



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO
SCUOLA DI DOTTORATO IN SCIENZE ARCHEOLOGICHE,
STORICHE E STORICO ARTISTICHE – XXXIII CICLO

TESI DI DOTTORATO IN
ARTE, COMMITTENZA E COLLEZIONISMO IN ETÀ MODERNA (L-ART/02)

*La pittura a Roma durante
il pontificato di Alessandro VII Chigi (1655-1667):
cantieri, artisti, opere*

TUTOR

Prof.ssa Chiara Gauna

COTUTOR

Prof.ssa Gelsomina Spione

CANDIDATA

Francesca Romana Gaja

A. A. 2017-2020

«I ricordi di uno storico dell'arte non sono soltanto [...] ricordi di tavolino e di scintille scoccate, automaticamente, tra la pila fotografica e la pila documentaria, ma anche, e molto di più, di viaggi senza meta, d'incontri fortuiti, di lunghi approcci con le opere, ostinatamente mute»

Roberto Longhi, *Carlo Braccesco*, Milano 1942

*«Che questa sia la fine del libro
ma non della tua ricerca»*

Bernardo di Chiaravalle

A mio padre, mia madre, mio fratello
per esserci sempre e per avermi fornito gli strumenti.

Ad Ale, con tutta me stessa.

INDICE

<u>INTRODUZIONE</u> – LA CULTURA FIGURATIVA A ROMA DURANTE IL PONTIFICATO DI ALESSANDRO VII CHIGI (1655-1667): STATO DEGLI STUDI E PROSPETTIVE DI RICERCA	1
--	----------

<u>CAPITOLO I</u> – GENERAZIONI E MODELLI A CONFRONTO	13
--	-----------

1. LA PITTURA A ROMA TRA INNOCENZO X E ALESSANDRO VII: UNO SGUARDO D’INSIEME
2. L’ATTIVITÀ DI PIETRO DA CORTONA NEGLI ANNI CHIGIANI: LA BOTTEGA, LA GESTIONE DEI CANTIERI E LA QUESTIONE DEL “CORTONISMO”
3. PIETRO DA CORTONA OLTRE LA BOTTEGA: LA GALLERIA PAMPHILJ COME MODELLO
4. PERCORSI BIOGRAFICI PER UNA RILETTURA CRITICA: I CASI DI JAN MIEL E FABRIZIO CHIARI

CANTIERI, OPERE, ARTISTI	49
---------------------------------	-----------

<u>CAPITOLO II</u> – LA BASILICA DI SAN MARCO EVANGELISTA AL CAMPIDOGLIO (1654-1659)	51
---	-----------

1. «RIORDINANDO IN ROMA CON ORNAMENTI E PITTURA LA VECCHIA CHIESA DI SAN MARCO»: IL CANTIERE DECORATIVO
2. FONTI E DOCUMENTI PER LA STORIA SEICENTESCA DELLA BASILICA
3. PRESENZE E CRONOLOGIA PER IL CANTIERE DI SAN MARCO
4. COMMITTENTI E OPERE
 - 4.1. «A QUESTA PERFETTIONE HA RIDOTTO LA NOSTRA CHIESA LA PIETÀ ADMIRABILE DEL DETTO SIGNORE PROCURATOR SAGREDO»
 - 4.2. ARTE E DIPLOMAZIA: I CARDINALI FRANCESCO E ANTONIO BARBERINI IN SAN MARCO
5. PITTORI E OPERE (IN ORDINE ALFABETICO)
6. SCHEDE

CAPITOLO III – LA GALLERIA DI ALESSANDRO VII AL QUIRINALE (1656-1657)

138

1. LE VICENDE DEL CANTIERE
2. DOCUMENTI E FONTI
3. IL COLONNATO E GLI ORNATI MONOCROMI: UNA REALIZZAZIONE CORALE SU PROGETTO DI PIETRO DA CORTONA
4. «COMMISE A PIETRO, CHE SVEGLIASSE ALCUNI GIOVANI DE' PIÙ VALOROSI NELL'ARTE DEL PENNELLO»: PRESENZE E ASSENZE NELLA GALLERIA
5. LA FORTUNA CRITICA
6. PITTORI E OPERE (IN ORDINE ALFABETICO)
7. SCHEDE

CAPITOLO IV – SANTA MARIA DEL POPOLO E SANTA MARIA DELLA PACE (1653-1671)

205

1. UN AFFARE DI FAMIGLIA: LE CAPPELLE CHIGI IN SANTA MARIA DEL POPOLO E SANTA MARIA DELLA PACE
2. ALESSANDRO VII SULLE ORME DI AGOSTINO CHIGI 'IL MAGNIFICO': GLI INTERVENTI PITTORICI (1653-1671)
3. PITTORI E OPERE (IN ORDINE ALFABETICO)
4. SCHEDE

CAPITOLO V – IL PALAZZO APOSTOLICO VATICANO (1657-1663)

242

1. PROGETTI DI ALESSANDRO VII PER IL PALAZZO APOSTOLICO VATICANO
2. UN CICLO DI AFFRESCHI RITROVATO: LE *STORIE BIBLICHE* NELLA CAPPELLA SEGRETA DI URBANO VIII
3. PITTORI E OPERE (IN ORDINE ALFABETICO)
4. SCHEDE

CAPITOLO VI – IL MESSALE DI ALESSANDRO VII (1662)

270

1. PRESENZE E ASSENZE
2. ARTISTI E OPERE (IN ORDINE ALFABETICO)
3. SCHEDE

APPENDICI	315
Tabella di raccordo pittori-cantieri-schede	315
Cronologia ragionata	317
Appendice documentaria	322
 BIBLIOGRAFIA	 348

**INTRODUZIONE LA CULTURA FIGURATIVA A ROMA DURANTE IL
PONTIFICATO DI ALESSANDRO VII CHIGI (1655-1667):
STATO DEGLI STUDI E PROSPETTIVE DI RICERCA****

«[...] la storia del cantiere decorativo costituisce un processo che nella realtà è ben più ampio, complesso e anche contraddittorio di quanto siamo abituati a considerare»¹

La presente ricerca ha indagato uno snodo particolarmente significativo della pittura romana coincidente con l'elezione al soglio pontificio di Alessandro VII Chigi, nel 1655. Proprio intorno a questa data si avviano a Roma alcune importanti imprese decorative, in cui è coinvolto contemporaneamente un alto numero di artisti, diversi per formazione, generazioni e tendenze stilistiche, e il cui risultato dà luogo a una varietà di esiti distinti. Al fine di restituire la piena lettura di un contesto così eterogeneo e per certi versi ancora sfuggente è stato adottato come punto di vista privilegiato lo studio e la ricostruzione unitaria delle vicende di cinque cantieri e di un'impresa editoriale, in cui proprio nel corso del pontificato chigiano vi furono rilevanti aggiornamenti pittorici: la basilica di San Marco, la galleria di Alessandro VII al Quirinale, le chiese di Santa Maria del Popolo e di Santa Maria della Pace, due ambienti del Palazzo Apostolico Vaticano e la nuova edizione del *Missale Romanum*.

Ad eccezione della basilica di San Marco – in cui comunque lavorò buona parte dei pittori coinvolti anche nella galleria del Quirinale e nel messale – gli altri casi-studio sono accomunati dalla committenza di Alessandro VII che, come si vedrà più avanti, ebbe un ruolo determinante per lo sviluppo delle arti alla metà del Seicento. Nell'ampiezza di esempi disponibili per questo arco cronologico, la scelta dei cantieri da indagare in maniera sistematica ha tenuto conto del numero di pittori impiegati e della rilevanza dei loro interventi. Procedendo diacronicamente, si spazia così tra diverse tipologie di cantiere che restituiscono il vivace contesto della Roma chigiana e aiutano a comprendere gli svolgimenti figurativi in atto in tale clima di fermento culturale: San Marco e la galleria del Quirinale intercettano e squadernano, ad affresco e su tela, le numerose tendenze artistiche messe in campo da pittori di generazioni diverse, mentre gli interventi in Santa Maria del Popolo e in Santa Maria della Pace risultano essere più aderenti ai gusti del pontefice che, ogni qual volta ne ebbe occasione, patrocinò i senesi Raffaello Vanni e Bernardino Mei e rivolse un'attenzione particolare a Carlo Maratti e a Pier Francesco Mola. La

¹ SPEZZAFERRO 2004, p. 350.

varietà di proposte artistiche disponibili durante il pontificato Chigi risulta essere così pervasiva da lasciare traccia anche nel campo dell'editoria con la pubblicazione di una nuova edizione del *Missale Romanum*, corredata da un ricco apparato illustrativo di ben ventotto incisioni a bulino, i cui disegni furono forniti, ancora una volta, da alcuni dei pittori attivi in San Marco e al Quirinale. Per questo motivo anche il messale è stato studiato alla stregua di un cantiere pittorico o meglio, per riprendere la felice definizione di Dieter Graf, è stato considerato come una «galleria portatile» ove furono riuniti i «pittori più significativi della corte alessandrina»². A questi casi si è aggiunta, nel corso delle ricerche, la riscoperta di un ciclo di affreschi nel Palazzo Apostolico Vaticano, richiesto da Alessandro VII al fiammingo Jan Miel e fino a oggi non rintracciato. Diversamente da quanto ritenuto dalla critica, gli affreschi si sono conservati nella volta della cosiddetta cappella segreta di Urbano VIII, situata nell'appartamento papale di rappresentanza, passando sotto il nome, insostenibile dal punto di vista dello stile, di Agostino Ciampelli. Sebbene non si configuri come un intervento collettivo, si tratta tuttavia di una occasione preziosa per analizzare un inedito episodio di committenza del pontefice, unitamente alla perduta decorazione della cosiddetta galleria di Urbano VIII affidata a Johann Paul Schor, sempre nel piano nobile del Palazzo Apostolico. Il mancato riconoscimento della corretta autografia del ciclo di affreschi ha inoltre reso evidente l'esistenza di un nodo critico che questa ricerca ha provato in parte a dipanare, proponendo di riconsiderare in maniera più ampia e calandola correttamente all'interno del contesto romano l'attività di quei pittori, come ad esempio Jan Miel, che sono stati sovente letti dalla storiografia come artefici poco autonomi e scarsamente in grado di elaborare un proprio linguaggio.

Le ricerche sono state sollecitate dalla rilevazione di uno squilibrio di fortuna critica per quanto riguarda la pittura durante il pontificato di Alessandro VII. Proprio in questi anni si ravvisa un momento di passaggio tra la tarda attività di Pietro da Cortona e di Andrea Sacchi, entrambi sulla scena romana ormai da più di vent'anni, e la prodigiosa ascesa di Carlo Maratti, il quale tuttavia dovrà attendere la morte del Berrettini nel 1669 per imporsi in maniera egemone tanto nelle committenze pubbliche quanto in quelle private.

Alla luce però degli imponenti ammodernamenti urbanistici e architettonici patrocinati dal papa, con l'insostituibile complicità di Bernini, nel segno di una *renovatio urbis* i cui esiti sono ancora oggi in larga parte visibili, la critica si è prevalentemente concentrata su questi aspetti, tralasciando un'indagine più approfondita e sistematica degli sviluppi della pittura. La fortuna degli studi sul pontificato chigiano è infatti necessariamente legata a doppio filo a quella degli

² GRAF 1998, p. 203.

studi berniniani³. Sul versante della pittura, dopo le prime aperture di Ellis Waterhouse, di Francis Haskell e di Giuliano Briganti⁴, volte a un'indagine complessiva, l'attenzione si è progressivamente focalizzata su Pietro da Cortona, individuato – a ragione – come l'unico contraltare di Bernini. Fu infatti al Cortona che il papa si affidò per la maggior parte delle questioni di ambito pittorico: la galleria al Quirinale, il rinnovamento di Santa Maria della Pace, la supervisione del *Missale Romanum*, la grande pala per Sant'Ivo alla Sapienza, la *Crocifissione* per l'altare della nuova chiesa a Castel Gandolfo (quest'ultimo incarico sotto la direzione del Bernini)⁵. Il ruolo del Berrettini, indubbiamente cruciale per il pontificato chigiano, ha però finito per adombrare l'individualità e la varietà degli altri pittori chiamati a lavorare al suo fianco nei cantieri collettivi.

Meno rilevante fu invece la posizione di Sacchi – l'altro grande comprimario, coetaneo del Cortona – che a queste date, oramai ridimensionata la sua produzione, concentra le ultime forze nella rielaborazione della galleria Farnese per la volta di San Luigi dei Francesi, dopo l'impegno durato quasi un decennio nel cantiere del Battistero Lateranense. Alla progressiva uscita di scena di Sacchi corrisponde però la piena emancipazione del suo allievo Maratti⁶.

Per gli anni chigiani è dunque complesso tracciare la fortuna critica dei cantieri romani. Sono infatti pochi i contributi monografici dedicati alla decorazione pittorica dei cantieri indagati nel corso di questa ricerca, che raramente sono stati considerati nel loro insieme e che sono stati dunque oggetto di una fortuna alterna, strettamente legata al progredire degli studi sui singoli artisti⁷. All'interno dello stesso cantiere vi sono infatti situazioni critiche discontinue: a opere interessate da numerosi approfondimenti se ne affiancano altre quasi ignorate dagli studi. Questa

³ Esula dalle intenzioni di questa ricerca ripercorrere tutte le tappe della riscoperta di Gian Lorenzo Bernini e i numerosi studi a lui dedicati. Per una sintesi si rimanda a MONTANARI 2005 e LEVY 2017. Anche la bibliografia relativa ad Alessandro VII è oramai decisamente ampia, rispetto a quella che si citerà in queste pagine per delineare la situazione della pittura durante il suo pontificato.

⁴ WATERHOUSE 1937, pp. 30-33 (e *passim* nelle voci dedicate ai singoli pittori, pp. 45-98); BRIGANTI 1962B [1982], pp. 106-107; HASKELL 1963 [2000], pp. 166-168; WATERHOUSE 1976, pp. 29-32.

⁵ La pala alla Sapienza fu portata a termine da Giovanni Ventura Borghesi: RYBKO 1997, p. 252. Gli interventi di Pietro da Cortona non si limitarono alla pittura: come è noto, egli fu impiegato anche come architetto nel cantiere della Pace, di Santa Maria in via Lata e di San Giovanni in Laterano (quest'ultimo rimasto solo allo stato progettuale): K. NOEHLES, G. GRUMO, in *Pietro da Cortona* 1997, p. 471, cat. 121.

⁶ Per la commissione in San Luigi dei Francesi, da ultimo: GINZBURG 2015, pp. 37-44. Manca ad oggi una ricostruzione monografica aggiornata dell'attività di Carlo Maratti. Per questi anni si veda almeno: MEZZETTI 1955, pp. 255-281; RUDOLPH 1977; EADEM 2000, pp. 456-357; PETRUCCI 2011; IDEM 2014; SUTHERLAND HARRIS 2015 (dove è indicato che Sacchi «gradually faded from the Roman artistic scene», *ivi*, p. 14); PROSPERI VALENTI RODINÒ 2018. Alessandro VII possedeva due repliche autografe di Sacchi: l'*Allegoria della Divina Sapienza* (ora in palazzo Barberini) e la *Visione di san Romualdo*, in collezione privata: SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 58; 60; cat. 17; 20; A. LO BIANCO, in *Andrea Sacchi* 1999, pp. 59-60, cat. 4. Secondo PASSERI (1772, p. 323) il papa fu infastidito dal fatto che Sacchi non gli presentasse un'opera di nuova invenzione, per di più di mano «de' suoi giovani».

⁷ Un'apertura metodologica importante riguardo allo studio dei cantieri nella prima metà del Seicento è in SPEZZAFERRO 2004, in particolare pp. 336-349. Si rimanda inoltre ai capitoli corrispondenti per la bibliografia specifica di ciascun cantiere.

frammentazione ha sfavorito una lettura unitaria, rendendo difficoltosa la piena comprensione del contesto romano alla metà del secolo.

A fronte dunque della disparità di sforzi profusi tra imprese pittoriche, urbanistiche, architettoniche e scultoree si è andata consolidando un'idea di unilateralità di Alessandro VII nel patrocinare le arti. In particolare Richard Krautheimer, che ne ha magistralmente ricostruito le ambizioni e le strategie culturali nel fondamentale libro *la Roma di Alessandro VII*, definì il papa «evidentemente poco sensibile alla pittura» e caratterizzato da un «gusto [...] incerto», rilevando come, a differenza del principe Camillo Pamphilj, egli non collezionò quadri e sculture⁸. Nella medesima maniera furono letti anche gli apporti culturali del nipote Flavio Chigi, ritenuto «non eccessivamente intelligente o colto» e dotato di «interessi limitati»⁹. Solo negli ultimi venti anni si è pervenuti a una lettura più equilibrata, sebbene non unitaria, del gusto e del mecenatismo di Alessandro VII. Il punto d'arrivo negli studi sulla cultura chigiana tra Roma e Siena è la mostra curata da Alessandro Angelini, Monika Butzek e Bernardina Sani nel 2000 con il relativo ponderoso catalogo *Alessandro VII Chigi. Il papa senese di Roma moderna*, che ha avuto l'indiscusso merito di correggere la visione parziale di Krautheimer, approfondendo la biografia intellettuale di Fabio Chigi e mettendo opportunamente in luce come il suo interesse per le arti fosse onnicomprensivo¹⁰. Già giovanissimo egli dimostrò una notevole considerazione per la pittura stilando, tra il 1624 e il 1625, un *Elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena* da cui emerge a pieno la sua natura di raffinato conoscitore, capace di distinguere tra mani, maniere e autografia, unita al ricorso a un metodo che è stato definito in termini moderni come

⁸ KRAUTHEIMER 1985 [1987], in particolare p. 20. Sulla *Roma di Alessandro VII* di Krautheimer: ANGELINI 1987 e gli aggiornamenti di LAVIN 1997 e LAVIN 2004. Già OZZOLA (1908, pp. 6-7) riteneva poco rilevanti le commissioni del Chigi in ambito pittorico, definendo la galleria al Quirinale «non [...] riuscita di quella magnificenza che forse il papa sperava». Per un ulteriore inquadramento degli anni di Alessandro VII: WITTKOWER 1958 [1993], pp. 123-125; MAGNUSON 1982-1986, II, 1986, pp. 121-253 particolarmente, per quanto concerne la pittura, pp. 249-253; FAGIOLO DELL'ARCO 2013.

⁹ HASKELL 1963 [2000], p. 168.

¹⁰ ANGELINI 2000A. Si veda ancora: MIGNOSI TANTILLO 1990; *Bernini e la Roma di Alessandro VII* 1999; *I giardini Chigi* 2005; *I Chigi a Formello* 2009. Fabio Chigi nacque a Siena nel 1599, appena pochi anni dopo Pietro da Cortona (1596) e Gian Lorenzo Bernini (1598). Che il suo ruolo nelle arti sarebbe stato determinante sembra già presagirlo il fatto che alla nascita fu tenuto a battesimo da Francesco Vanni, padre di Raffaello con il quale il Chigi rimarrà sempre in stretti rapporti d'amicizia. Dopo la breve ma fondamentale parentesi romana (1626-1629), nel 1629 il Chigi venne inviato a Ferrara in qualità di vice legato del cardinale Sacchetti. Nel 1635, dopo la nomina di vescovo di Nardò in Puglia, si spostò a Malta. Il periodo più rilevante della sua carriera ecclesiastica è sicuramente quello della nunziatura in Germania dove ebbe modo di toccare con mano il problema della diffusione del giansenismo. Nel 1639 si recò a Colonia mentre nel 1643 venne nominato nunzio pontificio straordinario per prendere parte al congresso di Münster che portò alla stipula della pace di Westfalia, destinata a mutare gli equilibri politici internazionali e cui egli si oppose definendola come «infame». In seguito a questo duro colpo assestato al papato – individuato da Krautheimer come un vero e proprio «trauma» – Fabio Chigi rientrò a Roma nel 1651, succedendo al cardinale Panciroli nella carica di segretario di Stato. Nel 1652 venne nominato cardinale, per poi diventare papa nel 1655, alla morte di Innocenzo X: PALLAVICINO 1843; PASTOR 1886-1933 [1961], XIV, pp. 311-538; ROSA 1960; KRAUTHEIMER 1985 [1987], p. 18; ANGELINI 1998, pp. 72-81; FOSI 2000A e 2000B.

«attribuzionistico»¹¹, inteso come esente da filtri iconografici e devozionali ma al contrario fondato sugli aspetti formali e stilistici delle opere¹². Anche il suo biografo, il cardinale Sforza Pallavicino, ricorda: «si diletto di disegno, e di pittura onde fece un trattato, et un Indice di tutte le pitture della sua patria, salendo fin sugl'altari, per riconoscere le antiche, e ritrovare i nomi degli autori»¹³.

L'abitudine di annotare opere e collezioni sotto forma di guida o di diario rimase invariata anche negli anni successivi e anzi risultò essere rafforzata dai proficui scambi con l'archiatra papale e fine *connoisseur* Giulio Mancini, anch'egli senese, che nel terzo decennio lo accompagnò alla scoperta della Roma moderna¹⁴. D'altro canto, lungimiranza e intuito nel leggere gli sviluppi artistici Fabio Chigi li manifestò nella precoce fiducia tributata al giovane Pietro da Cortona nell'affidargli la decorazione del sacello di famiglia in Santa Maria della Pace, ancora prima della consacrazione generale derivatagli dalla volta Barberini. Il progetto non si concretizzò e il Chigi dovette aspettare circa trent'anni per poter vedere il Berrettini all'opera nella chiesa (in veste di regista e non più di pittore). Ciò che interessa qui rilevare è che già nel 1628 il giovane prelado era stato in grado di riconoscere la grandezza del Cortona, come testimonia quanto scriveva allo zio Agostino a Siena circa il volerlo impiegare alla Pace poiché egli era «pittore a fresco eccellentissimo» il quale «forse sarà non inferiore a qualsi sia che viva»¹⁵.

Venivano così delineandosi sempre più precisamente i gusti in fatto di pittura di Alessandro VII. Cosa significasse arrivare a Roma nel 1626 e prendere parte al *milieu* culturale di Urbano VIII, al fianco ad esempio del già citato Giulio Mancini ma anche di Clemente Merlini, Giulio Sacchetti e Virgilio Malvezzi, è stato ben raccontato da Alessandro Angelini proprio in occasione della mostra senese e dello studio dedicato a *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*¹⁶. Fu quindi naturale che Fabio Chigi sviluppasse un acuto interesse per la pittura contemporanea, in particolare quella bolognese, insieme a una certa sensibilità per il Cinquecento ferrarese e veneziano, laddove davanti ai *Baccanali*, visti in compagnia di monsignor Merlini, il prelado scrisse allo zio a Siena: «godei molto in osservare Titiano anteposto qua a Raffaello, ed a tutti, per la morbidezza, e rigiramento di ciascuna figura,

¹¹ ANGELINI 1998, p. 28.

¹² BACCI 1939; ANGELINI 1998, pp. 24-30; ANGELINI 2000B, p. 103; TOSCANO 2000, pp. 18-19.

¹³ MORELLO 1981, p. 321.

¹⁴ La fonte diretta più nota e sensazionale relativa ai dodici anni di pontificato è il diario stilato dallo stesso Alessandro VII, in cui sono minuziosamente annotati sia gli incontri quasi quotidiani con Bernini, ma anche con Pietro da Cortona e con altri membri del suo *entourage*, sia i progetti in corso, che egli supervisionò costantemente: KRAUTHEIMER, JONES 1975; MORELLO 1981. Per i diari precedenti all'elezione al soglio pontificio: BAV, Chig. a.I.8, dalla lettera a alla lettera k; ANGELINI 2000B; PETRUCCI 2000A; MORELLO 2018.

¹⁵ ANGELINI 1998, p. 39; A. ANGELINI, in *Alessandro VII Chigi* 2000, pp. 122-123, cat. 47.

¹⁶ ANGELINI 1998; IDEM 2000B.

b[e]nch[è] non vi sia quella diligenza di disegno, et esattezza, con la dolcezza delle teste di Raffaello. Et io in aiuto della memoria fò un particolare racconto di tutte le opere che osservo qui in Roma, come già lo feci di Siena»¹⁷. La passione per la pittura emiliana ebbe sicuramente modo di rafforzarsi durante il quinquennio di legazione presso la città di Ferrara, al fianco del cardinale Sacchetti, dove poté entrare in contatto con il cardinale Bernardino Spada, fratello dell'oratoriano Virgilio e noto promotore di Guercino e Guido Reni.

Allo stesso tempo i saggi nel catalogo della mostra del 2000, sulla scorta di importanti approfondimenti compiuti nel corso del decennio precedente, misero più correttamente a fuoco anche la fisionomia del cardinale nepote Flavio, restituendogli piena dignità di collezionista¹⁸. Il gusto di Flavio Chigi si accorda infatti con quello dello zio, che dovette guidare, almeno agli inizi, le scelte del nipote. Emblematica in questo senso è la commissione del ciclo di tele con le *Quattro Stagioni* che vide coinvolti Mario de' Fiori, insieme a Carlo Maratti, Filippo Lauri, Giovanni Maria Morandi, Bernardino Mei e Giacinto Brandi; tutti – ad eccezione di Nuzzi e Brandi – attivi anche nei cantieri alessandrini¹⁹. Flavio patrocinò Pier Francesco Mola, molto apprezzato anche dal papa, e Giovanni Angelo Canini che scelse per farsi accompagnare nella delicata missione diplomatica in Francia nel 1664. Ma è al senese Bernardino Mei che spettò un ruolo di assoluto primo piano sancito dalla decorazione del salone delle udienze nel palazzo ai Santi Apostoli con sette tele raffiguranti *Allegorie filosofiche e mitologiche*, celebrative delle virtù familiari. Il ciclo, realizzato tra il 1658 e il 1670 ma purtroppo interamente perduto, aveva come riferimento la celebre *Vita di Maria de' Medici* dipinta da Rubens per il palazzo del Lussemburgo e oggi al Louvre²⁰.

¹⁷ BAV, Chig. a.I.32, lettera di Fabio Chigi allo zio Agostino a Siena (Roma, 8 maggio 1627), f. 27v; già in ANGELINI 1998, pp. 30-42; ANGELINI 2000B (in particolare pp. 102-103) e IDEM 2000D. Questi interessi perdurarono anche durante gli anni del suo pontificato, come si ricava dalle annotazioni nel suo diario personale: KRAUTHEIMER, JONES 1975, pp. 205; 207; 211-213; 215; 218-221; 223-224.

¹⁸ Il recupero della figura di Flavio Chigi si deve a: MIGNOSI TANTILLO 1990; PETRUCCI 1992; ANGELINI 1998, pp. 128-252; MIGNOSI TANTILLO 2000A. Per la collezione del cardinale il primo pionieristico contributo è quello di INCISA DELLA ROCCHETTA 1966. Su questi studi si sono innestati approfondimenti più recenti: PETRUCCI 2000B; ANGELINI 2001B; CACCIOTTI 2004; VAN KAMPEN 2009. Determinante dal punto di vista documentario è GOLZIO 1939, in cui è riportata la contabilità del cardinale.

¹⁹ GOLZIO 1939, pp. 266-267. Fu anche un appassionato estimatore di bamboccianti, in particolare Pieter van Laer e Michelangelo Cerquozzi, e di nature morte, diventandone il «primo collezionista sistematico», come osservato da Almamaria MIGNOSI TANTILLO (2000C, p. 340).

²⁰ Per Mola e Canini: PROSPERI VALENTI RODINÒ 1990B; CARR 1991, pp. 114-117; ANGELINI 1998, pp. 200-206; PETRUCCI 2012, pp. 114-118; 396-399, catt. B125-B128; DEL PESCO 2012, pp. 479-486. Per Mei: MIGNOSI TANTILLO 2000A e MIGNOSI TANTILLO 2000C; CIAMPOLINI 2010, I, pp. 341-342. Nel palazzo dei Santi Apostoli furono impiegati anche Gaulli, Canini, Girolamo Troppa, Schor, i fioristi Giovanni e Nicolò Stanchi e il doratore Vincenzo Corallo. Per la galleria e l'alcova, che dimostrano di essere aggiornate dal punto di vista decorativo, in linea con quanto si poteva vedere nel vicino palazzo Colonna, e che anzi sono considerate un preludio all'affermazione del cosiddetto «barocchetto» romano: MIGNOSI TANTILLO 2000B; più in generale sul palazzo: MARINO 2017, pp. 219-233 con bibliografia precedente.

Sul piano culturale il pontificato Chigi si distanziò da quello di Innocenzo X Pamphilj, ricollegandosi strettamente alla cerchia di intellettuali ed eruditi già ben noti in epoca barberiniana come ad esempio Sforza Pallavicino, Giulio Rospigliosi, Leone Allacci, Cassiano dal Pozzo e Luca Olstenio²¹. Rispetto però agli anni del Cristianesimo trionfante dei primi decenni del Seicento, quando Fabio Chigi salì al soglio di Pietro, le condizioni politiche erano profondamente mutate.

Gli sforzi profusi da papa Chigi per la costruzione della “Roma moderna”, cui si adoperò instancabilmente e con esiti felicissimi Bernini²², nascondevano in realtà un «rovescio della medaglia», come ravvisato da Richard Krautheimer²³. Il primato dell’Urbe, infatti, era attaccato da più fronti e iniziava a essere messo seriamente in discussione. Insidiato da spinose questioni teologiche, tra cui l’avanzata del giansenismo, fiaccato dalla violenta epidemia di peste che da Napoli era risalita fino a Roma nel 1656, il Papato, dopo la pace di Westfalia (1648) siglata proprio grazie alla diplomatica mediazione di Fabio Chigi (mediazione che gli valse più di un malumore), andava progressivamente perdendo il suo ruolo e rilievo politico, oramai tagliato fuori dalle questioni internazionali che vedevano come protagonista la Francia di Mazzarino e di Luigi XIV²⁴. A questo già complesso scenario si univano le crisi fiscali e alimentari che avevano affamato la popolazione, l’«altra faccia della medaglia» descritta appunto da Krautheimer: allo splendore e al fasto dei cantieri chigiani si contrapponeva la miseria delle strade, dei borghi e degli edifici non interessati dai rinnovamenti urbanistici²⁵. A queste circostanze Alessandro VII rispose con le istanze simboliche, estetiche e politiche dell’enorme “teatro” di piazza San Pietro e degli altri “teatri” di piazza del Popolo, della Pace, di Sant’Andrea al Quirinale e di Santa Maria in Campitelli, che mutarono profondamente il volto della città²⁶. Secondo Irvin Lavin si trattò di una politica di «overcompensation, seeking to aggrandize and embellish the physical power of the city to make up for the loss of political power»²⁷. Il fine ultimo era lo stupore del

²¹ Per una rapida panoramica degli intellettuali protagonisti di questo «*revival* barberiniano»: MONTANARI 2000 e ANGELINI 2000B.

²² Non a caso nelle pasquinate Alessandro VII veniva appellato «papa di grande edificazione». Tale aspetto è osservato anche da Gregorio Leti nello scritto satirico *Il sindacato di Alessandro VII* (1667). Arrivato in Purgatorio, il Chigi cominciò a «designare anfiteatri e fontane, risoluto di rifabbricarlo d’altra maniera, conforme aveva fatto nella città di Roma durante il suo pontificato, nel qual tempo non parlò mai che di rinuovare le strade»: MONTANARI 2013, pp. 451-452.

²³ KRAUTHEIMER 1985 [1989], pp. 135-140.

²⁴ L’apice delle ostilità fu raggiunto in occasione dell’incresciosa vicenda dello scontro tra la gendarmeria pontificia e l’ambasciatore francese, il duca di Créqui, nel 1662, che si risolse solo due anni dopo con la legazione del cardinale nepote, Flavio Chigi, a Parigi per porgere le scuse al re Luigi XIV. Tali eventi determinarono anche l’andata di Bernini in Francia nel 1665: DEL PESCO 2014, I, pp. 404-406 con bibliografia precedente.

²⁵ KRAUTHEIMER 1985 [1989], pp. 135-149; FOSI 2000B, pp. 137-138.

²⁶ ANGELINI 2000A, pp. 142-143.

²⁷ LAVIN 1997, p. 113.

visitatore davanti alle magnificenze della Roma moderna, secondo un percorso prestabilito che da porta del Popolo si snodava fino al Vaticano²⁸. Tuttavia queste realizzazioni risultavano di fatto isolate e avulse da «un tessuto reale ben noto a tutti, ma da tutti convenzionalmente ignorato»²⁹.

Alla luce di quanto fin qui delineato è chiaro che il giudizio espresso da Krautheimer su Alessandro VII come patrono unilaterale delle arti debba essere ricalibrato e adattato al contesto. Nella situazione politicamente ed economicamente instabile in cui il papa si trovò ad operare la pittura risultava essere uno strumento di propaganda meno efficace e persuasivo rispetto alle imprese urbanistiche, architettoniche e scultoree. Con questo non si intende dire che egli si disinteressò del tutto alle questioni pittoriche. Al contrario, come si vedrà nel corso dei capitoli, Fabio Chigi fu un committente attento ed esigente, capace di dialogare da pari con artisti fidati come Pietro da Cortona o Raffaello Vanni.

Mediante le ricerche sui cantieri sopraelencati si è quindi tentato di fare fronte alla carenza di studi unitari riguardanti lo stato della pittura a Roma durante il pontificato chigiano, nel corso del quale si avvicendarono generazioni diverse di pittori, ciascuno con la propria formazione e il proprio linguaggio. Al fianco dei longevi capisaldi (Pietro da Cortona e Andrea Sacchi) si andarono infatti via via affermando quegli artisti oramai figli della «generazione del '30»³⁰, in particolare Carlo Maratti, Ciro Ferri e Lazzaro Baldi, destinati a rimanere al centro della scena artistica romana fino alla fine del secolo. Accanto ad essi però si dispongono i profili di altri pittori non in grado di imporsi allo stesso modo di Maratti, Ferri e Baldi e nemmeno riducibili all'orbita di Pietro da Cortona. Come si vedrà nel primo capitolo, indagare questi anni significa necessariamente doversi confrontare con la tarda attività del Cortona, con parte della sua bottega e soprattutto con il suo modello di gestione dei cantieri. Lo studio comparato di queste imprese collettive rivela infatti uno scarto rispetto all'organizzazione adottata a inizio secolo da Annibale Carracci in palazzo Farnese, a sua volta mutuata da Raffaello e tesa ad uniformare il linguaggio di bottega al punto tale da rendere ancora oggi difficoltoso e non unanime il riconoscimento delle singole mani³¹. In Cortona prevale invece un'altra idea. Non quella della "scuola romana" che proprio in questi anni sta coniando Giovan Pietro Bellori,

²⁸ Il percorso di un ipotetico visitatore è ricostruito in KRAUTHEIMER 1985 [1987], pp. 142-145.

²⁹ Ivi, p. 141. Irvin LAVIN (1997, pp. 114-116) smorza il "rovescio della medaglia", leggendo nelle vaste imprese architettoniche, in particolare quella del colonnato di piazza San Pietro, un espediente per impiegare la popolazione meno abbiente e disoccupata, legando la loro sopravvivenza non più alle elemosine ma a un salario, in quello che potrebbe essere definito, con termini correnti, «a program of social welfare».

³⁰ Riadatto qui la felice definizione di Giuliano BRIGANTI (1962 [1982], p. 30).

³¹ Su questo aspetto si rimanda a GINZBURG 2000, pp. 154-166.

escludendo Cortona e Bernini in favore di una coerenza stilistica che da Maratti procede a ritroso verso Sacchi e Annibale per arrivare a Raffaello³², ma bensì quella di una Roma che accoglie tutti gli accenti stilistici disponibili. Dallo studio delle opere si comprende infatti come non vi sia, da parte del Cortona, l'intento programmatico di impostare una lingua comune per arrivare a un risultato stilisticamente omogeneo: è con questi presupposti che dirige cantieri entro i quali si manifesta questa pluralità di linguaggi. Forte inoltre del supporto di un'*équipe* di suoi fidati allievi sostanzialmente interscambiabili, Berrettini poté dunque lasciare un discreto margine di autonomia agli altri pittori impiegati nei cantieri. Questo approccio permise di portare a termine imprese considerevoli in tempi rapidi: è il caso dei lavori nella galleria nel palazzo del Quirinale, un ambiente lungo poco meno di 70 metri, compiuti nell'arco di appena quattordici mesi³³.

Così intesa la gestione dei cantieri, è possibile rilevare una corrispondenza con l'altro grande protagonista di questi anni, vale a dire Bernini. È il caso, ad esempio, della decorazione della navata maggiore di San Pietro, impresa che vide coinvolti un numero strabiliante di scultori – ben trentanove – in un tempo ridotto di appena due anni (1647-1649), messi all'opera sotto la regia del Bernini senza tuttavia che fosse «necessaria una [*sua*] stretta sorveglianza»³⁴. Tale *modus operandi* ritorna anche nell'altro ciclo per gli archi della navata di San Pietro: le *Virtù allegoriche* eseguite in stucco da undici scultori diversi, non tutti riconducibili all'orbita berniniana³⁵.

Data la mole di materiali trattati, si è proceduto a dedicare alle vicende pittoriche di ciascun cantiere un capitolo monografico, costituito da una parte introduttiva (in cui sono ricostruite le notizie storico-critiche e la committenza, le fonti e i documenti a disposizione) e da un apparato di schede dedicate alle singole opere, siano esse dipinti, affreschi o incisioni. Tra la parte introduttiva e le schede è stata inserita di volta in volta una tabella che riassume in ordine alfabetico la presenza e le opere di ogni pittore (o incisore, per il messale romano) all'interno del cantiere. Le tabelle hanno lo scopo di orientare immediatamente il lettore, favorendo la collocazione e la cronologia di ciascun intervento pittorico. Immaginate alla stregua di un indice dei nomi ragionato, le tabelle consentono di muoversi più agevolmente all'interno delle schede.

³² Su Bellori e l'idea di scuola romana nel Seicento: GINZBURG 2015, pp. 26-32.

³³ Proprio nella galleria del Quirinale Luigi SPEZZAFERRO (2004, p. 350) individua «l'apice della scissione tra l'apparato decorativo ideato dal maestro e la realizzazione dei singoli brani eseguiti autonomamente da vari artisti».

³⁴ MONTAGU 1991, p. 130. L'impresa in San Pietro, voluta da Innocenzo X, doveva essere portata a termine entro il giubileo del 1650.

³⁵ Più omogeneo è invece considerato il risultato della decorazione in stucco della navata di Santa Maria del Popolo, anch'essa affidata a una *équipe* di scultori diversi (Ercole Ferrata, Antonio Raggi, Giovanni Francesco de' Rossi, Paolo Naldini, Giovanni Antonio Mari, Lazzaro Morelli e Giuseppe Perone). Rispetto al cantiere petrino, Jennifer Montagu ha definito questo caso come condotto su uno «schema molto più rigidamente unitario stabilito da Bernini»: *ivi*, pp. 130-140 (la citazione è a p. 137); 211 nota 41.

A ciascuna voce corrisponde infatti il numero della scheda dell'opera, permettendo così una lettura mirata per intervento di artista o per singola opera. La scelta di adottare l'ordine alfabetico invece di quello cronologico è stata resa necessaria dal fatto che nella maggior parte dei casi non è possibile scandire con precisione il succedersi degli interventi. Trattandosi di cantieri collettivi essi sono spesso documentati contemporaneamente, mentre in altri casi la mancanza di documentazione obbliga a considerare un arco di realizzazione più ampio. Il procedere alfabeticamente aiuta quindi a verificare subito la presenza e le opere dei diversi pittori. Per lo stesso motivo anche all'interno delle schede si è fatto ricorso a una sequenza alfabetica piuttosto che cronologica.

Al fine di focalizzarsi sugli sviluppi della pittura, come questa ricerca si è proposta di fare, si è deciso di non includere nella schedatura tutte le maestranze che concorrono alla realizzazione di un cantiere. Nel caso di scalpellini, marmorari, intagliatori, indoratori e vetrai, questi sono menzionati solo quando la loro presenza fornisce degli appigli di datazione indiretta per le opere pittoriche. Lo stesso vale per la decorazione plastica, in particolare realizzata a stucco, presente ad esempio nelle chiese di San Marco, Santa Maria del Popolo, Santa Maria della Pace e nella volta della cappella di Urbano VIII nel Palazzo Apostolico Vaticano. Nella consapevolezza che essa costituisce un aspetto di pari importanza nella storia dei cantieri seicenteschi, sin da Annibale Carracci³⁶, per via del ruolo determinante giocato dallo stucco nel rapporto tra spazio reale e spazio fittizio, si è scelto di darne conto in nota, auspicando dopo questo primo assestamento sulla pittura di poter proseguire nello studio dei cantieri esaminandone tutti gli aspetti costitutivi, sulla scorta di quanto è stato approfondito in questi ultimi anni per il Cinquecento³⁷.

La verifica sulle opere ha costituito dunque il punto di partenza necessario per inquadrare l'operato di ogni pittore, su cui si sono innestate le fonti, i documenti e le successive letture critiche. Particolarmente utili sono stati gli affondi documentari presso l'Archivio Storico del Vicariato, l'Archivio Segreto Vaticano e l'Archivio di Stato di Venezia, di cui si dà conto più estesamente in appendice. La schedatura ha così permesso di fare emergere gli apporti personali

³⁶ Non da meno, lo stucco occupò una parte rilevante anche nelle vicende artistiche di Pietro da Cortona. Il nipote Luca Berrettini in una nota lettera inviata nel 1679 a Ciro Ferri usò queste parole per inquadrare l'intervento del Cortona alla Vallicella: «si rese più che mai immortale non tanto in quello che aveva operato in detto luogo con il pennello, quanto con gli ornati di stucco sodi, spiritosi e bizzarri che si vedono»: CAMPORI 1866, p. 508. Per Pietro da Cortona stuccatore: BENEDETTI 1980.

³⁷ Mi riferisco in particolare al numero speciale del «Bollettino d'Arte» dedicato ai *Palazzi del Cinquecento a Roma* (2016), alle giornate di studi tenute nel 2018 e confluite nel volume «*Quegli ornamenti più ricchi e più belli che si potesse fare nella difficoltà di quell'arte*» (2019), e ai convegni internazionali *Lo stucco nell'Età della Maniera*, (Roma, Chiesa Nuova, Refettorio Borrominiano, 23-24 maggio 2019) a cura di Alessandra Giannotti e Patrizia Tosini e *Il cantiere nel Cinquecento: architettura e decorazione. I. Roma*, (Roma, Istituto Svizzero; Musei Vaticani; Bibliotheca Hertziana, 25-27 novembre 2019) a cura di Silvia Ginzburg, Letizia Tedeschi e Vitale Zanchettin. Più in generale sui caratteri tecnici e organizzativi dei cantieri si rimanda a: MARCONI 2004; TABARRINI 2006.

di ciascun artista, evidenziando anche gli scambi reciproci e l'effettiva adesione, o meno, ai modi del Cortona.

Ciascuna scheda è introdotta da una breve intestazione anagrafica e da una illustrazione in formato ridotto. Per ogni capitolo è previsto, a parte nel secondo volume, un apparato iconografico, frutto di una campagna fotografica eseguita nel corso delle ricerche con il duplice intento di documentare opere spesso poco riprodotte e di testimoniare e censire il loro stato conservativo, purtroppo non sempre ottimale. Per orientarsi meglio all'interno dei cantieri, laddove necessario, sono state inserite le rielaborazioni grafiche delle planimetrie degli edifici.

Gli scambi, i confronti e i rapporti di reciprocità tra i numerosi artisti presi in considerazione nelle schede sono stati inseriti nel contesto più ampio del sesto e del settimo decennio del secolo ed esaminati nel primo capitolo, che ha la funzione di raccordo e di introduzione ai capitoli successivi. A chiusura del lavoro sono stati posti una tabella sinottica che riassume le presenze degli artisti nei cantieri presi in analisi, una cronologia ragionata e una appendice documentaria.

Questo approccio ha premesso di ricostruire le vicende e gli svolgimenti di ciascun cantiere, precisando talvolta la cronologia, ricostruendo alcune dinamiche di committenza, sciogliendo alcuni nodi critici, ragionando davanti alle opere sugli scambi intercorsi tra pittori diversi e avanzando nuove attribuzioni. Si è così tentato di fornire una lettura più aggiornata e sfaccettata del contesto entro il quale si muovono gli artisti attivi alla metà del secolo. Senza avere la pretesa di esaurire un argomento così ramificato e complesso ne è derivato però un quadro d'insieme vivace e ricco di sfaccettature, meno monolitico di quanto si sia inteso finora nella necessità di ordinare ogni raffigurazione sotto la rassicurante dicitura di "cortonesco" o di ricondurla alle categorie contrapposte di "barocco" e "classicismo". Al contrario proprio il criterio adottato in questa ricerca impone di formulare nuove ipotesi circa la pratica di cantiere e il ruolo di gestione di esso: le presenze censite e analizzate, infatti, aiutano a comprendere come una lettura fondata su schiere contrapposte non sia oramai più condivisibile, poiché non riesce a restituire la varietà di proposte disponibili alla metà del secolo.

Allo stesso tempo si è provato a riconsiderare e a dare il giusto spazio a quelle fisionomie, talvolta molto diverse tra loro e che pure si trovarono a condividere le medesime esperienze figurative sui ponteggi delle imprese collettive chigiane, che sono state penalizzate dall'essere state forzatamente ricondotte entro l'orbita di Pietro da Cortona. Al fine di sollecitare studi e approfondimenti futuri, occorrerà, partendo da quanto acquisito nel corso di queste ricerche, ampliare il campo d'indagine alla produzione complessiva dei singoli artisti, per ragionare su quali siano stati gli esiti dell'esperienza dei cantieri collettivi sullo sviluppo stilistico di ciascuno di loro.

** A conclusione di questo lungo e avventuroso percorso sono tante le persone che desidero ringraziare. La mia infinita gratitudine va alla prof.ssa Spione per i preziosi insegnamenti di questi anni e senza la quale non esisterebbe la mia idea di “fare Storia dell’Arte”. Un profondo e sentito ringraziamento va anche alla prof.ssa Gauna e al prof. Morandotti per avermi sovente aiutato con i loro proficui consigli. Questo lavoro ha inoltre largamente beneficiato delle puntuali osservazioni della prof.ssa Capitelli e della prof.ssa Ginzburg, che qui ringrazio sentitamente. Per aver agevolato in ogni modo le mie ricerche e per gli utili scambi ringrazio: la dott.ssa Rita Clementi e la dott.ssa Arianna Sinceri dell’Ufficio Patrimonio Artistico del Quirinale; il dott. Alessandro Cosma e la dott.ssa Giuliana Forti delle Gallerie Nazionali Barberini Corsini; la dott.ssa Marcella Culatti della Fondazione Zeri di Bologna; la dott.ssa Lavinia Iazzetti dell’Accademia delle Scienze di Torino; Paolo Giagheddu; il prof. Grisolia; il dott. Giorgio Marini; la dott.ssa Alessandra Mercantini dell’Archivio Doria Pamphilj; il dott. Roberto Contini; la dott.ssa Marina de Carolis; la dott.ssa Marja Stijkel del Rijksmuseum; la dott.ssa Celeste Langedijk del Teylers Museum di Haarlem; la dott.ssa Iefke van Kempen; la prof.ssa Prospero Valenti Rodinò; la dott.ssa Stefania Santini del FEC; la dott.ssa Anna Maria Guarino della Soprintendenza Speciale Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Roma; la dott.ssa Gabriella Verri del Vicariato di Roma; i parroci di San Martino ai Monti, Santa Maria della Pace e San Marco al Campidoglio; don Franco Bergamin e la dott.ssa Caterina Vitelli; Flavia Ormond; il personale della biblioteca di Arte, Musica e Spettacolo dell’Università degli Studi di Torino (specialmente Andrea, Carla e Diego); Mauro Boccia e Silvia Apatecola della Biasa di Roma; Tiziana Vallone del Centro Studi Tiziano Vecellio; Harry J. Hendriks; il signor Luigi del Comune di Sambuci. Infine, *last but not least*, desidero fare un ringraziamento speciale a Valentina Balzarotti, Dario Beccarini, Vittoria Brunetti, Giulia Cadoni, Antonio Cipullo, Giulia Conte, Gianluca Forgione, Bianca Hermanin, Natsuko Kuwabara, Alessia Marzo, Giacomo Montanari, Romina Origlia, Vincenzo Stanziola e Jacopo Tanzi per avermi aiutato e supportato (nonché spesso sopportato) nel corso di questi anni: a voi va tutta la mia gratitudine.

CAPITOLO I **GENERAZIONI E MODELLI A CONFRONTO**

1. LA PITTURA A ROMA TRA INNOCENZO X E ALESSANDRO VII: **UNO SGUARDO D'INSIEME**

Il 7 aprile 1655 Fabio Chigi venne eletto papa con il nome di Alessandro VII. Per Roma si aprì una stagione di grande rilevanza per le arti, destinata a mutare permanentemente il volto della città. Per comprendere i caratteri di novità del pontificato chigiano è utile esaminare alcune premesse individuabili nei dieci anni del suo predecessore, Innocenzo X¹. Sul piano della pittura, che qui ci interessa indagare, il contesto del papato Pamphilj, dopo i fasti dei Barberini, si ricostruisce bene seguendo le mosse di Pietro da Cortona, che avrà un ruolo cruciale e di assoluto primo piano durante gli anni di Alessandro VII.

Quando nell'ottobre 1647 il Cortona rientrò a Roma da Firenze trovò la situazione artistica e culturale mutata rispetto a quella di quasi sei anni prima². Ad Urbano VIII era succeduto il più austero Innocenzo X, il quale, dovendosi fare carico della difficile situazione economica lasciata da papa Barberini aggravata dalla fallimentare guerra di Castro, manifestò rispetto a questo una minore attenzione per le arti, venendo di conseguenza salutato come poco «amico delle lettere, né di oratori o poeti, laonde indarno molti si affaticano a presentarli scritture fatte con arte retorica, o poesia, o historie perché non sono gradite, né tenute in conto alcuno da lui»³. La stessa situazione veniva sinteticamente delineata anche da Nicolas Poussin che a Paul Fréart de Chantelou scriveva: «les choses de Rome se sont bien changées dessous ce Papa icy et nous n'avons point de faveur en Court»⁴.

¹ Per gli anni di Innocenzo X che mancano ancora di un approfondimento sistematico: GARMS 1972; WATERHOUSE 1976, pp. 26-29; BRIGANTI 1962B [1982], pp. 99-106; MAGNUSON 1982-1986, II, 1986, pp. 95-120; BRIGANTI 1989, pp. 21-27; *Innocenzo X Pamphilj* 1990; CAPPELLETTI 1999; ZUCCARI 1999; LEONE 2008, pp. 144-151; BYINGTON 2016.

