

La decorazione a stucco

Elena Parma

Nel palazzo di Nicolosio Lomellino, ora Bruzzo, la decorazione a stucco ha eccezionale rilievo poiché non è limitata ad alcuni ambienti interni, ma si dispiega in forme di raffinata ricchezza sull'intera facciata che aggetta, quasi al centro, su Strada Nuova, l'attuale via Garibaldi.

La moda dello stucco "all'antica" prese le mosse a Roma all'interno della Scuola di Raffaello sull'esempio delle decorazioni della neroniana *Domus Aurea*, appena riscoperta. Secondo Giorgio Vasari fu Giovanni da Udine a ritrovare la formula dello stucco antico¹. Fu allora che Raffaello incaricò Giovanni di applicare questa nuova tecnica alle parti decorative delle Logge Vaticane²; egli stesso progettò la decorazione in stucco della facciata del palazzo di Giovanni Battista dell'Aquila in Borgo Nuovo, già abitato nel 1520 ma purtroppo demolito nel 1661 per far posto al colonnato berniniano. Sopra i timpani delle finestre del piano nobile vi erano festoni di frutti, trattenuti da nastri svolazzanti, e tondi con teste di profilo di gusto medaglistico, una tipologia destinata a grande successo. A Roma l'esempio più eclatante è la facciata di palazzo Capodiferno Spada, progettata dal piacentino Giulio Mazzoni ed eseguita con l'aiuto di collaboratori a partire dal 1549-1550. I temi della raffigurazione, pur sempre di derivazione classica, sono qui aggiornati criticamente in forme inquiete e capricciose tipiche del gusto del "manierismo internazionale".

L'utilizzo dello stucco a partire dal secondo e terzo decennio del Cinquecento si era diffuso in tutta Italia. A Mantova, Giulio Romano, dal 1524 al servizio di Federico Gonzaga, lo usò in profusione e con gusto archeologico nella decorazione di palazzo Te, avendo come colla-

boratore d'eccezione Francesco Primaticcio. Il Sacco di Roma del maggio del 1527, che determinò secondo il Vasari anche la disponibilità di Perin del Vaga a entrare al servizio di Andrea Doria nel 1528, e la conseguente diaspora dalla capitale di altri artisti in Italia e all'estero, contribuì ulteriormente alla diffusione di questa tecnica decorativa fino ad arrivare in Francia. Qui la decorazione della famosa Galleria di Fontainebleau realizzata per il re Francesco I negli anni trenta del secolo, da artisti italiani come il Rosso, il Primaticcio, Luca Penni, cognato e collaboratore di Perino a Genova, e numerosi aiuti – precocemente divulgata tramite incisioni – divenne un modello per tutta Europa e, di ritorno, per gli stessi committenti italiani.

Come è stato notato, a Fontainebleau per la prima volta lo stucco venne usato con una funzione più rilevante e con un'occupazione materiale degli spazi conseguentemente maggiore, sia in estensione sia in oggetto³. Le enormi figure richiesero un aggiornamento e un perfezionamento della tecnica strutturale. Un'armatura di ferro o di legno, rivestita di argilla e pozzolana, ancorata alla volta o alle pareti, costituì l'ossatura delle figure, modellate a mano e rifinite con lo stucco bianco a base di polvere di marmo⁴.

La decorazione di vaste superfici fu sempre più spesso affidata allo stucco, interamente o in funzione di incorniciatura di scene ad affresco. A Genova la minuta e raffinatissima decorazione delle volticelle della Loggia degli Eroi, di gusto anticheggiante, realizzata intorno al 1530 da Perino, coadiuvato dal pisano Silvio Cosini e da altri "aiuti lombardi", costituisce il primo esempio di uso

I. Pietro Bonaccorsi, detto Perino del Vaga, *Nettuno* (particolare), 1530 circa. Genova, palazzo Doria "del Principe", Loggia degli Eroi, volticella centrale



massiccio di questa tecnica che viene applicata, degradando dal tutto tondo al basso rilievo, anche nell'incorniciatura dei "quadri riportati" che ornano le volte dei due saloni⁵ (fig. 1).

