio su tavola trasferita su tela, 274,4 × 221,1 cm. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, inv. 1961.9.31