² Il Berrettini si era recato a Firenze nel maggio 1641 per proseguire gli affreschi in palazzo Pitti, iniziati su incarico del granduca Ferdinando II de' Medici nel 1637. Dopo una parentesi romana (da gennaio fino al termine del 1643), rientrò stabilmente a Firenze, ad eccezione di un breve soggiorno a Venezia al seguito del cardinale Bichi all'inizio dell'anno successivo. Per la cronologia di questi anni: FERRARA 1997, pp. 482-484. Per il secondo soggiorno veneziano, da ultimo: LEMOINE 2016, pp. 45-62.

³ GIGLI-BARBERITO 1994, I, p. 425.

⁴ Non poteva di certo giocare a favore di Poussin il suo rapporto con la corte di Francia: all'arrivo a Parigi nel 1640 Luigi XIII lo nominò "primo pittore". La lettera è inviata da Roma il 20 agosto 1645: POUSSIN-JOUNNAY 1911, p. 316. Una certa diffidenza di Innocenzo X nei confronti dei pittori è ricordata anche da Giovanni Battista PASSERI (1772, p. 112) nella biografia di Agostino Tassi: «Nel principio del suo pontificato in occasione di varie fabbriche, che egli intraprese, gli veniva proposto per renderle più gradite di farle adornare di pitture; al che rispondeva, che mal volentieri si impacciava con Pittori perché aveva sempre ricevuto da loro varj dispiaceri, ed un giorno si lasciò intendere che da tutti li Pittori, con li quali aveva trattato fino a quel tempo, s'era veduto ingannato da loro, eccettuatone Agostino Tassi».

Diverso era anche il panorama figurativo, se confrontato agli anni barberiniani. Dopo la cosiddetta “generazione del ‘30”, vale a dire quei pittori come lo stesso Cortona, Andrea Sacchi e Nicolas Poussin che avevano «raggiunto la piena maturità delle proprie intenzioni»⁵ intorno a questo decennio, pare non si fosse affacciato sulla scena artistica romana nessun altro in grado di mettere seriamente in discussione Pietro da Cortona. Degli emiliani, che avevano avuto una parte così rilevante nei brevi anni di Gregorio XV e a seguire in quelli di Urbano VIII, rimaneva soltanto Lanfranco, il quale nella tribuna di San Carlo ai Catinari realizzava, per l’ultima volta, una visione celeste memore di Correggio e animata da una moltitudine di santi⁶. Domenichino era morto a Napoli nel 1641, lasciando nell’Urbe alcuni allievi – tra cui Giovanni Angelo Canini – mentre già da molti anni erano rientrati a Bologna Guido Reni e Francesco Albani (rispettivamente morti nel 1642 e nel 1660).

Appena un anno dopo il Berrettini, tornava a Roma per stabilirvisi definitivamente anche Pier Francesco Mola che esordì pubblicamente di lì a poco nella chiesa dei Santi Domenico e Sisto a Magnanapoli⁷. Entro il 1651 vennero poi scoperti gli affreschi della tribuna di Sant’Andrea della Valle, dove il calabrese Mattia Preti aveva messo in scena, tramite figure fuori scala, giganti, rinvigorite da una pittura di macchia guercinesca e da una luce neoveronesiana, gli ultimi episodi della vita del santo titolare. Sebbene gli affreschi venissero accolti «con molto applauso universale», Preti non trovò spazio a Roma e poco dopo lasciò la città alla volta di Modena⁸. Nel contesto fin qui delineato sarebbe invece infruttuoso cercare riscontri nelle opere romane del

⁵ BRIGANTI 1962B [1982], p. 28.

⁶ È stato notato come quest’ultimo affresco risulti isolato dal contesto artistico romano poiché lo «stile di Lanfranco era ormai fuori moda». Nello stesso giro d’anni, forse su suggerimento di Virgilio Spada, per decorare l’ambiente della galleria in palazzo Pamphilj in piazza Navona si pensò proprio a Lanfranco, il quale riuscì a preparare solo qualche disegno prima di morire nel novembre 1647: SCHLEIER 2001, p. 52.

⁷ PETRUCCI 2012, pp. 406-407, cat. C1. Oltre a Mola nel 1649 rientrò a Roma anche Salvator Rosa, mentre Giovanni Benedetto Castiglione vi rimase solo qualche anno, in tempo per licenziare intorno al 1650 la *Vergine Immacolata con sant’Antonio da Padova e san Francesco d’Assisi*. La tela (oggi presso il Minneapolis Institute of Arts, inv. 66.39) era stata commissionata per l’altare maggiore dei Cappuccini di Osimo dall’arcidiacono Pier Filippo Fiorenzi, grazie all’interessamento del cardinale Girolamo Verospi. Prima dell’invio nelle Marche l’opera venne esposta pubblicamente nel palazzo del prelado, dove raccolse le lodi di non meglio specificati «altri pittori»: GABRIELLI 1955, p. 262. Per una ricognizione dei modelli di Grechetto nella produzione di pale d’altare si veda da ultimo: SPIONE 2017.

⁸ Gli affreschi avevano destato qualche perplessità in Cassiano dal Pozzo: «Le pitture nuove d’un tal Cavaliere Calabrese scoperte in S. Andrea [...] havendo il paragone di quelle di Domenico Zampieri [...] che li stan sopra e quelle della cupola del Lanfranco, fanno un contrasto tale, che i più non le stimano in proposito»: BRIGANTI 1962B [1982], p. 132, nota 36. Il risultato della commissione generò una lunga controversia con i padri teatini di Sant’Andrea della Valle che dovette amareggiare il pittore. Preti tornò a Roma nella primavera del 1652 per poi trasferirsi a Napoli l’anno successivo. Nel 1661 venne chiamato dal principe Camillo Pamphilj per eseguire l’affresco nella stanza dell’Aria nel palazzo di famiglia a Valmontone, in sostituzione di Pier Francesco Mola: DE GENNARO 2016, p. 344.

breve soggiorno di Velázquez, che pure lasciò l'intenso *Ritratto di Innocenzo X*, vero caposaldo della ritrattistica del Seicento ora presso la galleria Doria Pamphilj⁹.

Riprendendo le fila di quanto già lucidamente delineato da Giuliano Briganti e tornando ai coetanei del Cortona¹⁰: Nicolas Poussin, dopo aver eseguito il *Martirio di sant'Erasmus* (1629-1630) per San Pietro, testo cruciale per una intera generazione di pittori, era passato dal *revival* tizianesco e dalla pittura intrisa di luce a composizioni compassate, pausate, solenni, confinandosi nella produzione da cavalletto per una fedele cerchia di ammiratori. Non rimaneva dunque che Andrea Sacchi a dirigere il cantiere più importante di tutto il decennio pamphiliano. Sacchi venne coinvolto nella ridecorazione del Battistero Lateranense già nel 1639 per volere di papa Urbano VIII ma l'impresa fu portata a termine con rinnovato slancio solo entro l'anno giubilare 1650¹¹. Il maestro assegnò le *Storie di Costantino* [figg. 1-5] da affrescare lungo le pareti dell'aula ottagonale ai già affermati Andrea Camassei e Giacinto Gimignani – quest'ultimo allievo del Cortona – e agli allievi Carlo Magnone e Carlo Maratti, riservandosi le otto monumentali tele per la lanterna con *Storie di san Giovanni Battista* [figg. 6-11]. Se gli affreschi di Maratti e Magnone su cartone di Sacchi, parlano necessariamente la lingua del maestro, le altre tre scene eseguite da Gimignani e Camassei presentano ben evidenti le caratteristiche stilistiche proprie di ognuno¹². Gli episodi non sono dunque tenuti insieme dall'omogeneità di stile quanto piuttosto dal recupero degli affreschi eseguiti da Raffaello e dalla sua bottega nel Palazzo Apostolico Vaticano. Fanno eco a questo recupero anche le otto tele che narrano gli episodi salienti della vita del Battista in maniera pacata e accostante, unitamente a un dinamismo frenato e a un colore smaltato e prezioso. Nella fusione di modelli da Raffaello ma anche dai capisaldi della scuola bolognese come Albani, Reni e Domenichino – particolarmente quello dell'abbazia di Grottaferrata – il Battistero costituì un riferimento determinante per i pittori che si stavano formando a cavallo tra il quinto e il sesto decennio del secolo¹³. È il caso,

⁹ Come notato già da Giuliano BRIGANTI (1962B [1982], p. 104).

¹⁰ BRIGANTI 1962 [1982]; IDEM 1989.

¹¹ Nonostante sia uno dei cantieri più importanti del passaggio tra l'epoca barberiniana e quella pamphiliana, la decorazione del Battistero deve essere ancora approfondita, soprattutto per quanto concerne le implicazioni figurative per i decenni centrali del secolo: A. EMILIANI, in *L'Ideale Classico* 1962, pp. 334-337, cat. 138; SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 19-22; 84-89, catt. 53-61; TEMPESTA 1999. Per i restauri e per un inquadramento più generale: IPPOLITI 2001; BORGOMAINERIO 2012; LEE BIERBAUM 2014.

¹² A questo proposito Ann SUTHERLAND HARRIS (1977, p. 86, cat. 53) esclude un intervento diretto di Sacchi nella progettazione delle scene di Camassei e Gimignani. Di parere opposto Angela NEGRO (1997A, p. 206) che ravvisa una stretta dipendenza dai modi del maestro romano.

¹³ Doveva aver contato anche l'incarico di copiare alcuni arazzi di Raffaello che Sacchi aveva ricevuto dal cardinale Antonio Barberini, appena rientrato dal viaggio nell'Italia settentrionale intorno al 1636: TEMPESTA 1999, p. 52 nota 11. Questo sentito ritorno a Raffaello è ricordato anche da Bellori che racconta come egli, tornato a Roma, andò subito a visitare le stanze vaticane «con apprensione che quel colorito non dovesse più come prima soddisfarli [...]

ad esempio, di Jan Miel per il quale il Battistero fu cruciale per l'elaborazione del proprio repertorio di pittore di storia, da affiancare alla prolifica esperienza di bambocciante. I suoi primi affreschi dell'inizio degli anni cinquanta denunciano infatti una certa fascinazione per lo stile di Sacchi (ma anche di Camassei e Gimignani) insieme a una ripresa intelligente di alcune figure e composizioni del ciclo lateranense. Il *Battesimo del sultano di Iconio* [fig. 13], affresco con il quale Miel esordì pubblicamente nel 1651 nella basilica di San Martino ai Monti, rivela dal punto di vista sia stilistico che compositivo l'approfondita conoscenza del ciclo Lateranense, in particolare del *Battesimo di Cristo* [fig. 12] dipinto da Sacchi per la lanterna¹⁴. Allo stesso modo il paggio con cimiero e spada [fig. 14], posto alla sinistra del sultano, rielabora la medesima figura presente nella scena di *Costantino che stabilisce la religione cristiana e ordina la distruzione degli idoli* [fig. 15] realizzata da Carlo Maratti su cartone di Sacchi. Citazioni dall'affresco di Maratti – persino nella gamma cromatica – tornano anche nelle successive *Storie di san Lamberto di Maastricht* affrescate nell'omonima cappella in Santa Maria dell'Anima l'anno seguente¹⁵ [figg. 16-17]. Anche le fisionomie dei personaggi, che si replicheranno inalterate in tutte le opere del fiammingo, derivano da quelle di Sacchi: tratti leggermente arcigni con barbe folte e chiome compatte, labbra carnose, occhi grandi e infossati, talvolta un poco vacui. Alla luce di tali affinità si è tentati di ipotizzare un apprendimento diretto sui ponteggi del Battistero, nel lasso di tempo che coincide tra l'unico contatto a oggi effettivamente documentato tra Sacchi e Miel, datato al 1640, e l'esordio pubblico di quest'ultimo in San Martino ai Monti nel 1651¹⁶. Tale circostanza aiuterebbe a spiegare come il fiammingo ebbe modo di apprendere a dipingere ad affresco, sebbene per il momento l'assenza di documenti inviti a una necessaria cautela.

A ricordare le *Storie di san Giovanni* e le *Storie di Costantino* vennero raffigurati da Sacchi e da alcuni «suoi Giovani» sedici medaglioni monocromi, contornati da vivacissimi putti¹⁷ [fig.

per aver gl'occhi assuefatti al colorito di Lombardia». Entrato nella Stanza di Eliodoro «a rimirar l'istoria d'Attila [...] restò bentosto deluso di se stesso e del suo inganno, ritrovandovi dentro il più bel misto di Tiziano e del Correggio ed il più degno colore di pennelli lombardi»: BELLORI 1672 [2009, II], p. 558. Sul dibattito intorno al "colorito": GINZBURG 2015, pp. 28-32.

¹⁴ Il pagamento al fiammingo è stato pubblicato in SUTHERLAND HARRIS 1964B, pp. 116-119.

¹⁵ Per la datazione degli affreschi in Santa Maria dell'Anima (1652-1653): ASR, Galla Placidia, Monte di Pietà, Libro Mastro 91, 1652, ff. 273sx-273dx; 948sx; Libro Mastro 92, 1653, f. 209sx; ERWEE 2014-2015, II, 2015, p. 189 nota 75; GAJA c.d.s.

¹⁶ La loro collaborazione per la realizzazione dell'*Entrata di Urbano VII al Gesù* (Roma, palazzo Barberini, inv. 1445) è attestata sia dalle fonti che dai documenti. L'opera venne eseguita insieme al pittore e prospettico Filippo Gagliardi, su commissione del cardinale Antonio Barberini. Nell'inventario *post mortem* del cardinale del 1671 si trova menzionata come «il Centesimo dei Gesuiti, Prospettiva, mano di Filippo Gagliardi le principal figure mano del fu S.r Andrea Sacchi, il restante Gio. Miele»: BALDINUCCI 1767-1774, vol. XVII, 1773, pp. 34-35; ARONBERG LAVIN 1975, p. 292.

¹⁷ PASSERI 1772, pp. 321. I pagamenti sono parzialmente riportati da POLLAK 1928, I, pp. 141-143. Il 18 agosto 1649, Sacchi riceveva dal cardinale Giori cento scudi per le «opere fatte e da farsi». A questa data dunque non erano

18]. Tra questi «Giovani» un ruolo di primo piano lo ebbe Carlo Maratti il quale si servì di questa esperienza per sviluppare il proprio linguaggio figurativo, aggiornando quello del maestro. Di quanto realizzato, Maratti serberà memoria per la cappella Alaleona in Sant'Isidoro a Capo le Case ove tra il 1653 e il 1655 eseguì il suo primo ciclo di affreschi in completa autonomia. Il Battistero costituisce dunque una delle prime prove del pittore di Camerano, alla vigilia del suo esordio pubblico in San Giuseppe dei Falegnami¹⁸.

Né Sacchi né Poussin – chi per un motivo, chi per un altro – si cimentarono a queste altezze cronologiche con la pittura ad affresco, che nella Roma di questi anni costituiva una garanzia certa di impiego in numerose e prestigiose commissioni. Poussin non affrescò mai a Roma mentre Sacchi, la cui produzione si diradò molto nell'ultimo decennio di vita, dopo aver demandato ad altri gli affreschi del Battistero non riuscì ad andare oltre la fase progettuale della decorazione della volta di San Luigi dei Francesi, commissionatagli dal cardinale Antonio Barberini. Doveva dunque apparire ben chiaro al Cortona come nessuno di loro due potesse minare il suo primato nel campo della decorazione, che si era appena rafforzato con l'esperienza di palazzo Pitti a Firenze.

Oltre al Battistero, gli altri cantieri collettivi che restituiscono quale fosse la situazione artistica romana al rientro del Berrettini sono l'ammodernamento della basilica di San Martino ai Monti, ove muovono i primi passi alcuni pittori che si affermeranno poi nel decennio successivo (come Gaspard Dughet, Jan Miel, Fabrizio Chiari e Giovanni Angelo Canini), e il palazzo Pamphilj, in cui lavorò anche lo stesso Pietro da Cortona, come si vedrà nel terzo paragrafo¹⁹.

Dopo il soggiorno fiorentino anche la prima bottega del Cortona si era frammentata. Avanti la partenza per Firenze, nelle importanti commissioni di palazzo Barberini – dalla cappella privata alla colossale impresa del salone – il Berrettini era stato affiancato da Giacinto Gimignani, Giovanni Francesco Romanelli²⁰, Pietro Paolo Ubaldini e Giovanni Maria Bottalla. Probabilmente sia la giovane età del Cortona sia il fatto che fossero tutti quasi coetanei comportò

ancora state terminate le tele con le *Storie del Battista*. Da una lettera di Giori al cardinale Francesco Barberini si apprende che di otto dipinti «6 sono finiti interamente e 2 stanno in buon termine»: ASR, Galla Placidia, Monte di Pietà, Libro Mastro 87, f. 585sx; A. EMILIANI, in *L'Ideale Classico* 1962, p. 335, cat. 138; ERWEE 2014-2015, II, 2015, p. 129 nota 11. È invece emersa solo di recente la presenza di Filippo Gagliardi che il 10 luglio 1647 ricevette un pagamento per «haver dipinto otto cornici, e p. altri lavori»: ASR, Galla Placidia, Monte di Pietà, Libro Mastro 85, f. 651sx; segnalato da Micheal ERWEE (2014-2015, II, 2015, p. 129 nota 9) senza essere discusso.

¹⁸ L'*Adorazione dei pastori* è databile tra il 1650 e il 1651: RUDOLPH 1977, pp. 46; 54 nota 2.

¹⁹ Per la ridecorazione di San Martino ai Monti, patrocinata dal priore dei carmelitani Giovanni Antonio Filippini e supervisionata da Filippo Gagliardi: SUTHERLAND HARRIS 1964A; EADEM 1964B; WITTE 2008.

²⁰ Di questa prima attività Passeri ricorda alcune «istoriette assai galanti, e ben composte sotto gli andamenti, e con religiosa imitazione della maniera del Cortona». Sempre secondo il biografo la rottura con il maestro si compì in seguito all'assegnazione al Romanelli di una sovrapporta da realizzare in San Pietro. A impensierire il Cortona doveva essere l'ottimo rapporto del viterbese con il cardinale Francesco Barberini, suo stesso mecenate: PASSERI 1772, pp. 329; 331; BALDINUCCI 1767-1774, vol. XVIII, 1773, pp. 206-210.

proficui e reciproci scambi, nel segno dell'elaborazione di uno stile comune²¹. Per questo motivo più che allievi, Anna Lo Bianco propende per definirli come collaboratori, per via della ricerca condivisa di uno stesso mezzo espressivo e di una certa autonomia di elaborazione nelle diverse fasi progettuali. Come esempio di una elaborazione autonoma ma comune la studiosa si riferisce ai due *pendant* con la *Raccolta della manna* (1632-1634) e la *Costruzione del tabernacolo* (1632-1634), entrambi presso il palazzo della Provincia di Torino e rispettivamente di Pietro da Cortona e di Giovanni Francesco Romanelli. Quest'ultimo infatti pur esprimendosi mimeticamente nello stile del Cortona fu autore anche del disegno preparatorio per il dipinto²². Morti precocemente Bottalla – appena più che trentenne nel 1644 – e Ubaldini (nel 1650), Gimignani e Romanelli si allontanarono progressivamente dallo stile del maestro condividendo gli esiti della ricerca di figure alabastrine e di un colore puro e luminosissimo, debitore della lezione del Poussin degli anni trenta. Gimignani approderà così a composizione teatrali e di forte impatto patetico, caratterizzate da figure “statuine” cristallizzate nel tempo e nello spazio; Romanelli raffrederà in maniera sostanziale l'impeto cortonesco, sia nella linea che nel colore, ampliando considerevolmente i riferimenti cui attingere. Già nel quinto decennio fu dunque in grado di raggiungere un equilibrio compositivo nel segno di un recupero di Raffaello mediato sugli esempi di Reni e di Sacchi, come emerge nella decorazione del salone di palazzo Lante alla Sapienza²³.

Durante l'assenza del Cortona, entrambi ebbero inoltre modo di gravitare intorno a Sacchi e soprattutto intorno al cavalier Bernini²⁴. È Baldinucci ad esplicitare come Romanelli, dopo aver tentato di estromettere, con l'aiuto del Bottalla, il Cortona dall'impresa della volta Barberini²⁵, si accostò a Bernini, trovando «in esso ogni buona disposizione, per accreditarlo sempre più per Roma, e colla persona del Papa»²⁶. L'incontro con Bernini lasciò traccia anche nello stile della

²¹ Pietro da Cortona era nato nel 1596; Gimignani nel 1606; Romanelli tra il 1610 e il 1612; Ubaldini nel 1611 e Bottalla nel 1613. Sulla prima bottega cortonesca si rimanda agli studi di LO BIANCO 1997, pp. 34-35; EADEM 2000 e BRUNO 2006.

²² LO BIANCO 2007, pp. 214-215; 217. Per la datazione dei *pendant*: CIFANI, MONETTI 2000, p. 564.

²³ Per il ciclo di affreschi: MECCOLI 2003. Più o meno allo stesso periodo risale l'*Allegoria di Venezia* affrescata nel presbiterio della basilica di San Marco che nonostante le estese cadute di colore immaginiamo caratterizzata da cromie smaltate: cfr. capitolo II, cat. 26.

²⁴ Come visto, Gimignani eseguì un affresco con la *Visione della Croce* [fig. 3] per il Battistero Lateranense. Stando al racconto di PASSERI (1772, p. 162) inizialmente Sacchi assegnò a Romanelli l'episodio con la *Battaglia di Costantino*. In seguito alla sua rinuncia la scena venne affidata a Camassei il quale doveva aver già dipinto l'*Ingresso di Costantino a Roma* [fig. 1]. In un'ottica di schieramenti contrapposti, che deve ora essere rivista, Giuliano BRIGANTI (1989, p. 22) definì Gimignani e Romanelli come due «ex cortoneschi classicheggianti», promossi dal Bernini in «funzione anticortonesca».

²⁵ Questo episodio è giustamente ritenuto inattendibile da Silvia BRUNO (2000, pp. 34; 36-38) che ha rilevato come ancora nel 1635 Cortona subaffittasse a Romanelli due stanze nella propria casa in via dei Leutari forse da utilizzare come studio, a riprova del perdurare, almeno a queste date, del rapporto tra i due.

²⁶ BALDINUCCI 1767-1774, vol. XVIII, 1773, pp. 208-209.

prima maturità del pittore che segnò l'allontanamento dall'antico maestro mediante l'elaborazione di un nuovo modo di panneggiare e il ricorso a una pennellata piana e meno di tocco²⁷. Ancora più consolidato fu il coinvolgimento di Gimignani. A partire dal suo rientro a Roma nel 1661, dopo la lunga parentesi toscana, venne impiegato in alcuni importanti cantieri sotto la direzione del Bernini: nella cappella Fonseca in San Lorenzo in Lucina, nella chiesa di Castel Gandolfo, nel santuario di Galloro e nella collegiata di Ariccia²⁸. Quest'ultima occorrenza è particolarmente significativa poiché accanto alla pala di Giacinto Gimignani – che già risente delle suggestioni di Bernini nel vortice luminoso nel quale si trovano Cristo e i cherubini – figura quella del figlio Ludovico, il cui linguaggio e le cui invenzioni dipendono strettamente da quelle berniniane (oltre che da quelle di Maratti), come dimostrato proprio dalla *Sacra famiglia* di Ariccia: nel passaggio dalla pittura raggelata del padre a quella sciolta e luminosa del figlio è quindi possibile registrare quasi in presa diretta la piena messa in atto delle formule del Bernini [figg. 19-23]. Tali formule si concretano in una concezione del dinamismo nuova che supera le composizioni teatrali del Cortona, in cui i personaggi sono collocati principalmente sul proscenio, in favore di figure capaci di muoversi liberamente nello spazio.

L'effettivo ruolo di Gian Lorenzo per i pittori in questi decenni è stato giustamente considerato uno dei problemi afferenti ai rapporti intercorsi tra Pietro da Cortona e la sua cerchia, dal momento che buona parte di essa si è rivelata, come si vedrà più avanti, anche «sistematicamente in contatto con il magistero del Cavalier Bernino»²⁹, lasciando quindi intuire una situazione più complessa di quanto è stato spesso ipotizzato dagli studi, nonostante i ben noti attriti tra i due artisti³⁰. D'altronde l'unica personalità che poteva effettivamente contrastare il primato del Cortona al suo ritorno da Firenze era proprio Bernini, che era riuscito a ottenere commissioni importanti anche nelle circostanze a lui non favorevoli dei primi anni del pontificato papalino. La pittura era inoltre una componente non secondaria nella visione artistica di Bernini, non solo

²⁷ Come indagato da BRUNO 2000.

²⁸ I cantieri di Castel Gandolfo, Galloro e Ariccia furono patrocinati da Alessandro VII. Bernini lo incaricò inoltre di fornire, insieme a Lazzaro Morelli, il disegno della *Cattedra di San Pietro* all'incisore François Spierre. Il primo incontro tra i due potrebbe essere occorso intorno alla metà degli anni trenta, quando il pittore licenziò la pala con l'*Adorazione dei Magi* per la cappella di Propaganda Fide, costruita proprio da Bernini. Il rapporto era sicuramente consolidato entro il 1643. Alla nascita del figlio Ludovico figurano infatti come padrino e madrina il cardinale Giulio Rospigliosi e Caterina Tezio, moglie di Bernini: MARTINELLI 1983-1984; FAGIOLO DELL'ARCO 2001, pp. 98; 100.

²⁹ FAGIOLO DELL'ARCO 2001, pp. 9; 87.

³⁰ Ancora nel 1656, Alessandro VII annotava questa raccomandazione nel proprio diario: «Maiordomo si guardi che i disegni di Pietro non veda il Bernino e viceversa»: KRAUTHEIMER, JONES 1975, p. 203. Si veda anche la lettera dell'ambasciatore del duca di Modena del 1661: FRASCHETTI 1900, pp. 242-243 nota 1.

dal momento che egli stesso si definiva “nato per dipingere”³¹, ma soprattutto poiché questa era parte integrante del «maraviglioso composto» tra le arti, espressione con la quale egli stesso intendeva una concezione organica dell’opera che prevedesse l’interazione tra pittura, scultura e architettura al fine di creare un’unità di visione³². È difficile stabilire con precisione quanto egli abbia contato per la generazione di artisti che andava affermandosi alla metà del secolo, tuttavia osservando la produzione di quanti seppero tradurre il suo linguaggio in pittura appare evidente una nuova concezione della spazialità nello scalare dei piani, unita a una profonda tensione spirituale che si manifesta nel turbinio avvolgente delle apparizioni celesti³³. Allo stesso tempo la pennellata diventa più solida, intrisa di luce, carica di un colore denso e pastoso. Queste componenti di stile, che potremmo definire di derivazione berniniana, si manifestano via via in maniera più evidente nella seconda metà del secolo, anche grazie alla divulgazione di quei pittori, come ad esempio Guillaume Courtois, Giovanni Battista Gaulli e Ludovico Gimignani, che in prima persona ebbero modo di mettere in atto le invenzioni di Bernini.

2. L’ATTIVITÀ DI PIETRO DA CORTONA NEGLI ANNI CHIGIANI: LA BOTTEGA, LA GESTIONE DEI CANTIERI E LA QUESTIONE DEL “CORTONISMO”

Negli anni di Innocenzo X si consolida dunque il dominio incontrastato sulla scena artistica romana di Pietro da Cortona e di Gian Lorenzo Bernini; un binomio che sarà centrale anche durante il pontificato chigiano, come osservato con amarezza dallo scultore e trattatista Orfeo Boselli intorno al 1660:

«A nostri tempi l’arti più belle sono per mancare; non per mancamento de Principi boni, ne per essere persa la diletatione: ma per essere poste tutte l’occasioni in Pittura in man di un Pittore, et tutte quelle di scultura in mano di un scultore; ambedoi li più insatiabili politici, che mai

³¹ Almeno stando a quanto riportato da Chantelou. Inoltre un avviso romano nel dare la notizia della sua morte lo definiva come il «Tiziano dei nostri tempi», laddove ci si sarebbe forse aspettati di leggere il nome di Michelangelo: FAGIOLO DELL’ARCO 2002, pp. 27; 30.

³² BERNINI 1713, p. 33. Rimangono pochissime tele di storia di sua invenzione, realizzate poi da Carlo Pellegrini: la *Conversione di Saulo* nella cappella del palazzo di Propaganda Fide e il *Martirio di san Maurizio*, ora presso la Pinacoteca Vaticana, che dimostra una stretta affinità con il *Martirio di sant’Erasmus* di Poussin. Ai problemi del Bernini pittore sono stati oramai dedicati un buon numero di approfondimenti, particolarmente negli ultimi decenni. Nell’economia del discorso qui affrontato si rimanda a: GRASSI 1945; MARTINELLI 1950; FAGIOLO DELL’ARCO 2002; *Bernini e la pittura* 2003; PETRUCCI 2006; *Bernini pittore* 2007; per il rapporto tra Bernini e la pittura in senso più esteso si veda in particolare: SUTHERLAND HARRIS 1987, pp. 51-58; ANGELINI 2005B, pp. 168-170; IDEM 2007.

³³ Penso ad esempio alle pale di Courtois e Gaulli in Sant’Andrea al Quirinale.

nascessero in tale professioni; poiche tengono lontani tutti quelli li quali sono capaci di fare quanto loro, et portano alle occasioni, o loro dependenti, o discepoli, o predicanti»³⁴.

In effetti, tenendo conto delle commissioni papali nel solo ambito pittorico, nei primi anni di governo di Fabio Chigi furono portate a termine le decorazioni della galleria di Alessandro VII e di Santa Maria del Popolo mentre si procedeva verso la conclusione di Santa Maria della Pace e verso la pubblicazione del *Missale Romanum* (1662). Ad eccezione della chiesa del Popolo, sotto la supervisione di Bernini, le altre imprese vennero affidate proprio al Cortona. Tuttavia rispetto ai precedenti pontificati di Urbano VIII e di Innocenzo X, egli mise raramente mano ai pennelli preferendo piuttosto assumere un ruolo di imprenditore e di progettista attivo su più fronti, capace dunque di sopperire, per interposta persona, sia alla decorazione pittorica, che architettonica e, talvolta financo, scultorea³⁵. Come osservato da Donatella Sparti, in questi anni l'imprenditorialità del Cortona si fondò su una «gestione polivalente della sua bottega» dove pittura, scultura e architettura concorrevano «nella progettazione di opere eseguite attraverso la collaborazione di artisti specializzati in aree tecniche differenti»³⁶.

Un'organizzazione così ampia e al contempo serrata del suo atelier riflette quelli che furono per lui anni di grande fervore³⁷: oltre alle commissioni di Alessandro VII al Quirinale, alla Pace e in Santa Maria in via Lata, di cui progettò la facciata, si devono aggiungere l'imponente incarico dei cartoni per i mosaici delle cappelle del Santissimo Sacramento e di San Sebastiano nella basilica di San Pietro, iniziato al principio degli anni cinquanta, e le iterate richieste degli Oratoriani³⁸. Per sé il Cortona si riservò di proseguire quanto aveva iniziato quasi dieci anni prima nella chiesa degli Oratoriani alla Vallicella, affrescando la tribuna con l'*Assunzione della Vergine* (1655-1660 circa), i pennacchi con i *Profeti* (1659-1660) e infine la volta con il *Miracolo di san Filippo Neri* (1664-1665), insieme a poche altre opere licenziate per gli altari romani³⁹.

³⁴ BOSELLI-WEIL 1978, ff. 167v-168r. Per una ricognizione dell'attività di Orfeo Boselli e per la matrice antiberniniana delle *Osservazioni della scoltura antica*: NERI 2008, con bibliografia precedente.

³⁵ Ci si riferisce in particolare alla progettazione del rilievo con la *Trinità* per la cappella Chigi in Santa Maria della Pace: MONTAGU 1991, pp. 82-83. Pietro da Cortona aveva ottenuto il permesso di poter impiantare una fonderia nella propria casa-studio in via della Pedacchia per lavorare all'altare bronzeo per la cripta di Santa Martina: SPARTI 1997B, p. 69-74.

³⁶ SPARTI 1997B, p. 72; SPEZZAFERRO 2004, pp. 350-351.

³⁷ In milleseicento metri quadri di spazio Pietro da Cortona organizzò alcune sale per lo studio della pittura, un salone destinato alle copie utili alla formazione dei giovani mentre pose il suo studio nel sottotetto, lontano dagli ambienti di rappresentanza: SPARTI 1997B, pp. 37-39.

³⁸ Per i mosaici petrini: CORNINI 2012, pp. 391-395, con bibliografia precedente.

³⁹ La più importante, anche per l'alta resa qualitativa è la *Processione di san Carlo* per l'altare maggiore di patronato dei Colonna nella chiesa dei Catinari. La grande tela richiestagli da Alessandro VII per Sant'Ivo alla Sapienza rimase invece incompiuta e fu terminata da Giovanni Ventura Borghesi. Numerose furono le opere

Rispetto all'epoca barberiniana durante la quale, come accennato, vigeva un rapporto di scambio reciproco con gli allievi, ben diversa fu l'organizzazione della bottega del Cortona tra gli anni cinquanta e gli anni sessanta. Attorno al maestro gravitò infatti una nuova generazione di collaboratori, oramai subordinata alle sue invenzioni e perfettamente in grado di replicarne il linguaggio, seppure ciascuno con il proprio accento. Per sopperire alla cospicua mole di lavoro Cortona poté contare soprattutto su alcuni collaboratori fidati, dotati di abilità diverse ma del cui esito poteva essere più che certo. In particolare si venne a costituire una compagine compatta di pittori pressoché interscambiabili, cui egli fece sovente riferimento. Per le commissioni più importanti Cortona non poté infatti prescindere dal ricorrere a Ciro Ferri, Lazzaro Baldi e Guillaume Courtois, vale a dire i più dotati tra la seconda generazione degli allievi. Tutti e tre si trovarono a esordire pubblicamente in San Marco Evangelista, seppur con ruoli e pesi differenti⁴⁰.

La stretta collaborazione tra il Cortona e i suoi più promettenti allievi in questi anni emerge anche dalle fonti. Pascoli ricorda come Pietro, occupato in altri lavori, chiese a Baldi alcune «tele istoriate non molto grandi» da mandare a un suo ignoto amico in Toscana che gliele aveva commissionate. Queste furono accolte «come se fossero state fatte da lui, perché le ritoccò finite che l'ebbe, né volle che le principiasse senza sua direzione»⁴¹. Una conferma di questa prassi viene anche da Francesco Saverio Baldinucci a proposito della prima pala d'altare realizzata da Ciro Ferri con la *Vergine che appare a santa Martina* per la basilica di San Marco a Roma. La tela fu inizialmente richiesta a Pietro da Cortona, il quale l'affidò al giovane allievo, ponendolo sotto la propria supervisione: l'opera venne infatti consegnata al committente «per fatta da Pietro

destinate fuori da Roma, talvolta realizzate con l'aiuto della bottega: la *Vergine e il Bambino con i santi Luca, Francesco, Margherita e Martina* per le Francescane di Cortona, l'*Immacolata Concezione* per San Filippo a Perugia, la *Crocifissione* per la chiesa di Castel Gandolfo, *Daniele nella fossa dei leoni* per l'omonima chiesa veneziana (oggi presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia), la *Sibilla che annuncia l'avvento di Cristo* per la galleria dell'Hôtel de La Vrillière (ora al Musée des Beaux-Arts di Nancy), l'*Annunciazione* per la chiesa di San Francesco a Cortona: BRIGANTI 1962 [1982], pp. 260-272; ANSELMINI 1996, p. 664; SPARTI 1997A; SPARTI 1997B, pp. 57-61; RYBKO 1997, p. 252. Già tra il 1647 e il 1651, il Cortona aveva affrescato la cupola della Vallicella. Per il consolidato rapporto con gli Oratoriani: LO BIANCO 1995.

⁴⁰ Cfr. capitolo II, catt. 4; 8-15; 17-18. Lazzaro Baldi nacque nel 1622 e Guillaume Courtois nel 1626. Il più giovane è Ciro Ferri, nato al principio del decennio successivo, nel 1633. È possibile che almeno Baldi e Ferri affiancassero Cortona già nelle imprese della Vallicella e della galleria in palazzo Pamphilj. Proprio a proposito di quest'ultima il conoscitore Sebastiano Resta nel *Piccolo preliminare al Grande Anfiteatro Pittorico* annotava: «In quest'Opera si fece aiutare il Sig.r Pietro dal Sig.r Lazaro Baldi suo fedelissimo discepolo»: FUSCONI, PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983-1984, p. 247. Anna Lo Bianco, invece, ha proposto di individuare in Ferri quel «genovese garzone di Pietro da Cortona» menzionato dai documenti alla Chiesa Nuova. Sempre in lui Vittorio Casale vi riconosce uno degli «allievi del S. Pietro da Cortona», incaricato nel 1652 di portare a termine la volta della Sala Rossa negli ambienti della Vallicella, lasciata incompiuta alla morte di Nicolò Tornioli: CASALE 1984, p. 752; LO BIANCO 1995, pp. 183-184. Per quanto riguarda Courtois è ancora da chiarire l'effettiva realizzazione di alcune opere nella cripta di Santa Martina, intorno al 1650: SALVAGNINI 1937, p. 137; NOEHLES 1970, p. 185.

⁴¹ PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 602.

e non da Ciro»⁴². D'altronde lo stesso Ferri ebbe modo di definirsi, alla morte del suo maestro, come il «descendente della scuola di d.o Pietro, che meglio saprà imitare la maniera del med.mo»⁴³.

A queste parole fa eco Pascoli in apertura alla sua biografia:

«Niun altro discepolo più di Ciro imitò la maniera del maestro Cortona; e niuno altro più di lui s'accostò alle sue belle idee, e bizzarre invenzioni. Niun di loro lo superò nel disegno, e niuno ardi di metter mano, e di terminare l'opere lasciate imperfette da lui. E per potersi dar vanto d'essere stato in tutto, e per tutto vero suo imitatore, e seguace, volle apprendere anche da lui l'architettura»⁴⁴.

Nel narrare la vita di Guillaume Courtois, Pascoli in relazione al già citato cantiere di San Marco arrivava addirittura a sostenere come questi avesse superato lo stesso Cortona. Davanti ai dipinti di Berrettini, stando al biografo, «restò sorpreso e disse: [...] *Guglielmo è mio scolare; ma in questa opera ha fatto quello, che forse non avrebbe fatto il maestro*»⁴⁵. Questo aneddoto che per certi versi ricalca il *topos* del maestro superato dall'allievo restituisce tuttavia il maggiore impiego e la migliore tenuta qualitativa di Courtois rispetto a Baldi e Ferri. Già in questa occasione Courtois dimostrò di avere un buon grado di autonomia dalle invenzioni del maestro e un linguaggio personale frutto di molteplici rielaborazioni, lasciando intuire una rapida maturazione, come in effetti avverrà di lì a poco all'inizio del settimo decennio.

L'esito evidentemente favorevole della messa alla prova nel cantiere di San Marco garantì a Baldi, Ferri e Courtois l'impiego di ben altra portata nella galleria di Alessandro VII al Quirinale⁴⁶. Ormai consolidate le loro capacità, a stretto giro, si susseguirono serrate le commissioni: Ferri e Baldi presero parte ai lavori in Santa Maria della Pace (sebbene non siano rimaste tracce) mentre tutti insieme fornirono alcuni disegni per le incisioni della nuova edizione del *Missale Romanum*⁴⁷. Ancora loro tre furono designati dal Cortona per affrescare l'appartamento al piano nobile del palazzo del duca d'Este a Modena: progetto che avrebbe dovuto eguagliare se non superare quello di palazzo Pitti a Firenze e che invece non vide mai

⁴² BALDINUCCI-MATTEOLI 1975, p. 135; PIO 1724 [1977], p. 31. La vicenda è ricostruita in: capitolo II, cat. 17. Stando al racconto di Baldinucci, anche Ferri a sua volta ritoccò i «quadri de' suoi scolari e d'altri, dando loro col suo pennello tal finimento che sovente restavano questi venduti per di sua mano e non di quelli che gli avevano coloriti»: BALDINUCCI-MATTEOLI 1975, p. 140.

⁴³ POLLAK 1913, p. 15.

⁴⁴ PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 242.

⁴⁵ Ivi, p. 218.

⁴⁶ Cfr. capitolo III, catt. 1-3; 8-9.

⁴⁷ Cfr. capitolo IV, paragrafo 2; per il messale: capitolo VI; catt. 5; 10-18.

compimento⁴⁸. Dello stesso periodo (1660-1661) sono inoltre gli affreschi per le cappelle Mauri e Inghirami nelle navate laterali di San Giovanni in Laterano, realizzati da Baldi e Courtois mentre Cortona attendeva alla risistemazione del coro. Inizialmente sarebbero dovuti essere Baldi e Ferri a fronteggiarsi nelle due cappelle prospicienti ma a quest'ultimo, impegnato a Firenze, subentrò il Borgognone⁴⁹. Il confronto tra i due affreschi al Laterano [figg. 24-25], affini dal punto di vista iconografico (due *Visioni* mistiche), rivela uno scarto di Courtois in direzione di uno sviluppo compositivo e spaziale diverso rispetto alle soluzioni di Baldi ancora profondamente condizionate da Cortona, che danno luogo a un san Giovanni Evangelista un poco impacciato, costretto nell'ampio viluppo del manto. A questo si contrappone il sant'Ilario di Courtois ben più mobile e investito di un'energia nuova: la scena si allarga acquisendo una maggiore spazialità mediante l'inserimento delle figure in un paesaggio che è debitore delle opere di Pier Francesco Mola, con il quale Courtois fu in contatto dai primi anni del sesto decennio. Ancora legata a Mola è anche la *Trinità* nel registro superiore che rielabora il medesimo gruppo messo a punto dal ticinese e inciso da Cornelis Bloemaert per il *Messale di Alessandro VII*⁵⁰. Il trattamento vibrante dei panneggi e le pieghe quasi cartacee della cappa registrano inoltre una prima, eppure profonda, fascinazione per Bernini, in particolare i quattro guizzanti dottori della Chiesa fusi in bronzo per la Cattedra di San Pietro [figg. 26-28].

Come già per i pittori della prima bottega del Cortona, Bernini sembra essere un naturale punto d'approdo anche per quelli della seconda generazione. In particolare Courtois appena dopo la morte di Guido Ubaldo Abbatini, avvenuta nel 1656, iniziò a gravitare nell'orbita berniniana, dimostrando di essere il più adatto a tradurre in pittura le invenzioni di Gian Lorenzo, almeno fino all'imporsi di Giovanni Battista Gaulli, con il quale avrà luogo un ancor più proficuo sodalizio⁵¹.

L'ascendente di Bernini non si limitò ovviamente ai pittori in rapporto con il Cortona ma anzi, per via del ruolo di primo piano ricoperto durante il pontificato chigiano, si esercitò in maniera

⁴⁸ JARRARD 1998, p. 22.

⁴⁹ Ivi, pp. 23-24. Ferri e Courtois lavorarono insieme ancora nella cappella Cesi in Santa Prassede, sempre all'inizio del settimo decennio.

⁵⁰ Cfr. capitolo VI, cat. 22. Entrambi i pittori affrescarono nel palazzo Pamphilj a Nettuno (1654-1655 circa). Affine all'incisione *d'après* Mola è anche una tela con la *Trinità* di piccole dimensioni (99x74.5 cm), in collezione privata [capitolo VI, figg. 58-60]: V. DI GIUSEPPE DI PAOLO, in *Peindre à Rome* 2011, p. 46, cat. 9; EADEM 2014, pp. 105-108.

⁵¹ Anche l'incisore François Spierre passò dal Cortona a Bernini, come narrato nella biografia di Baldinucci. Appena arrivato a Roma egli ebbe come «primo e principal pensiero il procurare d'accostarsi allo stesso Pietro, il quale, conosciute le sue abilità, tanto alla pittura che all'intaglio, diedegli e per l'uno e per l'altra ottimi precetti». In seguito a una lite con il Cortona, Spierre si «congiunse a quegli del partito del cavalier Bernino». La ragione dell'allontanamento risiedeva nella troppa autonomia di Spierre rispetto ai modelli del maestro. Secondo quest'ultimo, l'incisore non voleva «soggettarsi nell'intagliare l'opere ed invenzioni sue alla sua maniera quanto egli avrebbe voluto»: BALDINUCCI 1686 [2013], pp. 230-231.

diffusa su artisti di diversa formazione. Ci si riferisce, ad esempio, al ben noto episodio di Carlo Maratti, raccontato da Giovan Pietro Bellori. Secondo il biografo fu proprio Bernini a indicarlo ad Alessandro VII come colui che in pittura «teneva il primo luogo»⁵². Nonostante Maratti avesse già dato prova delle sue doti in San Giuseppe dei Falegnami e in Sant'Isidoro, questa attestazione di stima dovette rivelarsi determinante nelle scelte del papa dal momento che il pittore prese parte a numerose imprese da lui patrocinate: la galleria nel palazzo del Quirinale – con un incarico di primo piano –, la ridecorazione di Santa Maria della Pace e della cappella Chigi del Duomo di Siena, la nuova edizione del *Missale Romanum*⁵³.

È evidente che, data la varietà di commissioni ricevute tra il sesto e il settimo decennio, le presenze nella bottega del Berrettini non si esauriscono solo con Baldi, Ferri e Courtois. Tra i tanti nomi che dovettero avvicinarsi nelle stanze della casa in via della Pedacchia compaiono anche artisti che nella seconda metà del secolo seppero ritagliarsi un ruolo di primo piano, assieme ad altri che rimangono ancora poco noti agli studi e che sembrano invece faticare ad affrancarsi dai modelli e dagli esempi del maestro. Due di questi figurano come testimoni nell'ultimo codicillo testamentario di Pietro da Cortona, rogato il 12 maggio 1669: Giovanni Ventura Borghesi e Bartolomeo Colombo⁵⁴. Quest'ultimo insieme a Francesco Murgia, figura misconosciuta ma ricordata dai documenti al servizio del Cortona già dal 1641⁵⁵, ricevette l'incarico di affrescare un riquadro nella galleria del Quirinale. Le due scene – la *Cacciata dal Paradiso* di Colombo e il *Davide e Golia* di Murgia [**cap. III, figg. 79; 120**]⁵⁶ – costituiscono il punto di partenza per mettere a fuoco la loro fisionomia e per rilevare la stretta dipendenza dalle invenzioni e dalla maniera del Berrettini.

Facendo riferimento a quanto fino a qui delineato, appare quindi troppo netta e poco condivisibile la conclusione di Donatella Sparti secondo la quale, negli ultimi vent'anni di

⁵² BELLORI 1672 [2009], p. 582; S. RUDOLPH, in *L'Ariccia del Bernini* 1998, pp. 147-150, cat. 40. L'episodio è ripreso anche in BALDINUCCI-MATTEOLI 1975, p. 292. Bernini ebbe modo di ribadire il suo apprezzamento anche al re di Francia Luigi XIV quando, davanti a un orologio con un inserto su rame dipinto da Maratti, disse che si trattava dell'opera «d'un des meilleurs peintres de Rome»: LOIRE 2015, pp. 170-171. Il pittore, inoltre, lavorò sotto la supervisione di Bernini nella cappella de Sylva nella chiesa di Sant'Isidoro a Capo le Case (1661-1663 circa).

⁵³ Cfr. capitolo III, cat. 14; capitolo IV, cat. 7; capitolo VI, cat. 19. Per i dipinti di Siena: RUDOLPH 2008, con bibliografia precedente. Il tramite tra Maratti e Bernini potrebbe essere stato Andrea Sacchi. Nonostante la critica abbia spesso visto una netta rivalità tra Sacchi e Bernini, Ann Sutherland ha dimostrato come questa fu probabilmente dovuta alle travagliate vicende delle commissioni in San Pietro. Tuttavia l'ammirazione di Sacchi per Bernini perdurò fino alla morte del pittore, dal momento che nel suo testamento il monumento funebre veniva richiesto proprio allo scultore: SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 30-33; EADEM 1987, pp. 52-53.

⁵⁴ Come testimoni compaiono anche Lazzaro Baldi, Cosimo Fancelli e Angelo Pacetti: SPARTI 1997B, pp. 65 nota 28; 144. Il profilo di Ventura Borghesi è ricostruito in: RYBKO 1997.

⁵⁵ Nel testamento del Cortona del 1641 è ricordato come «Francesco Murcia che mi serve», anche se il primo pagamento risale ancora più addietro, al 2 giugno 1634: DEL PIAZZO 1969A, pp. 345-346.

⁵⁶ Cfr. capitolo III, catt. 7 e 17.

carriera, al fianco del Cortona vi furono degli «artisti impeccabili nel masticare il gergo del maestro, ma per lo più incapaci di sviluppare una propria autonomia linguistica»⁵⁷. Alcuni pittori, come Murgia e Colombo rimasero effettivamente fedeli – per quanto possiamo dedurre dalle poche opere rimaste – ai modi del Cortona, mentre altri come Baldi o Courtois esplorarono continuamente nuove direzioni stilistiche.

La mobilità di alcuni dei pittori presi in considerazione in questa sede, i quali riescono a passare agilmente dal linguaggio di Pietro da Cortona a quello di Bernini, mette in luce come la definizione di “cortoneschi” si riveli non pienamente soddisfacente nel restituire l’evoluzione stilistica di ognuno. Sin dai suoi primi utilizzi il termine ha racchiuso infatti un raggruppamento ben ampio di pittori, sia dal punto di vista geografico che cronologico. In due capitoli della *Storia pittorica della Italia* Luigi Lanzi se ne servì, non sempre con accezione positiva⁵⁸, per ordinare nella scuola romana e in quella fiorentina (e per estensione toscana) i pittori entrati in contatto più o meno direttamente con Pietro da Cortona⁵⁹. In questo senso Narciso Fabbrini, sulla scorta di Lanzi, nella biografia dedicata a Pietro da Cortona riscontra talvolta una certa distanza tra il maestro e i suoi eredi, poiché «non tutti i Cortoneschi uscirono immediatamente dalla scuola di Pietro, ma nel maggior numero da quella di Ciro Ferri, di Francesco Romanelli e di Vincenzo Dandini»⁶⁰. Per districarsi dunque tra i diversi artisti Hermann Voss propose, agli inizi del Novecento, di distinguere due «direzioni principali: una tendenza più moderata che prende le mosse dall’opera giovanile di Pietro da Cortona, ed una che basandosi sull’opera tarda del Maestro, è conseguentemente molto più esasperata»⁶¹. Per la prima tendenza lo studioso fa i nomi di Giovanni Francesco Romanelli e di Giacinto Gimignani, per la seconda di Ciro Ferri.

Allo stato degli studi odierni, i limiti di tale termine emergono su più fronti. Sia nel riferirsi a pittori più giovani e direttamente legati al magistero del Cortona, come ad esempio Carlo Cesi, il quale se ne discostò precocemente intorno agli anni sessanta come dimostrano gli affreschi in

⁵⁷ SPARTI 1997B, p. 56.