Nel settembre del 1539 si registra il primo pagamento al frate servita Giovannangelo Montorsoli (Montorsoli, 1507 – Firenze, 1563) per la statua colossale di Andrea Doria, ora frammentaria a Palazzo Ducale. Negli anni successivi, a partire dal 1542-1543, Andrea Doria affida al Montorsoli, che vi interviene anche in qualità di architetto, la decorazione a stucco della cupola, del presbitero e dello scurolo della chiesa gentilizia di San Matteo⁶ (fig. 2). Intorno al 1560 spetterà a Giovanni Battista Castello, qui attivo anche come pittore in gara con Luca Cambiaso, progettare i partimenti decorativi della navata centrale e di quelle laterali che fanno di questa chiesa il primo edificio sacro genovese ornato prevalentemente da stucchi.

Il Montorsoli era giunto a Genova accompagnato dalla fama di progettista di statue in stucco "colossali", cioè in dimensioni superiori al naturale, come l'*Hilaritas Augusti*

di più di cinque metri di altezza realizzata per l'ingresso trionfale di Carlo V a Firenze nel 1536. A lui Andrea Doria commissionò, secondo la testimonianza di Vasari, una statua colossale di *Nettuno* in stucco, precocemente perduta, ma che doveva in qualche modo concludere la prima sistemazione dei giardini della residenza di Fassolo affidata sempre al frate fiorentino. In sostituzione di questa, o in *pendant* a essa, Giovanni Andrea Doria commissionò nel 1586 a Marcello Sparzo una statua di *Giove* in stucco, il *Gigante*, a coronamento del giardino nord, alta più di otto metri e demolita nel 1935.

Prima dell'arrivo dell'urbinate Marcello Sparzo (not. dal 1565 – post 1606), Giovanni Battista Castello, detto il Bergamasco ma nato a Crema nel 1525 o 1526, raccoglie a Genova l'eredità del Montorsoli, declinando lo stucco in tutte le sue varianti⁷.

È Federico Alizeri⁸ ad attribuire al Bergamasco in "atti del Comune", finora non reperiti, la paternità del palazzo di Nicolosio Lomellino, fissandone anche la data d'inizio al 1563. Datazione confermata da documenti che attestano l'acquisto dell'area nell'aprile del 1563 e la velocità dell'edificazione che era alle finiture già nel dicembre del 1565⁹ sotto la direzione di Bernardino Cantone. Ancora l'Alizeri è il primo a fare il nome di Sparzo per gli stucchi della facciata e dell'atrio.

Nel 1599 egli porta a termine la decorazione a stucco delle volte di alcune stanze, della galleria e della cappella realizzate a completamento del palazzo Doria di Fassolo per desiderio di Giovanni Andrea I. Nella volta della sala con il *Giudizio di Paride*¹⁰, a ovest, e in quella con la *Punizione di Prometeo*, a est, le scene centrali sono inserite in un ricco partimento di stucco che finge, intorno al riquadro, bandinelle alternate a fiocchi a dare l'impressione di un baldacchino di stoffa, tipologia che si ritrova, ad affresco, nell'andito del piano nobile che immette al giardino nella villa Centurione-Doria di Pegli (fig. 3).

Un sistema decorativo analogo compare al centro della volta dell'atrio del palazzo Nicolosio Lomellino di Strada Nuova. Il medaglione ovale con una *Scena di trionfo di un condottiero* ha intorno finte bandinelle che, al centro di ogni spicchio, si raccordano a un più ampio e liscio ovale tramite quattro mascheroni alternati a quattro putti seduti sulla cornice stessa che reggono un capo dei festoni di frutti agganciati con l'altro capo a una delle volute a cartocci delle incorniciature delle quattro storie a bassorilievo che completano la decorazione narrativa della volta.

Le scene rappresentano episodi della vita del trionfatore che appare in tre di esse seduto in trono sotto un baldacchino. La presenza di figure in abiti contemporanei, la tipologia degli elmi e delle spade fanno pensare più ad avvenimenti della medesima epoca, forse connessi con un personaggio della famiglia o in omaggio a un alleato, che a storie antiche. Gli ovali si stagliano contro un finto paramento tessile che pende in morbide pieghe da anelli inseriti nella cornice ovale liscia e cui sono agganciati, in alternanza ai festoni di frutti, quattro pendoni con trofei di armi. Ad animare ancora più la volta concorrono le otto figure a tutto tondo di giovinetti in pose variate che affiancano gli ovali con le storie e debordano in parte dall'architrave. Più geometricamente contenuta la decorazione delle pareti, in cui a nicchie absidate decorate a cassettoni digradanti e concluse da una semivolta a ombrello si alternano gruppi di tre lesene cimate, quelle laterali, da un mascherone e, quella centrale, da una piramidina.