⁵⁸ A causa dell’abitudine di «ciascuna scuola di caricare il carattere de’ lor maestri» lo «stile facile [*del Cortona*] è degenerato in negligente, in affettato il gustoso». Relativamente alla scuola fiorentina l’abate confessava che «questa epoca è stata la meno feconda di bravi artisti». Nella sezione dedicata alla scuola romana i cortoneschi sono definiti come coloro i quali «male imitando Pietro pregiudicano alla pittura» e si contrappongono a «Maratta ed altri [*che*] la sostengono»: LANZI 1795-1796, I, 1795 [1968], pp. 194; 390.

⁵⁹ LANZI 1795-1796, I, 1795 [1968], pp. 194-197 (per la scuola fiorentina dove da Livio Mehus si traccia una linea che arriva fino alla famiglia Dandini, dalla quale a sua volta discende Anton Domenico Gabbiani), pp. 201-204 (per il resto della Toscana «piena di cortoneschi fin da’ primi anni del nostro secolo») e pp. 390-395 (per i cortoneschi della scuola romana: Ciro Ferri, Giovanni Ventura Borghesi, Carlo Cesi, Francesco Bonifazio, Michelangelo e Niccolò Ricciolini, Paolo Gismondi, Pietro Paolo Ubaldini, Bartolomeo Colombo, Pietro Lucatelli, Giovanni Battista Lenardi, Guillaume Courtois, Giovanni Francesco Romanelli).

⁶⁰ FABBRINI 1896, p. 229; si vedano inoltre le pp. 227-230 e le pp. 163-164 (dove compare un lungo elenco dei «principali allievi ed imitatori del Berrettini»).

⁶¹ VOSS 1924 [1999], p. 360.

palazzo Corcos Boncompagni⁶², e Ciro Ferri. Riguardo a quest'ultimo già Vittorio Casale avvertiva come la sua «lettura in chiave di passivo cortonismo è diventata una specie di qualificazione perentoria applicata a tutto l'arco di produzione» cristallizzando così il processo critico anziché allargarlo e dando luogo a un giudizio parziale e poco equilibrato⁶³. Ma ciò è valido anche per quanto concerne quelli che pur con una formazione pregressa rimasero affascinati dai modi del Berrettini, ricorrendovi alla bisogna. È il caso del senese Raffaello Vanni, più vecchio del Cortona di appena un anno, nella cui produzione si distingue una consistente fase pre-cortonesca, che ricopre tutto il quinto decennio, una più spiccatamente condizionata dal Berrettini⁶⁴, e una finale in cui questi elementi si coniugano in maniera originale in una pittura fusa, caratterizzata da panneggi scheggiati e con pieghe nette, ombre profonde, e ravvivata dal recupero delle cromie iridescenti del Barocchi e del Cinquecento senese, come nella sfolgorante pala con il *Sogno della madre di san Roberto di Molesme* in Santa Croce in Gerusalemme [fig. 29]⁶⁵. O ancora del più giovane Johann Paul Schor, la cui formazione iniziale affonda le radici nella tradizione figurativa tirolese e che, una volta giunto a Roma, dimostra di avere una personalità versatile, specialmente nel campo dell'ornato, in grado di mediare costantemente tra lo stile e le invenzioni del Cortona e quelle del Bernini⁶⁶.

Ancora più complessa e scivolosa appare la questione se si ragiona in termini di “cortonismo”, applicandolo ai cantieri collettivi della Roma della metà del secolo oggetto di queste ricerche. Nel brano succitato Orfeo Boselli, nel lamentare come Bernini e Cortona si spartissero le maggiori commissioni, aggiunge che a danno di artisti altrettanto valenti i due «tenevano lontani tutti quelli li quali sono capaci di fare quanto loro, et portano alle occasioni, o loro dependenti, o discepoli, o predicanti»⁶⁷. In realtà osservando le principali commissioni papali assegnate al Berrettini in quest'ultima fase della sua carriera appare chiaro come egli non si servì soltanto di suoi allievi e di diretti collaboratori ma fu in grado di ricorrere ad un'*équipe* ben più ampia ed eterogenea per età, formazione e provenienza. Questa circostanza, unita all'incapacità di individuare i criteri univoci delle scelte del Cortona, ha generato una certa difficoltà di interpretazione da parte della critica. L'esempio più significativo è costituito dalla decorazione

⁶² Per gli affreschi di Cesi: GIGLI 2003.

⁶³ CASALE 1984, pp. 750-751.

⁶⁴ Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO (2001, pp. 89-90) tende a ridurre drasticamente questa fase, che però è esplicitata eloquentemente dalle opere, in particolare quelle condotte durante gli anni di Alessandro VII.

⁶⁵ Per la fase pre-cortonesca: NEGRO 1989; FUMAGALLI 1989. Più in generale si rimanda a: NEGRO 1997B; CIAMPOLINI 2010, III, pp. 1029-1088.

⁶⁶ Schor nacque a Innsbruck nel 1615. Per i suoi dipinti presi in considerazione nel corso di queste ricerche: cfr. capitolo III, paragrafo 3 e catt. 18-20 e capitolo V, catt. 6-8.

⁶⁷ BOSELLI-WEIL 1978, ff. 167v-168r.

della galleria di Alessandro VII, dove furono attivi ben sedici pittori diversi, la maggior parte dei quali ricorrerà appena pochi anni dopo anche nella nuova edizione del *Missale Romanum*. La mancata comprensione delle ragioni di questa selezione e l'alterna fortuna critica di alcuni dei pittori coinvolti ha sovente dato luogo all'idea di un'imposizione di stile e di modelli da parte del Cortona al punto tale da individuare, nel caso della galleria, una «omogeneità di risultati indipendentemente dalla scelta dei pittori» ottenuta mediante la sovrapposizione della personalità del maestro a quella degli altri artisti⁶⁸. In realtà l'elemento unificante dell'intera decorazione non è affidato allo stile delle singole scene ma piuttosto al finto colonnato progettato dal Cortona ed eseguito da Schor, Grimaldi e Lauri⁶⁹. Questo *modus operandi* permise di portare a compimento l'impresa di Monte Cavallo in appena quattordici mesi, vale a dire un tempo brevissimo se si considera l'estensione dell'ambiente (circa 67 metri di lunghezza), a differenza ad esempio del lungo dibattito progettuale che aveva accompagnato per quasi un decennio la realizzazione della volta Barberini.

A tali conclusioni si è talvolta giunti anche per quanto concerne un'altra impresa pittorica coeva che non è ascrivibile alla committenza Chigi ma che vede partecipare parte dei pittori del Quirinale e del messale. Si tratta del rinnovo della basilica di San Marco Evangelista in Campidoglio, compiuto quasi in contemporanea ai lavori della galleria. Come si vedrà più nel dettaglio nel secondo capitolo, è verosimilmente in San Marco che Cortona ha modo di sperimentare per la prima volta la regia di un cantiere collettivo senza realizzare alcuna opera⁷⁰. Anche in questo caso parte della critica ha individuato, nel risultato di un gruppo di pittori eterogenei per formazione e tendenze figurative, una resa uniforme dal punto di vista dello stile assicurata dalla «formula dell'autorevole supervisione di Cortona»⁷¹. In questo senso ci si è

⁶⁸ LO BIANCO 2000B, p. 33. Nella galleria Norbert WIBIRAL (1960, p. 127) ravvisa come traccia del Cortona «soprattutto il suo spirito, il linguaggio a tutti comprensibile del suo stile uniforme, il linguaggio ivi parlato, sebbene in vari dialetti, anche da artisti di più marcata individualità» come Mola, Maratti e Schor. Anche secondo BRIGANTI (1962A, p. 45) e ULIVI (1997, p. 28) nel complesso fu lo «spirito cortonesco a prevalere». Si attesta su posizioni simili WITTKOWER (1958 [1993], pp. 283; 302 nota 34) che arriva persino a ravvisare, negli ultimi anni di vita di Jan Miel l'«influsso del Cortona». Di diverso parere Laura LAUREATI, Ludovica TREZZANI (1993, II, p. 192) e Claudio STRINATI (1997, p. 173). Secondo quest'ultimo non vi fu da parte del Cortona una «particolare impostazione stilistica o iconografica». Tuttavia lo studioso individua – non è ben chiaro su quale base – Guillaume Courtois e Johann Paul Schor come aventi «idee contrastanti» rispetto a quelle del Berrettini.

⁶⁹ LAUREATI, TREZZANI 1993, II, p. 192; NEGRO 1999, pp. 326-327; EADEM 2017, p. 321.

⁷⁰ Gli unici biografi di Cortona a menzionare il suo intervento in San Marco nella cappella del Santissimo Sacramento sono Lione PASCOLI (1730-1736 [1992], p. 52) e Narciso FABBRINI (1896, p. 185), sulla scorta di TITI (1674, p. 201). Secondo Vitaliano Tiberia, Berrettini addirittura operò la selezione dei partecipanti escludendo di proposito i pittori che avrebbero potuto sorpassarlo in talento, come Mattia Preti, Giacinto Brandi e Francesco Cozza. Più cauti Giuliano Briganti, che gli assegna con certezza solo la cappella, e Jörg Merz che definisce il ruolo di Cortona come «informale»: SALVAGNINI 1935, p. 175; RUDOLPH 1969, p. 22; BRIGANTI 1962 [1982], p. 106; TIBERIA 1988, pp. 6-7; SCHLEIER 1989, p. 74; GRAF 1990, p. 148; ULIVI 1997, p. 8; GRAF 1998, p. 224; SPEZZAFERRO 2004, p. 350; DI GIUSEPPE DI PAOLO 2014A, p. 2. Per una disamina completa si rimanda al capitolo II.

⁷¹ LO BIANCO 2000B, pp. 26-27. Di diverso parere STRINATI 1997, p. 173.

dunque riferiti a San Marco come a una «prova generale del cortonismo» culminante appunto nella galleria del Quirinale⁷². In realtà è proprio lo stile delle singole opere che impone di interrogarsi diversamente circa la gestione dei cantieri collettivi, poiché la loro analisi in un'ottica di minore o maggiore adesione ai modi del Berrettini risulta oramai insoddisfacente per inquadrare gli sviluppi pittorici alla metà del secolo.

Il termine “cortonismo” rischia in questo contesto di essere fuorviante e ambiguo. Deve quindi essere maneggiato con una certa cautela, poiché non vi è né una definizione univoca né una cronologia precisa cui fare affidamento. Herman Voss ad esempio in *Die Malerei des Barock in Rom* utilizza la parola «Cortonismus» nel paragrafo dedicato all'eredità di Pietro da Cortona per indicare il felice momento di tangenza, individuabile intorno agli anni trenta, tra le opere giovanili del Cortona e quelle della «corrente classicista». Vale a dire, per usare le stesse parole dello studioso, quella congiuntura per cui il «primo Poussin deve non poco della sua ispirazione a Berrettini»⁷³. Con un'accezione diversa veniva invece inteso nel catalogo della prima mostra dedicata a Pietro da Cortona, curata nel 1956 da Alessandro Marabottini nella città natale del pittore. In questo caso ci si riferiva alla «grande decorazione barocca divulgatasi [...] in tutta Europa nel Seicento e nel Settecento»⁷⁴. Evelina Borea invece lo indicava in maniera più generica come «dominante in Roma» alla metà del secolo «accanto alla corrente neo-veneta rappresentata dal Sacchi»⁷⁵.

Il rischio derivato dal suo utilizzo emerge bene dal contributo di Claudio Strinati nel catalogo della mostra dedicata al Berrettini nel 1997, laddove egli afferma: «Il cortonismo diventa una sorta di mappa dove si può trovare, mantenendo un altissimo tasso di riconoscibilità, tutto e il contrario di tutto»⁷⁶. Una mappa che conduce però in ogni luogo, senza tracciare traiettorie precise e senza i dovuti distinguo, è di fatto una mappa che non permette di orientarsi né di progredire lungo un percorso. È un poco questo lo spaesamento che si prova davanti al tentativo di far dipendere dai modi del Cortona opere di artisti ben diversi tra loro.

Il ricorso al concetto di “cortonismo” per i cantieri collettivi – come i citati casi di San Marco e della galleria del Quirinale – è stato sollecitato dalla necessità di spiegare la coesistenza di stili diversi che si riscontra all'interno di essi, ponendola in relazione alla progettazione del Cortona. In questi termini, le prime occorrenze si trovano nei pionieristici contributi dedicati da Norbert Wibiral (1960) e da Giuliano Briganti (1962) proprio alla galleria di Alessandro VII. Tuttavia già

⁷² FAGIOLO DELL'ARCO 1970, p. 335; ULIVI 1997, p. 8.

⁷³ VOSS 1924A, p. 547; VOSS 1924 [1999], p. 360.

⁷⁴ SALMI 1956, p. XIII.

⁷⁵ BOREA 1963, p. 469.

⁷⁶ STRINATI 1997, p. 178.

in questi due casi si nota l'ambiguità di utilizzo della parola che si presta a diverse accezioni. Nello studio di Wibiral il "cortonismo" è inteso come la categoria entro la quale confluiscono le specificità di ciascun pittore, costituendo così un criterio – a mio avviso forzato – di uniformità; uniformità che non si riscontra però dall'osservazione diretta sulle opere. In buona parte degli artisti coinvolti Wibiral coglie una partenza da premesse diverse che converge però nel «grande complesso del cortonismo per riceverne un'impronta più uniforme», che condiziona il loro stile all'interno della galleria. Secondo lo studioso è proprio questo «uniformismo» a rendere «più difficile riconoscere in ognuno di essi particolari segni di una evoluzione personale» anche a causa di una «certa mediocrità sottintesa nei singoli artisti»⁷⁷. Nel riportare questi stralci del testo bisogna necessariamente tenere in considerazione il contesto nel quale vennero formulate queste osservazioni: nel 1960 si stavano ancora consolidando gli studi sul Seicento romano e si era in una fase aurorale per quanto concerne gli artisti qui trattati. La prima monografia dedicata al Berrettini sarebbe uscita solo due anni dopo, mentre appena nel 1956 si era tenuta la *Mostra di Pietro da Cortona*. Nel districarsi quindi tra le diverse personalità attive nella galleria Wibiral aveva potuto contare principalmente sulle raccolte documentarie di Leandro Ozzola e Vincenzo Golzio e sugli studi di Hermann Voss, Ellis Waterhouse, Timon Fokker, Aldo De Rinaldis e Rudolf Wittkower⁷⁸.

Diversamente da Wibiral, nelle *Storie bibliche* – le uniche all'epoca visibili poiché il colonnato era ancora occultato sotto la tappezzeria – Briganti analizza la maggiore o minore aderenza dei pittori ai modi del Cortona, registrando dunque il «cortonismo ortodosso» di Ciro Ferri, quello «debole» di Lazzaro Baldi e l'«occasionale adesione» di Mola e Maratti, in contrapposizione allo «stile personale, del tutto alieno dal tono "sublime" ed enfatico del cortonismo» di Filippo Lauri, al «cortonismo assai classicizzante» di Fabrizio Chiari e al linguaggio «lontano [...] dai modi più consueti del cortonismo» di Jan Miel⁷⁹.

In occasione dell'intensificarsi degli studi dedicati al Berrettini nel corso degli anni novanta, sfociati nelle celebrazioni nel 1997 dell'"anno cortonesco" indetto per il quarto centenario della sua nascita, la questione è tornata a proporsi con maggiore vigore nel dibattito critico⁸⁰. Un tentativo di circoscrivere il termine – pur senza fornire una definizione precisa – figurava

⁷⁷ WIBIRAL 1960, p. 125.

⁷⁸ OZZOLA 1908; VOSS 1924A; WATERHOUSE 1937; FOKKER 1938; GOLZIO 1939; DE RINALDIS 1948, pp. 146-168, in particolare pp. 164-167; WITTKOWER 1958.

⁷⁹ BRIGANTI 1962A, pp. 46-49. È significativo notare come Briganti nel *Pietro da Cortona*, uscito nello stesso anno, non menzioni mai il termine. Non compare nemmeno nell'aggiornamento sulla galleria compiuto da Laura LAUREATI e Ludovica TREZZANI (1993, pp. 191-207).

⁸⁰ Per l'occasione furono allestite quattro mostre (*Pietro da Cortona per la sua terra* 1997; *Pietro da Cortona* 1997; *Pietro da Cortona e il disegno* 1997; *Pietro da Cortona, il meccanismo della forma* 1997) e fu organizzato un convegno internazionale (*Pietro da Cortona* 1998). Una disamina approfondita degli eventi espositivi è fornita da FAGIOLO DELL'ARCO 2001, pp. 11-19.

nell'importante mostra monografica tenutasi a Roma a cura di Anna Lo Bianco⁸¹, che ha avuto il merito di approfondire con metodo l'attività dei numerosi pittori che ebbero modo di relazionarsi con il Cortona. Quasi metà del catalogo era infatti costituita da una sezione intitolata *La nascita del cortonismo*. Al suo interno, dopo due saggi speculari dedicati a *L'influenza di Pietro da Cortona nell'ambiente fiorentino* di Alessandro Marabottini e a *L'influenza di Pietro da Cortona nell'ambiente romano* di Claudio Strinati, venivano presentati mediante delle accurate voci monografiche quattordici pittori di diverse generazioni e in diversi rapporti con il Berrettini, evidentemente intesi come rappresentanti del cortonismo: Giovanni Francesco Romanelli, Giovanni Maria Bottalla, Pietro Paolo Ubaldini, Giacinto Gimignani, Lazzaro Baldi, Guglielmo Cortese, Ciro Ferri, Raffaello Vanni, Anton Angelo Bonifazi, Giovanni Ventura Borghesi, Carlo Cesi, Pietro Lucatelli, Paolo Gismondi, François Perrier. Tutti e quattordici erano poi esposti nella sezione *I cortoneschi*, lasciando quindi intuire una corrispondenza sinonimica tra le due parole. Sfogliando però le opere in catalogo si nota subito come non tutti possano essere considerati cortoneschi alla stessa maniera. Per alcuni essere cortoneschi corrisponde a una «realtà storica», intesa come cosciente elaborazione e divulgazione dei modi del maestro; per altri si tratta invece di una temporanea appartenenza a quella che è stata definita una «ambigua cerchia»⁸². Viene dunque da osservare come, diversamente dal catalogo del 1997, sia necessario separare il termine “cortonesco” da quello di “cortonismo”, lasciando solo al primo il riferimento alle caratteristiche proprie dello stile del Cortona, adottate da pittori della sua bottega ma anche, talvolta, da pittori già formati che vi si accostarono per alcuni periodi circoscritti.

Se poi si allarga ancora il campo alle imprese collettive sotto la supervisione del Cortona vi sono pittori come ad esempio Jan Miel, Francesco Allegrini e Giovanni Angelo Canini per cui non si può adoperare nemmeno la definizione di “ambigua cerchia”.

La distanza di Canini dal Cortona emerge già chiaramente dalle fonti. Riferendo di una sua possibile formazione presso il Berrettini dopo la partenza da Roma di Domenichino e Antonio Barbalonga, Passeri annotò che talvolta Canini «si lasciava vedere dal Cortona, più per pompa che per volere effettivamente i suoi precetti. Infatti mostravasi da quel suo stile lontanissimo»⁸³. Il preciso giudizio critico del biografo appare oggi, davanti alle opere, ancora valido e circostanziato⁸⁴. Nel caso di Allegrini si è invece compiuto il processo inverso. Nonostante le

⁸¹ La stessa curatrice, nel saggio in catalogo dedicato a *Pietro da Cortona: carriera e fortuna dell'artista*, non parla mai di “cortonismo” ma piuttosto di “linguaggio cortonesco”: LO BIANCO 1997, p. 33.

⁸² FAGIOLO DELL'ARCO 2001, p. 10.

⁸³ PASSERI 1772, p. 375.

⁸⁴ Cfr. nel dettaglio: capitolo II, catt. 5-6; capitolo III, cat. 4. Forse l'unica eccezione nella sua produzione è costituita dal perduto soffitto ad affresco di palazzo Astalli con *Minerva contro i giganti*, che riprende in chiave molto semplificata il medesimo soggetto della volta Barberini [figg. 30-31]. Tuttavia si tratta di un recupero solo dal

fonti non lo accostino mai al Berrettini, egli è stato definito come “cortonesco” dalla critica proprio in virtù della sua partecipazione al cantiere di San Marco, sebbene lo stile delle sue opere sia scevro di tali suggestioni e punti piuttosto verso un aggiornamento dei modi del Cavalier d’Arpino⁸⁵.

Se dunque per “cortonismo” si intende lo stile proprio del Cortona e la sua replica più o meno mimetica tra le fila degli allievi o degli imitatori che se ne fecero coscienti interpreti, sancendone la diffusione e la fortuna nel tempo, allora il concetto non può essere applicato a tutte le raffigurazioni dei cantieri qui presi in analisi. In questo senso Donatella Sparti interpreta l’impresa della galleria del Quirinale come un’occasione – persa – per l’«ufficializzazione di un cortonismo di bottega»⁸⁶. Secondo la studiosa «nonostante le sue intenzioni e la sua capacità di regia, Pietro – proprio in virtù degli artisti scelti, ma anche imposti – non sembra riuscire a smussare le divergenze lessicali, e lo sforzo di amalgamare il ciclo attraverso un cortonismo di bottega, riesce soltanto in parte»⁸⁷. Al contrario ritengo che non fosse intenzione del Cortona voler controllare l’intervento di ciascun pittore mediante lo stile e che di conseguenza sia necessario interrogarsi diversamente sia sulla gestione dei cantieri alla metà del secolo che sul ruolo del Cortona come regista. Se proprio si vuole parlare di “cortonismo” esso andrà inteso non come imposizione di un linguaggio univoco quanto piuttosto come la capacità di includere e tollerare linguaggi ed esiti figurativi diversi. O per dirlo in altre parole, come la volontà di procedere verso un «intreccio di linguaggi, pragmaticamente e funzionalmente finalizzato a un risultato di disponibilità verso tutti i messaggi possibili»⁸⁸. Bisogna quindi operare una distinzione tra la gestione della bottega mediante la quale il Berrettini riuscì a far fronte a una

punto di vista compositivo che non denota una comprensione o una assimilazione dei modi del Cortona. Nell’altro soffitto con *Perseo ed Andromeda* Canini ritornò sugli esempi della pittura bolognese, in questo caso il Camerino Farnese [figg. 32-33]. Ringrazio il Centro di Documentazione del Museo di Roma presso palazzo Braschi per avermi fornito le fotografie dei due soffitti. Presso i depositi del medesimo museo si conservano alcuni frammenti degli affreschi staccati che non ho però avuto modo di visionare di persona. Per la decorazione del palazzo: VAI 2015, pp. 11-16.

⁸⁵ Riferiscono di un suo allunato presso il Cesari: ORLANDI 1704, p. 158; BALDINUCCI 1767-1774, vol. XIX, 1773, pp. 162-163; PIO 1724 [1977], p. 35. Allegrini viene considerato un pittore cortonesco a partire da Hermann Voss, che ne *Die Malerei des Barock in Rom* lo inserì nel paragrafo dedicato all’eredità di Pietro da Cortona: VOSS 1924 [1999], p. 369. Caterina Zappia ha poi rilevato una sua «adesione al Cortonismo», sebbene solo di superficie. Secondo la studiosa a riprova del fatto che Allegrini entrasse nell’*équipe* del Cortona ci sarebbe la nomina, occorsa nel 1655, ad accademico di San Luca e la sua partecipazione alla decorazione di palazzo Pamphilj in piazza Navona. Va però sottolineato che il suo intervento si colloca intorno al 1655-1660, vale a dire quando il Cortona ha già portato a termine l’affresco nella galleria. Si stenta quindi a vedere la sua intercessione nel far ottenere l’incarico ad Allegrini. Manuela Nocella ha poi ipotizzato una formazione compiuta nella bottega del Cortona dopo il 1640 (anno della morte del cavalier d’Arpino). Decisamente contrario a questa lettura Erich Schleier: ZAPPIA 1976, pp. 43-44; SCHLEIER 1989, p. 74; NOCELLA 2007, p. 35. Si veda ancora capitolo II, catt. 1-2.

⁸⁶ SPARTI 1997A, p. 15.

⁸⁷ SPARTI 1997B, p. 55.

⁸⁸ SPEZZAFERRO 2004, p. 349 (ove non si ricorre al termine di “cortonismo”). Si concorda con quanto osservato da STRINATI (1997, p. 174) per cui «le imprese cortonesche non sono la sede del cortonismo» e da FAGIOLO DELL’ARCO (2001, pp. 86-87) che afferma che Pietro da Cortona seppe «accettare anche i linguaggi diversi dal suo».

ampia produzione di opere da cavalletto “à la Pietro da Cortona” – spesso pagate come originali del maestro – e l’organizzazione dei cantieri in cui l’uniformità stilistica è subordinata alla rapidità d’esecuzione, volta a soddisfare nel minor tempo possibile le richieste del committente esercitando una blanda forma di controllo sugli artisti, che potevano quindi essere reclutati anche al di fuori delle fila degli allievi. Se per i dipinti e le pale d’altare Pietro da Cortona predisponeva schizzi e cartoni preparatori, eseguendo le parti più importanti e lasciando il resto alla bottega (senza che però si riuscisse a percepire uno scarto qualitativo)⁸⁹, ciò non pare essere avvenuto nei cantieri che ebbe in supervisione.

A rendere più difficoltosa una corretta disamina del problema concorre il fatto che raramente la critica si è soffermata a considerare i casi del Quirinale e di San Marco nella loro totalità. Se ciò è avvenuto maggiormente per la galleria, per la basilica ci si è perlopiù concentrati sulla cappella del Santissimo Sacramento e sui due cicli ad affresco con *Storie di san Marco papa* e *Storie dei santi Abdon e Sennen* sopra la navata maggiore. Questo approccio ha però restituito una visione parziale – e talvolta eccessivamente sbilanciata verso il Cortona – delle vicende, laddove andando a ricostruire la storia dei cantieri nella loro interezza si perviene invece a una definizione più oggettiva degli sviluppi figurativi. Per osservare quindi il dinamismo e la varietà della scena artistica romana alla metà del secolo risulta particolarmente efficace assumere la dimensione del cantiere come contesto di indagine privilegiato.

Sia in San Marco che al Quirinale, fatto salvo per i suoi allievi, alla verifica dello stile di ciascuna opera (resa possibile nel corso di queste ricerche da una capillare campagna fotografica), è difficile ravvisare nelle raffigurazioni una uniformità e omogeneità tali da far pensare a un controllo serrato da parte del Cortona. L’impressione che si ricava è invece che vigesse, anche in opere di collaborazione di tale prestigio e portata, un’ampia libertà figurativa, frutto sicuramente di uno scambio di modelli e invenzioni tra artisti senza tuttavia essere sottoposta a rigidi vincoli stilistici. In questo contesto il Cortona diede prova di saper accogliere e gestire una pluralità di linguaggi differenti dal proprio, diversamente ad esempio da quanto farà Maratti negli anni settanta, quando per soddisfare l’alto numero di richieste dei committenti punterà all’elaborazione da parte dei suoi aiutanti di uno stile univoco, mediante lo stretto controllo delle invenzioni e la realizzazione di disegni e cartoni preparatori⁹⁰. In questo senso Strinati si riferisce alla galleria come ad una «unione dei distinti»; laddove, come già detto,

⁸⁹ È il caso, ad esempio, della pala con l’*Immacolata Concezione* realizzata in collaborazione con Ciro Ferri per la chiesa dei Filippini a Perugia: LO BIANCO 1995, pp. 188-190; EADEM, in *Pietro da Cortona* 1997, pp. 380-381, cat. 60.

⁹⁰ Per la gestione dei cantieri di Maratti: RUDOLPH 1986, pp. 122-137; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2015.

l'elemento unificante risiede nella luce e nella concezione illusionistica del colonnato piuttosto che nelle singole scene lasciate alla sensibilità di ciascun pittore⁹¹.

Certamente vi furono dei momenti di maggiore tangenza ai modi del Cortona ma essi dovettero manifestarsi come il naturale risultato della compresenza di artisti diversi nello stesso cantiere.

3. PIETRO DA CORTONA OLTRE LA BOTTEGA: LA GALLERIA PAMPHILJ COME MODELLO

Se non vi fu un'imposizione forzata di un linguaggio, dall'altro lato va rilevato che alcuni artisti non rimasero impermeabili ai modi di Pietro da Cortona, che comunque continuava a essere uno dei pittori più importanti del panorama artistico romano. È il caso di Maratti e Mola che furono impiegati tra la metà degli anni cinquanta e la metà degli anni sessanta in diverse imprese supervisionate dal Berrettini ma che sono stati interpretati dalla storiografia come facenti parte di «una tendenza a lui non favorevole»⁹². In realtà proprio l'assidua presenza di entrambi nei cantieri chigiani sotto la direzione del Cortona – il Quirinale, Santa Maria della Pace, il *Missale Romanum* – permette di andare oltre una lettura di categorie contrapposte.

È interessante riscontrare in quali termini – di selezione di modelli e di rielaborazione personale – due pittori aventi già un proprio bagaglio figurativo si confrontassero con le opere e le invenzioni del maestro toscano. Sicuramente un riferimento importante in quegli anni è costituito dall'aggiornamento compiuto dal Berrettini nel campo della grande decorazione con la galleria di palazzo Pamphilj in piazza Navona, scoperta nel 1654 e successivamente divulgata a stampa da Carlo Cesi nel 1661⁹³. Nel celebrare la *gens Pamphilia* – a chi altri avrebbe potuto rivolgersi il papa se non a colui che si era rivelato insuperabile nell'esaltazione del suo predecessore – mediante la messa in scena delle storie di Enea il Cortona segnò un passaggio ulteriore rispetto alla volta Barberini, muovendo dall'unità di visione a un'unità di stile con un risultato «più ornato, più lieve, più elegante»⁹⁴.

Negli anni cinquanta Maratti portò a termine le prime prove romane autonomamente da Andrea Sacchi, nella cui bottega rimarrà formalmente fino al 1661, dimostrando di sapere arricchire il

⁹¹ STRINATI 1997, p. 178; si veda anche capitolo III, paragrafo 3.

⁹² BRIGANTI 1962 [1982], p. 108. Entrambi inoltre sono presenti in San Marco: cfr. capitolo II, catt. 22-25; capitolo III, catt. 14; 16; capitolo IV, paragrafo 2 e cat. 7; capitolo VI, catt. 19; 22.

⁹³ Le prime decorazioni nel palazzo risalgono al principio degli anni '30, quando Giovanni Battista Pamphilj è ancora cardinale. Tra il 1646 e il 1654 furono impegnati nelle sale del piano nobile Giacinto Gimignani, Andrea Camassei, Gaspard Dughet, Guillaume Courtois e Giacinto Brandi: DEL PIAZZO 1969B, p. 20; REDIG DE CAMPOS 1978; CAVAZZINI 2008, pp. 78-80; RUSSELL 1997; EADEM 2008; *Palazzo Pamphilj* 2016.

⁹⁴ BRIGANTI 1962 [1982], p. 105. Fabio Chigi, all'epoca segretario di Stato, ebbe modo di seguire molto da vicino la realizzazione della galleria, come annotato anche nel suo diario personale il 6 gennaio 1653: «è da me il s.r Pietro da Cortona col disegno della Galleria Pamphilia»: BAV, Chig. a.I.8(9)1, f. 29r; già in PETRUCCI 2000A, p. 195.

proprio linguaggio con riferimenti altri rispetto agli insegnamenti del maestro. Tra questi rientra evidentemente anche la galleria Pamphilj come attesta la splendida tela con *Giunone che prega Eolo di sprigionare i venti contro i Troiani*, conservata presso l'Ackland Art Museum e datata tra il 1654 e il 1656. Caratterizzato da impasti densi e corposi e da rialzi di colore squillanti, il dipinto rielabora liberamente l'episodio con medesimo soggetto della volta del Cortona [figg. 34-35]⁹⁵.

Più consistenti sono le evidenze di un interesse di Mola per i modelli del Cortona, rintracciabili nella sua produzione tarda, in particolare nell'ultimo decennio di vita. Anche in questo caso l'opera da cui trarre maggiormente spunto è la galleria Pamphilj. È evidente, a questa altezza cronologica, che Mola prima di mettere mano alle sale di palazzo Pamphilj in Valmontone riconoscesse nelle invenzioni del Cortona le soluzioni più efficaci per decorare gli ambienti del piano nobile con i *Quattro elementi* e con le *Quattro parti del mondo*⁹⁶. L'avvicinamento al pittore toscano è stato rilevato dalla critica a partire dalla copiosa produzione grafica di Mola: in particolare Bruce Davis ha riconosciuto in due fogli – uno a Windsor e l'altro a Düsseldorf – una derivazione evidente dalla galleria Pamphilj [figg. 36-38]⁹⁷. A questi due disegni Dieter Graf ne ha aggiunto un altro presso le collezioni dell'Albertina di Vienna, in cui vi è una ripresa molto libera dell'*Annuncio della Sibilla Tiburtina ad Augusto* del Cortona, di cui sono note più versioni [figg. 39-40]⁹⁸.

Questi fogli sono esemplari del modo di porsi di Mola davanti alle invenzioni dei suoi contemporanei: partendo da alcuni elementi egli se ne appropria, rimaneggiandoli e pervenendo a una raffigurazione nuova⁹⁹. Ciò appare ben evidente se si confronta la diversa concezione della

⁹⁵ RUDOLPH 1986, pp. 118-119.

⁹⁶ Come è noto a causa dei dissapori intercorsi con il committente, il principe Camillo Pamphilj, Mola fu estromesso dalla decorazione mentre la volta della Stanza dell'Aria venne distrutta e ridecorata da Mattia Preti. Gli unici affreschi rimasti sono i camerini con l'*America* e l'*Africa*. Se si osservano i numerosi disegni per la rappresentazione dell'Aria (in particolare una copia molto rifinita alla Real Academia de San Fernando di Madrid) si nota che la cornice che divide lo spazio in cinque riquadri con scene mitologiche riprende, senza intento illusionistico però, la straordinaria struttura del salone Barberini. Per la vicenda di Valmontone si veda da ultimo PETRUCCI 2012, pp. 472-482 con bibliografia precedente.

⁹⁷ Windsor, Royal collection, inv. RCIN 904526, penna, inchiostro bruno e acquerellature marroni, 164x141 mm; Düsseldorf, Kunstpalast, inv. FP797, matita nera con rialzi a biacca, 247x408 mm; DAVIS 1987, pp. 153-155. Il disegno di Windsor è considerato da Sutherland Harris opera di un allievo di Mola, forse Giovanni Battista Pace: PETRUCCI 2012, p. 483. A riprova della circolazione delle invenzioni della galleria Pamphilj nella bottega di Mola vi è un disegno, attribuito a Pace, che riprende quasi di peso alcune figure della *Morte di Turno*: EPIFANI 2006, p. 138 (dubitativamente identificato come il *Ratto delle Sabine*); FISCHETTI 2010, pp. 171-172 fig. 6 (che invece lo ritiene uno studio per il dipinto a San Pietroburgo con *Marco Curzio che si getta nella voragine*).

⁹⁸ BIRKE, KERTESZ 1992-1997, I, 1992, p. 455 cat. 879. La versione originale del dipinto, proveniente dalla collezione de la Vrillière, si trova presso il Museo di Nancy. Repliche più tarde ma comunque autografe sono al Ringling Museum di Sarasota e ad Hampton Court: BRIGANTI 1962 [1982], pp. 243-244 catt. 104-106.

⁹⁹ Come rilevato da Nicholas TURNER (1989A, pp. 107; 114) è proprio grazie alla copiosa produzione grafica di Mola che è possibile seguire i suoi interessi, radicati non solo come di consueto nei grandi esempi del Cinquecento veneto e romano ma anche in quelli dei suoi contemporanei.

Sibilla Tiburtina testé citata. La composizione del Berrettini si svolge tutta in primo piano con le figure disposte teatralmente in uno spazio ristretto e ben delimitato dalla quinta scenica sul fondo. Da qui Mola recupera la gestualità esibita del gruppo centrale della profetessa e dell'imperatore insieme all'apparizione della Vergine con il Bambino, concependo però una spazialità maggiormente dilatata, raggiunta grazie alla scansione dei piani e all'apertura del paesaggio in cui si muovono le altre figure. Questo approccio ai testi di pittori a lui coevi si riscontra anche nell'affresco con il *Martirio dei santi Abdon e Sennen* [cap. III, fig. 27] nella navata maggiore di San Marco, dove sottotraccia si intuisce ancora una volta una reminiscenza della galleria Pamphilj¹⁰⁰.

Ancora maggiore è il processo di elaborazione che Mola compie nelle opere finite. Nel *San Michele Arcangelo* [fig. 44] licenziato per uno degli altari laterali sempre nella basilica di San Marco sono evidenti uno scarto e una tensione nuova rispetto alle due pale dello stesso decennio, la *Visione di san Domenico Soriano* ai Santi Domenico e Sisto e la *Predica di san Barnaba* ai Santi Carlo e Ambrogio al Corso¹⁰¹. L'opera costituisce infatti uno dei vertici della produzione sacra di Mola, e come tale venne riportata da Filippo Titi che notava come fosse «creduta delle meglio opere, che habbi fatto»¹⁰². Il modo in cui l'angelo irrompe nella scena così come i marcati contrasti chiaroscurali generati dallo squarcio delle nubi non trovano riscontro nella produzione del ticinese e, rispetto ai celebri modelli di Guido Reni dei Cappuccini a Roma e di Guercino a Fabriano, potrebbero sottendere la conoscenza di un perduto dipinto di Pietro da Cortona. Si tratta della *Trinità e san Michele Arcangelo*, commissionata da Alessandro VII su «concetto proprio» per la sala del Concistoro in Vaticano e saldato nel luglio 1656¹⁰³. Sebbene andata perduta, l'opera non doveva differire di molto rispetto alla medesima raffigurazione incisa da François Spierre per l'antiporta del *Missale Romanum*¹⁰⁴ [figg. 42-44].

Dal momento che le più importanti commissioni pubbliche di Mola si collocarono proprio durante il pontificato chigiano, il confronto con Cortona, con il quale condivise alcune di esse, fu una tappa necessaria della sua elaborazione artistica sebbene declinata sempre in una dimensione spaziale diversa che non può non tenere conto della pregressa formazione bolognese. Gli sforzi condotti in questi anni gli valsero inoltre un certo apprezzamento da parte di Alessandro VII. Sappiamo infatti da Bellori che *Giuseppe riconosciuto dai suoi fratelli*, insieme all'*Adorazione dei pastori* di Maratti, furono considerate come le migliori scene dell'intero ciclo del Quirinale,

¹⁰⁰ Cfr. capitolo II, cat. 24.

¹⁰¹ Per le vicende del dipinto cfr. capitolo II, cat. 25.

¹⁰² TITI 1674, p. 200.

¹⁰³ FUMAGALLI 1997, p. 48.

¹⁰⁴ Cfr. capitolo VI, cat. 8.

venendo premiate con cento scudi a testa¹⁰⁵. Oltre a ciò Mola fu scelto per decorare con un dipinto il tamburo di Santa Maria della Pace e per realizzare un perduto ritratto del papa di cui rimane un superbo modello già in collezione Incisa della Rocchetta. Inoltre fornì un disegno per la nuova edizione del messale¹⁰⁶. A questa serie di opere chigiane Francesco Petrucci ha aggiunto uno smagliante rame raffigurante una *Allegoria del pontificato di Alessandro VII*, ora presso la Galleria Nazionale di Palazzo Barberini, e tradizionalmente attribuito a Francesco Albani [fig. 41]¹⁰⁷. Lo studioso ipotizza potesse trattarsi di un dono dello stesso artista a Fabio Chigi per ingraziarselo in occasione della sua elezione nel 1655.

L'indubbio favore da parte del pontefice deve attenuare – almeno per quest'ultima fase della sua carriera – l'idea di Mola come pittore del “dissenso”. Il termine fu proposto agli studi da Luigi Salerno nel 1970, intendendo un insieme di pittori affini non tanto per lo stile quanto «per la loro posizione “mentale”: essi [...] esprimono il dissenso, l'opposizione all'arte curiale o monarchica, al barocco in auge alla intera società. Sono contro l'establishment politico e sociale. Combattono come possono ed abbracciano teorie filosofiche di condanna dei propri tempi»¹⁰⁸. Questa definizione si attaglia a fatica a Mola, in particolare per l'ultimo periodo di attività, a differenza di quanto ritenuto da Salerno che vedeva proprio in questi anni una maggiore adesione al movimento stoico per via delle frequenti rappresentazioni di *Paesaggi con eremiti* e di una convergenza di temi vicina alle ricerche di Salvator Rosa¹⁰⁹. A questo proposito Giuliano Briganti notava che la nuova concezione del paesaggio proposta da Rosa e da Castiglione dovette sicuramente suscitare l'interesse di Mola senza però coinvolgerlo «in profondità, almeno nel senso rosiano, cioè sul piano dei contenuti sentimentali, letterari e retorici»¹¹⁰. Con ciò si vuole dire che se anche Mola fece ricorso a soggetti e raffigurazioni che sono stati interpretati come contrapposti alla cultura ufficiale, non si può non notare che tali raffigurazioni coesistero in contemporanea con un'ampia produzione di dipinti e di affreschi commissionati proprio da quella stessa cultura.

¹⁰⁵ Tale circostanza è confermata anche nel diario privato del pontefice: BELLORI 1672 [2009, II], p. 584; KRAUTHEIMER, JONES 1975, p. 206; capitolo III, catt. 14; 16.

¹⁰⁶ Cfr. capitolo IV, paragrafo 2; capitolo VI, cat. 22. Per il ritratto databile al 1659: PETRUCCI 2012, pp. 234-235, cat. A7.

¹⁰⁷ R. VODRET, in R. VODRET, L. MOCHI ONORI 2008, p. 30; PETRUCCI 2012, pp. 340-341 cat. B79.

¹⁰⁸ SALERNO 1970, p. 34. Un inquadramento aggiornato del saggio nel suo contesto storico si trova in WESTON 2014.

¹⁰⁹ SALERNO 1970, pp. 42-43. Tuttavia lo stesso studioso riconosceva come Mola non presentasse «né attraverso la sua biografia, né attraverso la sua tematica un deciso atteggiamento stoico»: ivi, p. 43. Si vedano in questo senso le posizioni aggiornate di PETRUCCI 2014B e FRASCARELLI 2016, pp. 17-23.

¹¹⁰ BRIGANTI 1989, p. 24. Lo studioso ribadisce ancora: «Se affrontò talvolta soggetti “filosofici” [...] o si provò in dotte allegorie [...] era piuttosto attratto dal patetico e dal romanzesco»: ivi, p. 27.

A riprova di quanto Mola fosse ben inserito, quantomeno nell'ultimo decennio, nel contesto artistico romano bisogna ricordare l'azione di riforma della posizione istituzionale dell'Accademia di San Luca, messa in atto durante il suo principato nel 1663 e solo di recente oggetto di approfondimenti mirati¹¹¹.

4. PERCORSI BIOGRAFICI PER UNA RILETTURA CRITICA:

I CASI DI JAN MIEL E FABRIZIO CHIARI

Senza avere la pretesa di esaurire la complessità e la varietà delle soluzioni figurative messe in atto durante il pontificato Chigi, i casi studio indagati nel corso di questa ricerca, selezionati in base al numero e alla rilevanza di interventi, offrono un punto di vista privilegiato per analizzare l'andamento della pittura a Roma alla metà del Seicento. Come visto, laddove si applichi il filtro uniformante della regia cortonesca (o del "cortonismo") che si ripercuote anche sullo stile dei pittori, il rischio è di appiattire le caratteristiche specifiche di ciascuno, pervenendo così a una lettura distorta e falsante. Anche il tentativo di interpretare le presenze in alcuni di questi cantieri ricorrendo alle categorie di "barocco" e "classicismo", intese in senso contrapposto¹¹², non ha contribuito a comprendere a pieno le peculiarità degli artisti coinvolti, lasciando inevitabilmente fuori quelli più eccentrici o, peggio, costringendoli a rientrare forzatamente in questo schema chiuso e bipartito. Di conseguenza, queste interpretazioni hanno talvolta dato luogo a un appiattimento critico di alcune personalità meno indagate dagli studi. Nel corso di queste ricerche si è tentato di porre in una più corretta prospettiva il percorso di ciascun artista, avvalendosi delle fonti coeve e soprattutto dello studio diretto delle opere: ne sono emersi due casi che meritano di essere qui discussi in maniera più approfondita.

Le vicende di Jan Miel e di Fabrizio Chiari sono infatti significative per comprendere fino a che punto due pittori quasi coetanei del Cortona (l'uno appartenente proprio alla stessa generazione, l'altro nato una decina di anni dopo)¹¹³ fossero in grado di mantenere una loro autonomia di elaborazione nel rapportarsi al maestro nel contesto di commissioni comuni.

¹¹¹ DE MARCO 2016, pp. 75-78; FISCHETTI 2017; VENTRA 2019, pp. XXIV; 21-24.

¹¹² Così, ad esempio, viene interpretata in San Marco la ridecorazione: TIBERIA 1988, pp. 4-6 (secondo il quale il risultato finale non può considerarsi di alta qualità); MIGNOSI TANTILLO 1989, p. 95 nota 23; TIBERIA 1999, p. 58.

¹¹³ Per i corretti estremi cronologici di Fabrizio Chiari si rimanda a più avanti nel testo. Più problematica è invece la questione della nascita di Jan Miel. L'unica menzione è fornita dalla biografia di Filippo BALDINUCCI (1767-1774, vol. XVII, 1773, p. 33) in cui la data è fissata al 1599. Per il momento nessun altro documento è stato in grado di confermare tale indicazione. Nel complesso Baldinucci appare essere abbastanza ben informato circa le vicende biografiche del fiammingo che in parte desume, come egli stesso dichiara, dall'allievo Cristofano Orlandi: *ivi*, p. 39. Tuttavia converrà mantenere una certa cautela in attesa di nuove conferme archivistiche poiché una nascita così precoce pone in un momento molto avanzato il suo esordio pubblico che si verificò in San Martino ai Monti nel 1651 [fig. 13]: vale a dire quando il pittore ha già cinquantadue anni.

Nell'ambito dei cantieri presi in analisi il fiammingo Jan Miel affrescò la *Traversata del Mar Rosso* nella galleria di Alessandro VII e fornì due disegni (la *Natività della Vergine* e l'*Assunzione*) per il *Missale Romanum*¹¹⁴. Nonostante queste opere siano inequivocabilmente la testimonianza dell'esistenza e della rilevanza di una produzione di storia, Miel è stato considerato, sulla scorta delle biografie coeve e della gran numero di opere rimaste, essenzialmente un bambocciante¹¹⁵. Giunto a Roma da Anversa nel principio degli anni trenta, Miel strinse dapprima, come è naturale, contatti con l'ambiente dei fiamminghi nell'Urbe, testimoniati dalla sua presenza nel 1636 all'incontro di riconciliazione tra pittori nordici e italiani presso l'Accademia di San Luca¹¹⁶, gravitando forse anche attorno ai Bentvueghels¹¹⁷. La sua presenza a Roma può essere anticipata al 1633 grazie alla tela firmata e datata raffigurante i *Giocatori di bocce* del Louvre che rivela l'iniziale debito nei confronti di Pieter van Laer. Qualunque sia stato il bagaglio figurativo con il quale arrivò dalle Fiandre, Miel se ne dovette liberare ben presto poiché le prime opere note parlano chiaramente la lingua del Bamboccio: cavalieri e viaggiatori in sosta davanti alle osterie, contadini a riposo nei campi, soldati accampati assorti nel gioco delle carte fino ai *Carnevali*, composizioni di maggiore impegno, in cui sono già chiare le capacità del pittore che tra il quarto e il quinto decennio arricchisce il suo repertorio arrivando a una vera e propria codificazione del genere¹¹⁸.

Sia Filippo Baldinucci che Giovanni Battista Passeri concordavano dunque sul fatto che il passaggio dalla pittura di genere a quella di storia fosse avvenuto in tarda età come conseguenza della vergogna provata nell'essersi dedicato, con grande profitto, a quelle «laidezze, che non contenevano in loro altro che un brio di colorito»¹¹⁹. Filippo Baldinucci faceva inoltre coincidere la volontà di abbandonare la pittura di genere in favore di quella di storia con una lite avuta con Sacchi. Stando al biografo il maestro romano, dopo averlo voluto al suo fianco per realizzare intorno al 1640 l'*Entrata di Urbano VIII al Gesù*, «forte si disgustò con esso, e venuto in collera

¹¹⁴ Cfr. capitolo III, cat. 15 e capitolo VI, catt. 20-21.

¹¹⁵ Su Miel si veda principalmente: HOOGEWERFF 1930; BODART 1970, I, pp. 384-417; KREN 1980; TREZZANI 1983. Si deve a Giovanni ROMANO (1981) il primo fondamentale contributo volto a ricostruire la sua fisionomia di pittore di storia tra Roma e Torino.

¹¹⁶ L'incontro fu fissato in seguito all'imposizione ai pittori stranieri di una tassa sulla vendita delle opere: HOOGEWERFF 1913, p. 141.

¹¹⁷ Il carattere informale e asistemático del gruppo non permette di ricondurvelo con certezza. Tuttavia una spia indiretta di una possibile affiliazione sono i soprannomi "Bieco" e "Honing-bie" (ape da miele in olandese) tramandati dalle fonti: scheda Miel, Jan presso RKD, consultata online <https://rkd.nl/en/explore/artists/56007>. Per i Bentvueghels: LEVINE 1990; BAVEREZ 2017. Per i bamboccianti rimane imprescindibile *I Bamboccianti* 1983, cui si aggiunge il più recente: *I Bassifondi del Barocco* 2014.

¹¹⁸ Si deve a Giuliano BRIGANTI (1983, p. 12) la felice definizione di Miel come «codificatore della scena di genere nella sua forma più diffusa».

¹¹⁹ PASSERI 1772, p. 225. Il biografo parla proprio di vergogna: «diede principio a vergognarsi di essersi tanto trattenuto in quelle bassezze, e pensò di avanzarsi per divenire Pittore di qualche maggiore proposito»: *ibidem*.

gli disse, che egli se ne andasse a dipingere le sue bambocciate»¹²⁰. L'episodio è piuttosto sospetto, al punto tale da doversi ritenere viziato da pregiudizi nei confronti dei bamboccianti¹²¹. È infatti proprio a partire dagli anni quaranta che lo stile di Miel dichiara una prossimità inequivocabile alle opere di Sacchi che egli non abbandonerà mai nel corso di tutta la sua produzione, come dimostrano le prime opere pubbliche affrescate tra il 1651 e il 1653 in San Martino ai Monti e in Santa Maria dell'Anima [figg. 12-17], ma anche i più tardi dipinti ed affreschi eseguiti a Torino alla corte del duca Carlo Emanuele II¹²².

L'abbandono delle bambocciate viene dunque visto dai biografi come la *conditio sine qua non* per applicarsi alla pittura di storia e per nobilitare la propria carriera. Questo pregiudizio, originato come visto dalle fonti coeve, ha condizionato in maniera determinante la comprensione novecentesca del fiammingo. In particolare si è operata una distinzione netta tra produzione di genere e produzione di storia laddove, andando a ricostruire il percorso del pittore nella sua interezza, si scopre come l'una non escluda l'altra¹²³. Al contrario, è proprio per far fronte al competitivo panorama artistico romano e per incontrare il gusto dei committenti che Miel riesce a diversificare le tecniche e i soggetti pittorici, imponendosi così sul mercato e, intorno alla metà del sesto decennio, all'attenzione di Alessandro VII. La mancata messa a punto di una compiuta fisionomia come pittore di storia ha avuto come conseguenza che nelle opere patrocinate dal papa Chigi, in particolare al Quirinale, egli venisse interpretato talvolta come il baluardo di un avamposto classicista, estraneo e in contrapposizione ai modi del Cortona, talaltra come assoggettato, dal punto di vista dello stile, allo stesso Cortona¹²⁴. Questa polarizzazione, unita a una scarsa considerazione dei suoi risultati nel campo della pittura di storia, ha spesso negato la complessità e la comprensione di un pittore che invece, a un'indagine più accurata, si dimostra abile e versatile nell'operare una selezione di modelli adeguata al contesto entro il quale si trova a intervenire. Lo squilibrio critico stratificatosi nel corso del Novecento ha reso difficoltoso riconoscere i caratteri della produzione di storia di Miel ritenuta poco originale dal punto di vista

¹²⁰ BALDINUCCI 1767-1774, vol. XVII, 1773, pp. 34-35.

¹²¹ Giuliano BRIGANTI (1983, pp. 4; 15) ha dimostrato l'ambiguità di questi giudizi coevi e dello sdegno dei pittori "professori", come ad esempio Guido Reni, Francesco Albani e lo stesso Sacchi, che si fondava anche su questioni di tipo economico, dati i prezzi elevati cui venivano vendute le bambocciate, somme talvolta equiparabili a quelle dei dipinti di storia degli stessi "professori".

¹²² Per le prime opere pubbliche si veda anche il primo paragrafo in questo capitolo. Nell'autunno 1658 Miel si trasferì a Torino dove venne nominato pittore di corte del duca di Savoia. Nella capitale del ducato sabauda rimase fino alla sua morte il 3 aprile 1664. Nonostante il breve arco cronologico egli lavorò assiduamente ai due cantieri ducali più importanti del momento: il palazzo Reale e la reggia di Venaria: ROMANO 1981, p. 323.

¹²³ Una ipotesi circa alcuni precoci esempi di soggetti sacri, realizzati verosimilmente a ridosso del suo trasferimento in Italia, è stata recentemente avanzata da parte di chi scrive partendo da alcune acqueforti e da un rame conservato presso il Musée des Beaux-Arts di Dunkerque: GAJA 2020, pp. 117-118.

¹²⁴ Si vedano le posizioni di WIBIRAL 1960, p. 142 (che lo ritiene transitoriamente cortonesco) e WITTKOWER 1958 [1993], p. 302 nota 34.

qualitativo e subordinata alla sua attività di bambocciante. La conseguenza del perdurare di questa lettura critica si riscontra ancora oggi nelle errate attribuzioni sotto le quali si celano le sue opere. È il caso del ciclo con *Storie dell'Antico e del Nuovo Testamento* riscoperto nel corso delle presenti ricerche nella cosiddetta cappella privata di Urbano VIII al piano nobile del Palazzo Apostolico. Nonostante si trattasse di una commissione importante, voluta dallo stesso Alessandro VII, e nonostante fosse documentata dalle fonti e dai pagamenti dell'Archivio Segreto Vaticano, è stata considerata a lungo perduta mentre gli affreschi sono stati assegnati al pittore toscano Agostino Ciampelli; attribuzione insostenibile dal punto di vista dello stile, come si è dimostrato nel quinto capitolo¹²⁵.

Allo stesso modo nel contesto romano della metà del XVII secolo non riesce a trovare uno spazio adeguato Fabrizio Chiari [fig. 45], pittore quasi ignorato dagli studi, la cui attività, sebbene non di primissimo piano, attraversa quasi tutto il secolo, ponendosi così come utile osservatorio sui mutamenti delle tendenze figurative a Roma. Nonostante Chiari fu al servizio di committenti importanti e prese parte ad alcuni dei maggiori cantieri del Seicento, tra cui la galleria del Quirinale, sulla comprensione del pittore gravano tutt'oggi la scarsità delle notizie biografiche a disposizione insieme alla perdita e alla mancata identificazione di numerose opere, che costituiscono delle cospicue lacune all'interno del suo progredire artistico¹²⁶.

Proprio la difficoltà di inquadrarlo in maniera precisa ha sancito la sfortuna critica che ancora oggi perdura. In virtù infatti della sua partecipazione alle imprese pittoriche di San Marco e del Quirinale, il profilo di Chiari è stato ricondotto a una generica schiera cortonesca. Non si riesce però a non provare una sorta di disorientamento davanti a queste opere (i *Funerali di san Marco* e l'*Incontro di Giacobbe ed Esaù*; cap. II, fig. 34; cap. III, figg. 76-77) che si fatica a definire come cortonesche *tout court*¹²⁷. Per valutare più oggettivamente il suo percorso artistico è quindi

¹²⁵ Capitolo V, paragrafo 2 e catt. 1-5. Dal punto di vista della pittura di genere si è invece registrata la tendenza opposta: numerose scene, siano esse su carta o su tela, gli sono state attribuite, spesso con evidenti discrepanze qualitative, solo per via della presenza di figurine ammantate, raffigurate con stivali e cappelli a tesa larga davanti a osterie o nella campagna romana. Si veda a questo proposito la nota 33 nel capitolo V.

¹²⁶ I contributi su Chiari sono sporadici e i discontinui: NOACK 1912, p. 485; WIBIRAL 1960, p. 131; SUTHERLAND HARRIS 1964A, p. 62; EADEM 1964B, pp. 117-120; FATTOROSI BARNABA 1980; SESTIERI 1994, I, p. 51; MARTIN 1998, pp. 498-499; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2002, pp. 264-268. Da ultimo Claudio STRINATI (2019) ha proposto di attribuirgli il *Trionfo di Ovidio* nelle collezioni della galleria Corsini e già riferito a Nicolas Poussin. Decisamente contrario Pierre ROSENBERG (2020). Sempre STRINATI (1990, p. 151) nota come Chiari sia uno «dei pochi artisti del Seicento romano su cui manca tuttora quel minimo di ricognizione che consenta almeno il ritrovamento delle opere principali».

¹²⁷ Questa difficoltà è ravvisata anche da Simonetta PROSPERI VALENTI RODINÒ (2002, p. 264) che lo definisce un pittore mediocre, contraddistinto da una «costante ambiguità stilistica», tale da condizionare ogni suo risultato per cui «di lui non si può dire che sia stato né un vero classicista né un vero barocco». Per le opere vedi capitolo II, cat. 7 e capitolo III, cat. 6.

necessario svincolarlo da questa forzata appartenenza all'orbita del Cortona e provare rileggere la sua attività nel complesso.

La posizione, tutt'altro che marginale, occupata da Chiari nel panorama artistico dell'Urbe si ricava dalle fonti coeve e dai verbali dell'Accademia di San Luca, che egli frequentò assiduamente per sessant'anni, dal 1635 al 1695¹²⁸. Già nel *Microcosmo della pittura*, pubblicato da Francesco Scannelli nel 1657, viene ricordato come «di non ordinaria aspettazione» insieme a Pier Francesco Mola e a Giacinto Brandi¹²⁹. A riprova di come la sua fama perdurasse anche negli ultimi decenni del secolo, risulta essere una testimonianza preziosa la stima compilata nel 1672 dal padre oratoriano e noto conoscitore Sebastiano Resta per suggerire a Orazio Spada a quale pittore rivolgersi per la decorazione dei laterali della sua cappella in Santa Maria in Vallicella, dopo che era sfumata la trattativa con Carlo Maratti, il quale realizzò solo la pala d'altare. Resta fornisce un interessante spaccato di quale fosse la situazione artistica all'indomani della morte del Cortona ponendo in «prima classe» Maratti, Brandi, Ferri, Guillaume Courtois, Giovanni Maria Morandi e Giovanni Bonati, pittore ferrarese già allievo del Guercino e successivamente di Pier Francesco Mola. Per i pittori fuori da Roma venivano menzionati Scaramuccia, Volterrano, Pietro Della Vecchia e Domenico Piola. Fabrizio Chiari compariva invece tra i pittori di «seconda classe», insieme a Domenico Cerrini, Lazzaro Baldi, Francesco Cozza, i lucchesi Giovanni Coli e Filippo Gherardi, Ludovico Gimignani e Giovanni Battista Gaulli¹³⁰. A questo elenco fa eco la lettera inviata nel 1687 dal De Gubernatis, ministro dei Savoia a Roma, al duca Vittorio Amedeo II, all'epoca alla ricerca di un pittore da chiamare a Torino per decorare alcuni ambienti del Palazzo Reale. Per agevolare il duca nella scelta (che

¹²⁸ Nel 1670 avrebbe dovuto affrescare la *Poesia*, nella nuova sala delle riunioni dell'Accademia, progetto messo a punto da Giovanni Battista Passeri e mai realizzato. Oltre a Chiari, avrebbero dovuto dipingere anche Charles Errard, Filippo Lauri, Luigi Garzi, Lazzaro Baldi, Francesco Cozza, Guillaume Courtois, Ciro Ferri, Carlo Maratti, Giacinto Brandi e Giovanni Maria Morandi. Dai documenti si apprende che la *Poesia* sarebbe dovuta essere al centro della volta. Ci si immagina dunque che dovesse essere una raffigurazione particolarmente impegnativa e di prestigio per il pittore: VENTRA 2019, pp. 88-89; 200-215 e appendice B ad vocem (per i ruoli e le presenze in Accademia). Alla sua morte lasciò alla San Luca un calco in gesso del *Ratto di Proserpina* di Bernini insieme a due busti-ritratto di Raffaello e di Andrea Sacchi, a testimonianza di quelle che dovettero essere le fonti cui guardò nel corso della sua formazione: ivi, pp. 151-152. Nel 1657 entrò a far parte della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon: TIBERIA 2005, p. 277.

¹²⁹ SCANNELLI 1657, p. 208.

¹³⁰ PAMPALONE 1993, p. 54 nota 2. Gli inventari dell'epoca restituiscono inoltre una cospicua produzione di opere da cavalletto, per la maggior parte ancora da rintracciare. Chiari lavorò per il principe Camillo Pamphilj (un «vaso di fiori varij fatti dal naturale con alcune rose bianche e rosse»), una *Testa di profeta* condotta insieme a un tale «Cicco Napolitano», forse Filippo Napolitano o Francesco Graziani, e un *Ritratto del cardinale Camillo Pamphilj*; CAPITELLI 1996, p. 61; DE MARCHI 2016, p. 112); per il marchese Tommaso Raggi (CURZIETTI 2014, p. 180); per Cristina di Svezia (un «quadro ovato bislungo con la gloria di S. Cristina [...] veduta di sotto in su», CAMPORI 1870, p. 374); per l'umanista e collezionista Antonio degli Effetti («La bella Arianna abbandonata da Teseo, ma da Bacco consolata e riamata»; BONNEFOIT 1997, p. 94); per i cardinali Girolamo Farnese (BARTONI 2016, pp. 139; 153 nota 39); Antonio Barberini (un *Ritrovamento di Mosè*; ARONBERG LAVIN 1975, p. 305) e Giacomo Nini (un «satiro che abbraccia una femina in atto di fuggire»); per il principe Agostino Chigi (un *Beato Pietro d'Alcantara*): v. Getty Provenance Index, ad vocem Chiari, Fabrizio.

alla fine ricadde su Daniel Seiter) anche il ministro delineò in maniera sintetica ma efficace il contesto artistico capitolino distinguendo tra «pittori ch'in Roma hanno il più celebre grido cioè Giacinto Brandi, Carlo Maratta, Ciro Ferri» e «pittori di seconda classe», vale a dire Luigi Garzi, Daniel Seiter, Giovanni Battista Gaulli, Giovanni Maria Morandi, Lazzaro Baldi e, ancora una volta, Fabrizio Chiari¹³¹.

Per ricostruire la sua carriera, in particolare negli anni presi in analisi in questa ricerca (che corrispondono a quelli meno documentati) il punto di partenza sono le succinte biografie di Pellegrino Orlandi e Nicola Pio. Di Chiari si ignorano persino gli esatti estremi biografici. Sia Orlandi che Pio li fissavano tra il 1621 e il 1695¹³². Sulla base dell'inedito testamento del pittore è invece ora possibile stabilire la sua data di nascita al 1612 e collocare quella di morte al 1696, come del resto appare anche sul ritratto del pittore conservato nelle collezioni dell'Accademia di San Luca **[fig. 45]**¹³³. Mancano notizie anche sulla sua formazione che le biografie riferiscono essere stata condotta da autodidatta studiando «con grand'applicazione le statue antiche e l'opere magnifiche di questa città» insieme a «li gran maestri che vivevano nel suo tempo giovanile». Dalla pluralità di fonti e modelli che poteva offrire Roma egli «fece un buon misto et un bel modo di tingere e buon pittore comparve»¹³⁴.

Sicuramente tra «li grandi maestri» a lui contemporanei doveva esserci Nicolas Poussin. Da quanto finora noto l'esordio di Chiari si colloca infatti nel campo dell'incisione: nel 1635 e nel 1636 firmò e datò rispettivamente un *Marte e Venere* e un *Mercurio e Venere*, entrambi d'après disegni del maestro francese databili tra il 1627 e il 1630 **[figg. 46-47]**. Secondo Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Poussin già poco incline a far divulgare le sue opere per mezzo della stampa dovette sentirsi “tradito” piuttosto che “tradotto” dai risultati di Chiari. Bisogna rilevare come si trattò del primo precoce caso di replica a stampa delle opere di Poussin. Questa circostanza apre la strada all'ipotesi che Chiari fosse venuto in possesso dei fogli autografi del francese – così sembrerebbero indicare alcune acquerellature e ritocchi un poco maldestri – e porta a domandarsi in quali contesti (e artistici e di committenza) gravitasse questo pittore appena poco più che ventenne e che le fonti dicono essersi formato senza maestri¹³⁵. Dopo

¹³¹ BAUDI DI VESME 1963-1982, III, 1968, p. 976.

¹³² ORLANDI 1704, p. 146; PIO 1724 [1977], p. 205. La critica recente ha invece proposto di anticipare la nascita al 1615: FATTOROSI BARNABA 1980, p. 560.

¹³³ Nel testamento, stilato il 9 giugno 1696, Chiari viene definito di «anni 84». Il documento non contiene purtroppo ulteriori informazioni rilevanti circa le sue frequentazioni e la sua attività: ASR, Trenta Notai Capitolini, ufficio 15, ff. 191r-191v. Nicola Pio fissava la sua nascita al 1621: PIO 1724 [1977], p. 205.

¹³⁴ PIO 1724 [1977], p. 205. Così anche Pellegrino ORLANDI (1704, p. 146): «dall'esempio di tanti celebri Pittori fioriti nella sua Patria, imparò da se un bellissimo modo di tignere sopra i muri, e tele».

¹³⁵ PROSPERI VALENTI RODINÒ 2002, pp. 263-268. Secondo Georges WILDENSTEIN (1955, p. 85) Chiari conosceva personalmente Poussin: in questo modo sarebbe venuto in possesso dei suoi disegni.

queste prove ebbe modo di continuare a cimentarsi nella realizzazione di acqueforti proponendo le proprie invenzioni ad altri incisori oppure eseguendo da sé le stampe. Due disegni, una *Scena allegorica con Minerva, la Prudenza e la Giustizia* a Düsseldorf e l'*Allegoria del re Ferdinando d'Ungheria* (datata 1648) a Windsor [figg. 51-52], destinati al bulino di Cornelis Bloemaert, testimoniano una avvenuta maturazione verso una maggiore padronanza del segno grafico e della resa chiaroscurale¹³⁶.

Riannodando le fila della biografia di Chiari è inoltre possibile ipotizzare un precoce contatto con Giovanni Francesco Romanelli. Tra il 1646 e il 1647 infatti è anch'egli a Parigi, insieme al viterbese, a Eustache Le Sueur e François Perrier, per decorare l'Hôtel Lambert¹³⁷. Per vederlo debuttare pubblicamente a Roma bisogna però attendere il 1645, quando licenziò il *San Martino che divide il mantello con il povero* [fig. 53] per uno degli altari laterali di San Martino ai Monti¹³⁸. Si tratta di un tassello importante per ricostruire la prima attività, in cui si intuiscono già alcune caratteristiche che saranno ricorrenti nel corso di tutta la produzione. Claudio Strinati ha ravvisato in questa pala «un approccio emotivo e patetico» unito a una «trasformazione del dettato caravaggesco», che lo avvicinerrebbe alle soluzioni di Mattia Preti¹³⁹. In realtà più che una tarda ripresa dei modi caravaggeschi, in San Martino sembra già evidente una certa predilezione per le linee nette, quasi a incidere i panneggi, e il ricorso al gigantismo delle figure, che sono caratterizzate da muscolature possenti quasi al limite della correttezza anatomica. Vi è inoltre una personale interpretazione dell'antico, declinato nei dettagli canonici del bassorilievo marmoreo e della colonna scanalata o nel cimiero a forma di grifone fino alle trovate più

¹³⁶ Düsseldorf, Kunstpalast, inv. FP2986, penna, acquerello bruno e biacca, inv. 300x218 mm; Windsor, Royal collection, inv. RCIN 906821, penna, inchiostro bruno e acquerellatura grigie, 331x228 mm. Sulla base di queste considerazioni stilistiche anche il foglio di Düsseldorf può essere collocato tra il quinto e il sesto decennio: BLUNT, COOKE 1960, cat. 107 fig. 12; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2002, p. 267 fig. 5. A questi possono essere accostati ancora l'*Alfeo e Aretusa* [fig. 49] dell'Istituto Centrale per la Grafica di Roma (inv. FC125893, tracce di matita, penna, acquerello grigio) che rielabora il *Ratto di Proserpina* di Bernini e la *Vergine con san Francesco e santa Dorotea* [fig. 50] in collezione privata (passato in asta da Sotheby's a Londra il 29 gennaio 1997, matita, penna e acquerello grigio). Non pertinenti sembrerebbero invece il *San Martino* e la *Vergine del Rosario con san Domenico e santa Caterina*, entrambi presso il Teylers Museum di Haarlem (inv. J034, matita, penna, inchiostro bruno acquerellato e biacca, 331x271 mm; inv. E044, matita, penna, inchiostro bruno acquerellato, 234x186 mm). Per quanto riguarda le incisioni si ricorda ancora un piccolo foglio con una *Ninfa e un satiro* [fig. 48], ispirato alle *Lascivie* di Agostino Carracci, individuato nei fondi dell'Istituto Centrale della Grafica (inv. FC76192, 130x100 mm) da PROSPERI VALENTI RODINÒ (2002, p. 276 nota 17) e il *Martirio del gesuita Carlo Spinola* inciso da V. Guigou (un esemplare si conserva presso il British Museum, inv. V.9.91, 245x175 mm).

¹³⁷ OY-MARRA 2007, p. 312. Si veda anche BOYER 2001, 114-115, fig. 1, in cui si attribuisce a Chiari un dipinto con *Enea e Didone*, proveniente proprio dall'Hôtel Lambert. Controversa e dunque meritevole di ulteriori approfondimenti è la sua eventuale presenza nell'*équipe* capitanata da Romanelli che decorò con *Storie della vita di Matilde di Canossa* una galleria al piano nobile del Palazzo Apostolico Vaticano, su incarico di Urbano VIII. Tale ipotesi è sostenuta da NOACK (1912, p. 485) e rigettata da HESS (1967, I, p. 108). Nella *Descrizione del Sacro Palazzo Apostolico* Agostino TAJA (1750, p. 201) ricorda in un ambiente adiacente, identificabile con la sala di Carlo Magno, alcune «istoriette» di Costantino affrescate da Guidobaldo Abbatini, Giovanni Battista Speranza e Fabrizio Chiari. Vedi anche CHATTARD 1766, II, pp. 193-194.

¹³⁸ SUTHERLAND HARRIS 1964B, p. 117.

¹³⁹ STRINATI 1990, p. 151.

inconsuete come quella della bardatura del cavallo costituita da pelli di ghepardo. La conoscenza del perduto affresco con il *Battesimo di Cristo*, commissionatogli nella controfacciata della stessa basilica tra il 1647 e il 1648, sarebbe stata particolarmente utile per delineare l'evoluzione della sua pittura poco prima dell'incontro con Pietro da Cortona e i suoi allievi, sebbene queste incideranno solo superficialmente sul suo stile¹⁴⁰. Dalle esperienze in San Marco e al Quirinale – dove affrescò, con esiti qualitativamente alti, i *Funerali di san Marco papa* [cap. II, fig. 34] e l'*Incontro di Giacobbe ed Esaù* [cap. III, figg. 76-77]¹⁴¹ – Chiari seppe trarre, rispetto alla prova in San Martino, un nuovo modo di concepire la composizione in chiave di maggiore ariosità e dinamismo, smorzando i netti contrasti chiaroscurali in favore di una luce più mobile e di una gamma cromatica cangiante. Sebbene sia indubbio, a guardare queste due opere, che Chiari si giovò del confronto con i diversi pittori presenti all'interno di questi cantieri, la ricezione (e forse anche la comprensione) dei motivi desunti dal Cortona e dai suoi allievi non andò oltre tali raggiungimenti.

Non vi è infatti traccia del Berrettini nella *Morte di sant'Anna* [fig. 55] eseguita appena dopo, nel 1659, per uno degli altari laterali della chiesa voluta alla Lungara da Anna Colonna Barberini. Il dipinto, passato in asta e riconosciuto da Claudio Strinati, rielabora la composizione dello stesso soggetto eseguito da Andrea Sacchi a San Carlo ai Catinari [fig. 56], a conferma di quanto i modi del Cortona non fossero attecchiti in profondità¹⁴². Rispetto alla tela ai Catinari, Chiari muove però verso una concezione più dinamica della scena che non trova riscontro nella produzione tarda di Sacchi¹⁴³.

Ci si domanda, inoltre, se parte della sua attività non sia da ricercare a Viterbo, dove rimane una notevole (sia per dimensioni che per qualità) pala con *Sant'Agostino, santa Monica e la santissima Trinità* [fig. 54], di cui si ignora la committenza. L'opera, ignorata dagli studi, si trova sull'altare maggiore della chiesa degli Agostiniani intitolata alla Santissima Trinità. Da un punto di vista stilistico si nota un superamento dell'immobilismo e delle atmosfere rarefatte del

¹⁴⁰ Al posto del *Battesimo* venne collocato, alla fine del Settecento, un dipinto di eguale soggetto di Giovanni Micocca, rubato nel secolo scorso: SUTHERLAND HARRIS 1964B, pp. 117; 120.

¹⁴¹ Cfr. capitolo II, cat. 7 e capitolo III, cat. 6.

¹⁴² Sotheby's, New York, *Fabrizio Moretti x Fabrizio Moretti/ In Passing*, 18 dicembre 1998, lotto 23 (<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/fabrizio-moretti-x-fabrizio-moretti-in-passing/fabrizio-chiari-the-death-of-saint-anne>); successivamente passato poi da Sotheby's, New York, *Master paintings & sculpture day sale*, 26 gennaio 2017, lotto 183 (<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/master-paintings-sculpture-day-sale-n09602/lot.183.html?locale=en>).

¹⁴³ Oltre alla *Morte di sant'Anna* la chiesa di Regina Coeli, fondata da Anna Colonna Barberini e andata distrutta nell'Ottocento, aveva sull'altare maggiore la *Presentazione al tempio* di Giovanni Francesco Romanelli. Il 15 agosto la pala veniva coperta con l'*Assunzione e l'incoronazione della Vergine* di Chiari, per il momento non rintracciata: TITI 1686, pp. 26-27; DUNN 1994, p. 649, nota 58. Sotheby's, New York, *Master paintings & sculpture day sale*, 26 gennaio 2017, lotto 183. La presenza di entrambi i pittori alla Lungara potrebbe costituire un ulteriori tassello per sostanziare il loro rapporto.

San Martino verso una luce più dorata e una composizione più teatrale che permette di collocarla entro il sesto decennio, in contemporanea con le mature prove di San Marco e del Quirinale¹⁴⁴. Ancora una volta le figure sono caratterizzate da possenti muscolature – si veda in particolare il braccio dell'angelo che regge il pastorale – e da panneggi nettamente delineati.

Sempre per l'ordine degli Agostiniani Chiari eseguì uno stendardo (perduto) per i padri del convento di Sant'Agostino a Roma, in occasione della canonizzazione di san Tommaso di Villanova proclamata da Alessandro VII nel 1658¹⁴⁵. Ad una decina di anni dopo risale invece la pala con l'*Elemosina di san Tommaso di Villanova* [fig. 57], citata nella prima edizione della guida del Titi e dunque databile non oltre il 1674¹⁴⁶. Realizzato per la cappella Feoli nella chiesa agostiniana di Santa Maria del Popolo e ritenuto perduto fino in tempi recenti, il dipinto appare di difficile interpretazione a causa delle ridipinture, in particolare nel gruppo delle astanti sulla destra¹⁴⁷. In questo senso può venire in aiuto il disegno preparatorio conservato presso il Museum of New Zeland [fig. 58] e preliminare alla realizzazione su tela, come dimostra anche la quadrettatura¹⁴⁸. Alla luce di queste commissioni scalate nel corso del sesto e settimo decennio andrà forse ricercato un possibile rapporto tra Chiari e un membro vicino o appartenente all'ordine degli Agostiniani.

Negli ultimi due decenni di vita si riscontra nello stile di Chiari un'ulteriore evoluzione o meglio una esasperazione di caratteristiche già in atto: l'esuberanza sia cromatica che compositiva, manifestata in San Marco e al Quirinale, appare raggelata e quasi cristallizzata in figure immobili e contraddistinte da una linea ancora più netta e marcata¹⁴⁹.

¹⁴⁴ La pala è ricordata solo dalla letteratura locale: TRAVAGLINI 2020, pp. 76-78 (dove però non compaiono ulteriori indicazioni né bibliografiche né archivistiche). Desidero ringraziare don Mario per avermi fornito la pubblicazione inerente la tela.

¹⁴⁵ SERAFINELLI 2013, I, p. 202. Nell'ambito della fiorente produzione di apparati effimeri e celebrativi realizzati in occasione delle canonizzazioni eseguì alcune opere anche per le cerimonie di Francesco di Sales, e di Maria Maddalena de' Pazzi e Pietro d'Alcantara, proclamati santi il 19 aprile 1665 e il 28 aprile 1669: SESTIERI 1994, I, p. 51; FIORE 2014, p. 141. Sempre nel 1665 i frati della chiesa della Trinità dei Monti lo incaricano di realizzare *San Francesco di Sales che riceve il cordone dell'ordine da san Francesco di Paola* per l'altare della seconda cappella a destra (non più *in loco*): FATTOROSI BARNABA 1980, p. 561.

¹⁴⁶ TITI 1674, p. 422. L'opera è ricordata anche da Nicola PIO 1724 (1977), p. 206.

¹⁴⁷ Attualmente si conserva in un locale adiacente la sagrestia. È possibile che la commissione dell'opera si debba all'abate romano Benedetto Mazzini, cui fu concessa la cappella il 6 ottobre 1671. Il dipinto dovrebbe così cadere tra il 1671 e il 1674. Nell'Ottocento il patronato passò alla famiglia Feoli, cui si deve una radicale trasformazione del sacello. Il *San Tommaso* di Chiari venne levato dall'altare e al suo posto fu collocato un quadro di medesimo soggetto di Casimiro de' Rossi: MIARELLI MARIANI 2009, I, pp. 136-139, figg. 112-113.

¹⁴⁸ Museum of New Zeland, inv. 1983-0023-13, penna e inchiostro bruno, rialzi a biacca, 225x332 mm.

¹⁴⁹ Risalgono a questi anni gli affreschi con il *Carro del Sole* e le *Quattro stagioni* nella volta della Sala degli Specchi in palazzo Altieri (1675) e quello con la *Pazienza, la Tolleranza e la Discrezione* nel deambulatorio della chiesa dei Santi Carlo e Ambrogio al Corso (1678): CASALE 1991, p. 220; DRAGO, SALERNO 1967, p. 108. L'ultimo intervento noto si colloca intorno al 1680 per la chiesa di Sant'Anastasia al Palatino, ben sedici anni prima la sua morte: FIDANZA 2011, pp. 125-128. Nicola Pio ricorda anche un dipinto con santa Maria Maddalena, san Francesco «et altre figure» nella chiesa di San Celso in Banchi, per il momento non rintracciato: PIO 1724 [1977], p. 206.

Dalle opere e dagli esempi qui riportati appare quindi chiara, almeno per i decenni centrali del secolo, l'assenza di una tendenza dominante – e ancor meno di una tendenza definibile “cortonesca” al di fuori degli allievi – a favore invece di una convivenza di modelli e stili diversi. Per certi versi Pietro da Cortona compì un processo inverso rispetto a quello intentato da Annibale Carracci con il cantiere della galleria Farnese. Sui ponteggi Annibale si trovò ad affrontare un problema già posto da Raffaello, vale a dire «uniformare un linguaggio stilistico senza schiacciare gli accenti individuali»¹⁵⁰. Al contrario schedando ciascuna opera e reinserendola nel suo contesto di produzione – talvolta precisandone la cronologia, la committenza oppure i riferimenti stilistici – come si vedrà nel dettaglio nei prossimi capitoli, è possibile notare come i più rilevanti cantieri pittorici degli anni cinquanta e sessanta non provarono in alcun modo a rispondere alla questione sollevata da Raffaello e poi portata avanti da Annibale. Al contrario venne mostrata, sugli altari e soprattutto sulle pareti e sulle volte, la varietà di possibilità artistiche disponibili a Roma in quegli anni. Diverso sarà invece il modo di approcciarsi di Carlo Maratti alle numerose commissioni sia pubbliche che private, in particolare dopo la morte di Pietro da Cortona nel 1669¹⁵¹. Nei decenni a seguire il linguaggio di Maratti riuscirà a imporsi definitivamente, arrivando talvolta a stemperare persino l'esuberanza compositiva di pittori come Giovanni Battista Gaulli e Ciro Ferri, che rimase sulla scena romana come l'autentico erede dello stile del Cortona e con il quale Maratti fu legato da un rapporto di stretta amicizia¹⁵². A mio avviso il momento di maggiore tangenza tra lo stile di Maratti e quello di Gaulli deve essere individuato nella decorazione della cappella Altieri in Santa Maria sopra Minerva. Nel 1671 Maratti fornì la pala d'altare con *San Pietro che presenta alla Vergine i cinque beati*, canonizzati dal nuovo papa Clemente X Altieri: Rosa da Lima, Gaetano Thiene, Francesco Borgia, Luigi Bertrando e Filippo Benizzi. A Gaulli, invece, fu riservata la lunetta sopra l'altare ove, in continuità sia stilistica che narrativa con la pala di Maratti, affrescò la *Trinità*. Il dipinto e l'affresco costituiscono in questo caso una raffigurazione organica, che risulta coerente in ciascuna parte [fig. 59].

A queste date Alessandro VII era morto oramai da quasi cinque anni e si era conclusa la fugace parentesi di Clemente IX Rospigliosi (1667-1669), continuatore ideale sul piano culturale della

¹⁵⁰ GINZBURG 2000, p. 163.

¹⁵¹ RUDOLPH 1986.

¹⁵² L'amicizia tra Maratti e Ferri è ricordata già da Baldinucci: «Era molto amico e confidente di Carlo Maratta; e sovente si trovavano insieme nella scuola o dell'uno o dell'altro, e comunicavansi reciprocamente i pensieri delle loro opere, stando a solo a solo serrati due e tre ore per volta»: BALDINUCCI-MATTEOLI 1975, p. 141; RUDOLPH 1995, pp. 43; 45.

Roma chigiana: si apriva dunque una stagione nuova, destinata ad essere profondamente condizionata dalla pittura di Maratti¹⁵³.

¹⁵³ Alla morte di Cortona, Maratti divenne il primo pittore di Roma e, dopo la morte di Bernini nel 1680, ebbe il campo libero per essere il «caposcuola in assoluto», capace di eclissare anche Gaulli: RUDOLPH 2000, II, p. 457.

CANTIERI, OPERE, ARTISTI

Nei capitoli che seguono è stata affrontata monograficamente la decorazione pittorica dei cantieri e dell'impresa editoriale oggetto di questa ricerca, che ricadono nell'arco temporale dei dodici anni di pontificato chigiano: la basilica di San Marco Evangelista al Campidoglio (capitolo II), la galleria di Alessandro VII al Quirinale (capitolo III), le chiese di Santa Maria del Popolo e di Santa Maria della Pace (capitolo IV), il Palazzo Apostolico Vaticano (capitolo V) e la nuova edizione del *Missale Romanum* (capitolo VI). Per individuare e cogliere a pieno gli sviluppi del contesto figurativo romano intorno al 1655-1667 si è scelto di seguire un andamento diacronico¹.

Come spiegato nell'introduzione, la selezione è stata operata rimanendo entro i confini della città di Roma e prendendo in considerazione i casi ove si registrano le presenze di un considerevole numero di pittori facenti parte di generazioni, tendenze e formazioni diverse. L'unica eccezione è costituita dagli interventi promossi dal pontefice nel Palazzo Apostolico Vaticano. Di minore entità rispetto a quanto appena portato a termine nella residenza del Quirinale, questi coinvolsero solo due pittori: Jan Miel e Johann Paul Schor. Tuttavia la riscoperta del ciclo di affreschi realizzato da Miel nell'appartamento papale di rappresentanza, ritenuto fino ad ora perduto, ha fornito l'occasione di studiare approfonditamente un inedito episodio di committenza chigiana. Sia il fiammingo che Schor, inoltre, si legano strettamente all'esperienza della galleria: in questo senso, alcuni punti di contatto si riscontrano nella perduta decorazione ad affresco elaborata da Schor per la galleria di Urbano VIII, di cui rimangono solo tre disegni preparatori, analizzati sempre nel capitolo dedicato al Palazzo Apostolico.

Pur tenendo conto delle specifiche differenze di ciascun caso, ogni capitolo è stato strutturato come segue: nei paragrafi introduttivi è stata ricostruita la storia del cantiere, le fonti e i documenti a disposizione, le vicende della committenza e la fortuna critica, a cui si deve la sollecitazione a compiere le ricerche, poiché raramente questi interventi sono stati vagliati nella loro totalità. Per orientare la lettura attraverso le opere analizzate – siano esse dipinti, affreschi o incisioni – è stata approntata per ogni capitolo una tabella in cui queste sono elencate seguendo l'ordine alfabetico dei pittori, così da facilitare la consultazione, favorendo rapidamente la collocazione e la cronologia di ciascun intervento. Immaginate alla stregua di un indice dei nomi ragionato, le tabelle consentono di muoversi più agevolmente all'interno delle schede. A

¹ Nel caso di Santa Maria del Popolo, sebbene la prima opera venga realizzata intorno al 1653-1654 (cfr. capitolo IV, cat. 3), quando Fabio Chigi è ancora cardinale e segretario di Stato, la parte più rilevante degli interventi si concentra a partire dal 1657, motivo per il quale si è scelto di collocarla dopo la galleria del Quirinale (1656-1657).

ciascuna voce corrisponde infatti il numero della scheda dell'opera, permettendo così una lettura mirata per intervento di artista o per singola opera.

La scelta di adottare l'ordine alfabetico invece di quello cronologico è stata resa necessaria dal fatto che nella maggior parte dei casi non è possibile scandire con precisione il succedersi degli interventi. Trattandosi di cantieri collettivi essi sono spesso documentati contemporaneamente in un ristretto arco cronologico. In altri casi invece la mancanza di documentazione obbliga a considerare una cronologia di realizzazione più ampia. Il procedere alfabeticamente aiuta quindi a verificare subito la presenza e le opere dei diversi pittori.

Seguono poi le schede delle opere, ordinate per le medesime ragioni secondo il criterio alfabetico delle tabelle e corredate da un'intestazione anagrafica e dalla relativa immagine. Al fine di focalizzarsi sugli sviluppi della pittura durante gli anni di papa Chigi si è deciso di non schedare la decorazione in stucco – presente nelle chiese di San Marco, Santa Maria del Popolo e Santa Maria della Pace – pur nella consapevolezza che essa costituisce un aspetto di pari importanza nella storia dei cantieri seicenteschi. Di essa, insieme alle altre maestranze coinvolte (marmorari, indoratori, scalpellini, intagliatori, vetrai), si dà conto nelle note di ogni capitolo.

Per ciascun capitolo nell'album fotografico a parte si trovano, invece, le planimetrie degli edifici (laddove utili a orientarsi) e l'apparato iconografico, frutto della campagna fotografica effettuata nel corso delle ricerche². Il reperimento delle immagini in alta risoluzione delle opere ha contribuito in maniera determinante sia al loro corretto studio sia a censirne lo stato conservativo, purtroppo non sempre ottimale³.

² La campagna fotografica è stata svolta da Paolo Giagheddu grazie al sostegno del Dipartimento di Studi Storici dell'Università di Torino, cui va tutta la mia gratitudine. Desidero inoltre ringraziare la Presidenza della Repubblica italiana, in particolare la dott.ssa Rita Clementi, per avermi permesso di fotografare gli ambienti della Galleria di Alessandro VII al Quirinale; la dott.ssa Stefania Santini del FEC; la dott.ssa Anna Maria Guarino della Soprintendenza Speciale Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Roma; la dott.ssa Gabriella Verri del Vicariato di Roma per avermi concesso le autorizzazioni necessarie.

³ Ad esempio la possibilità di poter disporre di foto di buona qualità tratte dai dettagli degli affreschi del Quirinale, unitamente alle relazioni di restauro pubblicate sul numero speciale del «Bollettino d'Arte» dedicato al palazzo, ha permesso di comprendere le specificità tecniche dei diversi pittori.

CAPITOLO II LA BASILICA DI SAN MARCO EVANGELISTA AL CAMPIDOGLIO (1654-1659)

A partire dal 1653 si avviò a Roma il cantiere della basilica di San Marco Evangelista al Campidoglio [fig. 1], che costituisce a quest'altezza cronologica un osservatorio privilegiato sulle vicende romane poiché in parte anticipa e in parte si sovrappone ad alcune delle soluzioni figurative chigiane che trovano pieno compimento nel corso del sesto e settimo decennio del secolo: su tutte, la decorazione della galleria di Alessandro VII nel palazzo del Quirinale, l'impresa collettiva più rilevante, per estensione e per numero di pittori coinvolti, di tutto il pontificato¹. Anche in San Marco lavorò una compagine di pittori piuttosto eterogenea, per provenienza e formazione, impiegata nel rinnovo delle cappelle della chiesa, della tribuna e nella realizzazione di un ciclo di affreschi lungo la navata maggiore.

Nonostante la rilevanza e il numero degli interventi occorsi nello spazio di poco meno di un decennio, le vicende seicentesche della basilica non sono state oggetto di uno studio sistematico volto a indagare, da un lato, le dinamiche della committenza e del rapporto tra comunità veneta e aristocrazia romana e dall'altro la reciprocità delle relazioni tra i pittori all'interno dello stesso cantiere. La nuova decorazione della chiesa è stata trattata criticamente a partire dalla raccolta di documenti di Ignaz Philipp Dengel, pubblicata nel 1913, da Oreste Tencajoli, da Federico Hermanin e da Ellis Waterhouse. Se ne sono poi occupati Vitaliano Tiberia, in occasione di una campagna di restauri compiuta negli anni ottanta del secolo scorso, Micheal Erwee e Jörg Merz². Un'eccezione è rappresentata dalla cappella del Santissimo Sacramento che, per via della documentata partecipazione di Pietro da Cortona, in qualità di progettista e supervisore dei

¹ Per la galleria del Quirinale: si veda il capitolo III. I restauri della chiesa combaciano quasi perfettamente con il primo quinquennio di Alessandro VII. Sopra l'ingresso della sagrestia si conserva una lapide posta dai canonici nell'aprile 1656, in memoria dell'accorpamento voluto dal papa delle rendite della parrocchia dei Santi Biagio e Nicola in Campitelli alla chiesa marciana: ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, *Giustificazioni di sagrestia*, 1 aprile 1656, s.f.; FORCELLA 1869-1884, IV, 1874, p. 355. Stando a un'anonima cronaca stilata da un canonico intorno al 1660, nel corso dei lavori di rinnovamento il mosaico nella tribuna, risalente al IX secolo, venne preservato integro su «consiglio di molt'Eminentissimi, et per commandamento di Nostro Signore [Alessandro VII]»: ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 51, fascicolo 1, *Notizie istoriche concernenti la Chiesa di S. Marco*, s.d. ma 1660 circa, f. 2r. Non è chiaro chi siano gli Eminentissimi cui fa riferimento il canonico. È probabile che tra questi vi fosse il cardinale titolare della basilica (Marco Antonio Bragadin dal 1646 al 1658 e Cristoforo Widmann dal 1658 al 1660). Dovevano poi aver contato i pareri dei fidati membri dell'*entourage* chigiano, come ad esempio Volumnio Bandinelli, Cassiano dal Pozzo, Luca Olstenio, Sforza Pallavicino e Leone Allacci. Tra le carte del Capitolo di San Marco sono ricordati anche quattro candelabri in argento donati dal pontefice: ivi, segnatura 39, fascicolo 5, *Decreti*, 4 marzo 1771, f. 785v. Inoltre Alessandro VII assicurò al Capitolo il recupero di seicento scudi, per «perfezionare la fabbrica che hanno incominciata in risarcimento et ornamento di detta Chiesa», dovuti dal cardinale Francesco Adriano Ceva: BAV, Chig., C.III.62, *Lettera di Alessandro VII a Marcantonio D'Oddi*, 9 ottobre 1655, f. 474r.

² DENGEL 1913; TENCAJOLI 1928, pp. 31-36; HERMANIN 1932; WATERHOUSE 1937, p. 29; TIBERIA 1986; IDEM 1988; MERZ 2005, pp. 27-28; ERWEE 2014-2015, I, 2014, pp. 320-325. Si segnalano inoltre: GIURIATO 1883; BUCHOWIECKI 1967-1997, II, 1970, pp. 372-381; BLUNT 1982, pp. 78-79 e TIBERIA 1999, pp. 54-61.

lavori, ha goduto di maggiore attenzione critica. Dopo le prime aperture bibliografiche di Dengel e Salvagnini, nel 1969 Vittorio Casale vi dedicò un articolo monografico. La questione è stata poi ripresa nei numerosi studi sulla figura del Berrettini architetto³.

Come si vedrà più approfonditamente nelle schede, nella basilica vi fu un alto numero di opere realizzate in poco meno di sei anni da tredici pittori di generazione e di formazione diversa. Sia per la coincidenza cronologica che per la presenza ripetuta di alcuni pittori San Marco può essere considerata come una impresa complementare alla già citata galleria di Alessandro VII al Quirinale. In entrambi i casi si procedette al completo rinnovo degli ambienti: da un lato, però, gli interventi interessarono uno spazio sacro adibito al culto e videro impiegati *media* diversi – la pittura a fresco, lo stucco e la pittura su tela – mentre dall’altro si operò in un palazzo privato su commissione del pontefice in carica, ricorrendo unicamente alla tecnica dell’affresco cui fu affidato il compito di fingere sia la decorazione plastica in stucco che quella pittorica su tela mediante il richiamo al sistema dei quadri riportati.

Lo studio delle vicende della nuova decorazione di San Marco, la cui precisa scansione cronologica è osteggiata dalla mancanza di buona parte delle ricevute di pagamento, impone quindi di interrogarsi circa il funzionamento di un cantiere corale alla metà del Seicento in maniera diversa rispetto a come la critica si è posta finora. Il nodo più complesso da sciogliere riguarda il ruolo di Pietro da Cortona. La sua presenza in San Marco è documentata unicamente dalle ricevute per la supervisione della cappella del Santissimo Sacramento, ove furono impegnati lo scarpellino Luca Berrettini, suo nipote, insieme a Ciro Ferri e Guillaume Courtois, pittori afferenti alla sua bottega⁴. Ad eccezione di questi pagamenti visti dal Cortona non vi sono ulteriori menzioni né nelle fonti né nei pochi documenti rimasti. Tuttavia, nel riconsiderare globalmente gli interventi nella basilica appare evidente come anche la cappella dedicata a Santa Martina e posta in *cornu Evangelii* – parzialmente smantellata e intitolata a San Domenico nell’Ottocento⁵ – debba essere riconosciuta come un prodotto della bottega del Cortona poiché vi dipinsero sia Ciro Ferri che Lazzaro Baldi (cfr. catt. 4; 17).

³ DENGEL 1913, p. 94, nota 7; SALVAGNINI 1935, pp. 169-170; IDEM 1937, pp. 139-140; CASALE 1969; DEL PIAZZO 1969B, p. 16; CERUTTI FUSCO, VILLANI 2002, pp. 257-261; BENEDETTI 2006A, pp. 24-27; ROCA DE AMICIS 2006, pp. 87-95; MERZ 2008, pp. 211-212. L’attribuzione al Cortona dei due fogli pubblicati da CASALE (1969, pp. 94; 96; figg. 1; 3) e attualmente non reperibili presso l’Archivio Storico del Vicariato è contestata da BLUNT (1982, p. 79) poiché «too weak to be from his own hand». Per il ruolo di Luca Berrettini: LEONE 2017, pp. 448-449. Per quanto riguarda le fonti antiche la cappella è fugacemente menzionata in PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 52 e FABBRINI 1896, pp. 184-185 mentre non è ricordata nella lettera di Luca Berrettini a Ciro Ferri, in cui il nipote a dieci anni dalla morte del Cortona ripercorre parte della sua attività. Il testo è stato pubblicato in CAMPORI 1866, pp. 505-515.

⁴ La progettazione del Cortona si esplica anche nella messa a punto degli ornati in stucco per la cupola della cappella: CERUTTI FUSCO, VILLANI 2002, p. 261.

⁵ Si veda il paragrafo 2.

La mancanza di una definizione chiara del ruolo di Pietro da Cortona all'interno di San Marco unitamente all'assenza di una precisa messa a fuoco delle sue modalità di gestione dei cantieri collettivi ha portato la critica a equivocare il risultato della decorazione. Riferendosi in particolar modo alle *Storie dei santi Abdon e Sennen* e alle *Storie di san Marco papa* nella navata maggiore, affrescate da Francesco Allegrini, Giovanni Angelo Canini, Fabrizio Chiari, Guillaume Courtois e Pier Francesco Mola, gli studi si sono alternanti nel misurare la maggiore o minore influenza esercitata dal Cortona sugli altri pittori. Questi ultimi, facenti parte di un gruppo numeroso ed eterogeneo, sono stati spesso considerati – a mio avviso in maniera riduttiva – come «omogenei nella formula dell'autorevole supervisione» del Cortona e dunque «in grado di uniformarsi a un comune idioma decorativo»⁶. Secondo questa lettura San Marco costituirebbe dunque una «prova generale del cortonismo che avrà il suo sbocco nella Galleria di Alessandro VII»⁷. Diversamente altri studiosi hanno rilevato come non sussista un «chiaro rapporto [...] con un'ispirazione che possa definirsi cortonesca» né tanto meno vi sia una «coerenza» e una «omogeneità» figurativa⁸. Sarebbero queste le naturali conseguenze del fatto che il Cortona «impegnato in progetti architettonici e nella galleria di palazzo Pamphilj a piazza Navona, non seguì da vicino l'opera dei suoi allievi o degli altri artisti prescelti per il lavoro»⁹. Questi due approcci partono però dall'assunto che la gestione del cantiere prevedesse necessariamente il controllo uniforme dei pittori per mezzo delle invenzioni e dello stile, come nel caso della bottega di Annibale Carracci nella galleria Farnese, esemplato a sua volta su quello di Raffaello¹⁰. È invece proprio lo stile delle opere, verificato di volta in volta su ognuna di esse nel corso di queste ricerche che, in mancanza dei documenti d'archivio, offre la chiave per comprendere in che modo il Cortona soprintendesse ai cantieri con un alto numero di presenze. Laddove egli non si trovò a realizzare opere di sua mano (evidentemente anche per ragioni di tempo), come invece accadde nella contemporanea galleria di palazzo Pamphilj, fu in grado di supervisionare pittori diversi tra loro accettando le caratteristiche stilistiche di ciascuno. Fu dunque regista, ma regista di opere non omogenee, come confermerà di lì a poco anche l'esperienza del Quirinale. Le venti scene bibliche, che spaziano da artisti lontani dal suo linguaggio come Giovanni Francesco Grimaldi e Jan Miel a suoi fedeli interpreti come Ciro

⁶ LO BIANCO 2000B, p. 27; EADEM 2015, p. 145.

⁷ FAGIOLO DELL'ARCO 1970, p. 335. Per l'utilizzo del termine «cortonismo» si rimanda al capitolo I, paragrafo 2.

⁸ STRINATI 1997, p. 173.

⁹ MIGNOSI TANTILLO 1989, p. 95 nota 23. Secondo la studiosa l'impresa pittorica della navata maggiore di San Marco era «nata sotto il segno di un austero classicismo (come richiedeva l'antichità venerabile della chiesa), ai cui intenti non corrisponde tuttavia una omogeneità di risposte»: *ibidem*.

¹⁰ Per la galleria Farnese: GINZBURG 2000, pp. 154-166. Per la dibattuta questione della bottega di Raffaello si vedano almeno: DACOS 1977; SHEARMAN 1983 [2007]; DACOS 2008, pp. 213-304, e il recente inquadramento critico di FERINO-PAGDEN 2017.

Ferri, propongono nuovamente lungo le pareti della galleria la varietà di esiti stilistici disponibili a Roma alla metà del secolo. In questo senso particolarmente preziosi sono i disegni preparatori rimasti per alcune opere in San Marco: in nessuno di questi si ravvisa infatti l'intervento del Cortona, così come non sono noti né sono emersi nel corso delle ricerche disegni a lui riconducibili e da mettere in relazione con il cantiere marciano. A ulteriore riprova del fatto che la supervisione dei cantieri non passasse tramite la coerenza stilistica, lasciando dunque una certa libertà d'azione ai singoli pittori.