L'Alizeri fu "in dubbio se le plastiche sia della volta o sia delle cornici nascessero a un tempo coll'edifizio o un nulla più tardi. Ben mi fo ardito per attribuirle a Marcello Sparzo, non altrimenti che quelle della facciata [...]"¹¹. L'attribuzione allo Sparzo di questi stucchi è stata sostanzialmente accettata dalla critica successiva ma sono rimasti aperti il problema di quanto si debba alla progettazione iniziale del Bergamasco e di quale possa essere la cronologia dell'intervento dello Sparzo.

Nell'atrio la differenza tipologica nella decorazione e di trattamento nella esecuzione degli stucchi tra le pareti e la volta è evidente. Le pareti esibiscono un gusto raffinato di derivazione romana che ha come unico paragone a Genova la deliziosa "stufetta" della villa di Tobia Pallavicino "delle peschiere", capolavoro architettonico e decorativo del Bergamasco¹² (fig. 4). La volta, invece, presenta un modo più disteso di operare, con campiture di spazio più ampie cui l'ornamentazione si sovrappone mescolando elementi di derivazione diversa. Le ghirlande di frutti e i trofei guerreschi si rifanno a un lessico da tempo acquisito e che ha le sue fonti scritte e iconografiche nella classicità. Le cornici a *cartouches*, vitalistiche e capricciose, rispecchiano, come gli efebi a cavalcioni del cornicione, una nuova libertà interpretativa nel gusto combinatorio di elementi che rimandano costantemente ad altri materiali e ad altre illusioni come quelle delle stoffe che parano la volta, leggere e quasi trasparenti intorno, pesante e istoriata al centro. Un gusto che corrisponde per alcuni versi alle soluzioni che Bernardo



2. Giovannangelo Montorsoli e aiuti, *Cristo risorto fra Mosè e Noè e Storie della Genesi*, 1543-1545. Genova, chiesa di San Matteo, volta del presbiterio

Castello nell'ultimo decennio del Cinquecento studia per le incorniciature dei suoi cicli di affreschi, e anche autonomamente in una serie di disegni per cornici a cartocci. Il ritrovamento di un documento, datato 5 gennaio 1606, in cui Angelo Lomellino, figlio ed erede di Nicolosio, chiedeva ai Padri del Comune "di poter fare li poggiosi alle finestre del detto palazzo, conforme a quello che hanno li altri palazzi" di Strada Nuova, ha portato a riconsiderare i termini e i tempi di esecuzione della decorazione della facciata¹³, posticipandola e accreditando il già supposto intervento di Marcello Sparzo ma in un momento più tardo. Cadrebbe di conseguenza la necessità di anticipare la presenza a Genova dell'urbinate al 1565-1566 e il suo operare, ora sganciato dalla diretta dipendenza dal Bergamasco, potrebbe essere più proficuamente valutato come autonomo ripensamento e reinvenzione delle idee progettuali del Castello, con un occhio però anche alle soluzioni adottate da Galeazzo Alessi nella loggia del piano nobile della villa di Luca Giustiniani, poi Cambiaso, di Albaro, e nel cortile di palazzo Marino a Milano¹⁴.