San Marco costituisce quindi, nel percorso artistico di Pietro da Cortona, il primo caso in cui egli assunse il ruolo di impresario senza intervenire direttamente, come accadrà anche al Quirinale, in Santa Maria della Pace e nella pubblicazione della nuova edizione del *Missale Romanum*. Questa idea di gestione doveva essere maturata in contemporanea con la sistemazione della sua nuova casa-studio, vera e propria officina distribuita su tre piani, che stava mettendo a punto negli stessi anni in via della Pedacchia, a ridosso della basilica di San Marco di cui era parrocchiano¹¹. Dopo il rientro da Firenze a Roma l'organizzazione del suo atelier assume dei caratteri sempre più imprenditoriali che lo porteranno a poter far fronte alle numerose commissioni sia pittoriche che architettoniche ricevute nel corso del pontificato chigiano.

Queste considerazioni devono portare ad interrogarsi anche sui criteri di scelta dei pittori presenti nella basilica che non possono essere ricondotti nell'alveo della bottega del Cortona. In questo senso un ruolo determinante dovette averlo l'ambasciatore veneziano Nicolò Sagredo, cui sono imputabili alcuni soggetti da realizzare e soprattutto la gestione finanziaria dell'impresa¹². Le fonti e i documenti dimostrano come fu lui a prodigarsi nel coinvolgere alcuni mecenati e nel mediare tra i canonici e le famiglie che detenevano i patronati delle cappelle. È il caso, ad esempio, dei Barberini o del cardinale Marco Antonio Bragadin e del principe Camillo Pamphilj, i quali vennero coinvolti nelle vicende delle cappelle di San Marco e del Santissimo Sacramento¹³.

Di Sagredo è stato ampiamente indagato il profilo collezionistico mentre più complesso è ricostruire il quadro delle relazioni intrecciate con il *milieu* artistico capitolino, anche se alcune conclusioni possono essere tratte proprio dalle voci inventariali e dai dipinti della sua raccolta

¹¹ Insieme ai suoi servitori Berrettini compare negli stati delle Anime di San Marco a partire dal 1652: ASVRm, *Stati delle Anime*, San Marco, 1652, f. 1389. L'abitazione fu demolita nel 1888, nell'ambito del riassetto urbano del Campidoglio per la costruzione del monumento a Vittorio Emanuele II. Tutte le vicende sono ricostruite nello studio monografico di SPARTI 1997B.

¹² Sagredo fu ambasciatore ordinario della Serenissima dal 1651 al 1655, e ancora straordinario nel 1655 e nel 1660: NEGRUZZO 2017, s.n.p.

¹³ Per il ruolo avuto dai Barberini e dai Pamphilj e per i soggetti frutto delle scelte del Sagredo: si veda più avanti il paragrafo 4 e ai catt. 10; 23; 26.

che per scelte di gusto costituisce un *unicum* nel vivace panorama veneziano, a riprova della rilevanza degli anni trascorsi a Roma, come si vedrà nel quarto paragrafo¹⁴.

2. FONTI E DOCUMENTI PER LA STORIA SEICENTESCA DELLA BASILICA

L'assetto della basilica alla metà del Seicento [fig. 1] si ricostruisce integrando quanto è ancora oggi in loco con la documentazione d'archivio, prevalentemente conservata nel fondo del Capitolo di San Marco presso l'Archivio Storico del Vicariato di Roma, e la letteratura odeporica coeva¹⁵. In questo senso particolarmente preziose sono le guide del 1660 e del 1663 rimaste manoscritte fino alla metà del XIX secolo di Giovanni Battista Mola e la prima edizione dello *Studio di pittura, scoltura et architettura* edita nel 1674 dall'abate Filippo Titi¹⁶.

Dai decreti successivi alla visita apostolica compiuta sotto il pontificato di Urbano VIII emerge come la chiesa versasse in uno stato di grave abbandono, a partire dalla disposizione irregolare degli altari che, otto e sette per lato, affollavano le navate laterali. La situazione venne sanata grazie all'interessamento di Nicolò Sagredo che estese all'architetto Orazio Torriani, già al lavoro nell'adiacente palazzo, il compito di provvedere ai restauri¹⁷. Nell'iniziale progetto dell'ambasciatore figurava la volontà di innalzare la struttura della basilica sul piano stradale così da ovviare ai problemi conservativi dovuti alla forte umidità, che ancora oggi perdurano. Avendo ricevuto parere sfavorevole da «periti architetti», egli si concentrò sul restauro della copertura lignea e pavimentale e sulla decorazione sia plastica che pittorica¹⁸. Nell'aprile del 1653 si diede avvio a quella che lo stesso ambasciatore definì «un'opera grande et cospicua a

¹⁴ Nicolò è lo zio del ben più noto Zaccaria Sagredo, vorace collezionista di stampe e di disegni. Le ricognizioni più puntuali sono state condotte da: MAZZA 1995; EADEM 1997 e EADEM 2004, pp. 48-66; 110-125; 280-281. A queste si possono aggiungere BOREAN 1997; F. PITTACCO, in *Il collezionismo d'arte a Venezia* 2007, pp. 314-315 e la recente voce del *Dizionario Biografico degli Italiani*: NEGRUZZO 2017. Sulla corretta ricostruzione della personalità del Sagredo pesa la dispersione dell'archivio privato, di cui si conservano solo poche buste acquisite fortuitamente dall'Archivio di Stato di Venezia nel secolo scorso, ma purtroppo non utili ai fini della presente ricerca.

¹⁵ Sorta nel IV secolo sul sito ove abitava San Marco papa (in carica dal 337 al 340), la basilica fu completamente riammodernata nel Quattrocento per impegno del cardinale Marco Barbo e di papa Paolo II, cui spettò anche la costruzione dell'adiacente Palazzo Venezia. Risalgono alla fase quattrocentesca dell'edificio il soffitto ligneo, il tabernacolo marmoreo scolpito da Mino da Fiesole e Giovanni Dalmata, oggi in sagrestia, e i dipinti con *San Marco papa* e *San Marco Evangelista* di Melozzo da Forlì, rispettivamente sull'altare della cappella del Santissimo Sacramento e nella sala capitolare (ma già sull'altare di San Marco Evangelista): ERWEE 2014-2015, I, pp. 320-321; 323-324.

¹⁶ MOLA 1660, ff. 95-96; TITI 1674, pp. 197-200. Rapide indicazioni si ricavano anche da MARTINELLI 1658, pp. 231-232.

¹⁷ La scansione interna della basilica prima della visita apostolica del 1627 è ricostruita in: DAL MAS 2012, pp. 124-127. L'intervento di Torriani è ricordato in ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, *Giustificazioni di sagrestia*, 1655, s.f. e ivi, 23 dicembre 1653, *Capitolo e convenzioni tra l'Ill.mo et Rev.mo Mons. Brescia Vicario del Capitolo di S. Marco di Roma con Stefano Castelli e M.ro Bernardo Cataneo*, s.f. (trascritti in appendice documentaria, doc. II.6; II.22); TITI 1674, p. 198.

¹⁸ ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 51, fascicolo 1, *Notizie storiche concernenti la Chiesa di S. Marco*, s.d. ma 1660 circa, f. 6v; già in DENGEL 1913, p. 92 (cfr. appendice documentaria, doc. II.29).

tutta Roma rinnovandosi interamente [...] la medesima chiesa». Nel corso dell'anno successivo si cominciò «ad ornare [...] di dentro con bassi rilievi e statue staccate di stucco et con pitture»¹⁹.

In osservanza dei dettami post-tridentini, Torriani razionalizzò gli spazi progettando quattro nuove cappelle per lato. Stando alle *Notizie storiche concernenti la chiesa di San Marco* compilate da un canonico intorno al 1660²⁰, in *cornu Epistolae* (partendo dall'ingresso) le cappelle vennero intitolate alla Santissima Resurrezione di Cristo, a sant'Antonio da Padova, all'Adorazione dei Magi e alla Santissima Pietà. Nella navata opposta, invece, sempre dall'ingresso trovarono posto quelle dedicate al fonte battesimale, a San Marco, a Santa Martina e a San Michele Arcangelo. Sul piano rialzato, dove si collocano anche il coro, il soglio pontificale e l'altare maggiore, vennero rifondate la cappella della Santissima Concezione, che restituisce in presa diretta l'intensificarsi del dibattito circa l'approvazione del dogma dell'Immacolata, e quella delle Reliquie; superata quest'ultima, al fondo della navata destra, si trova il sacello dedicato al Santissimo Sacramento [fig. 1].

Per ciascuna cappella venne adottato lo stesso schema decorativo: il soggetto del dipinto sull'altare celebrava la nuova intitolazione, mentre quella precedente era ricordata dalle figure affrescate nel soffitto e negli stretti riquadri delle pareti laterali, come istituito da un decreto della visita apostolica stilata durante il pontificato di Urbano VIII: «si è però procurato quanto è stato possibile di far pingere a lati delle Capelle i medemi santi sotto l'invocatione de quali erano prima gl'altari in mag[gio]r num[er]o»²¹. Nel 1627 gli altari della navata destra erano invece dedicati, partendo dall'ingresso, a San Nicola, alla Pietà, all'Epifania del Signore, a Sant'Andrea, a San Michele Arcangelo, a San Carlo e a San Francesco d'Assisi. Sul lato opposto, sempre dalla controfacciata, si trovavano quelli dei Santi Cosma e Damiano, di San Vincenzo e Anastasio, della Beata Vergine, di Sant'Antonio, di Santa Maria della Strada, di San Giovanni Battista, dell'Annunciazione e un ultimo privo di intitolazione. Ai lati dell'altare maggiore erano infine poste le cappelle della Santissima Concezione e dei Santi Caterina e Cipriano²².

L'organizzazione delle navate laterali restituisce a pieno la convivenza della comunità veneta, fuori di laguna, con la società capitolina: le cappelle erano infatti di pertinenza di esponenti

¹⁹ ASVe, Senato, Dispacci ambasciatori residenti, filza 135, *Nicolò Sagredo al Senato di Venezia*, Roma, 5 aprile 1653, f. 88v e Roma, 18 febbraio 1654, f. 825v; SCARPA 2011, p. 176 (appendice documentaria, doc. II.3; II.8 e doc. II.6; II.7; II.11; II.12; II.15 per i lavori strutturali condotti tra il 1653 e il 1654).

²⁰ ASVRm, Capitolo di San Marco segnatura 51, fascicolo 1, *Notizie storiche* [...], s.d. ma 1660 circa, ff. 7v-8v. La data delle *Notizie* si ricava dalle menzioni degli affreschi di Giovanni Angelo Canini, saldati nel 1659, e del cardinale titolare Cristoforo Vidman (o Widmann): ruolo che egli detenne fino alla sua morte il 30 settembre 1660: WIEDMANN 2017, pp. 487-498.

²¹ ASV, Misc., Arm. VII, 29, *Stato temporale delle chiese di Roma*, tomo III, s.d. ma 1661 circa, f. 212r; citato in parte in DAL MAS 2012, p. 125.

²² ASV, Acta Sacrae Visitationis Apostolicae S.D.N. URBANI VIII, Pars prima. Continet Ecclesias Patriarchales Collegiatis Parochiales Seculares, quam Regulares, *Visitatio Ecclesiae Sancti Marci*, 3 agosto 1627, ff. 106r-106v; DAL MAS 2012, p. 131 nota 17.

dell'aristocrazia romana o di famiglie insediatesi nell'Urbe da decenni, mentre ai prelati veneti morti a Roma venne riservato, per i loro monumenti funebri, lo spazio tra le campate²³. Al fianco dell'ambasciatore Sagredo, che promosse la maggior parte dei restauri, con l'approvazione e talvolta con il sostegno economico del Senato di Venezia, si collocano le famiglie cui spettava il giuspatronato degli altari: ai Tamarelli quello di Sant'Antonio da Padova, agli Specchi quello dell'Adorazione dei Magi, ai Vitelleschi quello della Pietà, ai Bonafaccia quello del fonte battesimale, al Capitolo di San Marco quello di San Michele Arcangelo, ai Capranica quello della Santissima Concezione²⁴. Nel corso della presente ricerca si è inoltre chiarito come un'altra cappella, quella di San Marco, nella navata a *cornu Evangelii* fosse patrocinata dalla famiglia Barberini²⁵. Al fianco dei sacelli, nel corso del Seicento i sepolcri dei cardinali Marco Antonio Bragadin (†1658), Cristoforo Widmann (†1660) e Pietro Basadonna (†1684) si aggiunsero a quelli già esistenti di Francesco Pisani (†1570) e Girolamo Quirino (†1571); tutti prelati veneziani legati alla basilica.

Tale convivenza si riverbera anche dal punto di vista iconografico: l'affresco nella tribuna di Giovanni Francesco Romanelli con l'*Allegoria di Venezia e san Marco Evangelista* (cat. 26) celebra esplicitamente la Repubblica di Venezia, mentre nei riquadri sopra le colonne della navata maggiore le *Storie dei santi Abdon e Sennen* e le *Storie di san Marco papa* si riferiscono al rinvenimento, all'interno della chiesa, delle loro reliquie e al fatto che la chiesa venne edificata sul sito ritenuto corrispondente all'abitazione di papa Marco (337-340).

Rispetto agli anni presi in considerazione, l'attuale assetto della chiesa appare in più parti modificato: nella decorazione e nell'intitolazione di alcuni altari, negli stalli del coro e nell'altare maggiore. Quest'ultimo fu riprogettato da Filippo Barigioni su incarico del cardinale titolare Angelo Maria Querini, il quale tra il 1732 e il 1754 gli affidò pure la sostituzione delle colonne in mattoni rivestite di marmi policromi e l'esecuzione di nuovi rilievi in stucco con *Storie degli*

²³ È a partire dai restauri di papa Paolo II Barbo che la basilica divenne il luogo deputato alle sepolture dei cardinali veneziani: PARLATO 2014, p. 329. A questo proposito BONACCORSO (2018, p. 95) parla di «sovrapposti interessi tra la nobiltà romana e le famiglie dei cardinali veneti residenti nel palazzo di San Marco», cui si affianca il rapporto talvolta conflittuale tra papato e Serenissima, e ancora, all'interno della stessa Repubblica, tra potere politico e potere religioso.

²⁴ I patronati sono ricordati in ASVRm, Capitolo di San Marco segnatura 51, fascicolo 1, *Notizie storiche* [...], s.d. ma 1660 circa, ff. 7v-8r; già in DENGEL 1913, p. 91. La presenza dei Bonafaccia nella prima cappella in *cornu Evangelii*, dove venne trasportata una antica immagine con la *Madonna con il Bambino* rinvenuta durante i restauri, è ricordata solo in una copia delle *Notizie storiche*: ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 51, fascicolo 5. A una data imprecisata, verso la fine del Seicento, alla famiglia Grassi venne concesso il patronato della cappella di Santa Martina.

²⁵ Nello specifico si rimanda al paragrafo 4 e al cat. 23.

apostoli ad intervallare gli affreschi della navata maggiore²⁶. Realizzati da Pietro Pacilli, Carlo Monaldi, Andrea Bergondi, Jean Le Doux, Salvatore Bercari e Michel-Ange Slodtz, i rilievi rimpiazzarono gli «Apostoli di Stucco collocati ne suoi nicchi sopra i pilastri»²⁷ eseguiti nel 1654 da un non meglio identificato «N. Francese»²⁸. Forse il rifacimento della decorazione plastica, ad appena un secolo dalla sua realizzazione, fu dovuto anche al degrado causato dalle sfavorevoli condizioni ambientali dell'edificio. Di certo la perdita di questi stucchi costituisce una lacuna importante nella comprensione delle vicende seicentesche della basilica poiché non permette di verificare in che misura la decorazione plastica interagisse con quella pittorica.

L'unitarietà delle *Storie dei santi Abdon e Sennen* e delle *Storie di san Marco papa* venne ulteriormente compromessa dall'aggiunta di due scene di Domenico Corvi eseguite durante il pontificato di Clemente XIII Rezzonico, che ricoprì il ruolo di cardinale titolare in San Marco dal 1755 fino alla sua elezione al soglio di Pietro²⁹. Nel 1762 il principe Ludovico Rezzonico, nipote del papa Clemente XIII, ricevette in dono dal Capitolo della basilica la cappella nella navata sinistra in origine dedicata a San Marco, che egli rifondò con una nuova intitolazione a Gregorio Barbarigo, suo lontano parente beatificato l'anno precedente³⁰.

Nei primi decenni dell'Ottocento venne alterata anche la decorazione mobile dell'adiacente cappella di Santa Martina. La *Santa Martina con la Vergine e il Bambino* di Ciro Ferri (cat. 17) fu spostata in sagrestia, dove si trova tuttora. Al suo posto fu collocato il *Miracolo di san Domenico che resuscita un giovane*, opera di scuola toscana della prima metà del Seicento, donata dal cardinale Domenico Bartolini, titolare di San Marco dal 1876 al 1887³¹. Ulteriori rifacimenti nelle arcate della navata maggiore, in cui trovano posto gli emblemi in stucco di

²⁶ ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 39, fascicolo 4, *Decreti*, 2 marzo 1734, f. 565v. Per gli interventi settecenteschi si rimanda anche a: BARTOLINI SALIMBENI 1987, I, p. 282.

²⁷ ASV, Misc., Arm. VII, 29, *Stato temporale delle chiese di Roma*, tomo III, s.d. ma 1661, f. 178v; citato in DENGEL 1913, p. 90 nota 3 (vedi anche appendice documentaria, doc. II.31). I nomi degli scultori settecenteschi sono riportati da TITI 1763, p. 181.

²⁸ TITI 1674, p. 201. Il nome dello scultore non compare né in ASVRm, segnatura 64, fascicolo 1, *Giustificazioni di sagrestia*, 1654, s.f. (cfr. appendice documentaria, doc. II.16), né in MOLA 1660.

²⁹ Corvi raffigurò due episodi celebrativi di illustri famiglie veneziane, inclusa quella del papa in carica: *Clemente XIII ratifica il decreto della beatificazione di Gregorio Barbarigo e San Lorenzo Giustiniani prende possesso della diocesi di Venezia*: DENGEL 1913, p. 96, nota 4; RUDOLPH 1982, p. 19; EADEM 1998, pp. 24-25. L'aggiunta di due scene era stata avanzata già nel 1759, quando il cardinale titolare Daniele Dolfin intraprese una fitta corrispondenza con i canonici di San Marco proponendo Giambattista Tiepolo. A differenza di quanto fu poi realizzato, i due riquadri avrebbero dovuto accordarsi con le storie preesistenti. Dopo il *Funerale di san Marco papa* di Fabrizio Chiari (cat. 7) avrebbe dovuto essere rappresentato «un magnifico tempio con altare nobile circondato da ministri vestiti de' sacri indumenti, che figurano assistere il Vescovo parato in Pontificalibus, il quale collochi il corpo di San Marco entro un Urna di marmi preziosi». Dall'altro lato invece, le *Storie di Abdon e Sennen*, terminate con il *Martirio* di Pier Francesco Mola (cat. 24) sarebbero state completate dalla «Gloria delli due Santi Martiri Persiani»: DEL BIANCO 1952, p. 286.

³⁰ ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 39, fascicolo 5, *Decreti, Acta Capitularia*, 10 maggio 1762, f. 723v. Per Barbarigo, cardinale titolare di San Marco dal 1677 fino alla morte nel 1697: BENZONI 2002.

³¹ Il dono è ricordato in ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 51, s.d. (inizi del XX secolo?), s.f.

diverse casate, risalgono all'ultima fase dei restauri dell'edificio, messi in atto tra il 1844 e il 1851 e testimoniati da un disegno presso l'Archivio Storico del Vicariato di Roma [fig. 2]³².

3. PRESENZE E CRONOLOGIA PER IL CANTIERE DI SAN MARCO

Come verrà analizzato più nel dettaglio nelle schede, l'arco cronologico entro il quale può essere ascritta la nuova decorazione pittorica della basilica si estende dal 1654, come attestano alcuni documenti, e non oltre il 1660, data della prima guida manoscritta di Giovanni Battista Mola e di una anonima cronaca compilata da un canonico, ove sono menzionate le opere³³.

I primi interventi vedono impegnati Bernardino Gagliardi negli affreschi con *Puttini, Profeti e Sibille* (cat. 19) lungo le navate laterali e Giovanni Francesco Romanelli nella tribuna con *l'Allegoria di Venezia e san Marco Evangelista* (cat. 26). Intorno a questa data devono cadere anche le due lunette con la *Vittoria di Giosuè sugli Amaleciti* e *Giosuè che ferma il sole* di Jacques Courtois (cat. 16).

Tra il 1655 e il 1657 si colloca la maggior parte delle opere. Su progetto di Pietro da Cortona venne restaurata la cappella del Santissimo Sacramento, in cui affrescarono sia Guillaume Courtois (cat. 10) che Ciro Ferri (cat. 18). Vennero rinnovate le pale sugli altari, commissionate a Carlo Maratti (cat. 22), Bernardino Gagliardi (cat. 20), Luigi Gentile (cat. 21), Ciro Ferri (cat. 17) e Pier Francesco Mola (cat. 25)³⁴. Furono inoltre aggiunte le tele di Guillaume Courtois nella tribuna (cat. 11) e furono affrescate, sopra il colonnato della navata maggiore, le *Storie dei santi Abdon e Sennen* e le *Storie di san Marco papa*. Questi due cicli costituiscono l'intervento più rilevante: nelle otto scene, quattro per lato, furono coinvolti Guillaume Courtois (catt. 8-9), Giovanni Angelo Canini (catt. 5-6), Francesco Allegrini (catt. 1-2), Pier Francesco Mola (cat. 24) e Fabrizio Chiari (cat. 7). I nomi dei pittori sono già correttamente riportati nello *Studio di pittura* del Titi del 1674, tranne quelli del primo e dell'ultimo riquadro delle *Storie dei santi Abdon e Sennen* che l'abate invertì, assegnando a Mola il *Seppellimento dei martiri cristiani* e a Courtois il *Martirio dei santi*³⁵. Ad eccezione di Allegrini, che in questo giro d'anni si divide tra

³² ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, *Disegno della doratura che doveva eseguirsi nella navata grande della nostra chiesa per opera di sua Eccellenza il sig. Principe di Torlonia, ma che poi per il medesimo fù fatta, ma nel modo in oggi si vede nel 1844*, foglio sciolto.

³³ ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 51, fascicolo 1, *Notizie storiche [...]*, s.d. ma 1660 circa, ff. 6r-7v; DENGEL 1913, pp. 92-93; MOLA 1660.

³⁴ La tela di Mola fu commissionata nel 1655 e consegnata solo nel 1659: cfr. cat. 25. Tale data, in cui si colloca anche il saldo a Giovanni Angelo Canini (catt. 5-6), costituisce l'estremo cronologico finale della ridecorazione.

³⁵ L'errore è stato corretto da Salvagnini, cui si devono i primi pionieristici contributi sui fratelli Courtois: TITI 1674, p. 198; SALVAGNINI 1935, pp. 171-174; IDEM 1937, pp. 140-144.

Roma e Gubbio, tutti gli altri pittori attivi nella navata marciata parteciparono alla realizzazione dei riquadri ben più estesi della galleria di Alessandro VII al Quirinale.

Tra le giustificazioni del Capitolo della basilica, conservate in carte sciolte presso l'Archivio Storico del Vicariato di Roma e in parte pubblicate da Dengel, non restano che pochi pagamenti relativi alle pitture. Ad esempio, oltre al saldo delle «dui historie» regolato a Giovanni Angelo Canini nell'ottobre 1659, non sono noti altri documenti relativi agli affreschi nella navata maggiore³⁶. È però probabile che buona parte di questi affreschi fosse messa in opera alcuni anni prima, tra il 1655 e il 1656: al 1654 risale infatti la realizzazione delle già citate statue in stucco rappresentanti gli apostoli, poste ad intervallare gli episodi dipinti, e poi sostituite nel Settecento³⁷. A seguito di questo intervento, dovevano essere stati montati i ponteggi per i pittori.

Courtois, Canini, Mola e Chiari sono documentati presso il Quirinale dal settembre 1656 fino all'agosto dell'anno successivo³⁸. È quindi possibile escludere la loro presenza, in questo arco cronologico, in San Marco: sia per l'impegno considerevole che furono chiamati ad assolvere in un tempo breve, sia perché proprio in quegli anni infuriava a Roma la peste, circostanza che spinse Alessandro VII a trattenerli nel palazzo per proteggerli dal contagio, come ricordato anche da Bellori³⁹. Inoltre Mola e Courtois si trovarono, poco dopo, fuori città, nel palazzo del principe Pamphilj a Valmontone. Mola vi rimase dal luglio 1657 fino al dicembre dell'anno successivo quando, in seguito a dissapori con il committente e al mancato accordo tra le parti, abbandonò la cittadina per fare rientro a Roma. Courtois è invece registrato a Valmontone dal settembre 1658 al giugno 1659⁴⁰.

Minore documentazione si dispone per Fabrizio Chiari e Giovanni Angelo Canini, per i quali è dunque più difficoltoso ricostruire gli spostamenti nel corso del sesto decennio, ad eccezione dei già citati mesi presso il Quirinale. Anche Francesco Allegrini appare sfuggente: gli stati delle anime lo registrano a Roma dal 1650 al 1652 e, ancora, dal 1655 al 1661. Tuttavia un documento

³⁶ ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, *Giustificazioni di sagrestia*, 15 ottobre 1659, s.f.; DENGEL 1913, p. 93, nota 1. Non è stato possibile effettuare un ulteriore controllo presso i libri mastri del Monte di Pietà, conservati nella sezione distaccata dell'Archivio di Stato di Roma, poiché il fondo è fuori consultazione dal 2018. Dalle rubricelle del Banco di Santo Spirito non sembra vi fossero depositati conti relativi alla chiesa di San Marco.

³⁷ ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, *Giustificazioni di sagrestia*, 1654, s.f. Per la paternità di questi stucchi si rimanda al paragrafo precedente.

³⁸ Cfr. capitolo III, catt. 4; 6; 8; 16.

³⁹ BELLORI 1672 [2009, II], p. 584.

⁴⁰ Per la vicenda di Mola e Camillo Pamphilj: MONTALTO 1955. Sulla questione è recentemente tornata Patrizia CAVAZZINI (2017, pp. 216-218) con alcune precisazioni circa la trascrizione e la corretta sequenza degli incartamenti processuali. Mola e Courtois sono già al lavoro nel 1654 in stretta sintonia in un altro palazzo, sempre di proprietà dei Pamphilj, a Nettuno: DI GIUSEPPE DI PAOLO 2014B.

del 1656 lo riferisce come «al presente abitante in Gubbio» dando conto dei frequenti ma brevi spostamenti del pittore dall'Urbe verso l'Umbria e viceversa⁴¹.

Alla luce di queste considerazioni sembra lecito collocare i due cicli marciiani tra il 1655 e il 1656, piuttosto che tra la fine del 1657 e il 1659. Dal momento che l'intelaiatura in stucco intervallata dagli apostoli venne pagata nel 1654, la decorazione ad affresco dovette seguire poco dopo. A queste date, inoltre, l'ambasciatore Sagredo, che come ricordato dalle fonti e dalle stesse ricevute di pagamento soprintende i lavori, è stabilmente a Roma e ha quindi modo di seguirli di persona⁴². Inoltre seppure succintamente gli affreschi e gli stucchi della navata maggiore sono citati nella *Roma ricercata* di Fioravante Martinelli, edita nel 1658:

«Nell'anno 1654 il Sagredo [...] ha nobilitato detta chiesa con haver aperto il passo in diversi luoghi al sole, che la rende luminosa; con haver compartito le mura della nave maggiore in diversi quadri ornati di stucco & historiati per mano di nobili pittori; e con haver rifatte le cappelle, e risarcito il tutto nella Tribuna e nelle navi minori»⁴³.

Il risultato finale della decorazione della navata restituisce bene la varietà che caratterizzò la produzione artistica romana della metà del secolo, spaziando anche tra diverse soluzioni tecniche. Fabrizio Chiari [fig. 34], ad esempio, fu l'unico a utilizzare per le ombre un tratto puntinato, Francesco Allegrini [figg. 8; 12] e Giovanni Angelo Canini [figg. 24-25] optarono per delle sottili linee tratteggiate mentre Guillaume Courtois [figg. 35-36] procedette per velature, ottenendo così un effetto cromatico che, oramai offuscato dalle efflorescenze saline, doveva essere particolarmente brillante e impreziosito da cangiantismi⁴⁴. La varietà è avvertibile anche dal punto di vista compositivo: alle scene di Canini, Allegrini e Chiari, concepite in maniera paratattica come un fregio antico, con risultati di minore o maggiore dinamismo, si contrappongono quelle di Courtois e di Mola [fig. 120], in cui il fuoco converge verso il centro.

In questo insieme composito di presenze spicca la preponderanza degli interventi di Guillaume Courtois che affrescò nella navata maggiore, in quelle laterali, nella cappella del Sacramento e

⁴¹ Nel quinquennio 1655-1660 cadono numerose tele destinate alla città eugubina, oltre agli affreschi realizzati nel Seminario Vescovile che prevedono dunque la sua presenza in loco intorno al 1655: NOCELLA 2007, pp. 36; 52-53.

⁴² ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 51, fascicolo 1, *Notizie storiche* [...], s.d. ma 1660 circa, f. 6r; DENGEL 1913, p. 92. Per le ricevute firmate da Sagredo cfr. appendice documentaria, doc. II.14; II.17; II.18; II.28. Sagredo è censito negli stati delle anime della parrocchia di San Marco per gli anni 1653-1656; mentre non compare negli anni 1657-1661: ASV, *Stati delle Anime*, San Marco, 1653, f. 1485; 1654, f. 1555; 1655, f. 70; 1656, f. 147.

⁴³ MARTINELLI 1658, pp. 231-232.

⁴⁴ Questo effetto prezioso, quasi smaltato, è chiaramente apprezzabile dalla replica autografa in collezione privata inglese (73.7x61.6 cm) resa nota da Valeria DI GIUSEPPE DI PAOLO 2014A, pp. 8-13 e nella tela della tribuna con *San Marco papa condotto al martirio* [figg. 49-50].

dipinse due tele per la tribuna insieme al ritratto dell'ambasciatore Sagredo (catt. 8-12). Oltre a queste opere, sulla scorta della guida rimasta manoscritta di Giovanni Battista Mola e dei confronti stilistici, è possibile attribuirgli anche gli affreschi nelle cappelle della Resurrezione, di Sant'Antonio da Padova e di San Michele Arcangelo (catt. 13-15). In San Marco fecero inoltre il loro esordio pubblico Lazzaro Baldi (cat. 4) e Ciro Ferri (catt. 17-18), destinati, in particolare quest'ultimo, a segnare le sorti artistiche romane dei decenni successivi, al fianco di Carlo Maratti. Baldi, Ferri e Courtois risultano, in questo giro d'anni, appartenenti alla bottega di Pietro da Cortona, di cui costituiscono, in più di un'occasione e fino almeno al settimo decennio, una sorta di *alter ego*, al quale il maestro poteva demandare parte delle numerose commissioni che riceveva in quegli anni⁴⁵.

4. COMMITTENTI E OPERE

4.1. «A QUESTA PERFETTIONE HA RIDOTTO LA NOSTRA CHIESA LA PIETÀ ADMIRABILE DEL DETTO SIGNORE PROCURATOR SAGREDO»⁴⁶

Dalle guide coeve, dalla documentazione d'archivio e dagli scambi epistolari intercorsi tra il Senato della Repubblica di Venezia e Nicolò Sagredo appare chiaro come la gestione dei restauri fu lasciata interamente a quest'ultimo. Sagredo, ambasciatore ordinario a Roma dal dicembre 1651 fino al 1655 e ancora nel 1655 e nel 1660 come ambasciatore straordinario, si applicò nel coinvolgimento delle famiglie sia locali che lagunari al fine di reperire i fondi necessari per i lavori. Mille ducati furono versati dallo stesso Senato, per dare avvio ai rifacimenti del tetto e del pavimento, mentre un'altra somma considerevole si ricavò dall'eredità di Federico Cornaro, cardinale di San Marco fino al 1646, il quale, alla sua morte nel 1653 lasciò a disposizione tremila scudi d'oro da investire in luoghi pii⁴⁷.

Tale impegno da parte dell'ambasciatore – sicuramente motivo di prestigio agli occhi della Repubblica – fu patrocinato con così tanto zelo anche allo scopo di riabilitare il proprio casato, dopo le poco edificanti vicende della guerra di Mantova e Monferrato che erano costate l'incarcerazione del padre Zaccaria, e con il fine di guadagnare la fiducia necessaria per essere eletto doge, come in effetti avvenne, seppur soltanto un anno prima della sua morte, nel 1675. Le

⁴⁵ Si veda anche il capitolo I.

⁴⁶ ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 51, fascicolo 1, *Notizie storiche* [...], s.d. ma 1660 circa, f. 9r; DENGEL 1913, p. 95.

⁴⁷ Per lo scambio epistolare tra Sagredo e il Senato: cfr. appendice documentaria, doc. II.1-5; II.8-10; II.13. Il lascito di Cornaro è ricordato anche nel *Diario* di Giuseppe Gualdi: HERKLOTZ 2004, p. 213. Per il testamento del cardinale: LAVIN 1980, I, pp. 206-207.

stesse motivazioni furono alla base dell'acquisto di una cappella nella chiesa di San Francesco della Vigna a Venezia, dove alcune tra le più illustri famiglie locali detenevano il patronato degli altari o avevano edificato monumenti funebri⁴⁸.

È chiaro dunque che un ulteriore quantitativo di ducati per il recupero della basilica di San Marco dovesse provenire dalle stesse finanze di Sagredo, che venne infatti lodato dal Senato per la «contribuzione à che vi sottoponete con la Borsa propria»⁴⁹. A queste somme si aggiunsero ulteriori tremila scudi inviati da Venezia⁵⁰. A dimostrazione dell'attivo ruolo avuto da Sagredo, la già citata cronaca stilata da un canonico intorno al 1660, a ridosso della fine dei lavori, ricorda come egli «totalmente applicatosi a ciò con tanto gusto, [...] le giornate intiere consumava in vedere operare, e fu [...] con il suo studio e diligenza della sufficiente confluenza di molte persone nobili e pie al sussidio caritativo sino alla perfettione dell'opera»⁵¹.

Quanto riportato dai documenti è riecheggiato anche nella biografia di Mola stilata da Giovanni Battista Passeri:

«Nell'anno 1653 l'Ambasciator Sagredo di Venezia, il quale per esser un Cavaliere generoso, e di animo grande, si diede a far ristaurare la Chiesa di S. Marco, e l'ornò di stucchi, di figure di rilievo, e di pitture, avendo aggiustate alcune Cappelle, che vi erano, e ve ne aggiunse anche delle altre, ed a tutte fece fare da diversi Pittori il quadro in tela ad olio, e i fianchi laterali con qualche figura a fresco. [...] D'intorno alla Chiesa vi sono otto vani in misura di due quadri in lunghezza, quattro per parte, e vengono tramezzati da una nicchia, dentro la quale è una figura maggiore del naturale a sedere fatta di stucco. Distribuì questi quadri l'Ambasciatore a varj Pittori [...]»⁵².

Una lettera inviata da Sagredo a Venezia rende noto come spettasse a lui la scelta di alcuni soggetti. Nel febbraio 1654 egli avisò il Senato che nel coro «si dissegnerebbe, essendo la chiesa fabricata da San Marco Papa, e dedicata à San Marco Evangelista di far dipingere la

⁴⁸ All'interno del contesto lagunare San Francesco aveva un ruolo strategico dal punto di vista della celebrazione familiare. Nonostante i Sagredo possedessero già una cappella nella vicina Santa Ternita, nel 1661, grazie all'interessamento di Nicolò, rilevarono in San Francesco la terza cappella *in cornu Evangelii* per dedicarla a Gerardo Sagredo (†1046), santo di famiglia nonché primo martire della Repubblica, con l'evidente intento di riaffermare apertamente il loro ruolo. La volontà di rimarcare con decisione la propria posizione è esplicitata dalle scelte decorative che, nell'impiego del pittore Girolamo Pellegrini per affrescare nella calotta la *Gloria di san Gerardo*, si discostano da quanto tradizionalmente realizzato a Venezia, riflettendo a pieno i modelli con i quali l'ambasciatore era entrato in contatto a Roma alla metà del secolo. Per la cappella Sagredo: BARCHAM 1983; *La cappella Sagredo* 2003.

⁴⁹ ASVe, Ambasciata a Roma, Ducali, corda 15, *Il Senato di Venezia a Nicolò Sagredo*, Venezia, 21 febbraio 1653, f. 263r.

⁵⁰ HERKLOTZ 2004, p. 231, nota 196.

⁵¹ ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 51, fascicolo 1, *Notizie storiche* [...], s.d. ma 1660 circa, f. 6r; DENGEL 1913, pp. 91-92.

⁵² PASSERI 1772, p. 392. È l'unico caso in cui Passeri tratta così estesamente la decorazione in San Marco.

Historia di questo, supplendosi all'altra nelle altre parti della chiesa»⁵³. Sulla base di questa missiva appare dunque evidente che spettò all'ambasciatore anche il programma iconografico dei due cicli di affreschi nella navata maggiore, dedicati alle *Storie di san Marco papa* e alle *Storie dei santi Abdon e Sennen*, martiri persiani, i cui corpi erano seppelliti, insieme a quello del pontefice, proprio sotto l'altare maggiore.

Sempre Sagredo donò una *Resurrezione di Cristo* [fig. 3], all'epoca ritenuta di Tintoretto, per l'altare della Resurrezione⁵⁴. Il suo coinvolgimento è poi celebrato in una lapide affissa nel 1657 dai canonici nel portico d'ingresso. Nella sagrestia si conserva inoltre un suo ritratto commemorativo eseguito da Guillaume Courtois nel 1656 (cat. 12), sulla cui cornice compare l'iscrizione «EQUITI/ NICOLAO SAGREDO/ DIVI MARCI PROCURATORI/ BENEFACTORI OPTIMO».

La collezione di Sagredo, ben indagata dalla critica, costituisce un apporto prezioso per mettere a fuoco la fisionomia dell'ambasciatore e avanzare delle ipotesi circa i suoi contatti con l'ambiente artistico romano. Sebbene parziale⁵⁵, l'inventario delinea il suo profilo e i diversificati interessi artistici, facendo luce sull'effettivo peso che avevano avuto gli anni trascorsi a Roma nell'elaborazione di un gusto personale, le cui scelte risultano essere ben lontane da quelle dei suoi conterranei. L'elenco, stilato dal pittore Agostino Lama particolarmente accurato nel distinguere tra originali e copie, fotografa verso l'ultimo quarto del secolo la consistenza dei beni: su 297 voci inventariali, poco meno della metà (130) appartengono a pittori "foresti". Accanto agli alfieri del secolo d'oro veneziano – Tiziano, Veronese e Tintoretto – e ad altri comprimari sempre riconducibili all'ambito lagunare, emerge un attento interesse per la pittura contemporanea che spazia da Bernardo Strozzi e Johann Carl Loth, ben radicati nel collezionismo veneto del Seicento, alla scuola bolognese e ferrarese (Scarsellino, Guercino, Guido Reni, Simone Cantarini e Giovanni Francesco Grimaldi) e a quella fiamminga (Rubens e van Dyck, tra originali e copie), fino alle presenze, insolite a queste latitudini, di pittori attivi a Roma alla metà del Seicento. Tra gli acquisti effettuati sicuramente nell'Urbe, figurano i due *pendants* di *Democrito in meditazione* e *Diogene che getta via la scodella* [figg. 4-5], comprati il

⁵³ ASVe, Senato, Dispacci ambasciatori residenti, filza 135, *Nicolò Sagredo al Senato di Venezia*, Roma, 18 febbraio 1654, f. 826r; SCARPA 2001, p. 176.

⁵⁴ L'opera, che versa purtroppo in condizioni conservative tali da non permetterne la piena leggibilità, è stata riferita anche a Palma il Giovane. Stefania MASON RINALDI (1984, p. 173, cat. A.71) la indica come vicina ai modi del pittore ma di incerta attribuzione, avanzando il nome di Pietro Ricchi. Nelle pareti laterali le fonti segnalavano, intorno al 1660, le «Immagini di San Giovanni, et S. Andrea», di cui oggi non rimane alcuna traccia: ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 51, fascicolo 1, *Notizie storiche* [...], s.d. ma 1660 circa, f. 6v; DENGEL 1913, p. 93 (cfr. appendice documentaria, doc. II.29).

⁵⁵ L'inventario è noto solo tramite una copia di inizio Novecento, ed è databile tra il 1685 e il 1698. Poiché non è diviso per ambienti, Cristiana MAZZA (1997, p. 89) ha ipotizzato che si tratti di un elenco parziale di dipinti giunti presso il palazzo Sagredo di Santa Sofia da altre residenze.

6 luglio 1652 direttamente nello studio di Salvator Rosa. La frequentazione tra l'ambasciatore e Rosa, a questa altezza cronologica, è testimoniata anche da una lettera di Cosimo Brunetti, amico intimo del pittore, che riporta come il Sagredo «sig.re virtuosissimo andò [...] a sentire una satira e ne restò con tanta soddisfazione che volle sentir tutte le altre». Fu verosimilmente nel corso di uno di questi incontri che ebbe modo di vedere il *Democrito* e il *Demostene* rimasti invenduti dopo l'esposizione pubblica al Pantheon⁵⁶. L'interesse per il pittore napoletano non si limitò all'infatuazione per i due filosofi oggi presso lo Statens Museum for Kunst di Copenaghen: Sagredo possedeva anche due *Paesi* piccoli, tre «teste a pastella sulla carta» e infine altri cinque *Paesi* di sua scuola⁵⁷.

A scorrere l'elenco stilato da Lama, spicca inoltre la predilezione per i dipinti di genere e per le scene di battaglia, confermati dall'alto numero di opere di Jacques Courtois – ben ventinove⁵⁸ –, cui si affiancano quelle di Michelangelo Cerquozzi insieme alle tele di Pieter van Laer, Jan Miel, Paul Brill, Giovanni Benedetto Castiglione e Mario de' Fiori che dimostrano, in accordo con quanto andava realizzandosi in San Marco, il pieno aggiornamento di Sagredo sulle novità artistiche romane; testimoniato anche dalle opere di Pier Francesco Mola, Sassoferrato, Luigi Gentile, Jusepe de Ribera e Mattia Preti e da alcune copie tratte da Poussin⁵⁹.

L'inventario svela dunque l'acuta sensibilità di Sagredo per la pittura contemporanea, portando a supporre che la ridecorazione di San Marco sia stata mossa, come si è cercato di dimostrare, da un preciso intento di riabilitare il nome della propria casata, non disgiunto però da una certa inclinazione di gusto personale. In aggiunta a quanto elencato da Lama, l'ambasciatore teneva nella propria camera da letto un dipinto di Poussin, lasciato in eredità al cardinale Basadonna, e uno di Pietro da Cortona, destinato al cardinale Giovanni Dolfín, come rende noto il suo testamento, stilato a Venezia il 12 agosto 1676⁶⁰. Di Pietro da Cortona, Sagredo possedeva anche un disegno di «chiaro oscuro con diverse figure» e un dipinto dall'inconsueto soggetto: «Neron

⁵⁶ Le vicende delle tele, ora allo Statens Museum for Kunst di Copenaghen (inv. KMS4113 e KMS4112) sono ricostruibili grazie al carteggio tra Cosimo Brunetti e Giovan Battista Ricciardi. Il *Democrito* suscitò grande ammirazione, in particolare in Pietro da Cortona che ne rimase «incantato»: DE RINALDIS 1939, pp. 17-19; 25; 32; ROSA-FESTA-BORRELLI 2003, pp. 92-93; 127; 153; VOLPI 2014, p. 263.

⁵⁷ MAZZA 2004, pp. 110-111; 116-117; 120; 122.

⁵⁸ Tra queste sono state riconosciute due *Battaglie* acquistate nel 1743 da Francesco Algarotti per il conte Brühl, ora alla Gemäldegalerie di Dresda, e quattro cuoi dipinti con «battaglie d'antichi» tratte dall'Antico Testamento, realizzate a Venezia in occasione del soggiorno presso il Sagredo e vendute nel 1773 al conte di Derby: PROSPERI VALENTI RODINÒ 1984, p. 506; MAZZA 2004, pp. 50; 115.

⁵⁹ Nell'inventario sono registrati una «testa di vecchia» di Mola; una «Madalena portata in aria» e «un quadro grande d'una cenna in Emaus con il signor che li comparisce davanti nudo con bandiera in mano», entrambi del Cavalier Calabrese; una «mezza figura di Luigi Gentili di donna»; un «Bastian con doi santi che li cavano le fresse del Spagnoletto»; una «Madonna del Sassoferrato con le mani giunte», un'altra con anche «due cherubini» e una «santina figura intera con un angioletto che li tien la palma» sempre del Sassoferrato: *ivi*, pp. 110-124.

⁶⁰ «Lascio al Cardinal Dolfín testimonio del mio affetto il quadro di Pietro da Cortona che è nella Camera dove dormo [...] Lascio al Cardinal Basadonna debole testimonio della mia antica osservanza il quadro di Puccin che è pur nella Camera dove dormo»: *ivi*, pp. 280-281.

con sua madre», identificato con la *Morte di Poppea* e noto tramite un'incisione di Angelo Testa nella raccolta delle opere di Lucien Bonaparte, edita nel 1812 [fig. 6]⁶¹. La peculiarità del soggetto e il legame con il teatro di Monteverdi permettono di ritenere che il dipinto fosse stato richiesto al pittore dall'ambasciatore in persona⁶². Per il Cortona dovette trattarsi di una commissione prestigiosa come sembrerebbe confermare, in maniera indiretta, la sua menzione nella lettera del 1679 di Luca Berrettini a Ciro Ferri, dove viene elencato, evidentemente poiché rappresentativo dell'attività dello zio, insieme a pochi altri quadri da camera⁶³.

È dunque legittimo domandarsi a quando risalga il rapporto tra Nicolò Sagredo e Pietro da Cortona⁶⁴. Un primo incontro con Sagredo potrebbe risalire a uno dei due soggiorni a Venezia del pittore (novembre 1637 e febbraio-giugno 1644); più verosimilmente nel corso del secondo, ove rimase alcuni mesi, al seguito del cardinale Bichi, il quale oltre a occuparsi delle vicende inerenti la guerra di Castro svolse, con l'aiuto del Berrettini, la funzione di agente artistico per il cardinale Mazzarino⁶⁵.

4.2. ARTE E DIPLOMAZIA: I CARDINALI FRANCESCO E ANTONIO BARBERINI IN SAN MARCO

La riconsiderazione delle vicende decorative nella loro interezza ha inoltre permesso di mettere in luce due episodi di committenza legati ai cardinali Antonio e Francesco Barberini. L'opera che in San Marco celebra direttamente la Repubblica di Venezia – vale a dire l'affresco nella tribuna di Giovanni Francesco Romanelli (cat. 26) – venne infatti saldata al pittore dal cardinale Francesco Barberini, mentre spettò a Sagredo la scelta del soggetto. La commissione si intreccia con le vicende personali della casata Barberini e con il tentativo di riaffermarsi sullo

⁶¹ *Choix de gravures* 1812, p. 129; BRIGANTI 1962B [1982], pp. 132, nota 37; 368. Linda BOREAN (1997, p. 124) proponeva di identificare il dipinto con quello lasciato in eredità al cardinale Dolfín; ipotesi rigettata da Cristiana MAZZA (1997, p. 102, nota 59) che sottolinea come sarebbe stata una scelta piuttosto indelicata, considerando che in gioventù Dolfín si era macchiato di omicidio.

⁶² BOREAN 1997, p. 124; VOLPI 2014, p. 264, secondo la quale l'opera viene commissionata negli anni romani del Sagredo, quindi intorno al 1651-1656 o al più tardi nel 1660.

⁶³ «un nobilissimo quadro [...] quando Nerone diede un calcio a Poppea sua moglie, opera spiritosa e bizzarra al pari d'ogni altra che ne facesse»: CAMPORI 1866, p. 514. Dell'opera rimane uno schizzo [fig. 7] a matita assegnato da Simonetta Prosperi Valenti Rodinò a Ciro Ferri e conservato all'interno del cosiddetto taccuino Odescalchi: S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, in *Pietro da Cortona e il disegno* 1997, p. 213, cat. 14.20.

⁶⁴ Giuliano BRIGANTI (1962B [1982], p. 266), sulla scorta del FABBRINI (1896, pp. 135-136), ipotizzava che la commissione da parte di Foscarina Diedo della pala con *Daniele nella fossa dei leoni*, realizzata dal Cortona intorno al 1663 per la distrutta chiesa di San Daniele a Venezia (ora presso le Gallerie dell'Accademia, inv. 754), venisse favorita proprio da Sagredo. Il loro rapporto è ricordato anche nella biografia ottocentesca del pittore: «Pietro ebbe l'onore d'incontrare l'amicizia ed il genio di lui [*Sagredo*]»: FABBRINI 1896, p. 135.

⁶⁵ LEMOINE 2016, p. 62.

scenario romano dopo l'esilio francese, configurandosi come un efficace esempio di diplomazia esercitato dal cardinale⁶⁶.

L'affresco della tribuna non è l'unico caso che vede coinvolti i Barberini. Nonostante sia stata oggetto di scarso interesse da parte degli studi, anche la cappella dedicata a San Marco venne patrocinata da un membro della famiglia: il cardinale Antonio. A causa delle manomissioni settecentesche, che hanno alterato la sua conformazione e l'intitolazione originale, si è persa memoria di questa decorazione che vide impegnati Andrea Sacchi e Carlo Maratti (cat. 23), suo brillante allievo, che a queste date aveva già dato dimostrazione di grandi capacità pittoriche anche al di fuori della bottega del maestro. All'interno di San Marco si sarebbero quindi dovuti fiancheggiare, coadiuvati dalle rispettive botteghe, i due artisti più importanti del momento: Pietro da Cortona, nella cappella di Santa Martina, e Andrea Sacchi in quella dedicata al santo titolare⁶⁷. A contribuire alla sfortuna di questo episodio di committenza barberiniana vi è sicuramente il fatto che Sacchi non consegnò mai la pala per l'altare, lasciando di fatto incompiuto il progetto della cappella. È tuttavia rilevante notare come ai cardinali Francesco e Antonio spettasse il patrocinio dei due spazi simbolicamente più rappresentativi all'interno della chiesa poiché dedicati al santo patrono della Serenissima nonché titolare della basilica. Sulle ragioni di queste presenze di prova a dare conto nelle schede 23 e 26 in questo capitolo.

Il rapporto tra i Barberini e l'ambasciatore Sagredo dovette proseguire anche dopo il definitivo rientro di quest'ultimo a Venezia. Bellori ricorda infatti il dono da parte del principe Maffeo, nipote dei cardinali Antonio e Francesco, di un dipinto raffigurante «una Santa Rosa di Lima domenicana in atto di contemplare il Bambino Gesù fra le braccia con alcuni angioli», databile tra il 1671, anno di canonizzazione della santa, e la morte dell'ambasciatore nel 1676⁶⁸.

⁶⁶ Si veda nel dettaglio cat. 26 in questo capitolo.

⁶⁷ Come si vedrà nelle schede corrispondenti (catt. 17; 23) la pala d'altare commissionata al Cortona fu poi realizzata da Ferri, mentre Sacchi non portò mai a compimento la sua.

⁶⁸ BELLORI 1672 [2009, II], p. 589.

5. PITTORI E OPERE (IN ORDINE ALFABETICO)

	PITTORE	OPERA	COLLOCAZIONE	DATA O DATAZIONE
1	FRANCESCO ALLEGRINI	<i>Storie di san Marco papa – Consacrazione di un altare in San Marco</i>	Navata maggiore, <i>cornu Evangelii</i> , terzo affresco dall'ingresso	1655-1656
2	FRANCESCO ALLEGRINI	<i>Storie dei santi Abdon e Sennen – I santi Abdon e Sennen incatenati alla biga dell'imperatore Decio</i>	Navata maggiore, <i>cornu Epistolae</i> , terzo affresco dall'ingresso	1655-1656
3	ANONIMO (PITTORE ROMANO ATTIVO ALLA METÀ DEL XVII SECOLO)	<i>Immacolata Concezione, San Luca che dipinge la Vergine e San Paolo (?)</i>	Navata laterale, <i>cornu Evangelii</i> , cappella della Concezione (cappella Capranica), pala d'altare e affreschi laterali e nel sottarco	1654-1659
4	LAZZARO BALDI	<i>San Francesco d'Assisi</i>	Navata laterale, <i>cornu Evangelii</i> , cappella di San Domenico (già cappella di Santa Martina), affresco laterale	1655-1656
5	GIOVANNI ANGELO CANINI	<i>Storie di san Marco papa – San Marco approva la planimetria della chiesa</i>	Navata maggiore, <i>cornu Evangelii</i> , secondo affresco dall'ingresso	entro il 1659
6	GIOVANNI ANGELO CANINI	<i>Storie dei santi Abdon e Sennen – I santi Abdon e Sennen rifiutano di adorare gli idoli</i>	Navata maggiore, <i>cornu Epistolae</i> , secondo affresco dall'ingresso	entro il 1659
7	FABRIZIO CHIARI	<i>Storie di san Marco papa – Traslazione del corpo di san Marco</i>	Navata maggiore, <i>cornu Evangelii</i> , quarto affresco dall'ingresso	1655-1656
8	GUILLAUME COURTOIS	<i>Storie di san Marco papa – San Marco incoronato papa</i>	Navata maggiore, <i>cornu Evangelii</i> , primo affresco dall'ingresso	1655-1656
9	GUILLAUME COURTOIS	<i>Storie dei santi Abdon e Sennen – I santi Abdon e Sennen seppelliscono i martiri</i>	Navata maggiore, <i>cornu Epistolae</i> , primo affresco dall'ingresso	1655-1656
10	GUILLAUME COURTOIS	<i>Aronne raccoglie la manna e Sacrificio di Aronne</i>	Navata laterale, <i>cornu Epistolae</i> , cappella del Santissimo Sacramento, affreschi laterali	1656 e 1659?
11	GUILLAUME COURTOIS	<i>San Marco papa condotto al martirio e Cattura di san Marco papa</i>	Tribuna, dipinti laterali	1655-1659
12	GUILLAUME COURTOIS	<i>Ritratto di Nicolò Sagredo</i>	Sagrestia	1656
13	GUILLAUME COURTOIS	<i>Dio Padre e la Vergine Annunciata</i>	Navata laterale, <i>cornu Epistolae</i> , cappella della Resurrezione, affresco	1655-1659
14	GUILLAUME COURTOIS	<i>Assunzione della Vergine e Puttini</i>	Navata laterale, <i>cornu Epistolae</i> , cappella di Sant'Antonio da Padova (cappella Tamarelli), affresco	1655-1659
15	GUILLAUME COURTOIS	<i>San Vincenzo, Sant'Anastasio e le Anime dannate</i>	Navata laterale, <i>cornu Evangelii</i> , cappella di San Michele, affreschi laterali e	1655-1659

			parte del sottarco	
16	JACQUES COURTOIS	<i>Vittoria di Giosuè sugli Amaleciti e Giosuè che ferma il sole</i>	Navata laterale, <i>cornu Evangelii</i> , affresco nella lunetta e navata laterale, <i>cornu Epistolae</i> , affresco nella lunetta	1654-1655
17	CIFRO FERRI	<i>Vergine con il Bambino e santa Martina e San Nicola di Bari</i>	Sagrestia (già navata laterale, <i>cornu Evangelii</i> , cappella di San Domenico, pala d'altare) e cappella di San Domenico, affresco laterale	1655-1656
18	CIFRO FERRI	<i>Miracolo di santa Caterina d'Alessandria e Martirio dei santi Cipriano e Martina</i>	Navata laterale, <i>cornu Epistolae</i> , cappella del Santissimo Sacramento, affreschi laterali, lunette	1656 circa
19	BERNARDINO GAGLIARDI	<i>Sibille, Profeti e Puttini con un ritratto di pontefice, Puttini con le insegne papali, Puttini con un volume</i>	Navate laterali, affreschi	1654-1655
20	BERNARDINO GAGLIARDI	<i>Pietà, San Giovanni Evangelista e Maria Maddalena</i>	Navata laterale, <i>cornu Epistolae</i> , cappella della Pietà (cappella Vitelleschi), pala d'altare e affreschi laterali	1654-1655
21	LUIGI GENTILE	<i>Vergine con il Bambino e i santi Giovanni Battista e Antonio da Padova</i>	Navata laterale, <i>cornu Epistolae</i> , cappella di Sant'Antonio da Padova (cappella Tamarelli), pala d'altare	ante dicembre 1655
22	CARLO MARATTI	<i>Adorazione dei Magi</i>	Navata laterale, <i>cornu Epistolae</i> , cappella dei Magi (cappella Specchi), pala d'altare	1656
23	CARLO MARATTI	<i>Prudenza e Innocenza; angeli con cartigli</i>	Navata laterale, <i>cornu Evangelii</i> , battistero (già navata laterale, <i>cornu Evangelii</i> , cappella Barberini)	1655-1657
24	PIER FRANCESCO MOLA	<i>Storie dei santi Abdon e Sennen – Martirio dei santi Abdon e Sennen</i>	Navata maggiore, <i>cornu Epistolae</i> , quarto affresco dall'ingresso	1655-1659?
25	PIER FRANCESCO MOLA	<i>San Michele Arcangelo che scaccia Lucifero</i>	Navata laterale, <i>cornu Evangelii</i> , cappella di San Michele, pala d'altare	1655-1659
26	GIOVANNI FRANCESCO ROMANELLI	<i>Allegoria di Venezia con san Marco Evangelista</i>	Tribuna, affresco centrale	1654

6. SCHEDE

1.



AUTORE: Francesco Allegrini (Roma, 1624 – Roma, 1684)

SOGGETTO: *Storie di san Marco papa – Consacrazione di un altare in San Marco*

DATA O CRONOLOGIA: 1655-1656

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: navata maggiore, *cornu Evangelii*, terzo affresco dall'ingresso

L'intervento di Francesco Allegrini in San Marco è ricordato a partire da Titi e da Nicola Pio mentre non ve ne è alcuna menzione nella biografia di Baldinucci⁶⁹. La *Consacrazione di un altare in San Marco* [fig. 8] e la *Cattura dei santi Abdon e Sennen* (cat. 2) presentano un andamento paratattico, quasi da fregio antico, che ricorda le opere del Cavalier d'Arpino, presso il quale Allegrini dovette svolgere un breve ma indelebile apprendistato, piuttosto che quelle del Berrettini. È infatti complesso rintracciare nella pittura di Allegrini elementi cortoneschi, la cui fisionomia critica, spesso confusa con quella del padre Flaminio, è stata messa lentamente a fuoco nel corso degli ultimi cinquant'anni⁷⁰. Tuttavia è stato ipotizzato che alla morte del d'Arpino, nel 1640, Allegrini entrasse nella bottega di Pietro da Cortona che lo avrebbe favorito sia nella commissione in San Marco che in quella in palazzo Pamphilj in piazza Navona, dove affrescò più ambienti tra il 1655 e il 1660⁷¹. Dall'analisi diretta sulle opere è difficile riconoscere

⁶⁹ TITI 1674, p. 198; PIO 1724 [1977], p. 36; BALDINUCCI 1767-1774, vol. XIX, 1773, pp. 162-165. Giovanni Battista MOLA (1660, f. 95) ricorda solo l'episodio di «quando conducevano li detti martiri a Roma» (cfr. cat. 2) mentre probabilmente per una svista omette la *Consacrazione di un altare in San Marco*.

⁷⁰ LEFEVRE 1969; CORTESE DI DOMENICO 1975; ZAPPÀ 1976; ZERI 1977; CIUFERRI 1977; ZAPPÀ 1981; PROSPERI VALENTI RODINÒ 1990A; NOCELLA 2007.

⁷¹ Secondo NOCELLA (2007, p. 34) l'apprendistato presso il Cesari deve cadere in un biennio dal 1636 al 1640, per poi passare nella bottega del Cortona. Un ruolo determinante, inoltre, nell'adozione del suo linguaggio deve averlo avuto il padre Flaminio, stretto collaboratore del d'Arpino. Hermann Voss per primo rilevò una prossimità ai modi del Cortona, pur definendolo «incerto e privo di consistenza». Questa iniziale intuizione di Voss è poi stata sviluppata da Caterina Zappia che parla proprio di una «adesione al cortonismo»: VOSS 1924B, p. 15; VOSS 1924 [1999], p. 369; ZAPPÀ 1976, pp. 43-45. Per gli affreschi in palazzo Pamphilj, dove Allegrini adotta uno schema a quadri riportati, sul modello della galleria Farnese: BALDINUCCI 1767-1774, vol. XIX, 1773, p. 164; REDIG DE CAMPOS 1970, pp. 181-184; 190-192.

in Allegrini il segno di una vera e propria adesione ai modelli cortoneschi: già Giuliano Briganti rilevava come egli non riuscisse a «parlare in barocco senza l'accento arpinate»⁷². L'unica eccezione sembrerebbe essere ravvisabile in una copia, a lui recentemente attribuita, della *Nascita della Vergine* del Berrettini, realizzata per la cappella di sant'Anna in San Giovanni a Cantiano [fig. 10]. Tuttavia si tratta di un caso abbastanza problematico all'interno del catalogo di Allegrini poiché tale assegnazione non poggia sul confronto con altre opere certe. Inoltre, la data di esecuzione oscilla in un arco cronologico piuttosto ampio: dagli anni quaranta fino ai primi anni ottanta⁷³. Deboli tracce di riferimenti cortoneschi si possono forse scorgere nel dipinto tardo (1672 circa) con *Gesù Bambino che appare a santa Rosa da Lima* nella sagrestia di San Domenico a Gubbio, anche se il risultato riecheggia in maniera più compassata e quasi annacquata i modi del Berrettini, filtrati nei cangiantismi dall'opera di pittori a lui tangenti, come ad esempio Raffaello Vanni [fig. 11]. Se il perduto intervento nelle Logge Vaticane insieme a Johann Paul Schor a prima vista potrebbe sembrare un indizio in favore di una presenza più stringente nella cerchia di Pietro da Cortona, dalla *Descrizione del Sacro Palazzo Apostolico* di Agostino Maria Taja si apprende che gli ornamenti assegnati all'Allegrini erano costituiti da «varj grotteschi, con frutti e con bei fogliami», in accordo piuttosto con una cultura di matrice arpinesca⁷⁴.

Nella *Consacrazione di un altare in San Marco*, qui schedata, Allegrini appare un poco confuso nella scansione dei piani e nella gestione dello spazio, ove le figure non riescono a scalarsi coerentemente. L'affresco, nonostante il precario stato di conservazione, comune purtroppo all'intero ciclo, rivela una certa predilezione per i colori squillanti, a tratti quasi cangianti nelle vesti del paggio e del condottiero chiamati ad assistere alla consacrazione della chiesa. Queste scelte cromatiche, caratterizzate dall'impiego dei toni lilla, verde acqua e ocra, sembrano accomunare tutte le raffigurazioni del ciclo, anche se declinate in maniera diversa da ciascun pittore.

⁷² BRIGANTI 1962B [1982], p. 102.

⁷³ L'attribuzione è avanzata in NOCELLA 2007, pp. 45-46, sulla scorta della scheda OA del 5/12/1980. Mi domando se la *Nascita della Vergine*, che di fatto costituisce una sorta di *unicum* nella produzione di Allegrini, non sia da imputare a un pittore sempre di area umbra ma più avvezzo al verbo del Cortona, come, ad esempio, Paolo Gismondi, che nella lunetta con il medesimo soggetto per l'oratorio degli Artisti nella chiesa del Gesù di Perugia recuperò, per il gruppo centrale, proprio il dipinto perugino del Berrettini. Per ricostruire il profilo di Gismondi, nato a Perugia intorno al 1612 ma attivo a Roma già dal 1634 prima per i Barberini (a questo proposito si ricorda la decorazione ad affresco patrocinata dal cardinale Francesco per la chiesa di Sant'Agata dei Goti) e poi per i Pamphilj (si vedano in particolare la volta e due pennacchi della sagrestia di Sant'Agnese in Agone), si rimanda a: PASCOLI 1732, pp. 202-204; TIBERIA 1997 (per la citata *Nascita della Vergine* di Perugia, eseguita nel 1669 circa, p. 273 e fig. 240); MENCARELLI 2001; MERZ 2005, pp. 189-191; BRUNO 2007, pp. 320-323; BLASIO 2012, pp. 313-318; 322-326.

⁷⁴ TAJA (1750, p. 187) confonde Francesco con il padre Flaminio, mentre BALDINUCCI (1767-1774, vol. XIX, 1773, p. 165) ricorda solo che egli si trovò «a dipignere nelle logge del Vaticano, sotto Alessandro VII insieme con Giovan Paolo, detto il Tedesco, valoroso in prospettiva».

Un debito ancora maggiore nei confronti del Cavalier d'Arpino emerge, a mio parere, dalla grafica. È il caso, ad esempio, del piccolo foglio a matita presso la Kunstbibliothek di Berlino in cui è studiata la *Consacrazione* [fig. 9]⁷⁵. Data la presenza di poche varianti, nel numero e nella disposizione di alcune figure, rispetto alla redazione finale deve trattarsi di una elaborazione abbastanza avanzata della scena. Il segno minuto e sottile, così come il ricorso ad ampie e precise acquerellature non trovano alcun punto di contatto con il modo di disegnare di Pietro da Cortona.

⁷⁵ Berlino, Kunstbibliothek, inv. Hdz6683, matita, penna nera e inchiostro bruno, 105x53 mm; pubblicato, senza essere messo in relazione con l'affresco, in JACOB (1975, pp. 91-92, cat. 423).

2.



AUTORE: Francesco Allegrini (Roma, 1624 – Roma, 1684)

SOGGETTO: *Storie dei santi Abdon e Sennen – I santi Abdon e Sennen incatenati alla biga dell'imperatore Decio*

DATA O CRONOLOGIA: 1655-1656

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: navata maggiore, *cornu Epistolae*, terzo affresco dall'ingresso

Rispetto alla *Consacrazione di un altare in San Marco* (cat. 1), l'episodio dei *Santi Abdon e Sennen incatenati alla biga dell'imperatore Decio* [fig. 12] è sicuramente più congeniale ad Allegrini, vista la sua prolifica esperienza come pittore di battaglie, nel solco del Cavalier d'Arpino, mentre assente sembra essere l'elemento cortonesco, ravvisato da parte della critica⁷⁶. Per il corteo dell'imperatore Decio, le affinità non sono infatti da ricercare nella furia delle *Battaglie* del Berrettini. Piuttosto, partendo dagli esempi cronologicamente più prossimi, Allegrini doveva essersi interessato alla traduzione in chiave seicentesca delle raffaellesche *Storie di Costantino*, messe in scena nel Battistero Lateranense da un'*équipe* di pittori della generazione a lui precedente, sotto la regia di Andrea Sacchi⁷⁷. La figura dell'imperatore risente infatti di quella affrescata da Camassei nell'*Ingresso di Costantino a Roma dopo la battaglia di Massenzio* [fig. 13], dal quale mutua anche il modo di inquadrare la scena mediante le figure di quinta. Praticando il genere delle battaglie, doveva poi essere a conoscenza delle numerose incisioni di riproduzione come, ad esempio, il *Trionfo di Paolo Emilio* che Cherubino Alberti

⁷⁶ Le prime battaglie furono realizzate in palazzo Altieri, nella sala di Mosè e in quella di Gedeone (1644 e il 1650): DI CASTRO 1999, pp. 15-16; FUMAGALLI 2000, pp. 11-15. Di tale attività rimane traccia anche in numerosi disegni. Vicini all'affresco in San Marco, sebbene non direttamente correlati, sono lo *Studio di prigionieri per un trionfo* a penna e matita nera al Louvre (Département des Arts Graphiques. inv. 11773, 92x153 cm) e lo *Studio per una quadriga* a matita rossa alla National Gallery of Scotland (inv. D.1897B, 104x152 mm). Secondo Giuliano BRIGANTI (1962B [1982], p. 106), negli affreschi di Allegrini in San Marco Pietro da Cortona poteva «notare il segno della sua influenza». Per Manuela NOCELLA (2007, p. 35, nota 18) si devono proprio al Berrettini i suoi incarichi in San Marco e in palazzo Pamphilj. Si veda ancora: ZAPPÀ 1976, pp. 43-44. Contrario a questa interpretazione: SCHLEIER 1989, p. 74.

⁷⁷ Francesco Allegrini era nato nel 1624; Andrea Camassei nel 1602 mentre Giacinto Gimignani nel 1606. Sono invece suoi coetanei Carlo Magnone (1620/1621) e Carlo Maratti (1625) che però realizzarono le scene su cartone del maestro Sacchi (nato nel 1599). Per il Battistero Lateranense si rimanda al capitolo I, paragrafo 1.

trasse da Polidoro da Caravaggio⁷⁸. Infine, andando ancora a ritroso, la soluzione più calzante per risolvere il gruppo centrale della quadriga e dei prigionieri, la dovette desumere sempre dalla produzione raffaellesca. La figura dell'imperatore, le pose del prigioniero e del soldato che incede al fianco del carro si ritrovano anche nel *Trionfo di Davide sugli Assiri*, affrescato dalla bottega di Raffaello nelle logge vaticane e noto tramite numerose serie incise, come quelle realizzate, entro il primo quarto del Seicento, da Giovanni Lanfranco insieme a Sisto Badalocchio e da Orazio Borgianni [figg. 14-16]⁷⁹. Nella trasposizione in San Marco, però, la scena viene rielaborata in chiave più dinamica.

È soprattutto nella grafica che si misura la distanza dai modi del Berrettini. Il tratto minuto e inchiostro, il modo schematico e geometrico di delineare le figure differiscono dal segno morbido, dai teneri sfumati o dal turbinio delle linee adottati dal Cortona. Danno conto di questa distanza due disegni preparatori pubblicati da Simonetta Prosperi Valenti Rodinò [figg. 17-19]⁸⁰. Il primo (inv. 9646), più rapido nella descrizione sommaria delle figure, è uno studio d'insieme con numerose varianti rispetto alla redazione finale: l'imperatore che incita i cavalli e l'assenza delle figure di quinta, utili a inquadrare la scena facendo convergere lo sguardo verso il centro della composizione. Nel secondo (inv. 9647), invece, Allegrini si concentra sul gruppo dell'imperatore e dei santi prigionieri, optando per una resa più pittorica data dalle acquerellature. A questi può essere forse aggiunto anche un bello *Studio di prigioniero* visto sia frontalmente che di lato, conservato presso la National Gallery of Scotland [fig. 20]⁸¹.

⁷⁸ La stampa è tratta in controparte dagli affreschi di Polidoro sulla facciata di una casa in piazza Madama a Roma: MARABOTTINI 1966, pp. 129; 144 nota 1; RAVELLI 1978, pp. 300-301, catt. 491-49.2; LEONE DE CASTRIS 2001, pp. 134-136. Un esemplare, riedito nel 1628 e dedicato al cardinale Francesco Barberini, si conserva presso il Metropolitan Museum di New York (inv. 51.501.3759, 160x413 mm).

⁷⁹ La serie di Lanfranco e Badalocchio fu pubblicata in controparte in tre edizioni nel 1607 – una di queste venne dedicata al loro maestro, Annibale Carracci, mentre quella di Borgianni, nello stesso verso degli affreschi, è datata 1615: SCHLEIER 2000, II, p. 360 nota 13. Per la fortuna a stampa delle logge: DACOS 1977, pp. 3-6; MUSSINI 1979, pp. 59-70; PROSPERI VALENTI RODINÒ 1985, pp. 19-23 e schede alle pp. 72-112; *The Illustrated Bartsch* 1983, vol. 38, pp. 360-415; FIORENTINO 2010, I, pp. 56-67.

⁸⁰ Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 9646, matita e penna a inchiostro bruno; inv. 9647 recto, matita, penna e inchiostro bruno acquerellato; PROSPERI VALENTI RODINÒ 1990A, p. 241.

⁸¹ Inv. D1903, matita nera, 268x184 mm. La National Gallery of Scotland conserva un cospicuo fondo di disegni di Francesco Allegrini, eseguiti perlopiù a matita rossa. Altri nuclei si trovano presso il Metropolitan Museum of Art di New York e il Museum der bildenden Künste di Lipsia. Quest'ultimo custodisce ben quattro taccuini di studio (quasi seicento fogli) in cui è stata notata anche la mano del padre, in quella che Simonetta PROSPERI VALENTI RODINÒ (1990A, p. 230) ha definito come una «sorta di bottega o accademia familiare».

3.



AUTORE: Pittore romano attivo alla metà del XVII secolo

SOGGETTO: *Immacolata Concezione, San Luca che dipinge la Vergine e San Paolo (?)*

DATA O CRONOLOGIA: 1654-1659

MATERIA E TECNICA: olio su tela (*Immacolata Concezione*) e affresco (*San Luca che dipinge la Vergine e San Paolo?*)

COLLOCAZIONE: navata laterale, *cornu Evangelii*, cappella della Concezione (cappella Capranica), pala d'altare e affreschi laterali

Non è stato possibile, per il momento, rintracciare un nome convincente per la pala con l'*Immacolata Concezione* e per i rovinatissimi affreschi laterali, con *San Luca che dipinge la Vergine* e forse *San Paolo (?)* nella cappella della Concezione [figg. 21-22], né le carte d'archivio hanno permesso di districare la questione.

La cappella era di patronato della nobile famiglia dei Capranica fin dai primi anni del Quattrocento: «fu edificata sotto il detto titolo della Santissima Concezione e del proprio dotata d'annui fiorini 25 d'oro da Monsignor Paolo Capranica Arcivescovo di Benevento fin dall'anno 1441»⁸².

⁸² ASCRm, Fondo Capranica, busta 411, fascicolo 3, *Cappellania della Santissima Concezione in S. Marco: dichiarazioni del canonico, testamenti, rendite e pesi, rescritti e ricevute*. L'altare in San Marco aveva «un beneficio di scudi 300, iuspatronato del S.mo Salvatore ad Sancta Sanctorum, et una cappellania perpetua di casa Capranica di scudi 40. Questo fu fatto rimodernare dal signor abate Ludovico de Torres, che ottenne il beneficio»: ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 51, fascicolo 1, *Notizie storiche* [...], s.d. ma 1660, f. 8r, già in DENGEL 1913, p. 94. In una copia delle *Notizie* compare questa ulteriore precisazione: «Questa Cappella è stata sempre ex immemorabili presentata dall'Illustrissima fameglia Capranica; benché al presente sia pretesa dalli Guardiani del Santissimo Salvatore à Sancta Sanctorum con fondamento di un pretesto breve, il quale non ha avuto mai effetto, se non per l'ultimo stato il quale resta anco litigioso, volendo la detta famiglia Capranicense esser mantenuta nel suo legittimo possesso»: ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 51, fascicolo 5, f. 8r; cfr. anche appendice documentaria, doc. II.29. Dal 1449, la famiglia deteneva il patronato di una cappella anche in Santa Maria sopra Minerva: CAPELLI 2002, p. 76.

Citato come anonimo sin dalla guida di Titi del 1674, il dipinto venne assegnato a Pier Francesco Mola nell'edizione del 1763⁸³. Con tale attribuzione venne pubblicato negli anni trenta del Novecento da Federico Hermanin e da Ellis Waterhouse, fino ad essere confutato nella prima monografia dedicata al pittore ticinese da Robert Cocke nel 1972. Ancora nel 1999 però Vitaliano Tiberia ha ribadito la paternità al Mola, al quale propone di assegnare anche i due affreschi laterali⁸⁴.

Nonostante non si tratti di un'opera di eccelsa qualità, il soggetto della tela e la dedicazione della cappella restituiscono, a queste date, l'intensificarsi del dibattito intorno al dogma dell'Immacolata Concezione. Sebbene questo fu approvato solo nell'Ottocento da Pio IX, le istanze immacoliste trovarono terreno particolarmente fertile durante il pontificato di Alessandro VII, il quale nel 1661 dimostrò il suo favore al culto, emanando la bolla *Sollicitudo omnium ecclesiarum*⁸⁵.

⁸³ «Nella cappella vicino alla sagrestia è dipinta l'Assunzione di Maria Vergine; e nell'altra, che segue, passata la porta di fianco, è il S. Michele Arcangelo, coloriti ambedue dal Mola»: TITI 1763, p. 181. Nella prima edizione (TITI 1674, p. 200) è indicato più genericamente: «Nella cappella vicina alla Sagrestia vi è dipinta l'Assunzione di M. V.».

⁸⁴ HERMANIN 1932, p. 30; WATERHOUSE 1937, p. 83; COCKE 1972, p. 71, cat. R54; TIBERIA 1999, p. 60 e da ultimo PETRUCCI 2012, pp. 500-501, E90, che ribadisce l'estraneità ai modi del Mola.

⁸⁵ Una decisiva spinta venne impartita proprio nel corso del Seicento, grazie all'impegno di alcuni teologi come Luke Wadding, Ippolito Marracci e Ilarione Rancati: ZUCCARI 2005, p. 71; ANSELMINI 2008, pp. 283-284; SPOLTORE 2018, pp. 554-556.

4.



AUTORE: Lazzaro Baldi (Pistoia, 1622 – Roma, 1703)

SOGGETTO: *San Francesco d'Assisi*

DATA O CRONOLOGIA: 1655-1656

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: navata laterale, *cornu Evangelii*, cappella di San Domenico (già cappella di Santa Martina), affresco laterale

L'opera fa parte della decorazione originaria della cappella di Santa Martina, rimaneggiata nel corso dell'Ottocento, quando assunse l'intitolazione a San Domenico. Non sono noti documenti concernenti la realizzazione della cappella né del *San Francesco d'Assisi* [fig. 23] che le fonti, a partire dal Titi, assegnano a Lazzaro Baldi. Nella prima edizione dello *Studio di pittura, scultura, et architettura* è infatti specificato: «il S. Vescovo [*San Nicola da Bari*] da uno de' lati è una delle prime cose, che egli [*Ciro Ferri*] facesse à fresco; e il Santo dall'altro lato è di Lazzaro Baldi»⁸⁶.

Tenendo conto che dal dicembre 1656 fino all'estate dell'anno successivo Baldi fu impiegato da Pietro da Cortona nella galleria di Alessandro VII al Quirinale, è possibile ipotizzare che l'affresco venisse portato a compimento subito prima di prendere parte a questa impresa⁸⁷.

L'opera costituisce dunque l'esordio pubblico, sebbene di modesta entità, di Baldi. La figura dimostra, in particolare nella costruzione della posa e nella fisionomia, ancora la stretta dipendenza dai modi del Cortona, dai quali il pittore seppe trarre, a partire dagli anni sessanta, un linguaggio personalizzato, caratterizzato da tinte brune e opache, e da composizioni più pausate.

⁸⁶ TITI 1674, p. 201. L'opera è menzionata in maniera più generica già nella guida di Giovanni Battista MOLA (1660, f. 96): «La Santa Martina a olio è del detto Cirro Ferri. L'altre laterali accanto, una del detto Cirro, l'altra di Lazzaro». È ancora menzionata nella biografia di Pascoli, mentre ne tace Nicola Pio: PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 603. Per una disamina completa delle vicende della cappella si rimanda al cat. 17.

⁸⁷ Per i tre episodi biblici di Baldi al Quirinale: capitolo III, catt. 1-3.

5.



AUTORE: Giovanni Angelo Canini (Roma, 1615 – Roma, 1666)

SOGGETTO: *Storie di san Marco papa – San Marco approva la planimetria della chiesa*

DATA O CRONOLOGIA: entro il 1659

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: navata maggiore, *cornu Evangelii*, secondo affresco dall'ingresso

Nella navata maggiore Canini affrescò la storia di *San Marco papa che approva la planimetria della chiesa* [fig. 24] e quella dei *Santi Abdon e Sennen che rifiutano di adorare gli idoli* (cat. 6), come ricordato anche da Giovanni Battista Mola e Filippo Titi⁸⁸. Presso l'Archivio del Capitolo di San Marco a Roma si conserva una ricevuta autografa di sessanta scudi datata 15 ottobre 1659 ed erogata al pittore «dal Ecc.mo Sig. Ambasciator Nicolò Sagredi [...] per resto e final pagamento delle dui historie fatte da me nella chiesa di S. Marco»⁸⁹. Si tratta di una data leggermente avanzata rispetto all'esecuzione dei due cicli ad affresco nella navata maggiore, che sono verosimilmente collocabili intorno al 1655-1656, subito dopo il compimento delle dodici statue in stucco con gli apostoli, nel 1654⁹⁰.

Un disegno conservato presso la Graphische Sammlung dei Musei di Kassel [figg. 27-33], ricondotto a Canini da Ursula Fischer Pace e da Sonja Brink per l'effetto pittorico dato dalle ampie acquerellature stese a pennello e per i profili arcigni e aguzzi delle figure, testimonierebbe

⁸⁸ MOLA 1660, f. 95; TITI 1674, p. 198. Gli affreschi sono taciuti da Giovanni Battista Passeri, mentre Lione Pascoli ne ricorda solo uno: «gli procurò [il cardinale Astalli] quello della terza pittura a man destra sopra le colonne della nave di mezzo [...] essendo l'altre d'altri scelti pittori»: PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 569. Così anche PIO 1724 [1977], p. 94.

⁸⁹ ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, *Giustificazioni di sagrestia*, 15 ottobre 1659, s.f.; DENGEL 1913, p. 93, nota 1. Questa ricevuta, appuntata sopra un foglio sciolto, è una delle poche conservate presso l'Archivio Storico del Vicariato. Non è stato possibile effettuare un ulteriore controllo presso i libri mastri del Monte di Pietà, conservati nella sezione distaccata in via Galla Placidia dell'Archivio di Stato di Roma, poiché il fondo è fuori consultazione dal 2018. Dalle rubricelle del Banco di Santo Spirito non sembra vi fossero depositati conti relativi alla chiesa di San Marco.

⁹⁰ Come si ricava da: ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, *Giustificazioni di sagrestia*, 1654, s.f.

però il suo coinvolgimento sin dalle prime fasi progettuali⁹¹. Il foglio presenta infatti una diversa soluzione per il *Martirio dei santi Abdon e Sennen*, poi realizzato da Pier Francesco Mola (cat. 24), di cui esiste uno studio a matita, anch'esso con qualche variante rispetto alla redazione finale, nelle collezioni dell'Istituto Centrale della Grafica di Roma [fig. 29]⁹². Il disegno di Kassel potrebbe dunque essere una prova alternativa per la scena da sottoporre al vaglio di Sagredo, che alla fine optò per quella di Mola. La proposta di Canini potrebbe anche essere rivelatrice di una certa difficoltà, da parte del pittore ticinese, nel portare a termine i suoi compiti. L'ultimo decennio di vita di Mola è infatti caratterizzato da un alto numero di commissioni, sia pubbliche che private e nonostante il ricorso alla bottega, non furono infrequenti i casi in cui il pittore non riuscì a consegnare per tempo le opere⁹³. Non è tuttavia da escludere che il foglio possa essere una traccia di un rapporto tra i due pittori ancora da indagare ma che emerge già in maniera evidente dalla produzione grafica e che sembra essere confermato dalla scelta da parte di Mola di chiamare Canini come suo collaboratore nel cantiere di palazzo Pamphilj a Valmontone⁹⁴.

Come già per gli episodi di Francesco Allegrini, anche in quelli di Canini non si ravvisano spinte in direzione del linguaggio di Pietro da Cortona, come del resto notava anche Giovanni Battista Passeri che evidenziava come egli fosse «da quel suo stile lontanissimo»⁹⁵. Al contrario Canini rimase fedele alla sua prima formazione presso Domenichino, dimostrando di essere capace di ignorare gli insegnamenti del breve alunnato presso il Cortona, se mai questo fu veramente compiuto. Poco è noto circa gli avvisi del pittore, la cui affermazione nel competitivo panorama capitolino è abbastanza tardiva⁹⁶. Nato a Roma nel 1615, Canini si formò presso la bottega del Domenichino, fino alla sua partenza per Napoli, intorno al 1631. Seguì poi l'apprendistato presso Antonio Barbalonga e dopo il 1634, stando a Giovanni Battista Passeri, presso Pietro da

⁹¹ Inv. GS17084, matita, penna e inchiostro bruno, 128x192 mm, con un'antica attribuzione a Mola: http://handzeichnungen.museum-kassel.de/katalog/17_jahrhundert/latium/gs_17084.

⁹² Inv. FC124340, matita nera e tocchi di matita rossa: N. TURNER, in *Pier Francesco Mola* 1989, pp. 230-231, cat. III.16.

⁹³ L'episodio più clamoroso è quello della *Nascita della Vergine* che avrebbe dovuto decorare la tribuna di Santa Maria della Pace e che invece rimase incompiuta alla morte del pittore: cfr. capitolo IV, paragrafo 2. Anche la pala con *San Michele Arcangelo* per la chiesa di San Marco fu consegnata con alcuni anni di ritardo: cfr. cat. 25.

⁹⁴ Come è ben noto il committente, il principe Camillo Pamphilj, preferì a Canini il misconosciuto e meno dotato Giovanni Battista Tassi: PETRUCCI 2012, pp. 473-474, con bibliografia precedente. Per la produzione grafica di Canini e per le tangenze con quella di Mola: TURNER 1978; *Disegnatore virtuoso* 2002, pp. 120-132.

⁹⁵ PASSERI 1772, pp. 364-365. Anna LO BIANCO (2000B, p. 27), invece, ravvisa nelle scene di Canini una certa omogeneità con il linguaggio del Cortona.

⁹⁶ È andata perduta la *Vergine e san Francesco* per l'oratorio delle Stimmate di San Francesco, commissionata verosimilmente dal cardinale Barberini. Passeri racconta infatti che nel dipinto «furono alcuni ritratti di fratelli di quel tempo, tra gli altri il card. Francesco Barberini Protettore di quella compagnia». Stando alle fonti la tela non riscosse grande successo. La prima opera nota si ravvisa dunque nella *Trinità con san Bartolomeo e san Nicola da Bari* realizzata nel 1644 per la basilica di San Martino ai Monti: PASSERI 1772, p. 365; PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 568; SUTHERLAND HARRIS 1964A, p. 62.

Cortona⁹⁷. La produzione del quinto e sesto decennio, sia nel cantiere marciano che nelle due pale in San Martino ai Monti, dichiara però la propria discendenza dai modelli del maestro bolognese e non tradisce in alcun modo l'alunnato presso il Berrettini. Nel *San Marco che approva la planimetria della chiesa* si ravvisano infatti alcune affinità con le scene affrescate da Domenichino a Grottaferrata, in particolare la *Costruzione dell'abbazia*, nel modo di semplificare i panneggi e nella composizione posata e pausata che Canini riadatta a uno spazio più serrato. Le figure, riconoscibili per i tratti affilati tipici della sua produzione, presentano alcune difficoltà nella resa anatomica, a conferma di quanto notato già dalle fonti – Passeri *in primis* – circa una sua minore capacità di esprimersi in pittura piuttosto che nel campo della grafica poiché «nel vedere i suoi disegni, non pareva il medesimo che dipingeva; tanto vi era di differenza»⁹⁸. Tuttavia particolarmente riuscite sono le diverse teste che, in una varietà di pose e atteggiamenti, si raccolgono intorno alla planimetria della chiesa mostrata da papa Marco.

⁹⁷ PASSERI 1772, pp. 364-365. Suo coetaneo e suo collaboratore nel restauro degli affreschi della villa Aldobrandini a Frascati, su incarico dello stesso Domenichino, Passeri dovrebbe essere una fonte pienamente attendibile. In realtà nella sua biografia sono presenti numerose imprecisioni, a partire dalla nascita fissata al 1617, e alcune gravi omissioni a riprova del fatto che il testo, pubblicato solo nel 1772, non fosse pronto per la stampa. Nel racconto del biografo non vi è infatti menzione né degli affreschi in San Marco né di quelli nella galleria di Alessandro VII al Quirinale, che costituisce la commissione più importante di tutta la carriera di Canini. Anche PASCOLI (1730-1736 [1992], p. 567) riportava come anno di nascita il 1617. La data corretta è stata rintracciata da Antonella PAMPALONE (1997, p. 150). Prima di questa acquisizione, era stata anticipata al 1609 sulla scorta di Nicola PIO (1724 [1977], p. 93); PAMPALONE 1975, p. 102 e VIATTE 1988, pp. 22-23.

⁹⁸ PASSERI 1772, p. 367. Sempre il biografo in apertura della vita del pittore: «Incominciò a disegnare in un certo modo, che mostrava una superiorità agli altri suoi coetanei, e pareva che potesse aver più nome di Maestro, che di discepolo. [...] Giunto il tempo di fare la sua uscita necessaria colli pennelli mutò faccia l'espertazione, e non diede di sé quel saggio perfetto, che aveva dimostrato fino allora»: ivi, pp. 364-365. Dello stesso parere pure Nicola PIO (1724 [1977], pp. 93-94). Di Canini, di cui manca una ricognizione monografica, è stata indagata principalmente la produzione grafica: TURNER 1978A; TURNER 1978B; VIATTE 1979; MONTAGU 1983; *L'Album Canini* 1988; PROSPERI VALENTI RODINÒ 1990B; *Disegnatore virtuoso* 2002, pp. 120-132; SUTHERLAND HARRIS 2005, pp. 440-445. Si vedano inoltre: WIBIRAL 1960, pp. 129-130; SUTHERLAND HARRIS 1964A, p. 62; COLA 1998; NEGRO 1999, pp. 328-330; EADEM 2009, pp. 159-160; VAI 2015, pp. 11-15; DE RUGGIERI 2020 pp. 132-134.

6.



AUTORE: Giovanni Angelo Canini (Roma, 1615 – Roma, 1666)

SOGGETTO: *Storie dei santi Abdon e Sennen – I santi Abdon e Sennen rifiutano di adorare gli idoli*

DATA O CRONOLOGIA: entro il 1659

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: navata maggiore, *cornu Epistolae*, secondo affresco dall'ingresso

I Santi Abdon e Sennen che rifiutano di adorare gli idoli [fig. 25] è uno dei due affreschi realizzati da Giovanni Angelo Canini in San Marco, insieme a *San Marco papa che approva la planimetria della chiesa* (cat. 5 al quale si rimanda per le vicende generali di Canini in San Marco): entrambi furono saldati nel 1659⁹⁹.

Rispetto all'altro riquadro Canini ricorre qui in maniera ancora più estesa agli esempi di Domenichino sia dal punto di vista stilistico che compositivo. L'affresco richiama indubbiamente il *Rifiuto di santa Cecilia di adorare gli idoli*, eseguito dal maestro bolognese nella cappella Polet in San Luigi dei Francesi [fig. 26]. Derivano da lì le pose cristallizzate e statue dei personaggi (in particolare Canini reimpiega l'elegante gesto di diniego della santa per la figura di uno dei martiri persiani) e il modo piano di panneggiare.

In entrambe le scene in San Marco emergono tutti i limiti di Canini nella pittura ad affresco e la difficoltà nel costruire in maniera proporzionata le figure nello spazio. L'imperatore Decio, colto mentre impone l'abiura ai due martiri cristiani, dimostra qualche incertezza dal punto di vista anatomico: gli arti stiracchiati conferiscono infatti alla figura una curvatura innaturale e un poco goffa. Già Passeri notava una certa discrepanza tra la pratica del disegno, in cui Canini raggiunse esiti particolarmente felici, e la traduzione pittorica¹⁰⁰. Tale difficoltà è rimarcata anche da Pascoli che identifica nell'amicizia con Giovan Pietro Bellori, improntata allo studio «di poesia,

⁹⁹ ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, *Giustificazioni di sagrestia*, 15 ottobre 1659, s.f.; DENGEL 1913, p. 93 nota 1. L'affresco è menzionato per la prima volta nella guida manoscritta di Giovanni Battista MOLA (1660, f. 95) e poi da TITI (1674, p. 198).

¹⁰⁰ PASSERI 1772, p. 367.

e d'anticaglie» e dunque alla predilezione per un'elaborazione artistica più teorica che pratica, la causa della scarsa resa nel campo della pittura¹⁰¹.

¹⁰¹ «[...] andava facendo di quando in quando sonetti, ed altri componimenti poetici, e li comunicava a Gianpietro Bellori [...] ch'era suo grand'amico, che gli attaccò l'innocente, e nobil vizio dell'incetta delle medaglie, e d'altre cose antiche. E così tanto l'uno quanto l'altro si distolsero non poco per questo dall'esercizio della pittura [...]. Divertivansi dunque il più delle volte insieme, andavano scambievolmente a trovarsi a casa, ed abbandonavano qualunque premurosa faccenda, che avessero avuta fra mano per discorrere di poesia, e d'anticaglie»: PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 568. Il biografo è inoltre l'unico a menzionare la stesura di un volume dedicato alle vite di alcuni pittori, di cui non rimane traccia: *ivi*, p. 572. Canini è anche autore del trattato erudito sull'*Iconografia cioè Disegni d'Imagini de Famosissimi Monarchi, Regi, Filosofi, Poeti ed Oratori dell'antichità cavati da Giovan Angelo Canini da Frammenti de' Marmi antichi, e di Gioie, Medaglie, d'Argento, d'Oro, e simili Metalli, con le prove dell'istesso autenticate da più classici Autori di quei medesimi secoli. Data in luce con aggiunta di alcune annotazioni, da Marc'Antonio Canini, Fratello dell'Autore*, pubblicato a Roma postumo nel 1669. Sugli interessi antiquari di Canini: L'Album Canini 1988; BOUBLI 1989; GASPARGO 2003.

7.



AUTORE: Fabrizio Chiari (Roma, 1612 – Roma, 1696)

SOGGETTO: *Storie di san Marco papa – I funerali di san Marco*

DATA O CRONOLOGIA: 1655-1656

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: navata maggiore, *cornu Evangelii*, quarto affresco dall'ingresso

Di tutti i pittori coinvolti nella decorazione della navata di San Marco Fabrizio Chiari, cui fu assegnato solo l'episodio dei *Funerali del santo* [fig. 34], è quello che ha goduto di minore fortuna critica a causa di un percorso artistico costellato da numerose perdite e da vistose lacune biografiche¹⁰². L'affresco realizzato in San Marco è ricordato a partire da Giovanni Battista Mola e poi ancora da Filippo Titi e da Nicola Pio, nella succinta biografia dedicata al pittore che, tuttavia, costituisce il punto di partenza imprescindibile per ricostruirne l'attività¹⁰³. Poche sono infatti le opere pubbliche note, a partire dal *San Martino che divide il mantello con il povero* [cap. I, fig. 53] per la basilica dei Santi Silvestro e Martino ai Monti saldato nel 1645, mentre ancora tutta da indagare è la produzione di quadri da cavalletto, che pure annoverò committenti di primo piano come Cristina di Svezia e i principi Camillo Pamphilj e Agostino Chigi.

Come negli affreschi di Allegrini, anche Chiari optò per le figure di quinta a incorniciare la scena, con l'intento di conferire maggiore dinamicità al corteo funebre. Grazie a una accorta distribuzione delle zone d'ombra, rese tramite un tratto puntinato, le figure risultano scalate su piani diversi, mentre sul fondo l'utilizzo di tinte chiare e contorni più sfumati aumenta la profondità della composizione. L'uomo di spalle, in primo piano sulla sinistra, tradisce lo studio dei modelli dall'antico, che Chiari aveva potuto copiare sia dal vero che dai repertori a stampa.

¹⁰² Persino gli estremi cronologici non erano noti con esattezza: FATTOROSI BARNABA 1980, p. 561. Sulla scorta di quanto riportato nell'inedito testamento del pittore la nascita, fissata a lungo intorno al 1615, può essere adesso anticipata al 1612, mentre la data di morte deve collocarsi al 1696: ASR, *Trenta Notai Capitolini*, ufficio 15, f. 191v. A questo proposito si rimanda al capitolo I, paragrafo 4.

¹⁰³ «In San Marco ha dipinto nella nave di mezzo sopra l'ultima e quarta colonna a man sinistra, accanto quella del Canini et in concorrenza di molti altri virtuosi»: PIO 1724 [1977], p. 205; MOLA 1660, f. 95; TITI 1674, p. 198.

Si tratta forse di una delle opere migliori del suo esiguo catalogo: particolarmente riuscita è la figura in testa al corteo che si volge, in maniera del tutto naturale, verso lo spettatore. In generale si ravvisa una vitalità, nella maniera in cui si muovono le vesti e nell'incedere del corteo, che difficilmente si ritrova nella sua produzione successiva. Per un pittore abituato a formarsi da autodidatta su quanto poteva osservare per Roma¹⁰⁴, doveva aver sicuramente giovato il fatto di prendere parte a un cantiere eterogeneo come quello in San Marco, affrescando al fianco di pittori come Courtois e Mola. Oltre a ciò si ravvisa un tentativo di mediazione tra i maestri bolognesi – Domenichino *in primis* e, andando a ritroso, Annibale Carracci recuperato tramite le incisioni – e una lieve eco dei modi del Cortona, diluiti e depotenziati, che forse lo avvicinano più alle soluzioni di Romanelli che del Berrettini stesso.

Questo linguaggio composito costituisce, allo stato delle conoscenze attuali, lo stile di Chiari intorno al sesto decennio, ben diverso dalle composizioni raggelate e rarefatte degli anni settanta, come ad esempio il *Carro del Sole* nella volta della sala degli Specchi in palazzo Altieri¹⁰⁵. Le medesime caratteristiche qui riscontrate tornano sostanzialmente invariate anche nel grande affresco con *l'Incontro di Giacobbe ed Esaù*, eseguito per la galleria di Alessandro VII al Quirinale il 1656 e il 1657, verosimilmente subito dopo l'impiego in San Marco¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Come riportato dai suoi biografi: ORLANDI 1704, p. 146; PIO 1724 [1977], p. 205. Cfr. anche capitolo I, paragrafo 4.

¹⁰⁵ L'affresco in palazzo Altieri viene saldato il 29 novembre 1675. Parte dell'eccessiva rigidità che si riscontra nella scena potrebbe essere imputabile ai restauri settecenteschi di Giuseppe Cades: CASALE 1991, p. 220. Ad appena tre anni dopo risale anche l'affresco raffigurante la *Pazienza, la Tolleranza e la Discrezione* nel deambulatorio della chiesa dei Santi Carlo e Ambrogio al Corso: DRAGO, SALERNO 1967, p. 108.

¹⁰⁶ Per l'affresco al Quirinale: capitolo III, cat. 6.

8.



AUTORE: Guillaume Courtois (Saint Hippolyte, 1626 – Roma, 1679)

SOGGETTO: *Storie di san Marco papa – San Marco incoronato papa*

DATA O CRONOLOGIA: 1655-1656

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: navata maggiore, *cornu Evangelii*, primo affresco dall'ingresso

Il cantiere marciano è cruciale nel percorso artistico di Guillaume Courtois e nel decretare la sua affermazione sulla scena artistica romana e nei principali cantieri dell'epoca chigiana. Si tratta infatti del suo esordio pubblico, a poco più di un decennio dal suo arrivo a Roma, in cui egli ebbe modo di mettersi alla prova realizzando due affreschi nella navata maggiore e due di maggior impegno nella cappella del Santissimo Sacramento (cat. 10), due tele per la tribuna (cat. 11) e il *Ritratto dell'ambasciatore Sagredo* (cat. 12) in sagrestia¹⁰⁷. Oltre a queste opere è possibile attribuirgli, sulla base delle fonti e dello stile, anche alcuni affreschi nelle pareti delle cappelle (catt. 13-15): a conferma di un suo massiccio impiego nel cantiere.

È possibile che entrambi i fratelli Courtois fossero stati suggeriti a Sagredo dal principe Camillo Pamphilj, il quale contribuì ai restauri della cappella del Santissimo Sacramento in San Marco con ben 1500 scudi¹⁰⁸. Verso la fine degli anni quaranta sia Guillaume che Jacques erano al servizio della famiglia papale dei Pamphilj: il primo collaborò con Gaspard Dughet nel palazzo

¹⁰⁷ Courtois arrivò a Roma da Friburgo nel 1644: RUSSO 1990, p. 194. Ancora da chiarire è la realizzazione di alcune opere per la chiesa dei Santi Luca e Martina entro il 1650, che testimonierebbe un precoce legame con Pietro da Cortona. Tale incontro, se effettivamente verificatosi, non può precedere il 1647, data del rientro del Cortona a Roma da Firenze: SALVAGNINI 1935, p. 168; DI GIUSEPPE DI PAOLO 2014A, pp. 3-4.

¹⁰⁸ Per la vicenda cfr. più avanti cat. 10; per gli affreschi di Jacques Courtois: cfr. cat. 16.

in piazza Navona, mentre il secondo negli *Stati delle anime* del 1649 è registrato come «serv[ito]re di Panflij»¹⁰⁹.

L'*Incoronazione di san Marco papa* [fig. 35] insieme ai *Santi Abdon e Sennen che seppelliscono i martiri cristiani* (cat. 9) è quindi tra le prime opere pubbliche del pittore¹¹⁰, in cui appare in maniera evidente una decisa maturazione in chiave personale rispetto agli incerti telamoni del palazzo Pamphilj in piazza Navona (1648-1650 circa), ancora strettamente dipendenti dai modelli della galleria Farnese, e agli affreschi del palazzo Pamphilj a Nettuno (1654)¹¹¹. Appare altresì evidente la capacità di attingere da diverse fonti, siano quelle dell'antico e di Raffaello, quelle a lui più prossime di Sacchi e Lanfranco, e quelle con cui si può misurare direttamente in San Marco di Mola, Maratti, Ferri e Baldi. È proprio tra il sesto e il settimo decennio che Courtois ha modo di sperimentare esiti figurativi diversi alla ricerca di una propria cifra stilistica che emergerà prepotentemente dagli anni sessanta¹¹².