3. Marcello Sparzo, *Punizione di Prometeo*, 1599. Genova, palazzo Doria "del Principe", piano nobile, sala est, particolare della decorazione del soffitto



Il prospetto del palazzo quale ora appare, presenta una serie di significativi cambiamenti rispetto all'incisione pubblicata da Peter Paul Rubens nei *Palazzi di Genova*, non nella prima edizione del 1622 ma in quella successiva che il Labò¹⁵ collocava ipoteticamente nel 1626. È stato supposto che al primo gruppo appartenessero altri quattro disegni di edifici, tra i quali il nostro, non utilizzati nella prima edizione ma che presentano caratteri simili nella grafia e nelle scale metriche a quelli pubblicati¹⁶. Se si accetta un intervento rinnovatore della facciata intorno al 1606, in concomitanza con la creazione dei "poggioli", allora il disegno utilizzato da Rubens dovrebbe risalire a un momento anteriore al 1606. Tuttavia, il palazzo nella tavola reca come proprietario il nome di Luigi Centurione che acquistò la dimora il 23 dicembre del 1609¹⁷. Di conseguenza, o il nome del nuovo proprietario venne apposto in seguito su un disegno progettuale preesistente, oppure l'intervento di Marcello Sparzo va spostato più avanti e cioè a partire dal 1610¹⁸.

Amesso che sia attendibile il progetto pubblicato da Rubens¹⁹, se lo si confronta con la situazione attuale si nota, percorrendo con lo sguardo la facciata dal basso verso l'alto, l'ampliamento delle finestre al primo piano

nobile, con la creazione dei poggioli, e al secondo piano nobile con l'abolizione dei mezzanini. Un altro cambiamento significativo, al di là della presenza del maestoso portale aggettante settecentesco che sostituisce un più semplice ingresso sormontato da un mascherone grottesco, è costituita dall'eliminazione dei busti in cornici ovali movimentate collocati sopra le finestre del primo piano nobile, un chiaro *misunderstanding* del programma iconografico iniziale. Secondo Plinio²⁰, i "ritratti delle figure più grandi della famiglia erano fuori dalla porta e intorno alla soglia tra le spoglie appese dei nemici, che neanche al compratore era lecito schiodare e rimanevano a simbolo del trionfo anche quando mutavano i padroni della casa". A questa tradizione si collega, a partire dal Quattrocento, l'uso di porre sopra le porte o sopra le finestre, i busti dei personaggi illustri, committenti o proprietari della casa. L'Alberti precisava poi che immagini di imperatori antichi potevano sostituire gli antenati come elemento indiretto di celebrazione della famiglia e della stirpe²¹. Quindi i trofei di armi appesi tra le finestre del primo piano nobile erano strettamente correlati ai busti posti sopra le finestre nel programma celebrativo della casata secondo una cultura classica che ben si addiceva al Bergamasco ma che non è



4. Giovanni Battista Castello, detto il Bergamasco e aiuti, *Stufetta*, 1560 circa. Genova, villa di Tobia Pallavicino "delle Peschiere", piano terreno, volta del bagno

stata compresa dal suo continuatore Marcello Sparzo. La decorazione che sovrasta il secondo piano nobile presenta sei ovali, simili a cammei antichi, ciascuno con una figura, in alternanza ai mascheroni grotteschi che ornano l'architrave delle finestre. L'ipotesi che anche tra queste due serie di immagini possa esistere una correlazione di significato²² non è da escludere. Tuttavia, per ora, essa ci sfugge poiché le figure stesse sono di difficile interpretazione, ma è evidente che sono correlate a coppie. Le due più esterne rappresentano delle figure femminili, quella a ovest reca una tavoletta e forse uno stilo, mentre quella a est tiene un libro. Le due successive verso il centro mostrano due figure nude, quella a ovest è un giovinetto con una patera e un grappolo d'uva, quella a est è una giovane che trattiene con le mani un velo gonfiato dal vento. Le due figure centrali rappresentano due giovani uomini: uno indossa un manto svolazzante che non copre del tutto il corpo nudo, reca l'elmo in testa, lo scudo con protome leonina e il bastone di comando; l'altro indossa una toga e tiene tra le mani un libro. I quattro personaggi centrali sono stati interpretati come *Allegorie delle Stagioni* o dei *Temperament*²³; diversamente i due esterni possono essere letti come *Allegorie dello Studio e della*