¹⁰⁹ La partecipazione di Guillaume nella sala dei paesi non è documentata ma è stata dimostrata da Simonetta PROSPERI VALENTI RODINÒ (1976) sulla base di disegni certi del pittore. Gli *Stati delle anime*, per Jacques Courtois, sono stati invece oggetto di studio da parte di LALLEMAND-BUYSENS (2010, I, p. 53, da cui traggio la citazione).

¹¹⁰ Entrambi gli affreschi sono ricordati a partire da MOLA 1660, f. 95; impreciso è invece TITI (1674, p. 198) che fece confusione tra Mola e Courtois, assegnando al primo il *Seppellimento dei martiri cristiani* (cat. 9) e al secondo il *Martirio dei santi Abdon e Sennen* (cat. 24). Sulla scorta del Titi anche Nicola Pio riporta il medesimo errore: PIO 1724 [1977], p. 58. Il cospicuo impegno in San Marco è menzionato, con toni celebrativi secondo il *topos* dell'allievo che supera il maestro, nella biografia di Pascoli: si veda cat. 10 per una disamina più puntuale.

¹¹¹ Per gli affreschi a Nettuno: DI GIUSEPPE DI PAOLO 2014.

¹¹² Ancor più che dalle opere, queste ricerche sono avvertibili nel campo della grafica. I numerosi disegni preparatori del pittore, divisi perlopiù tra il Kunstpalast di Düsseldorf e l'Istituto Centrale per la Grafica di Roma, ne svelano la «contemporanea molteplicità di ispirazione»: PROSPERI VALENTI RODINÒ 1979, p. 14. Lo studio da Raffaello, soprattutto agli esordi, è stato riconosciuto da Dieter GRAF (1990, pp. 149-154) in particolare in un nucleo di disegni conservato al Département des Arts Graphiques del Louvre. Si tratta di fogli in cui si avverte ancora un residuo di formazione nordica, francesizzante, in particolare nella definizione del paesaggio, che confermerebbe un'esecuzione molto precoce. Fino al rinvenimento dell'atto di battesimo e del processo matrimoniale di Courtois, ricco di informazioni circa i suoi primi anni in Franca Contea, si è ritenuto che il pittore giungesse a Roma verso la fine degli anni trenta, appena dodicenne e che quindi la sua formazione fosse compiuta esclusivamente nell'Urbe. I documenti rintracciati da RUSSO (1990, p. 194) rivelano invece un alunnato presso i pittori Reyff e Fraichot a Friburgo. Per l'atto di battesimo che anticipa al 1626 la data di nascita: DI GIUSEPPE DI PAOLO 2014A, p. 15 nota 1. Un esplicito richiamo alla *Galatea* di Raffaello è anche negli affreschi di Valmontone (1658-1659). Segnalo anche uno *Studio di cammello* presso lo Statens Museum for Kunst di Copenaghen pubblicato da SUTHERLAND HARRIS (1972, p. 362, tav. 22; inv. KKSgb5718, matita nera e bianca, 327x236 mm), che deve essere messo in relazione con l'arazzo raffigurante l'*Adorazione dei Magi* realizzato su disegno di Raffaello dalla bottega di Pieter van Aelst (Roma, Palazzo Apostolico Vaticano, galleria degli Arazzi) [figg. 37-38].

9.



AUTORE: Guillaume Courtois (Saint Hippolyte, 1626 – Roma, 1679)

SOGGETTO: *Storie dei santi Abdon e Sennen – I santi Abdon e Sennen seppelliscono i martiri*

DATA O CRONOLOGIA: 1655-1656

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: navata maggiore, *cornu Epistolae*, primo affresco dall'ingresso

Sulla scorta di una errata indicazione di Titi, il riquadro con i *Santi Abdon e Sennen che seppelliscono i martiri* [fig. 36] è stato assegnato fino ai primi decenni del Novecento a Pier Francesco Mola. Si deve a Francesco Antonio Salvagnini la corretta identificazione a Guillaume Courtois, al quale lo studioso dedicò una monografia e alcuni pionieristici contributi¹¹³.

Non sono stati per il momento rintracciati pagamenti relativi ai due affreschi nella navata maggiore, anche se il pittore è certamente documentato in San Marco nel 1656, quando riceve alcuni pagamenti sia per la cappella del Santissimo Sacramento (cat. 10) che per il ritratto di Nicolò Sagredo (cat. 12). È quindi lecito avanzare l'ipotesi che anche i due episodi tratti dalla *Storia di san Marco papa* e dalla *Storia dei santi Abdon e Sennen* siano da collocare intorno a questa data, in accordo con la realizzazione degli apostoli in stucco ad intervallare le scene, eseguiti poco prima, nel 1654¹¹⁴.

L'affresco dà conto dell'ampiezza di riferimenti che Courtois passò al vaglio nel corso del sesto decennio per giungere all'elaborazione di uno stile personale e composito. In questo caso si confronta, nell'ambientazione e nella ripresa quasi letterale di alcune figure, con la *Peste di Azoth* di Nicolas Poussin [figg. 41-42], tela largamente copiata e incisa a Roma e di cui egli

¹¹³ TITI 1674, p. 198; SALVAGNINI 1935, pp. 171-173; IDEM 1937, pp. 141-144. L'affresco è invece correttamente menzionato nella guida di Giovanni Battista Mola, riscoperta solo alla metà del XX secolo: MOLA 1660, f. 95.

¹¹⁴ Pascoli afferma che le «prime opere, che in quelle fece, far si dovevano in San Marco dal Cortona; ma perché questi per i moltissimi impegni [...] le diede a fare al nostro Guglielmo con animo di farle buttar giù»: PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 218. Dieter GRAF (1990, p. 148) ha interpretato questo passaggio riconoscendovi gli affreschi della navata maggiore. In questa sede, invece, si propone di mettere il racconto di Pascoli in relazione con la cappella del Santissimo Sacramento: cfr. cat. 10.

stesso aveva fornito un disegno all'incisore Jean Baron, oltre che con la celebre *Deposizione* di Raffaello¹¹⁵.

Courtois dovette rimanere particolarmente soddisfatto da questa prova in San Marco dal momento che la replicò in due tele [figg. 39-40], probabilmente realizzate d'*après* per ragioni di collezionismo, e ne trasse anche un'incisione, l'unica nel suo catalogo di cui è sia *inventor* che *sculptor*¹¹⁶.

¹¹⁵ SALVAGNINI 1937, p. 45; DI GIUSEPPE DI PAOLO (2014A, p. 12) propone di datare l'incisione intorno al 1647.

¹¹⁶ SALVAGNINI 1937, p. 44; DI GIUSEPPE DI PAOLO 2014A, pp. 2; 8-12.

10.



AUTORE: Guillaume Courtois (Saint Hippolyte, 1626 – Roma, 1679)

SOGGETTO: *Aronne raccoglie la manna e il Sacrificio di Aronne*

DATA O CRONOLOGIA: 1656 e 1659?

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: navata laterale, *cornu Epistolae*, cappella del Santissimo Sacramento, laterali

Guillaume Courtois fu coinvolto anche nella ridecorazione della cappella del Santissimo Sacramento, posta al termine della navata laterale a *cornu Epistolae*, e riprogettata da Pietro da Cortona [fig. 43]. Lo *Stato della fabbrica* stilato il 18 novembre 1655 dà conto dell'avvio dei lavori, preventivando le somme da stanziare per il muratore Cattaneo, per le «incrostature di marmo» da far fare allo scalpellino Luca Berrettini, nipote di Pietro, e per lo stuccatore Castelli¹¹⁷.

Dal novembre 1655 al settembre 1656 si susseguono numerosi pagamenti, in particolare agli stuccatori a lavoro nella cupola, che non presenta alcuna decorazione pittorica, e al già citato Luca Berrettini. L'esplicita menzione di «fatture rimesse al sig. Pietro da Cortona» su alcune ricevute permette di assegnargli la paternità del progetto architettonico¹¹⁸. La cronaca stilata da un canonico della basilica intorno al 1660 testimonia come a quella data il cantiere della cappella si fosse interrotto, a causa di una lite ancora in corso tra il Capitolo di San Marco e gli eredi del

¹¹⁷ ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, *Giustificazioni di sagrestia*, s.f.; già in DENGEL 1913, p. 94, nota 7. La cappella ha subito ulteriori rimaneggiamenti negli anni quaranta del Settecento e nel secolo successivo per volontà dei Torlonia, come è ancora oggi visibile dalle insegne marmoree nel pavimento.

¹¹⁸ ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, *Giustificazioni di sagrestia*, s.f.; già in DENGEL 1913, p. 94, nota 7. Anche TITI (1674, p. 201) in chiusura della voce dedicata a San Marco, dopo aver ricordato le pitture di Courtois, annota: «[...] l'architettura della cappella del Santissimo è di Pietro da Cortona». Per gli altri pagamenti cfr. appendice documentaria, doc. II.22-II.26. Per la cappella si rimanda anche a CASALE 1969; CERUTTI FUSCO, VILLANI 2002, pp. 257-261; BENEDETTI 2006A, pp. 24-27; ROCA DE AMICIS 2006, pp. 87-95; MERZ 2008, pp. 211-212.

cardinale titolare Marco Antonio Bragadin, morto nel 1658. L'estensore delle *Notizie* concludeva sperando nel ritorno a Roma del «signor procuratore Sagredo [...] così anco [la cappella] vedrà la total perfezione», confermando come a questa altezza cronologica si fossero conclusi gli altri lavori¹¹⁹. Il cardinale doveva quindi essere stato coinvolto dall'ambasciatore Sagredo per contribuire al rifacimento della basilica. Stando al testamento, Bragadin aveva richiesto di essere sepolto nella cappella del Santissimo. A riprova però delle difficoltà incontrate nell'esecuzione delle ultime volontà, il suo monumento funebre fu eretto solo alcuni anni più tardi, nel 1662, e con una diversa collocazione: non più nella cappella ma bensì nella navata sinistra¹²⁰.

Bragadin non fu l'unico benefattore a impegnarsi nella rifondazione del sacello. All'opera contribuì già nel 1655 il principe Camillo Pamphilj che versò 1500 scudi a Sagredo «ad effetto di disporne li religiosissimi disegni, che l'Ecc. Sua ha nell'ornam[en]to della Cappella Del Sant[issim]o Sacram[en]to»¹²¹. L'annotazione è particolarmente interessante perché dà conto, da un lato, delle personalità di primo piano che l'ambasciatore veneziano riuscì a coinvolgere e dall'altro lascia aperta la possibilità che possa essere stato proprio il principe a patrocinare Guillaume Courtois e il più anziano Pier Francesco Mola, entrambi impiegati tra il 1654 e il 1655 nel suo palazzo a Nettuno, a ridosso quindi dei lavori in San Marco.

Nonostante le complesse vicende ereditarie rallentarono di alcuni anni i lavori nella cappella, le carte d'archivio lasciano intendere che l'intervento dei pittori impiegati nelle pareti laterali – ancora una volta Guillaume Courtois, insieme a Ciro Ferri – iniziasse nel gennaio 1656 per essere portato a termine entro l'estate dello stesso anno¹²². Pur mancando il saldo finale, gli acconti versati per i lavori nella galleria di Alessandro VII, nel giugno 1656 a Ferri e nel settembre dello stesso anno a Courtois, rendono probabile collocare gli affreschi nella cappella del Santissimo Sacramento entro tali date.

¹¹⁹ ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 51, fascicolo 1, *Notizie storiche* [...], s.d. ma 1660 circa, ff. 8v-9r; già in DENGEL 1913, pp. 94-95. In particolare Bragadin ne aveva finanziato l'ornamento marmoreo: ASV, Misc., Arm. VII, 29, *Stato temporale delle chiese di Roma*, tomo III, *Stato della Chiesa Collegiata di S. Marco*, s.d. ma 1661 circa, f. 180r; già in DENGEL 1913, p. 95, nota 1. I motivi della lite sono chiariti nella relazione preliminare alla Sacra Visita Apostolica: ASV, Misc., Arm. VII, 53, 15 settembre 1659, ff. 295v-296r; cfr. anche appendice documentaria, doc. II.27.

¹²⁰ La vicenda del monumento è ricostruita in CURZIETTI 2018.

¹²¹ La notizia è stata sostanzialmente ignorata dalla critica fino a DI GIUSEPPE DI PAOLO (2014B, pp. 113; 116 nota 57) che ha individuato presso l'Archivio Doria Pamphilj il mandato di pagamento originale già citato in: GARMS 1972, p. 90. Oltre al documento rintracciato dalla studiosa, il coinvolgimento del principe è attestato anche in: ASV, Misc., Arm. VII, 53, 15 settembre 1659, f. 295v. In una lettera inviata dal Senato a Sagredo nel 1654 si apprende della volontà dello stesso pontefice Innocenzo X Pamphilj di prendere parte ai restauri: ASVe, Ambasciata a Roma, Ducali, 1654, corda 16, 25 luglio 1654, f. 76r (vedi anche appendice documentaria, doc. II.13).

¹²² Il 3 gennaio 1656 Courtois ricevette 15 scudi di acconto che SALVAGNINI (1935, p. 170) scambiò erroneamente per il saldo, anticipandone dunque l'esecuzione. La somma totale spesa per il rifacimento della cappella dovrebbe aggirarsi intorno ai 2500 scudi: DENGEL 1913, p. 94, nota 7.

Stando ai progetti iniziali, a Courtois sarebbe spettato «il quadro del altare et per un grande delli lati» mentre a Ferri «l'altro grande delli lati et per li due lunette»¹²³. Solo in un secondo momento si abbandonò l'idea di realizzare una nuova pala, probabilmente sia a causa dell'inizio del cantiere nel palazzo di Montecavallo che per via della morte di Bragadin e della conseguente lite scoppiata con gli eredi del cardinale. Tuttavia, se un termine *ante quem* sicuro è costituito dalla menzione dei due affreschi di Courtois nelle *Notizie istoriche* stilate da un canonico nel 1660, è possibile che una scena venisse realizzata al suo ritorno da Valmontone, tra il 1659 e il 1660¹²⁴. Nei «Mancamenti da portarsi in Sacra Visita per rimediarvi», annotati il 15 settembre 1659 relativamente alla chiesa di San Marco, è riportata la lite tra i canonici e gli eredi Bragadin, e si specifica come questi fossero ancora debitori di 500 scudi per «finire detta cappella, mancando il quadro dell'Altare» – come visto inizialmente commissionato a Courtois e poi mai realizzato – «la pittura d'uno dei lati, il pavimento, e molte altre cose»¹²⁵. È difficile, a causa dello stretto giro di anni e dello stato di conservazione non ottimale, stabilire quale tra i due affreschi di Courtois sia stato eseguito per ultimo. Accostando le due scene raffiguranti la *Raccolta della manna* e il *Sacrificio di Aronne* [figg. 44-45] si ravvisa forse una maggiore incertezza compositiva nel riquadro con il *Sacrificio*, dove numerose figure si accalcano intorno all'ara mentre nel registro superiore incombe Dio Padre¹²⁶. Nella *Raccolta della manna* sembra esserci una scansione più ariosa e plausibile dei piani, mentre i personaggi e i panneggi iniziano ad acquisire progressivamente uno spessore che nelle opere del settimo decennio – ad esempio nelle due tele della cappella Cesi in Santa Prassede – diventerà quasi scultoreo. Nella figura di Aronne è ravvisabile un momento di tangenza ai modi di Sacchi nel Battistero Lateranense, ripresi anche dall'allievo Maratti, con il quale egli strinse una profonda amicizia ricordata da Pascoli [figg. 46-49]¹²⁷.

¹²³ ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, *Giustificazioni di sagrestia*, s.f.; già in DENGEL 1913, p. 94, nota 7. Non vi sono pagamenti relativi a Ciro Ferri, il cui intervento, tuttavia, deve essere stato condotto in contemporanea con quello di Courtois. Un generico acconto versato al Borgognone il 20 giugno 1656 per delle «Pitture» può forse essere messo in relazione con la cappella: ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, *Giustificazioni di sagrestia*, s.f.

¹²⁴ Nelle *Notizie istoriche* sono infatti ricordate le «pitture di doi grandi sacrificij fatti da Moisé, et Aron in alludere al Santissimo Sacramento»: ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 51, fascicolo 1, *Notizie istoriche* [...], s.d. ma 1660 circa, f. 8v, già in DENGEL 1913, p. 94. Le ultime ricevute di pagamento a Valmontone si datano ai primi di giugno 1659: DI GIUSEPPE DI PAOLO 2014B, p. 113 nota 7.

¹²⁵ ASV, Misc., Arm. VII, 53, 15 settembre 1659, ff. 295v-296r.

¹²⁶ Per entrambe le scene rimangono numerosi disegni preparatori: BLUNT, COOKE 1960, p. 32, cat. 111; *Disegni di Guglielmo Cortese* 1979, pp. 26-28, catt. 5-10; GRAF 1976, I, pp. 23-25; II, pp. 10-13, catt. 3-7; MONBEIG GOGUEL 1981; MERZ 2005, p. 28; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2011, pp. 323-324.

¹²⁷ PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 220. Più che nella redazione finale degli affreschi, l'interesse per Maratti si riscontra nel campo della produzione grafica, vale a dire nell'adozione di carte colorate e nel modo di studiare più volte sullo stesso foglio particolari della composizione, come notato da: PROSPERI VALENTI RODINÒ 1979, p. 9. Nella figura di Aronne si ravvisa anche una certa somiglianza con il mosaico realizzato su cartone di Pietro da

Come nel ciclo di affreschi nella navata maggiore e nella tribuna, anche nella cappella del Santissimo Sacramento venne assegnata a Courtois una parte rilevante della decorazione. Questa preminenza è sottolineata enfaticamente dal biografo Pascoli, che la celebra secondo il *topos* ricorrente dell'occasione offerta all'allievo per superare il maestro. E forse è proprio al suo coinvolgimento nella cappella che fa riferimento nella sua biografia:

«Le prime opere [...] far si dovevano in S. Marco dal Cortona; ma perché questi per i moltissimi impegni, che aveva preventivamente contratti, far non le potea con quella prestezza, che l'ambasciador di Venezia, che abbelliva di rare pitture la chiesa, voluto avrebbe, le diede a fare al nostro Guglielmo con animo di farle buttar giù, quando avesse potuto mettervi mano il Cortona; perché non aveva di lui quel concetto, che n'ebbe allorché lo vide operare. Finite che furono, volle l'ambasciadore, che seco andasse a vederle il Cortona, che quantunque appieno conoscesse l'abilità del giovine professore, restò sorpreso, e disse: *Signor imbasciatore, Guglielmo è mio scolare; ma in questa opera ha fatto quello, che forse non avrebbe fatto il maestro*. E quindi rivoltosi a Guglielmo, che pur v'era presente, soggiunse: *Non posso a meno Guglielmo di rallegrami teco, e dirti alla presenza di questo personaggio, che mi glorio d'aver fatto uno scolaro della tua vaglia. Non t'insuperbire, seguita a dipinger così, e di che cerchin pure di torti il credito gli emuli*»¹²⁸.

Sebbene non vi sia una menzione esplicita delle opere è verosimile che la circostanza narrata sia da ascrivere ai laterali della cappella del Santissimo Sacramento, visto il coinvolgimento diretto del Cortona nella progettazione¹²⁹.

Il biografo prosegue sottolineando la generale soddisfazione di Sagredo:

«Oltre il prezzo traboccante, che ne ebbe dall'imbasciatore, Guglielmo, ne fu anche generosamente regalato, e specialmente protetto, finché S.E. stette in Roma; e l'avrebbe condotto anche seco a Venezia, se egli avesse potuto partire, ed impegnato non si fosse in altri grossi lavori, dopocché questo fu scoperto, e veduto»¹³⁰.

Cortona per uno dei pennacchi della cappella del Santissimo Sacramento in San Pietro: DI FEDERICO 1983, p. 61 e fig. XIII.

¹²⁸ PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 218.

¹²⁹ Il biografo non specifica di quale opera si tratti né fa menzione delle altre opere realizzate per la chiesa. Il fatto che Pascoli citi pitture da «buttare giù» permette almeno di escludere le tele nel presbiterio.

¹³⁰ PASCOLI 1730-1736 [1992], pp. 218-219.

In questi ultimi passaggi è invece da credere che Pascoli confonda Guillaume con il fratello Jacques, dal momento che non sono per ora note altre occasioni romane in cui Sagredo si fece promotore del pittore. Inoltre nell'inventario dei beni dell'ambasciatore si rintraccia solo un dipinto dubitativamente attribuibile a Guillaume, una *Conversione di Saulo* «del Borgognone», che non esclude possa trattarsi di Jacques, i cui rapporti con Sagredo sono maggiormente documentati. Nell'inventario di quest'ultimo sono infatti ricordati ben ventinove dipinti. Inoltre il pittore, alla metà degli anni cinquanta, durante un lungo viaggio per l'Italia settentrionale fece tappa anche a Venezia, dove proprio presso palazzo Sagredo dipinse una «Galleria con Istorie del Testamento vecchio, di quelle particolarmente dove intervengono battaglie: le quali tutte fece a olio in figure di bracci»¹³¹.

¹³¹ Filippo BALDINUCCI (1767-1774, vol. XVII, 1773, p. 161) colloca questo avvenimento durante la peste di Roma, dunque tra il 1656 e il 1657. L'intervento nel palazzo è ricordato anche in PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 180. Per la collezione dell'ambasciatore Sagredo e per il suo rapporto con Jacques Courtois si rimanda al paragrafo 4.1 in questo stesso capitolo.

11.



AUTORE: Guillaume Courtois (Saint Hippolyte, 1626 – Roma, 1679)

SOGGETTO: *San Marco papa condotto al martirio* e la *Cattura di san Marco papa*

DATA O CRONOLOGIA: 1655-1659

MATERIA E TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: tribuna, laterali

Oltre all'*Allegoria di Venezia e san Marco Evangelista* (cat. 26), licenziata da Giovanni Francesco Romanelli nell'agosto 1654, nella tribuna furono aggiunte anche due scene conclusive della vita di san Marco papa – la *Cattura* e il *Santo condotto al martirio* [figg. 50-51] –, in accordo con le storie narrate nella navata maggiore. Le opere furono eseguite su tela da Guillaume Courtois, probabilmente in seguito alla partenza di Romanelli per Parigi¹³². I soggetti concernenti due santi diversi – san Marco Evangelista nel riquadro centrale e san Marco papa nei laterali – così come la diversa tecnica utilizzata, rispettivamente affresco e tela, portano a credere che in origine fosse previsto unicamente l'affresco del Viterbese e che, solo in un secondo momento, si decise di integrare lo spazio con le altre due scene, a conclusione degli episodi nella navata.

Le circostanze della decorazione della tribuna sono narrate da Pascoli nella biografia di Romanelli:

«Doveva il Capitolo di S. Marco provvedersi di pittore, per dar principio all'opera della tribuna della chiesa; e ne pregò Gio. Francesco. S'accinse egli all'impresa, e vi colorì nel mezzo S. Marco col leone; poicchè richiamato dal Re di Francia a Parigi, terminar non la poté, e fu terminata dal Borgogne»¹³³

¹³² Il secondo soggiorno parigino di Romanelli si colloca nell'ottobre 1654. Le prime lettere scritte da Mazzarino al pittore e all'abate Elpidio Benedetti risalgono all'aprile dello stesso anno, prima dell'intervento in San Marco: LAURAIN-PORTEMER 1969, p. 389.

¹³³ PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 160.

Stando al biografo, dunque, le tre scene sarebbero state assegnate dal Capitolo di San Marco sin dall'inizio a Romanelli, al quale sarebbe poi subentrato Courtois, dopo la sua partenza per la Francia. In realtà il racconto di Pascoli contiene alcune imprecisioni: il committente dell'affresco, come spiegato più avanti (cat. 26), fu il cardinale Francesco Barberini, mentre da una lettera inviata da Sagredo, nel febbraio 1654, al Senato di Venezia si apprende come in origine fosse prevista solo una scena: «Nel Coro si disegnerrebbe, essendo la chiesa fabricata da San Marco Papa, e dedicata à San Marco Evangelista di far dipingere la Historia di questo, supplendosi all'altra nelle altre parti della chiesa»¹³⁴. Circa sei mesi prima della realizzazione dell'affresco di Romanelli è dunque già chiaro il programma iconografico: i riquadri della navata centrale vengono destinati ad accogliere le *Storie di san Marco papa*, mentre la tribuna è riservata alla celebrazione del santo titolare della chiesa. Non vi è qui alcuna menzione di altre due scene dedicate alla vita di san Marco papa da eseguire nel medesimo luogo. Inoltre vista nel suo insieme la zona del presbiterio, nella successione *Martirio di san Marco papa-Allegoria di san Marco Evangelista-Cattura di san Marco papa*, presenta un'incongruenza tematica, acuita dal fatto che l'ultimo riquadro ad affresco della navata maggiore illustra i *Funerali* del santo papa (cat. 7).

Le due tele di Courtois si pongono dunque come una sorta di appendice al racconto svolto lungo la navata. Data l'estraneità dei soggetti rispetto a quanto inizialmente stabilito dal Sagredo, è possibile che questi venissero aggiunti in un secondo momento, non è chiaro se su istanza del Capitolo o dello stesso ambasciatore. Sicuramente nel 1660 entrambe le tele erano concluse poiché compaiono nella cronaca manoscritta stilata da un canonico della basilica¹³⁵.

Come per le numerose altre opere realizzate nella basilica, anche la *Cattura* e il *Martirio di san Marco* [figg. 50-51] dimostrano il grado di maturità del pittore sia nell'inscenare il fatto sacro sia nella pluralità di riferimenti diversi cui attingere¹³⁶. Nella *Cattura* appaiono sapientemente dosati i richiami ai modelli di Raffaello, in particolare la *Cacciata di Eliodoro* da cui mutua l'atmosfera notturna e fortemente chiaroscurata, lo slancio brutale del soldato e la figura femminile di quinta, mescolati ad un vigoroso naturalismo e a suggestioni contemporanee, rappresentate in prima

¹³⁴ ASVe, Senato, Dispacci ambasciatori residenti, filza 135, *Nicolò Sagredo al Senato di Venezia*, Roma, 18 febbraio 1654, f. 826r; SCARPA 2011, p. 176; cfr. anche appendice documentaria, doc. II.8.

¹³⁵ ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 51, fascicolo 1, *Notizie istoriche* [...], s.d. ma 1660 circa, f. 7v; DENGEL 1913, p. 94. Le tele sono menzionate anche nella guida di Giovanni Battista MOLA (1660, f. 95): «Il Martirio di San Marco à fresco dai lati fatto à guazzo p. modum provisionii in tela è di Guglielmo Borgognone».

¹³⁶ Numerosi sono i disegni relativi ai due dipinti: *Disegni di Guglielmo Cortese* 1979, pp. 25-26, catt. 2-4. Secondo SUTHERLAND HARRIS (1972, p. 361, tavv. 17-18) i due studi per il corpo del santo e per i due puttini, presso il Nationalmuseum di Stoccolma (inv. NMH 587/1863, matita nera e rialzi a biacca, 215x282 mm; inv. NMH 588/1863, matita nera e rialzi a biacca, 212x356 mm), presentano una forza e un pittoricismo che non si riscontrano nella sua produzione matura e che ben dialogano con i coevi disegni di Bernini. Tale considerazione ha fatto supporre alla studiosa che Courtois potesse avere accesso, già a queste date, alla bottega dello scultore.

istanza da Giovanni Lanfranco, pittore cui Courtois guardò sempre con genuino interesse. A sottolineare la brutalità del momento, il sacrilegio commesso dai soldati romani, Courtois inserisce un superbo brano di natura morta: la campana e il cero ancora acceso sfuggiti di mano al chierichetto che si ritrae inorridito, mentre sulla sobria mensa d'altare giacciono il messale ancora aperto e il calice rovesciato. La stessa immediatezza si percepisce anche nel *San Marco condotto al martirio*, dove il corpo insanguinato del santo viene trascinato in processione sotto lo sguardo impassibile dei dignitari romani.

12.



AUTORE: Guillaume Courtois (Saint Hippolyte, 1626 – Roma, 1679)

SOGGETTO: *Ritratto di Nicolò Sagredo*

DATA O CRONOLOGIA: 1656

MATERIA E TECNICA: olio su tela

ISCRIZIONE: «EQUITI/ NICOLAO SAGREDO/ DIVI MARCI PROCURATORI/ BENEFACTORI OPTIMO»

COLLOCAZIONE: sagrestia

Il *Ritratto di Nicolò Sagredo* [fig. 52] fu attribuito a Pier Francesco Mola a partire da Valerio Martinelli, con l'eccezione di Dieter Graf e Erich Schleier che avanzarono il nome di Guillaume Courtois¹³⁷. Spetta a Laura Russo aver rintracciato i documenti di pagamento a Courtois che nel marzo 1656 ricevette cinquanta scudi per il «ritratto del Sig.re Ambasciatore»¹³⁸. Non è però possibile stabilire se il dipinto fu commissionato dai canonici in segno di gratitudine o dallo stesso ambasciatore, sebbene è evidente la volontà di celebrare il suo ruolo di primo piano nella ridecorazione della basilica, come ricordato anche dall'iscrizione apposta sulla cornice («BENEFACTORI OPTIMO»). Tenendo conto dell'intento encomiastico dell'opera si deve quindi immaginare che intorno alla sua data di realizzazione buona parte dei lavori stesse volgendo al termine.

Nonostante la tela sia offuscata da uno spesso strato di sporcizia, non viene meno l'immediatezza nella restituzione dell'espressione austera e fiera di Sagredo, resa da una stesura pastosa degli incarnati e unita a una pennellata sciolta e libera nei fili grigio-argentei dei capelli e nel pizzetto appena imbiancato. Si tratta di un tassello prezioso e precoce per la conoscenza del Borgognone ritrattista, una questione ancora aperta, soprattutto per questa prima fase giovanile maggiormente orientata verso i modi di Mola piuttosto che su quelli di Bernini, che divennero

¹³⁷ MARTINELLI 1996, I, p. 715; COCKE 1972, p. 61; GRAF, SCHLEIER 1973, pp. 801; 803, fig. 44; WATERHOUSE 1976, p. 85. Il ritratto fu pubblicato da Federico Hermanin che rimandava a qualche pittore romano sotto «l'influsso del Baciccia» mentre Francesco Alberto Salvagnini oscillò tra un anonimo pittore e Pietro da Cortona: HERMANIN 1932, p. 57; SALVAGNINI 1935, p. 175, fig. 8; SALVAGNINI 1937, p. 146.

¹³⁸ RUSSO 1990, p. 196.

via via più evidenti a partire dal settimo decennio quando Courtois, sotto la direzione dello scultore, prese parte ai cantieri chigiani di Castel Gandolfo, Ariccia e Galloro e agli importanti interventi nella cappella Fonseca in San Lorenzo in Lucina e nell'altare maggiore di Sant'Andrea al Quirinale.

Fagiolo dell'Arco ha reso nota una seconda versione del dipinto in collezione Koelliker [fig. 53], meglio conservata e più mossa rispetto a quella in San Marco e in cui sono pienamente apprezzabili le pennellate vibranti dell'incarnato e il sontuoso mantello di pelliccia¹³⁹. A giudicare dall'inquadratura ravvicinata e dall'espressione del viso vivace e guizzante, che conferiscono un tono più intimo rispetto al dipinto "ufficiale" per la sagrestia, potrebbe trattarsi di un primo abbozzo. Proprio l'accentuata familiarità e la differenza di dimensioni (66x50 cm quello in San Marco contro 43x37 cm) farebbero ipotizzare che il ritratto Koelliker possa essere appartenuto allo stesso Sagredo, anche se non compare negli inventari per ora noti¹⁴⁰.

¹³⁹ FAGIOLO DELL'ARCO 2001, pp. 137; XLV; D. GRAF, in *Mola e il suo tempo* 2005, pp. 180-181, cat. 38.

¹⁴⁰ Gli inventari sono pubblicati in: MAZZA 2004.

13.



AUTORE: Guillaume Courtois? (Saint Hippolyte, 1626 – Roma, 1679)

SOGGETTO: *Dio Padre e la Vergine Annunciata*

DATA O CRONOLOGIA: 1655-1659

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: navata laterale, *cornu Epistolae*, cappella della Resurrezione, affresco della lunetta e del sottarco

Vitaliano Tiberia ha proposto di assegnare a Guillaume Courtois il *Dio Padre e la Vergine annunciata* [figg. 54; 58] (mentre è purtroppo scomparso del tutto l'*Angelo annunciante*) nella cappella della Resurrezione, decorata con la pala di medesimo soggetto realizzata da un pittore prossimo a Palma il Giovane e donata alla chiesa dall'ambasciatore Sagredo¹⁴¹. Tale ipotesi è confermata dalla guida manoscritta stilata intorno al 1660 da Giovanni Battista Mola: «Le pitture à fresco in d.a sono del sudetto Borgognone»¹⁴².

In effetti gli affreschi ben si accostano ai modi di Courtois. Il *Dio Padre* si avvicina alla medesima figura realizzata nella cappella del Santissimo Sacramento posta al termine della stessa navata (cat. 10) e, più in generale, ai numerosi studi con medesimo soggetto abbozzati rapidamente a matita rossa [figg. 56-57]¹⁴³. Allo stesso modo la *Vergine Annunciata* sembra trovare confronto in un altro schizzo in cui il volto della donna è modellato morbidamente dal chiaroscuro [fig. 59]¹⁴⁴. Infine l'angioletto che regge il globo, dai toni leggermente correggeschi,

¹⁴¹ TIBERIA 2001, p. 189. Per la pala della *Resurrezione* che versa in un pessimo stato conservativo Stefania MASON RINALDI (1984, p. 173, cat. A.71) ha avanzando dubitativamente il nome di Pietro Ricchi.

¹⁴² MOLA 1660, f. 96.

¹⁴³ Come ad esempio quello conservato presso l'Istituto Centrale per la Grafica di Roma, inv. FC126843R, matita rossa, 159x169 mm.

¹⁴⁴ Roma, Istituto Centrale per la Grafica di Roma, inv. FC127035, matita rossa, 95x113 mm.

ripropone in controparte una figura studiata da Courtois in un foglio a matita rossa e tratta dalla cupola realizzata da Lanfranco nella cappella Bongiovanni in Sant'Agostino [fig. 55]¹⁴⁵.

Gli affreschi nella cappella della Resurrezione non costituiscono un caso isolato di intervento di Courtois nella decorazione degli altari delle navate laterali. Come si vedrà nelle schede corrispondenti, il Borgognone è ricordato da Giovanni Battista Mola anche nella cappella di Sant'Antonio da Padova (cat. 14) e in quella dei Magi¹⁴⁶. Sulla scorta dei confronti stilistici si propone di attribuirgli anche i laterali della cappella di San Michele Arcangelo con *San Vincenzo* e *Sant'Anastasio* (cat. 12). In mancanza della documentazione di riferimento questi interventi devono essere collocati tra il 1655, in concomitanza con gli affreschi realizzati lungo la navata maggiore (catt. 8-9), e il 1659, poiché a partire dall'anno successivo il cantiere è portato a termine, come testimoniato da una anonima cronaca manoscritta conservata presso l'Archivio Storico del Vicariato di Roma¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. FC126949, matita rossa, 148x213 mm. La derivazione del disegno da Lanfranco è riconosciuta da SCHLEIER 1970, p. 7.

¹⁴⁶ «3a cappella l'Adoratione de magi è pittura di Carlo Maratta [si veda più avanti cat. 22]. Le pitture à fresco sono del d.o Borgognone»: MOLA 1660, f. 96. Queste ultime sono irrimediabilmente perdute.

¹⁴⁷ ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 51, fascicolo 1, *Notizie istoriche* [...], s.d. ma 1660 circa, già in DENGEL 1913, pp. 90-95.

14.



AUTORE: Guillaume Courtois? (Saint Hippolyte, 1626 – Roma, 1679)

SOGGETTO: *Vergine Assunta e Puttini con fiori*

DATA O CRONOLOGIA: 1655-1659

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: navata laterale, *cornu Epistolae*, cappella di Sant'Antonio da Padova (cappella Tamarelli), affresco della lunetta e del sottarco

La *Vergine Assunta* e i *Puttini con fiori* [figg. 61-63] sono affrescati nella zona superiore e nel sottarco della cappella di Sant'Antonio da Padova nella navata a *cornu Epistolae*. Per l'altare Luigi Gentile realizzò nel 1655 la tela con la *Vergine, il Bambino e i santi Giovanni Battista e Antonio da Padova* (cat. 21).

Il pessimo stato di conservazione degli affreschi nella cappella non permette di avanzare un'ipotesi attributiva certa. Il confronto con altre opere di Gentile è reso difficoltoso dal fatto che buona parte della sua attività – che spazia tra Roma, le Marche e Bruxelles, ma forse anche tra Napoli e la Spagna – è ancora da ricostruire e non sono note opere ad affresco, ad eccezione di un precoce *Miracolo del libro di san Domenico davanti agli Albigesi* realizzato intorno al 1638 nella chiesa capitolina dei Santi Domenico e Sisto a Magnanopoli e menzionato nella biografia di Giovanni Battista Passeri¹⁴⁸. La soluzione al quesito attributivo arriva da quanto annotato nella guida manoscritta di Giovanni Battista Mola, ove è chiaramente indicato: «2a Cappella il quadro dell'Altare è di Luigi Gentile. Le pitture à fresco in d.a sono dell'istesso Borgognone»¹⁴⁹.

¹⁴⁸ L'affresco è collocato alla sinistra dell'altare maggiore: PASSERI 1772, p. 250; BODART 1970, I, pp. 156; 158; 163. Di incerta attribuzione sono invece alcune *Storie della Vergine*, sempre poste intorno all'altare maggiore e menzionate a partire dall'*Ammaestramento utile e curioso di pittura scoltura e architettura* del Titi: TITI 1686, p. 249; ONTINI 1952, pp. 14-15; 43-44; BODART 1970, I, pp. 163-164.

¹⁴⁹ MOLA 1660, f. 95. Si tratta dell'unica fonte a menzionare questo intervento di Courtois. Già Vitaliano TIBERIA (2001, p. 189), pur senza riferirsi alla guida di Mola, proponeva di assegnargli l'affresco.

A ben guardare quello che oramai non è che uno sbiadito ricordo delle pitture originali è ancora possibile intuire che i puttini, in particolare i due nei riquadri nel sottarco che gioiosamente recano dei fiori al cospetto della Vergine, dovevano essere dotati di una certa vivacità che difficilmente si ravvisa nelle composizioni note di Gentile. Al contrario sembrerebbero, invece, non essere così distanti dalle raffigurazioni, più o meno coeve, del Borgognone a Valmontone (1658-1659) e ad Ariccia (1664-1666) [fig. 64]¹⁵⁰.

¹⁵⁰ Per gli affreschi di Valmontone cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ 1976, pp. 30-41; DI GREGORIO 2004, pp. 49-50. Per l'impegnativa impresa nel catino absidale della collegiata di Ariccia: MIGNOSI TANTILLO 1990, pp. 72-74; A. MIGNOSI TANTILLO, in *L'Ariccia del Bernini* 1998, pp. 155-159, cat. 43.

15.



AUTORE: Guillaume Courtois (Saint Hippolyte, 1626 – Roma, 1679)

SOGGETTO: *San Vincenzo, Sant’Anastasio e le Anime dannate*

DATA O CRONOLOGIA: 1655-1659

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: navata laterale, *cornu Evangelii*, cappella di San Michele, laterali e sottarco

Nei riquadri laterali della cappella di San Michele assistono al trionfo dell’Arcangelo dipinto da Pier Francesco Mola (cat. 25) i *Santi Vincenzo e Anastasio*, purtroppo in precario stato conservativo, mentre oramai quasi illeggibili sono le *Anime dannate* affrescate nell’intradosso dell’arco [figg. 65-68]. Edoardo Arslan propose per primo di attribuirli a Mola, ipotesi rigettata da Petrucci nella recente monografia dedicata al pittore¹⁵¹. Sulla base dello stile è invece possibile avanzare il nome di Guillaume Courtois. Il volto del *San Vincenzo* presenta infatti alcune affinità fisionomiche con uno *Studio di fanciulla* riconoscibile con certezza al Borgognone poiché preparatorio per la sala del Principe in palazzo Pamphilj a Valmontone (1658-1659), dunque a ridosso dei lavori in San Marco [fig. 69]¹⁵². Entrambe le figure presentano occhi grandi, languidi e un poco vacui, inseriti in un’arcata sopraccigliare profonda e nettamente disegnata. Le labbra sono carnose, il naso leggermente irregolare in punta e persino le ciocche della capigliatura sembrano essere costruite allo stesso modo.

Se il dipinto di Mola per l’altare della cappella verrà consegnato solo nel 1659, per gli affreschi è invece verosimile che fossero terminati almeno entro il principio del 1658. A queste date i canonici di San Marco intimano al pittore ticinese di ultimare il *San Michele Arcangelo*, mentre non fanno menzione degli affreschi, che devono essere dunque conclusi¹⁵³.

¹⁵¹ ARSLAN 1928-1929, p. 66; PETRUCCI 2012, p. 501, catt. E93-E94. Ancora in favore dell’attribuzione a Mola si è espresso TIBERIA 1999, p. 60.

¹⁵² Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. FC126975, matita rossa, 112x89 mm; PROSPERI VALENTI RODINÒ 1976, p. 40; fig. 68.

¹⁵³ Per i documenti relativi al dipinto di Mola: cfr. più avanti cat. 25.

16.



AUTORE: Jacques Courtois (Saint Hippolyte, 1621 – Roma, 1676)

SOGGETTO: *Vittoria di Giosuè sugli Amaleciti e Giosuè che ferma il sole*

DATA O CRONOLOGIA: 1654-1655

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: navate laterali, lunette antistanti la cappella dell'Immacolata e la cappella delle Reliquie

Per San Marco Jacques Courtois affrescò due scene di battaglia sulle lunette in corrispondenza degli ingressi laterali della chiesa, in prossimità della cappella dell'Immacolata e della cappella delle reliquie [fig. 1]. Il forte stato di degrado in cui versano gli affreschi, che non sono mai stati pubblicati poiché ritenuti perduti dalla critica, non rende agevole riconoscerne i soggetti¹⁵⁴. Stando all'anonima cronaca del 1660 si tratterebbe della *Vittoria di Giosuè contro gli Amaleciti* e di *Giosuè che ferma il sole* [figg. 70-71]¹⁵⁵. Gli episodi sono tratti dalle storie di Giosuè e narrano due battaglie combattute dagli Israeliti, mentre si recavano nella Terra Promessa, contro le popolazioni degli Amaleciti e degli Amorriti. Nel contesto storico-politico della metà degli anni cinquanta del Seicento l'aspetto celebrativo di queste vittorie, ottenute grazie al favore divino, sembrerebbe alludere alla contemporanea guerra di Candia che vedeva nuovamente la Repubblica di Venezia contrapposta all'Impero Ottomano. In particolare tra il 1654 e il 1657, la Serenissima mise a segno la difesa della città di Perasto (nell'attuale Montenegro), la vittoria delle battaglie dei Dardanelli – scontro importante perché segnò la temporanea battuta d'arresto degli ottomani – e di Chio¹⁵⁶.

La prima citazione delle opere risale alla guida manoscritta di Giovanni Battista Mola, stilata intorno al 1660 e dunque a ridosso dei lavori in San Marco. La loro autografia è stata

¹⁵⁴ Gli affreschi sono citati da SALVAGNINI (1937, pp. 147-148; come perduti), nella voce del *Dizionario Biografico degli Italiani* (PROSPERI VALENTI RODINÒ 1984, p. 506) e da LALLEMAND-BUYSENS (2010, I, p. 93, nota 437; come perduti). Non sono invece menzionati nelle biografie di Baldinucci e di Pascoli.

¹⁵⁵ «in una la rotta de Malachiti et nell'altra la vittoria di Gesue mentre disse: stet sol»: ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 51, fascicolo 1, *Notizie storiche* [...], s.d. ma 1660 circa, f. 7v, già in DENGEL 1913, p. 93.

¹⁵⁶ Come è noto la guerra si concluse sfavorevolmente per Venezia, che nel 1669 perse Candia: MANTRAN 1986, pp. 230-232.

successivamente messa in dubbio dall'abate Titi che scambiò Jacques Courtois, entrato nella Compagnia di Gesù nel dicembre 1657, con «Padre Cosimo Gesuita», identificato da Vitaliano Tiberia con Paolo Piazza da Castelfranco¹⁵⁷. Lo stile delle raffigurazioni è però pienamente secentesco e debitore degli esempi del Cavalier D'Arpino e di Pietro da Cortona. Il dettaglio dell'uomo trafitto dalla lancia, nella *Vittoria contro gli Amaleciti*, riprende in maniera più cruenta la figura di soldato nella *Vittoria di Alessandro su Dario* di Pietro da Cortona [cap. III, fig. 88]. L'opera, oggi ai Musei Capitolini (inv. PC260) doveva essere ben nota a Jacques Courtois, poiché proprio a partire da questa il fratello Guillaume aveva realizzato una propria versione, oggi a Versailles¹⁵⁸. Alcune fisionomie degli affreschi sono grottesche e caricate fino ad assomigliare a delle maschere. Esse trovano un confronto con una *Battaglia di Dario e Alessandro* [fig. 72] in collezione privata dello stesso Jacques Courtois, esemplata dal punto di vista compositivo su quella cortonesca, sebbene stilisticamente distante¹⁵⁹.

Alle figure in San Marco è possibile accostare anche il soldato travolto da un cavallo nella *Vittoria di Narsete su Totila*, nell'oratorio della Congregazione Prima Primaria al Collegio Romano, il cui volto appare trasfigurato in una acuta smorfia di dolore [figg. 73-74]¹⁶⁰. Vicino agli affreschi del Collegio Romano è pure Giosuè con lo stendardo, che ritorna, con minime varianti, nei due soldati sul fondo della lunetta con *Giuditta con la testa di Oloferne* [figg. 75-76].

Non è semplice circoscrivere con precisione la realizzazione degli affreschi, dal momento che non sono stati rintracciati documenti relativi. La loro esecuzione potrebbe ricadere tra il 1654 e l'inizio del 1655, avanti la partenza di Courtois per l'Italia settentrionale e per Friburgo, oppure immediatamente dopo il rientro a Roma, prima di iniziare il noviziato presso Sant'Andrea al Quirinale, nella seconda metà del 1657. Gli anni cinquanta sono infatti caratterizzati da continui spostamenti, dovuti anche alla situazione matrimoniale poco felice, a causa della quale Courtois si rifugiò prima a Siena presso Mattias de' Medici, suo importante mecenate, e poi a Firenze, Friburgo, Bergamo, Venezia, Padova, Bologna e nuovamente Firenze e Siena, prima di fare

¹⁵⁷ «Le due battaglie à fresco sono di Monsù Jacomo fr[at]ello di d[ett]o Guglielmo»: MOLA 1660, f. 95; TITI 1674, p. 199; TIBERIA 1999, p. 59. Dal 13 dicembre 1657, Jacques Courtois iniziò il periodo di noviziato presso Sant'Andrea al Quirinale: SALVAGNINI 1937, pp. 123-124.

¹⁵⁸ L'attribuzione del dipinto di Versailles ha oscillato a lungo tra Pietro da Cortona e lo stesso Jacques Courtois, prima di essere assegnata al fratello. Secondo BREJON DE LAVERGNÉE (1998, p. 126) il dipinto potrebbe essere stato commissionato nel 1652 da monsignor Corsini, a quella data, nunzio in Francia, per donarlo a Luigi XIV.

¹⁵⁹ La *Battaglia di Dario e Alessandro* è transitata in asta da Sotheby's, London, Old master & British day sale, 8 dicembre 2011, lotto 146.

¹⁶⁰ Per il ciclo di affreschi realizzato nell'oratorio, tra il 1658 e il 1659, in collaborazione con Guillaume: SALVAGNINI 1937, pp. 123-130; SCHLEIER 1970, pp. 12-14.

ritorno nell'Urbe¹⁶¹. Dati i pochi mesi trascorsi a Roma prima di entrare nella Compagnia di Gesù, è forse possibile propendere per la realizzazione tra il 1654-1655, contemporaneamente alle *Sibille*, i *Profeti* e i *Puttini* (cat. 19) affrescati da Bernardino Gagliardi lungo le navate laterali¹⁶².

Sebbene non sia possibile stabilire se la conoscenza tra Jacques Courtois e Sagredo fosse precedente al cantiere di San Marco, va tuttavia rilevato quanto l'ambasciatore apprezzasse le sue opere, dal momento che nella sua collezione ne figuravano ben ventinove. Intorno al 1656 e il 1657 Courtois si recò a Venezia e proprio in palazzo Sagredo dipinse una galleria «con Istorie del Testamento vecchio», probabilmente identificabili con i quattro dipinti su cuoio raffiguranti il *Passaggio del Mar Rosso*, l'*Arrivo degli Ebrei nella Terra Promessa*, la *Battaglia di Giosuè contro gli Amaleciti* e *Giosuè che ferma il sole*¹⁶³. Tale commissione potrebbe essersi giovata proprio della soddisfazione di Sagredo riguardo le opere in San Marco; ad ulteriore riprova di una loro collocazione antecedentemente il viaggio in Italia settentrionale. Ad ogni modo il rapporto tra l'ambasciatore e il pittore rimase ben saldo anche dopo l'ingresso di quest'ultimo nella Compagnia di Gesù: nel 1661 Sagredo gli donò una reliquia di san Fortunato, a sua volta ricevuta dal cardinal nepote Flavio Chigi¹⁶⁴.

¹⁶¹ SALVAGNINI (1937, pp. 67-69) ha pubblicato due lettere della corrispondenza di Mattias de' Medici con l'ambasciatore Riccardi a Roma, da cui emergono i contrasti tra il pittore e la moglie, Anna Maria Vaiani, pittrice e autrice di incisioni. In particolare, in una lettera di Riccardi del 26 ottobre 1652, Mattias venne informato del fatto che la Vaiani non intendesse «tornare con il marito, et se egli la volessi forzare, caverrebbe fuori di quelle cose, per le quali gli è convenuto andarsene fuori di Roma» (ivi, pp. 68-69). In seguito alla morte della moglie, occorsa nel 1654, Courtois decise di entrare nella Compagnia di Gesù. Per un profilo di Anna Maria Vaiani: GUERRIERI BORSOI 2010, pp. 260-263; LALLEMAND-BUYSENS 2010, I, pp. 65-72. Gli spostamenti sono rapidamente delineati in: PROSPERI VALENTI RODINÒ 1984, pp. 504-506.