Religiosità, la coppia successiva come *Bacco e Venere* e quella centrale come allegorie dell'avvedutezza finanziaria e del valore che garantisce protezione, in sostanza "virtù civili individuali e qualità civiche per il buon reggimento della cosa pubblica"²⁴. Se si considerano anche gli elementi antropomorfi che completano la decorazione, essa assume un aspetto più inquietante. In basso le grandi erme terminanti in forme angeliche preludono ai comportamenti virtuosi per l'onore della patria e della casata, rappresentati dai trofei di armi e dai previsti busti di antenati o di Cesari. Al piano superiore avviene un ribaltamento di scena. Ghirlande di frutti e mascheroni ghignanti comunicano un fremito vitalistico e contraddittorio di cui partecipano anche le figure nei cammei. Quelle femminili sono immagini di Virtù o di Arti Liberali; le due più interne, nella loro nudità, possono alludere a terreni piaceri, come quelli rappresentati da Bacco e da Venere, e in sostanza rappresentano la difficoltà della scelta tra la virtù e il vizio; le due centrali, l'una di uomo armato, l'altra di uomo togato potrebbero significare, secondo una ben collaudata tradizione, gli unici due tipi di attività che si confanno a un cittadino nobile: le armi e la legge.

In conclusione, la complessità intellettuale del programma conferma l'attribuzione del progetto al Bergamasco, poi realizzato, almeno in gran parte, da Marcello Sparzo, in forme più distese e semplificate, uniformando anche i rilievi contrariamente alla prassi messa in atto dal Castello nelle facciate che gli sono riconosciute – il palazzo Imperiale di Campetto e quello Spinola di salita Santa Caterina – in cui si constata un significativo crescere delle sporgenze dal basso verso l'alto. La fantasia dello Sparzo si esprime principalmente nell'impaginazione degli elementi decorativi, nella morbidezza della lavorazione dello stucco piuttosto che nell'invenzione di scene narrative per le quali si rifà spesso a incisioni e che replica con poche varianti come dimostrano le storie dell'atrio che hanno un corrispettivo in quelle eseguite a Siena in palazzo Chigi della Postierla, o il riquadro con il *Duello di Enea e Turno* in un salotto che si rifà a modelli cambiaschi presenti in palazzo Grimaldi della Meridiana e in palazzo Lercari in piazza Posta Vecchia.

¹ "Facendosi allora in S. Pietro gl'archi e la tribuna di dietro [...] di calcina e pozzolana, gettando ne' cavi di terra tutti gl'intagli de' fogliami, degl' uovoli et altre membra, cominciò Giovanni, dal considerare quel modo di fare con calcina e pozzolana, a provare se gli riusciva il far figure di basso rilievo, e così provandosi gli vennero fatte a suo modo in tutte le parti, eccetto che la pelle ultima non veniva con quella gentilezza e finezza che mostravano l'antiche, né anco così bianca. Per lo che andò pensando dovere essere necessario mescolare con la calcina di treverino bianca, in cambio di pozzolana, alcuna cosa che fosse di colore bianco, per che, dopo aver provato alcun'altre cose, fatto pestare scaglie di treverino, trovò che facevano assai bene, ma tuttavia era il lavoro livido e non bianco, e ruvido e granelloso. Ma finalmente fatto pestare scaglie del più bianco marmo che si trovasse, ridotto in polvere sottile e stacciatolo, lo mescolò con calcina di treverino bianco, e trovò che così veniva fatto senza dubbio niuno il vero stucco antico [...]", in G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (Firenze 1568), ed. a cura di P. Della Pergola, L. Grassi, G. Previtali, A. Rossi e P. Ceschi, Milano 1962-1966, VI (1964), p. 398. Per Giovanni da Udine vd. N. Dacos, C. Furlan, *Giovanni da Udine, 1487-1561*, Casamassima editore, Udine 1987.

² Quanto la novità dello stucco abbia entusiasmato i contemporanei è testimoniato dalla lettera che Baldassarre Castiglione inviò il 16 giugno 1519 a Isabella d'Este per informarla della conclusione dei lavori: "Hor si è fornita una loggia dipinta e lavorata de stucchi alla anticha: opra di raphaello: bella al possibile: e forse più che cosa si vegga hoggi di de moderni", in V. Golzio, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano 1936 (ed. Westmead 1971), p. 100.

³ T. Pugliatti, *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, I.P.Z.S., Roma 1984, p. 128.

⁴ S. Pressouyre, *La Galerie Francois I^{er} au Chateau de Fontainebleau*, in *Revue de l'art*, XVI-XVII, 1972, 32; B. Davidson, *The Decoration of the Sala Regia under Pope Paul III*, in "The Art Bulletin", LVIII, 1976, 3, p. 402. Per l'evoluzione tecnica dello stucco vd. E. Gavazza, *Lavorazione delle terre*, in *Le Tecniche artistiche*, a cura di C. Maltese, Milano 1978, pp. 127-132.

⁵ E. Parma, *Perin del Vaga, l'anello mancante*, Sagep, Genova 1986 (1997), pp. 128-134; Ead., *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, Electa, Milano 2001, n. 97 con bibliografia precedente.

⁶ E. Parma, *Un pantheon per il Principe*, in *La scultura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento*, Fratelli Pagano, Genova 1987, pp. 290-303; P. Boccardo, *Andrea Doria e le arti. Committenza e mecenatismo a Genova*, Palombi, Roma-Milano 1989, pp. 89-104.

⁷ E. Parma, *Castello Gio Battista detto il Bergamasco*, in *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, a cura di E. Parma, Microart's, Genova-Recco 1999, pp. 385-387.

⁸ F. Alizeri, *Guida illustrativa del cittadino e del forastiero per la città di Genova e sue adiacenze*, Genova 1875, pp. 189-190.

⁹ E. Poleggi, *Strada Nuova. Una lottizzazione del Cinquecento a Genova*, Genova 1968, p. 247; Id., *Genova, una civiltà di palazzi*, Genova 2002, p. 74.

¹⁰ La volta, danneggiata durante la seconda guerra mondiale, è riprodotta in G. Morazzoni, *Stucchi italiani. Maestri genovesi sec. XVI-XIX*, Gorlich Editore, Milano 1950, tav. XXVIII.

¹¹ F. Alizeri, *op. cit.*, p. 190.

¹² G. Rosso del Brenna, *Giovanni Battista Castello*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al IX secolo*, II, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1976, pp. 447-448.

¹³ F.R. Pesenti, *G.B. Castello, Rubens, Sparzo e il palazzo Nicolosio Lomellini a Genova*, in *L'arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, Skira, Milano 2000, pp. 289-295.

¹⁴ L. Muller Profumo, *Le pietre parlanti. L'ornamento nell'architettura genovese 1450-1600*, Fratelli Pagano, Genova 1992, pp. 318-358, 401-424.

¹⁵ M. Labò, *I Palazzi di Genova di Pietro Paolo Rubens e altri scritti di architettura*, Genova 1970, pp. 178-183.

¹⁶ E. Poleggi, *Un documento di cultura abitativa*, in *Rubens e Genova*, Genova 1977, p. 94.

¹⁷ F.R. Pesenti, *G.B. Castello... cit.*, p. 294.

¹⁸ Sull'attività dello Sparzo a Genova vd. A. Artale, *Marcello Sparzo*, in *La scultura... cit.*, pp. 392-393; E. Parma, *La decorazione a stucco*, in *La scultura... cit.*, pp. 325-329; M.C. Galassi, *Marcello Sparzo plastificatore per Giovanni Andrea Doria*, in *Giovanni Andrea Doria e Loano, la chiesa di Sant'Agostino*, Loano 1999, pp. 77-94; F.R. Pesenti, *Monumenti genovesi. San Rocco, i Viale e Marcello Sparzo*, in "Trasparenze", 7, 1999, pp. 3-17 e Id., *Marcello Sparzo nel Seicento tra Genova e Urbino*, in "Trasparenze", 10, 2000, pp. 3-16.

¹⁹ Sulle "interpretazioni" dell'incisore e la presenza di varianti vd. E. Poleggi, *Un documento... cit.*, pp. 98-99.

²⁰ Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, II, 4-5.

²¹ Cit. in C. Cieri Via, *L'immagine del ritratto. Considerazioni sull'origine del genere e sulla sua evoluzione dal Quattrocento al Cinquecento*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali I*, a cura di A. Gentili, Bulzoni Editore, Roma 1989, pp. 52, 80.

²² L. Muller Profumo, *op. cit.*, p. 410.

²³ *Ibid.*

²⁴ F.R. Pesenti, *Marcello Sparzo... cit.*, pp. 7-8.