¹⁶² SALVAGNINI (1937, p. 147) e MERZ (2005, p. 28) li collocano dopo il suo rientro nell'Urbe mentre per LALLEMAND-BUYSENS (2010, I, p. 93) vengono realizzati prima.

¹⁶³ «perché quel Signore [Sagredo] gli aveva mostrate alcune simili storie di mano di Paolo Veronese sopra cuoi d'oro bellissime, con desiderio che egli facesse le sue a quella somiglianza»: BALDINUCCI 1767-1774, vol. XVII, 1773, p. 161; PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 180. I dipinti su cuoio provenienti da palazzo Sagredo sono segnalati a Knowsley-Prescot nel Lancashire, dalla collezione del conte di Derby: PROSPERI VALENTI RODINÒ 1984, p. 506.

¹⁶⁴ SALVAGNINI 1937, pp. 85-86; LALLEMAND-BUYSENS 2010, I, pp. 92-94.

17.



AUTORE: Ciriaco Ferri (Roma, 1633 – Roma, 1689)

SOGGETTO: *Vergine con il Bambino e santa Martina e San Nicola di Bari*

DATA O CRONOLOGIA: 1655-1656

MATERIA E TECNICA: olio su tela (*Vergine con il Bambino e santa Martina*) e affresco (*San Nicola di Bari*)

COLLOCAZIONE ATTUALE: sagrestia (*Vergine con il Bambino e santa Martina*) e cappella di San Domenico, già cappella di Santa Martina (*San Nicola di Bari*)

PROVENIENZA: navata laterale, *cornu Evangelii*, cappella di Santa Martina (ora cappella di San Domenico), pala d'altare e laterale sinistro

La cappella intitolata a Santa Martina può essere considerata come un prodotto della seconda generazione della bottega cortonesca, condotto sotto la supervisione del maestro. La pala d'altare con la *Vergine con il Bambino e santa Martina* [fig. 78] venne affidata all'esordiente Ciriaco Ferri, che realizzò anche uno dei laterali ad affresco con il *San Nicola di Bari* [fig. 77], mentre a Lazzaro Baldi, anch'egli al suo esordio pubblico, spettò l'altro laterale con *San Francesco d'Assisi* (cat. 4). A causa della sua sostituzione nel XIX secolo con il *Miracolo di san Domenico* di scuola toscana, la tela, spostata in sagrestia dove tuttora si trova, non ha goduto di particolare fortuna critica¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Il *Miracolo di san Domenico che resuscita un giovane* venne donato al Capitolo di San Marco intorno all'ultimo quarto dell'Ottocento dal cardinale titolare Domenico Bartolini: ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 51, s.d. (inizi del XX secolo?), s.f. La pala e l'affresco sono ricordati come opere di Ferri a partire da MOLA 1660, f. 96 e da TITI 1674, p. 201. Si veda ancora: WATERHOUSE 1937, p. 63; DAVIS 1986, pp. 6-7; L. FALASCHI, in PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 244, nota 4; GIANNATIEMPO LÓPEZ 1997, p. 230. Sempre in sagrestia si trova una modesta copia della pala di Ciriaco Ferri.

La resa del soggetto è esemplata sui modelli di Pietro da Cortona. È infatti ben nota la speciale devozione di Berrettini verso la santa, nominata erede universale di tutti i suoi beni: era stato proprio il pittore ad avviare a sue spese il lungo restauro e la ridecorazione della chiesa inferiore dei Santi Luca e Martina al Foro, nel 1634, in seguito al rinvenimento del corpo della martire. Come è stato osservato da Jörg Merz¹⁶⁶, Pietro da Cortona ha contribuito in maniera determinante a risollevarlo dall'oblio la leggenda della santa ed è sempre a lui che spetta l'elaborazione di una nuova iconografia che predilige, nella maggior parte delle occorrenze, l'incontro mistico con la Vergine e il Bambino, di cui l'esemplare conservato al Louvre (inv. 108; **fig. 79**) costituisce il prototipo di numerose versioni¹⁶⁷. Meno frequenti sono invece i rimandi ad alcuni episodi della sua vita: il *Rifiuto di adorare gli idoli* o l'ancor più raro *Martirio*, soggetto di una dirompente pala per la cappella Bandinelli in San Francesco a Siena e di una seconda versione più modesta e tarda, eseguita nel 1660 con l'aiuto della bottega, proprio per la chiesa dei Santi Luca e Martina (ora in sacrestia)¹⁶⁸.

Rispetto a quanto codificato dal Cortona il dipinto di Ciro Ferri in San Marco rappresenta uno dei pochi casi in cui l'iconografia tiene insieme sia l'incontro con la Vergine e il Bambino sia, negli oggetti scenicamente disposti ai suoi piedi, episodi della vita della santa. L'opera si affianca, dal punto di vista compositivo, a un dipinto della cerchia di Pietro da Cortona conservato nelle collezioni della Banca Carige [**fig. 80**], cui si lega anche un'incisione di Giovanni Battista Bonacina, e ai bassorilievi messi a punto, dopo il 1651, da Cosimo Fancelli per l'altare nella chiesa di santa Martina¹⁶⁹. Affinità ancora più stringenti si rilevano nell'*Apparizione a san Francesco d'Assisi* licenziata intorno al 1641 dal Cortona per la chiesa della Santissima Annunziata ad Arezzo, sulla quale è modellato il gruppo della Vergine con il Bambino [**figg. 82-83**]¹⁷⁰. Gli oggetti ai piedi della santa – il braciere rovesciato e la statua antica distrutta, a ricordare il rifiuto di adorare gli idoli, insieme agli strumenti del martirio –

¹⁶⁶ MERZ 2003.

¹⁶⁷ Si segnala una derivazione, di minore qualità, dalla *Vergine con il Bambino e santa Martina* del Musée des Beaux Arts di Rennes (in deposito dal Louvre, inv. 1164) identificata recentemente nel coro della chiesa di Santa Maria del Giglio a Venezia, e di cui si ignora la provenienza: MUTI 2003.

¹⁶⁸ Il *Martirio* in San Francesco a Siena fu commissionato dal cardinale Volumnio Bandinelli intorno al 1656: BRIGANTI 1962B [1982], p. 260. Per la versione del 1660 circa: FIDANZA 2013, pp. 544-545.

¹⁶⁹ Poco è noto circa il dipinto in collezione Carige (sfuggito alle aggiunte della seconda edizione di BRIGANTI 1962B [1982]), proveniente da palazzo Doria a Genova e pubblicato per la prima volta in: TORRITI 1978, pp. 72-73, cat. 39. Francesco PETRUCCI (in *Il tesoro d'Italia* 2015, p. 358, cat. 3), che ignora la scheda di Torriti, propone di identificarlo con una tela commissionata nel 1644 dal cardinale Francesco Barberini. La qualità non eccelsa del dipinto ha fatto recentemente ipotizzare, forse a ragione, che possa trattarsi di una copia da Pietro da Cortona: MARENCO 2020, p. 40, cat. I.5. Del rilievo di Fancelli, eseguito in alabastro, si conservano ancora un modello in terracotta (Roma, collezione privata) e una versione in bronzo presso la National Gallery of Art di Washington (inv. 1984.6.1) [**fig. 81**]: J. MONTAGU, in *Pietro da Cortona* 1997, p. 441, cat. 97.

¹⁷⁰ Una replica autografa di minori dimensioni, proveniente dal palazzo Pontificio di Castel Gandolfo, si conserva presso la Pinacoteca Vaticana (inv. 405): BRIGANTI 1962B [1982], p. 223.

richiamano quella che doveva essere l'attrezzatura di scena messa a disposizione degli allievi di casa Berrettini¹⁷¹. Rispetto al maestro, però, Ciro Ferri investe le figure di una luce calda e dorata, decisamente meno mobile e baluginante di quella, ad esempio, dell'*Apparizione* di Arezzo. Anche le fisionomie sono più allentate e in generale, la scena risente di un tono compassato rispetto all'incontenibile esuberanza del Cortona.

Le circostanze della commissione sono ricordate da Francesco Saverio Baldinucci, che anzi ravvisa in questo episodio l'occasione propizia offerta all'allievo per emanciparsi dal maestro:

«essendo stato richiesto Pietro, da un suo grande amico, di una tavolina per un altare della chiesa di San Marco di Roma, non isdegnò di farla fare dal suo discepolo e di consegnarla all'amico: il quale ricevette con somma soddisfazione per fatta da Pietro e non da Ciro. Ma saputo poi che la tavola era di mano del nostro artefice e non del maestro di lui, ciò fu la cagione che esso acquistasse tal credito in Roma che pochi furono coloro che, da indi in poi, non avessero voluto adornare le loro case e Gallerie colle opere sue»¹⁷².

Alla luce dello stretto legame che la pala ha con le invenzioni e con il culto di santa Martina, su cui Cortona andava meditando da un decennio, e data la configurazione della cappella, sia dal punto di vista iconografico che degli artisti coinvolti, vale a dire Ferri e Baldi (cat. 4), appare plausibile che Sagredo inizialmente avesse richiesto l'opera proprio a Pietro da Cortona, e che questi, impegnato in numerose altre commissioni, avesse ripiegato sull'allievo più promettente, già al suo fianco nel cantiere della Vallicella¹⁷³. Una testimonianza di questo *modus operandi* è offerta anche da Pascoli nella biografia di Lazzaro Baldi, in cui ricorda alcune tele realizzate dal pistoiese, ritoccate dal maestro e inviate come autografe in Toscana, prassi che doveva essere invalsa anche per gli altri allievi¹⁷⁴.

¹⁷¹ Il dettaglio del busto di marmo in frantumi e dell'attizzatoio ritorna ad esempio anche ai piedi della santa Cristina nella pala con la *Madonna con il Bambino e i santi Girolamo, Francesco e Antonio da Padova* nella chiesa di San Girolamo a Sant'Agata Feltria. Il dipinto è stato pubblicato nel 1965 come autografo di Pietro da Cortona ma, come notato da Ludovica Trezzani e Laura Laureati, non può essere ricondotto alla sua mano ma bensì a quella di un collaboratore: CORBARA 1965; TREZZANI, LAUREATI 1982, p. 398. Si tratta dell'opera di un artista che doveva ben conoscere i modi del Berrettini, dal quale mutuò a pieno il suo linguaggio pur non rimanendo esente da alcune approssimazioni come ad esempio nel pesante pannello del san Girolamo. Potrebbe dunque trattarsi di un frequentatore della seconda generazione della bottega di Cortona, come ad esempio Giovanni Ventura Borghesi, che portò a termine il *Sant'Ivo* per l'omonima chiesa alla Sapienza, o il nipote Lorenzo Berrettini. Su questi due pittori: RYBKO 1997; SPARTI 1997B, pp. 56-63.

¹⁷² BALDINUCCI-MATTEOLI 1975, pp. 135-136.

¹⁷³ Poco prima della commissione del dipinto, tra il 1649 e il 1652, nella casa in via della Pedacchia si stava mettendo a punto una vera e propria officina in cui Cortona ebbe modo di seguire ogni fase della propria creazione artistica e soprattutto di quella dei discepoli: SPARTI 1997B, pp. 53-68.

¹⁷⁴ PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 602.

La decorazione della cappella deve forse essere fissata intorno al 1655-1656, piuttosto che nel 1653 come proposto da Bruce Davis¹⁷⁵. È infatti verosimile ipotizzare che questa costituisse una prova della tenuta dei due giovani allievi – trentatré anni Baldi e appena ventidue Ferri – avanti il ben più impegnativo cantiere del Quirinale, i cui primi acconti risalgono al 7 giugno (per Ciro Ferri) e al 12 dicembre 1656 (per Lazzaro Baldi)¹⁷⁶.

Della reciprocità tra il Cortona e Ferri si trova riscontro anche in una inedita prescrizione contenuta nel libro dei decreti del Capitolo di San Marco. Il 3 ottobre 1658 si legge infatti: «Si debba far acc[omoda]re il quadro di Santa Martina dal Signor Pietro da Cortona»¹⁷⁷. A questa data il rapporto di collaborazione tra i due è ben saldo, e di lì a poco, l'allievo – oramai più che autonomo dopo la prova del Quirinale – verrà inviato a Firenze per portare a termine gli affreschi nella Sala di Apollo in palazzo Pitti.

Della pala esistono inoltre due disegni preparatori in collezione privata attribuibili a Ferri e realizzati probabilmente sotto la supervisione del maestro [figg. 84-85]¹⁷⁸.

Il ruolo di Ferri accanto al Cortona diventa via via più stringente nel corso degli anni sessanta. Oltre agli affreschi in palazzo Pitti a Firenze, lo dimostrano l'*Immacolata Concezione* realizzata a due mani per San Filippo a Perugia¹⁷⁹, e i cartoni preparatori per i mosaici del vestibolo della cappella del Crocifisso in San Pietro. Alla morte del maestro, Ferri per portare a termine la commissione lasciata incompiuta si dichiarò infatti come colui che meglio seppe «imitare la maniera del medesimo [*Pietro da Cortona*]]»¹⁸⁰. Questo rapporto tra Pietro da Cortona e il promettente allievo non sfuggì a Monanno Monanni, guardaroba dei Medici di stanza a Roma,

¹⁷⁵ DAVIS 1986, p. 6, sulla scorta di quanto indicato da Francesco Saverio Balducci. Nella biografia di Ferri si narra infatti di un incontro con Luca Giordano avvenuto nelle stanze di Raffaello davanti alla *Battaglia di Costantino* che entrambi si apprestavano a copiare. Sempre stando al biografo, «non passarono due anni» da questo episodio che Pietro da Cortona ricevette la commissione della tela in San Marco prontamente dirottata sull'allievo: BALDINUCCI-MATTEOLI 1975, p. 135. La data proposta da Davis si ancora alla presenza di Giordano a Roma intorno al 1650 ma è troppo precoce poiché si stanno ancora portando a termine gli aggiustamenti architettonici della chiesa: cfr. paragrafo 2 in questo stesso capitolo. Se invece si considera il secondo soggiorno romano di Giordano, nel 1654, l'annotazione di Balducci colloca correttamente l'esecuzione del dipinto intorno al 1655-1656. Per la presenza di Giordano a Roma: FERRARI, SCAVIZZI 1992, I, p. 16.

¹⁷⁶ Per il Quirinale: capitolo III, catt. 1-3; 9. Di parere diverso GIANNATIEMPO LÓPEZ (1997, p. 230) che colloca l'esordio di Ciro Ferri nel cantiere del Quirinale.

¹⁷⁷ ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 39, fascicolo 2, *Decreti*, f. 263r. Il dipinto sembra essere nuovamente bisognoso di interventi nel 1679, forse a causa dei danni dell'umidità: ivi, segnatura 40, fascicolo 1, *Acta Capitularia*, f. 31v.

¹⁷⁸ Matita nera, 276x211 mm (quadrettato): *Italian Old Master Drawings* 1994, cat. 10. Secondo Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO (2001, pp. 149; 158 nota 5) questo disegno è da ascrivere a Pietro da Cortona. MERZ (2005, pp. 226-227, fig. 241) ha invece ricondotto entrambe le prove a Ferri. Per l'altro foglio, sempre a matita nera ma di minori dimensioni (187x133 mm): Christie's, *Old Master Drawings*, New York, Park Avenue, 30 gennaio 1998, lotto 93. Padre Sebastiano Resta possedeva inoltre un non meglio specificato cartone di Ferri utilizzato in San Marco: FUSCONI, PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983-1984, p. 238.

¹⁷⁹ A. LO BIANCO, in *Pietro da Cortona* 1997, p. 380, cat. 60.

¹⁸⁰ Così afferma lo stesso Ferri in una lettera indirizzata al cardinale Francesco Barberini: POLLAK 1913, p. 15.

incaricato di seguire le trattative per portare a termine la decorazione in palazzo Pitti, il quale nel 1659 raccontò all'ambasciatore granducale fiorentino, Carlo Rinuccini, che l'opera di Ferri nella tribuna della Vallicella era «similissima a quella di Pietro, il quale poco o niente lavora di sua mano, e solo assiste a questo giovane»¹⁸¹.

¹⁸¹ La documentazione è raccolta in FUMAGALLI 1997; la citazione è a p. 50.

18.



AUTORE: Ciro Ferri (Roma, 1633 – Roma, 1689)

SOGGETTO: *Miracolo di santa Caterina d’Alessandria e il Martirio dei santi Martina e Cipriano*

DATA O CRONOLOGIA: 1656 circa

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: navata laterale, *cornu Epistolae*, cappella del Santissimo Sacramento, lunette laterali

Nella cappella del Santissimo Sacramento Guillaume Courtois eseguì i due riquadri ad affresco lungo le pareti (cat. 10) mentre a Ciro Ferri, cui inizialmente sarebbe spettato uno di questi riquadri, furono assegnate le lunette con il *Miracolo di santa Caterina d’Alessandria* e il *Martirio dei santi Martina e Cipriano* [figg. 86-87]. Stando ai documenti discussi nella scheda relativa alla *Raccolta della manna* e al *Sacrificio d’Aronne* di Courtois (cat. 10), gli affreschi di Ferri dovettero essere realizzati intorno al 1656, verosimilmente prima del giugno di quell’anno, quando il pittore prese parte al cantiere della galleria di Alessandro VII al Quirinale¹⁸².

Nel contesto della cappella del Santissimo Sacramento sta alle raffigurazioni nelle lunette tramandare la memoria della primitiva intitolazione ai santi Cipriano e Caterina d’Alessandria. A differenza di Courtois, che appare già in grado di far convivere modelli diversi, Ferri rimane in queste scene più saldamente ancorato a quelli di Pietro da Cortona. Nel *Martirio di santa Caterina*, ad esempio, vengono rielaborati un poco pedissequamente i soggetti del maestro, in particolare le invenzioni relative alla santa Martina, come il *Martirio* per San Francesco a Siena (1655-1656 circa) che Ferri poteva aver visto presso la bottega, riadattandole all’iconografia tradizionale di Caterina d’Alessandria.

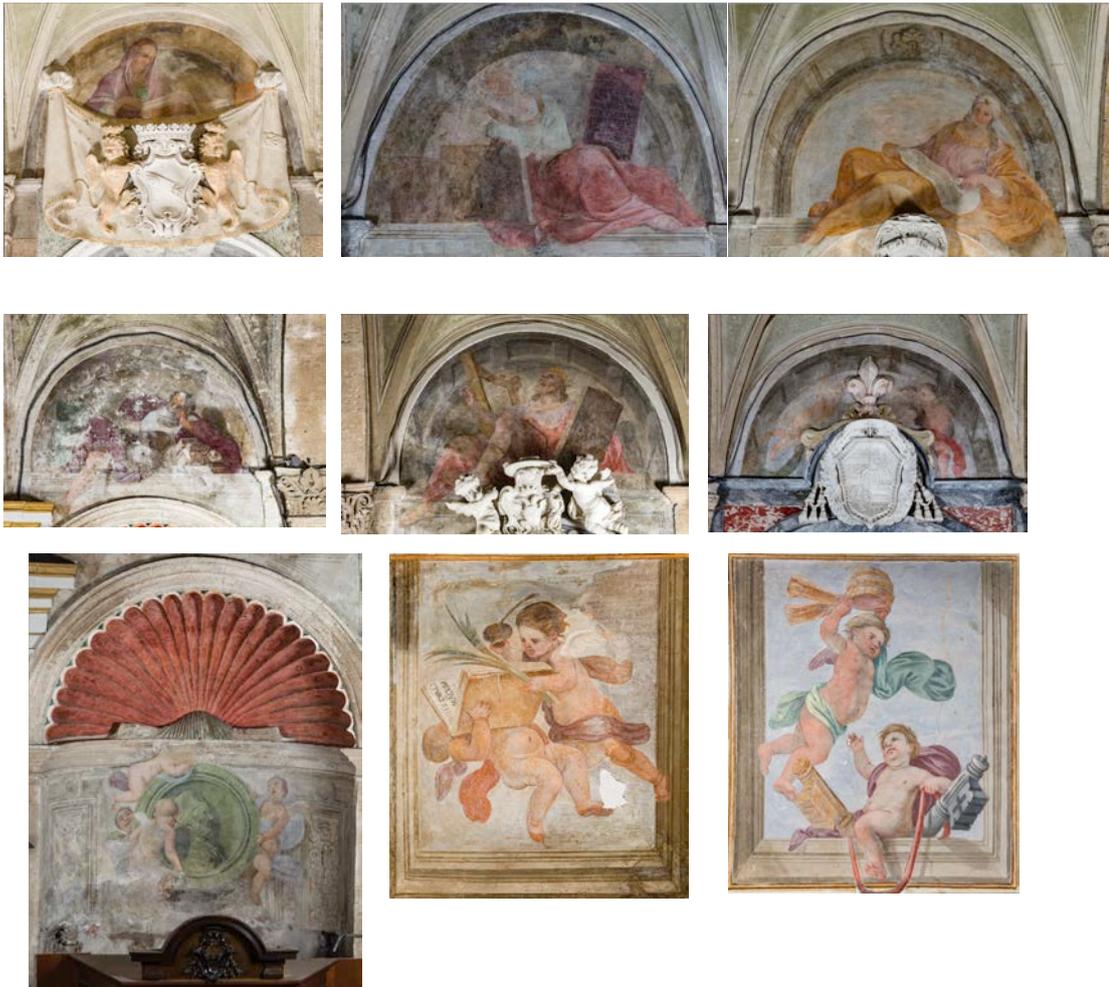
In generale le tonalità appaiono più spente, probabilmente anche a causa del precario stato conservativo, rispetto all’affresco coevo con *Re Ciro che libera gli Israeliti* al Quirinale [cap. III, fig. 93] e alle lunette realizzate tra il 1661 e il 1663 per la cappella Cesi in Santa Prassede [figg. 88-89], dove si trovò nuovamente a collaborare con Courtois, al quale vennero

¹⁸² Cfr. capitolo III, cat. 9.

commissionate le pale laterali e gli affreschi nella volta¹⁸³. Anche da un punto di vista compositivo, le scene in Santa Prassede segnano una maggiore maturità nell'impostazione che segue un andamento narrativo e dinamico, al posto della soluzione semplificata elaborata in San Marco dove il fuoco degli episodi converge verso il centro.

¹⁸³ Per la cappella Cesi: GRAF 1997, p. 225; GIANNATIEMPO LÓPEZ 1997, p. 231; VALONE 2019, pp. 228-233.

19.



AUTORE: Bernardino Gagliardi (Piano di Sotto [Città di Castello], 1609? – Perugia, 1660)

SOGGETTO: *Sibille, Profeti, Puttini, Puttini con un ritratto di pontefice (?), Puttini con un volume, Puttini con le insegne papali*

DATA O CRONOLOGIA: 1654-1655

MATERIA E TECNICA: affresco

ISCRIZIONI: «[I]AM [REDIT ET]/ VIRGO R[EDE]/VNT SATV[R]/NIA REGNA/ IAM NOVA PRO/GENIES
CÆLO/ DEMITTITVR/ ALTO/ CVMANA»; «DICTA LOGI BETH N?/ DIVINO PATRIA NVT?/ RVT»; «?S/ M?/
VNIV?/ VIIES?» «?O IS EVALI./ MACVM»

COLLOCAZIONE: navate laterali

È Giovanni Battista Mola ad attribuire per primo a Bernardino Gagliardi la realizzazione de «li Rabeschi, medaglie, e simili» nelle navate laterali¹⁸⁴. Il pittore umbro è documentato all'interno del cantiere tra il 1654 e il 1655. I pagamenti erogati in questi anni devono quindi essere riferiti alla realizzazione delle *Sibille*, dei *Profeti* e dei *Puttini con medaglioni e insegne papali* [figg.

¹⁸⁴ MOLA 1660, f. 96.

90-91], affrescati in alcune nicchie e nelle lunette sopra i pilastri che, nelle navate laterali, dividono le cappelle¹⁸⁵. Queste opere si presentano oggi come molto deteriorate e di difficile lettura: tuttavia nel tentativo delle figure di fuoriuscire dalla cornice architettonica delle lunette, nell'atteggiamento pensoso dell'ignoto profeta barbuto e in quello trasognato di Davide si percepisce la volontà di conferire un certo dinamismo alle raffigurazioni. I soggetti potrebbero essere stati richiesti a Gagliardi con l'intento di raccordare, dal punto di vista sia tematico che stilistico, le due navate laterali; entrambe terminanti con le *Battaglie* affrescate da Jacques Courtois (cat. 16). In quella dal lato dell'epistola, tra le attuali cappelle del beato Barbarigo e di san Domenico, Gagliardi realizzò in una nicchia una schiera di puttini con un medaglione a finto bronzo raffigurante un busto di un pontefice barbuto, forse identificabile con San Marco papa, sul modello di quanto da poco eseguito dalla bottega di Andrea Sacchi nel registro superiore del Battistero Lateranense [cap. I, fig. 8]. La cronaca stilata nel 1660 da un canonico della chiesa precisa che si trattava delle «antiche nicchie» quattrocentesche che vennero lasciate a intervallare gli spazi tra le otto cappelle fondate *ex novo* nelle navate laterali e furono «riabbellite di rabesco, fogliame con indoratura con quattro puttini per ciascuna, che tengano una medaglia finta di bronzo con l'impronti di diversi pontefici antichi et moderni benefattori di questa chiesa»¹⁸⁶. A conferma di quanto indicato dal canonico vi è anche la ricevuta autografa del pittore, firmata il 18 ottobre 1654 per «terminare che saranno le spese che mi sono state assegnate oltre alle due nicchie dipinte» [fig. 91]¹⁸⁷. Le altre nicchie vennero probabilmente occultate dalla costruzione dei depositi in marmo o distrutte nel corso dei rimaneggiamenti sette-ottocenteschi.

Nonostante nel complesso i suoi interventi non siano qualitativamente sostenuti, ma al contrario appaiano un poco grossolani e arcaizzanti, i canonici di San Marco dovettero rimanerne soddisfatti poiché gli commissionarono, poco dopo, anche l'immagine votiva della *Vergine con il Bambino*, detta popolarmente “Madonnella di San Marco”, nel sottoportico contiguo alla basilica, tra il palazzetto e palazzo Venezia. Una lettera inviata dal Capitolo a papa Innocenzo XI permette di datare l'affresco al 1657 e di riconoscere nel decano dello stesso Capitolo il committente dell'opera¹⁸⁸.

¹⁸⁵ Presso il fondo *Giustificazioni* del Capitolo di San Marco si conservano alcune ricevute in fogli sparsi. In quella del 20 novembre 1655 viene assegnata una mancia agli «gioveni del Cavalier Gagliardi»: ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, *Giustificazioni*, s.f.

¹⁸⁶ ASVRm, Capitolo di San Marco segnatura 51, fascicolo 1, *Notizie storiche* [...], s.d. ma 1660 circa, ff. 7r-7v; già in DENGEL 1913, p. 93.

¹⁸⁷ ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, *Giustificazioni*, 14 ottobre 1654, s.f., già in DENGEL 1913, p. 93, nota 2.

¹⁸⁸ La profonda devozione tributata dal popolo all'immagine, ricordata anche da Pascoli, dà luogo a problemi sia di ordine pubblico che di ripartizione delle elemosine, come lamentato dallo stesso Capitolo: PASCOLI 1730-1736 [1992], pp. 488; ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, s.f.; DENGEL 1913, pp. 54-57. In seguito

20.



AUTORE: Bernardino Gagliardi (Piano di Sotto [Città di Castello], 1609? – Perugia, 1660)

SOGGETTO: *Pietà*, *San Giovanni Evangelista* e *Santa Maria Maddalena*

DATA O CRONOLOGIA: 1654-1655

MATERIA E TECNICA: olio su tela (*Pietà*) e affresco (*San Giovanni Evangelista* e *Santa Maria Maddalena*)

COLLOCAZIONE: navata laterale, *cornu Epistolae*, cappella della Pietà (cappella Vitelleschi), pala d'altare e affreschi laterali

Per la ridecorazione della cappella della Pietà, di patronato della famiglia Vitelleschi, vennero commissionati a Bernardino Gagliardi la *Pietà* su tela e gli affreschi laterali con *San Giovanni Battista* e la *Maddalena* [figg. 92-94]. La *Pietà*, ricordata anche nella biografia di Pascoli, può essere forse ancorata, dal punto di vista cronologico, a una ricevuta del 18 ottobre 1654 di mano dello stesso Gagliardi, per «terminare che saranno le spese che mi sono state assegnate oltre alle due nicchie dipinte», da identificarsi con alcuni affreschi eseguiti lungo le navate laterali (cat. 19)¹⁸⁹. Diversamente, Marina Garofoli ha proposto, su base stilistica, di datare il dipinto alla metà degli anni quaranta, quindi quasi un decennio prima della ridecorazione della chiesa promossa da Nicolò Sagredo. Tuttavia questa ipotesi risulta essere meno probabile dal momento che dal 1644 al 1648 Gagliardi è documentato a Perugia¹⁹⁰.

alle risistemazioni del XX secolo, l'opera ha trovato nuova collocazione nella cappella delle Grazie al pian terreno di palazzo Venezia.

¹⁸⁹ ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, *Giustificazioni*, 14 ottobre 1654, s.f., già in DENGEL 1913, p. 93, nota 2.

¹⁹⁰ M. GAROGOLI, in PASCOLI 1730-1736 [1992], pp. 488; 492, nota 18; RANGONI 1998, p. 265. Per una ricognizione dell'attività del pittore tra Roma e l'Umbria si rimanda a ROSATI 2010, in particolare le pp. 119-121, cat. 16 per le opere qui schedate (dove però la studiosa mantiene un arco cronologico ampio tra il 1653 e il 1659).

L'intervento di Gagliardi sia nella cappella che lungo le navate laterali (cat. 19) risulta essere uno dei primi in San Marco, contemporaneo a quanto Romanelli andava realizzando nella tribuna (cat. 26).

21.



AUTORE: Luigi Gentile o Luigi Primo (Louis Cousin), (Bruxelles, 1606 – Bruxelles, 1667/1668)

SOGGETTO: *Vergine con il Bambino e i santi Giovanni Battista e Antonio da Padova*

DATA O CRONOLOGIA: 1654-*ante* dicembre 1655

MATERIA E TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: navata laterale, *cornu Epistolae*, cappella di Sant'Antonio da Padova (cappella Tamarelli), pala d'altare

All'interno di San Marco gravitarono anche alcuni pittori che possono essere considerati come delle presenze isolate, poiché il loro intervento non diede seguito, nello stesso giro d'anni, all'impiego in altri cantieri di rilievo. È questo il caso della *Vergine con il Bambino e san Giovanni Battista che appaiono a sant'Antonio da Padova* [fig. 95], opera realizzata dal fiammingo Louis Cousin (italianizzato in Luigi Gentile o Luigi Primo) per la cappella di patronato della famiglia Tamarelli, intitolata al santo patavino¹⁹¹. Una ricevuta di pagamento emessa «Adi 24 detto [dicembre 1655] A Pietro Angelo Maggi per Indoratura del Pater Noster al quadro del sig. Pitor Luigi Gentili» permette di ipotizzare che il dipinto fosse stato portato a termine entro quella data¹⁹². Questa datazione è confermata dalla lapide apposta, sempre nel 1655, davanti all'altare a memoria dei cospicui crediti del *quondam* Antonio Tamarelli con la Repubblica di Venezia, in cui viene esplicitata la nuova intitolazione al santo eponimo, celebrato

¹⁹¹ Il dipinto è menzionato per la prima volta in: MOLA 1660, f. 96.

¹⁹² ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, *Giustificazioni di sagrestia*, 24 dicembre 1655, s.f.; già in DENGEL 1913, p. 93. Lucia Diamantini, sulla scorta di Passeri, colloca invece il dipinto intorno al 1660, dopo il suo ritorno da Venezia (nel testo Sagredo è indicato erroneamente come un cardinale). Questa data sembra essere troppo avanzata poiché la descrizione dell'opera compare in due fonti manoscritte stilate nello stesso anno: ASVRm, Capitolo di San Marco segnatura 51, fascicolo 1, *Notizie istoriche* [...], s.d. ma 1660 circa, f. 18v; MOLA 1660, f. 96; PASSERI 1772, pp. 251-252; DIAMANTINI 2007, p. 139. Al contrario Didier BODART (1970, I, pp. 157; 164) colloca il dipinto intorno al 1655.

nel dipinto, e alla Vergine, raffigurata nell'affresco sopra l'altare (cat. 15)¹⁹³. È forse possibile che il dipinto venisse commissionato già nel 1654. Nello *Stato della Chiesa Collegiata di San Marco* si legge infatti che l'altare fu concesso dai Canonici «l'anno 1654 à casa Tamarelli con la sepoltura avanti mediante l'intercessione del S. Ambasciatore Sagredi per la carità, che ne fecero d[ett]i Tamarelli di §500 per il risarcimento g[e]n[er]ale della Chiesa»¹⁹⁴.

La pala presenta una costruzione diagonale e costituisce, nella composizione ponderata e nel permanere di accenti nordici mescolati a suggestioni romane, il vertice della produzione sacra del Gentile¹⁹⁵. Poco dopo, intorno al 1657, il pittore abbandonò Roma per un lungo e proficuo periodo di permanenza nelle Marche, dove eseguì diverse opere per le città di Pesaro, Urbino e Ancona. Una lettera spedita a Roma al cardinale Omodei il 24 maggio 1659 rivela la sua presenza a Venezia unitamente alla commissione, da parte del cardinale di alcune opere per la chiesa dei Cappuccini a Pesaro¹⁹⁶. È probabilmente in questa occasione che realizzò una «mezza figura» per Nicolò Sagredo, forse un ritratto¹⁹⁷. Considerando che in questo giro d'anni Gentile è al servizio del cardinale Omodei, potrebbe essere stato proprio quest'ultimo a suggerire a Sagredo il nome del fiammingo per decorare l'altare. In una lettera indirizzata al Capitolo il cardinale titolare Pietro Ottoboni annota: «[...] scrivo [...] all'Emin. S.r Card.e Homodei che si degna di soprintendere à gli affari di cotesta Chiesa in mia assenza», lasciando così intuire un possibile coinvolgimento del prelado nelle vicende della basilica di San Marco¹⁹⁸.

Sebbene le sue opere siano spesso qualitativamente insoddisfacenti e dimostrino una scarsa ricezione delle novità figurative in corso a Roma alla metà del secolo, Gentile è indubbiamente

¹⁹³ La lapide, trascritta in FORCELLA (1869-1884, IV, 1874, p. 354), venne posta per conto della figlia Margherita, all'epoca «infans», dai tutori Giovanni Battista Repucci e Francesco Riccardi. Nessuna notizia è nota circa la famiglia Tamarelli se non quanto si deduce dall'iscrizione che ricorda i rapporti del *quondam* Antonio con la Repubblica di Venezia.

¹⁹⁴ ASV, Misc., Arm. VII, 29, *Stato temporale delle chiese di Roma*, tomo III, *Stato della Chiesa Collegiata di S. Marco*, s.d. ma 1661 circa, f. 180r.

¹⁹⁵ Recentemente è stato reso noto un bel bozzetto, condotto in maniera più libera rispetto alla resa finale [fig. 96]: PULINI 2020. La tela (46x35 cm), passata in asta a Bologna nel 2018, presenta alcune varianti sostanziali nella figura del Battista, collocato in una posizione di maggiore preminenza, e nell'ambientazione. L'apparizione miracolosa avviene infatti in uno spazio porticato, con colonne e capitelli corinzi, che lascia intravedere sullo sfondo un paesaggio urbano.

¹⁹⁶ La lettera è menzionata in DIAMANTINI (2007 p. 137), cui si rimanda per la disamina delle opere marchigiane. La sosta a Venezia era ricordata anche da PASSERI (1772, p. 250): «[...] dimorò poco tempo, non facendovi altro, che pochi ritratti [...]».

¹⁹⁷ Una «mezza figura di Luigi Gentili di donna»: MAZZA 2004, p. 116. Poco indagata è l'attività di ritrattista di Gentile che tuttavia non doveva essere secondaria dal momento che essa è testimoniata sia dalle fonti che da alcune opere di elevata qualità: PASSERI 1772, p. 252. Presso il Walters Art Museum di Baltimora (inv. 37.660, 215x144.5 cm; inv. 37.654, 215x145.5 cm) si conservano due splendidi ritratti, realizzati ad Ancona, di Baltasar van der Goes, ricco mercante fiammingo, e di sua moglie Margherita. La loro storia è ricostruita in POLVERARI 2014.

¹⁹⁸ ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 52, *Corrispondenza dei vari cardinali titolari vicari*, lettera di Pietro Ottoboni al Capitolo, Brescia, 16 dicembre 1660, f. 88r.

una figura di riferimento per la comunità fiamminga capitolina, come è intuibile da un'analisi delle sue reti di committenza. Nei trent'anni trascorsi prevalentemente nell'Urbe, il pittore ebbe modo di spaziare tra le prime prove ancora influenzate dalla formazione nordica, caratterizzate da un naturalismo poco convinto – come ad esempio nell'*Immacolata Concezione* del 1633 e nella perduta pala per il duomo di Pozzuoli, *ante* 1635¹⁹⁹ – fino ad arrivare a elaborare un linguaggio più pacato, sostenuto da una materia fusa e sfumata e da una «maniera delicata, tenera, e con maggiore aggiustamento nei contorni»²⁰⁰, come nel dipinto per la basilica di San Marco o nella *Morte di Adone* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. 1705) [fig. 97]²⁰¹.

Giunto a Roma nel 1626, si aggregò subito alla *Schildersbent*, associazione informale di pittori nordici di diversa provenienza geografica, dalla quale ricevette il soprannome di Gentile. A partire dal decennio successivo ricoprì ruoli di primo piano in diverse istituzioni: nel 1638 venne ammesso all'Accademia di San Luca, di cui raggiungerà i vertici con la nomina a principe nel biennio 1651-1652, mentre nel 1646 entrò a far parte della compagnia di San Giuseppe di Terrasanta, di cui è reggente nel 1651. A partire da questa data, il pittore risulta presente a quasi tutte le riunioni fino al 1656. Negli stessi anni è assiduamente impegnato anche nelle confraternite legate alla comunità nordica a Roma: dal 1639 è provvisore dell'Arciconfraternita di Santa Maria in Campo Santo Teutonico, dove assunse gli incarichi di camerlengo, sindaco deputato e segretario. Nel 1654, infine, è provvisore della confraternita di San Giuliano dei Fiamminghi, il cui ingresso risale all'anno precedente²⁰².

¹⁹⁹ Per l'*Immacolata* oggi nella chiesa di Santa Maria in Monserrato ma proveniente da San Giacomo degli Spagnoli: BODART 1970, I, pp. 161-162; ANSELMINI 2008, pp. 242-243. Nel 1635 il dipinto di Pozzuoli è citato nella relazione del vescovo de Leòn y Càrdenas. L'opera (firmata) è andata distrutta del 1964 ed è nota solo tramite un negativo della Fototeca del Polo Museale della Campania: FOKKER 1931, p. 120; D'AMBROSIO 1973, p. 28. Sulla scorta di questo dipinto, Giuseppe Porzio ha proposto di allargare il *corpus* di Gentile nel vicereame aggiungendo i *Quattro Padri della Chiesa* nel Palacio Real di Madrid (inv. 10010141) e l'*Orazione nell'orto* nella chiesa di Sant'Erasmo a Castel Sant'Elmo a Napoli: G. PORZIO, in *Da Caravaggio a Bernini* 2017, pp. 260-261, cat. 46.

²⁰⁰ PASSERI 1772, p. 249.

²⁰¹ La *Morte di Adone* – opera più nordica che romana – è cronologicamente prossima alla pala in San Marco. Il dipinto, di grande formato (197.5x332 cm) e proveniente dalle collezioni di Leopoldo Guglielmo d'Austria, è praticamente ignorato dalle fonti e poco trattato dalla critica: BODART 1970, I, pp. 157-158.

²⁰² L'appartenenza alla *Bent* è tramandata da Sandrart: BODART 1970, I, p. 155. Le date di affiliazione alle diverse istituzioni, così come la partecipazione alle riunioni, si ricavano da AASMCS, *Settimo libro delli decreti della Ven. Archiconf.^{ta} di S.^{ta} Maria di Campo Santo*, Libro N e Libro O; ACSGF, *Liber Confraternitatis Sti Juliani ab anno 1574*, I.2.a, f. 9r; HOOGEWERFF 1913, II, pp. 53; 57-58; 60-64; 107; 115; 122-124; 129; 141; 145; 162; 176; 290; 293; 295; 329-330; 387-395; 397-399; 403; 411-425. Per la Compagnia di San Giuseppe di Terrasanta: TIBERIA 2005, pp. 230-274. Proprio al suo principato risale il fallito tentativo di rifondare l'Accademia di San Luca: MARZINOTTO 2014. Su Gentile si veda ancora: COMALINI 2002, pp. 305-308; 316-319; POLVERARI 2014 e il recente articolo online di Massimo PULINI (2020) che aggiunge numerose opere al *corpus* del pittore, sebbene non tutte condivisibili.

Tra i suoi committenti si annoverano i già citati cardinale Omodei²⁰³ e Leopoldo Guglielmo d'Austria, il cardinale Pierdonato Cesi, l'umanista Antonio degli Effetti²⁰⁴, il vescovo Martín de León y Cárdenas, il marchese di Caracena, il cardinale Giulio Rospigliosi²⁰⁵ e due papi: Alessandro VII che, stando alle notizie di Passeri, appena eletto si fece fare un ritratto, «il primo [...], che fosse stato fatto di quel nuovo pontefice in grande a sedere in una camera ad un tavolino in atto di dare la benedizione» e il suo predecessore, Innocenzo X, il quale gli commissionò, tra il 1646 e il 1652, ventotto piccoli dipinti su rame corredati da preziose cornici intagliate dall'argentiere Francesco Perrone²⁰⁶.

²⁰³ Andrea SPIRITI (1995, p. 271) ricorda nell'inventario del cardinale una copia della *Madonna con il Bambino e san Francesco* di Morazzone, eseguita intorno al 1657-1658 da Gentile per la chiesa dei Cappuccini a Pesaro. Il dipinto non è, per il momento, rintracciato.

²⁰⁴ BONNEFOIT 1997, p. 90.

²⁰⁵ NEGRO 1997A, pp. 204; 211 nota 48.

²⁰⁶ PASSERI 1772, p. 252 (il dipinto è attualmente non rintracciato). Tra i ventotto rami sono stati identificati una *Annunciazione*, al Museum of the Order of Saint John di Londra e una *Presentazione al tempio* nel convento de la Anunciación de Nuestra Señora de Carmelitas Descalzas di Alba de Tormes a Salamanca, entrambi recanti sul retro le insegne di papa Pamphilj: GASH, MONTAGU 1980; AJELLO 2017.

22.



AUTORE: Carlo Maratti (Camerano, 1625 – Roma, 1713)

SOGGETTO: *Adorazione dei Magi*

DATA O CRONOLOGIA: 1656

MATERIA E TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: navata laterale, *cornu Epistolae*, cappella dei Magi (cappella Specchi), pala d'altare

Oltre agli affreschi nella cappella di San Marco (cat. 23), Carlo Maratti mise in opera anche l'*Adorazione dei Magi* [fig. 98] per il prospiciente altare di patronato della famiglia Specchi. Una lapide, apposta di fronte al sacello nel 1656, permette di datare entro tale anno l'intervento del pittore, come conferma anche il coevo saldo al muratore Bernardo Cattaneo²⁰⁷.

Diversamente dalla *Prudenza* e dall'*Innocenza* (cat. 23), che restituiscono un'elaborazione più matura, il dipinto dichiara ancora la sua dipendenza dai modelli di Andrea Sacchi, soprattutto nella disposizione per piani delle figure e nelle fisionomie dei volti dagli occhi grandi e dalle labbra carnose. Tuttavia è proprio qui che Maratti inizia a segnare il distacco dal maestro, mediante il ricorso a netti contrasti chiaroscurali quasi a nascondere il re mago e san Giuseppe sul fondo, facendo così svettare le figure in primo piano. Il cromatismo contrapposto del blu purissimo lapislazzuli del manto della Vergine e del rosso caldo e avvolgente del re mago contribuisce a isolarli dal resto della composizione. Maria incarna una bellezza ideale, che oltre alle figure di Sacchi, richiama quelle di Guido Reni, facendo valere anche per questo caso quanto ricordato dal biografo Bellori per la cappella Alaleona: «nella qual figura [*della Vergine*]

²⁰⁷ Il dipinto è menzionato per la prima volta in MOLA 1660, f. 96. La datazione è stata avanzata in MEZZETTI 1955, p. 336. Nella lapide, ancora oggi visibile, si legge: «SACELLUM DE IURE/ PATRONATUS NOBILIS/ FAMILIÆ DE SPECULIS/ ROMANÆ/ AB ANNO MCCCCLIII/ OCTAVIUS SPECULUS/ RECTOR./ F. ALEXANDRI PATRITY/ ROMANI MDCLVI/ RESTAURAVIT»: FORCELLA, 1869-1884, IV, 1874, p. 355. Nel corso del Seicento due membri della famiglia Specchi ricoprirono l'incarico di Conservatore di Roma: AMEYDEN 1910 [1979], p. 197. Per i pagamenti al muratore: ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, *Giustificazioni di sagrestia*, 20 ottobre 1655; 18 febbraio 1656 e 3 marzo 1656, s.f. (cfr. anche appendice documentaria, doc. II.24-25).

Carlo sin da quel tempo espose come sue proprie le bellissime idee di Guido» [fig. 99]²⁰⁸. La Vergine occupa lo spazio a sé stante con la solennità di una statua antica, non lontana dai moduli compositivi impiegati da Sacchi nel battistero di San Giovanni in Fonte [fig. 100]. Il cantiere lateranense rappresenta uno snodo cruciale nella formazione del giovane Maratti che, sotto il controllo del maestro, aveva esordito nella pittura a fresco. Di queste figure ieratiche, avvolte in spessi manti inamidati e colte in atteggiamenti solenni, Maratti aveva fatto tesoro già per districarsi nella produzione autonoma di pale d'altare, come appare evidente nella *Nascita della Vergine* per la chiesa di Santa Chiara a Nocera Umbra, esemplata sui modelli sacchiani [fig. 101-103]. Anche la grafica rivela questa iniziale e imprescindibile aderenza, come testimoniato da due *Studi per un sacerdote* a matita rossa, uno a figura intera e l'altro per il volto [figg. 104-105]²⁰⁹. Il risultato maestoso della pala di San Marco è riconosciuto da Bellori: «[...] essendo piccolo il vano della cappella riescono le figure sì bene alla vista, che s'ingrandiscono ed appaiono alla proporzione naturale»²¹⁰.

Il cantiere di San Marco, insieme a quanto contemporaneamente andava realizzando a Sant'Isidoro, dovette rappresentare per Maratti un importante banco di prova. Allo stesso tempo, sebbene egli rimase formalmente presso la bottega del maestro fino alla morte di quest'ultimo nel 1661, le commissioni nella basilica rappresentarono una preziosa occasione di confronto con altri pittori estranei alla cerchia di Sacchi, come ad esempio il coetaneo Guillaume Courtois, la cui amicizia è ricordata anche da Pascoli²¹¹, e il più anziano Mola. Frutto di quest'incontro sembrerebbe essere un'*Incoronazione di spine* apparsa sul mercato antiquario nel 2007, attribuita

²⁰⁸ BELLORI 1672 [2009, II], p. 580.

²⁰⁹ Rispettivamente: Madrid, Biblioteca Nacional, inv. 7852, matita rossa, 280x163 mm, pubblicato in *Dibujos italianos* 1984, p. 105, cat. 95; Windsor, Royal collection, inv. RCIN904113, matita rossa con tocchi di biacca, 204x170 mm.

²¹⁰ BELLORI 1672 [2009, II], p. 587. La buona riuscita dell'opera è testimoniata anche dalle numerose repliche: una copia coeva del dipinto, proveniente dal palazzo di Tauride a San Pietroburgo, si conserva all'Ermitage (inv. ГЭ-2657). Altri due esemplari, di più modesta qualità, si trovano nella collezione del Monte di Lucca (*La Banca del Monte di Lucca* 1997, pp. 166-169) e sul mercato antiquario (Pandolfini, *Importanti dipinti antichi*, 16 aprile 2014, lotto 87). Dal dipinto Robert van Audenaerd trasse un'incisione in controparte (Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-BI-155, 250x152 mm). Il fiammingo ebbe un rapporto costante con Maratti: a lui si devono infatti numerose traduzioni a stampa del pittore: BOREA 2015, pp. 252-256. Echi della pala in San Marco si intercettano anche in un'opera della prima attività di Luigi Garzi, che all'epoca della decorazione marciana aveva poco meno di vent'anni. Si tratta dell'*Adorazione dei Magi*, dipinta tra il 1671 e il 1675 per la parrocchiale di Carcegna, sul lago d'Orta. Se la composizione generale riprende, specialmente nella posa della Vergine e del Bambino, un'incisione dello stesso Maratti, nell'impeto del Mago sullo sfondo, il cui panneggio si libera nell'aria, si ravvisa un richiamo alla pala marciana. Per il dipinto di Garzi si veda da ultimo: EPIFANI 2018, pp. 91-92.

²¹¹ Courtois «[...] ebbe per lui [*Maratti*] maggiore stima di quella, che aveva per suo maestro Cortona»: PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 220. In particolare per gli anni cinquanta e sessanta, le reciprocità emergono prevalentemente dalla grafica piuttosto che dalle opere: SCHLEIER 1970, p. 9; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2015, p. 91.

da Stella Rudolph e da Richard Cocke proprio al pittore ticinese, mentre Erich Schleier, Ann Sutherland Harris e Francesco Petrucci la riconducono più correttamente a Maratti [fig. 108]²¹².

²¹² Londra, Christie's, *Old Master and British Pictures*, 6 luglio 2007, lotto 3; pubblicata in PETRUCCI 2011, pp. 122-125, fig. 12. Nelle tonalità accese e nell'intenso drammatismo, il dipinto è accostabile all'*Adorazione dei Magi* in San Marco e alla decorazione per la cappella Ludovisi in Sant'Isidoro, di cui condivide la medesima cronologia.

23.



AUTORE: Carlo Maratti (Camerano, 1625 – Roma, 1713)

SOGGETTO: *Prudenza e Innocenza, Puttini*

DATA O CRONOLOGIA: 1655-1657

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE ATTUALE: navata laterale, *cornu Evangelii*, battistero

PROVENIENZA: navata laterale, *cornu Evangelii*, cappella di San Marco (cappella Barberini)

I riquadri di Carlo Maratti con la *Prudenza* e l'*Innocenza* e con i *Puttini*, recanti tra le mani gli attributi corrispondenti [figg. 109-110; 112-113], oggi nell'attuale cappella del battistero della basilica, costituiscono l'unica traccia residua di quella che era in origine la cappella di San Marco, della cui decorazione, tanto ad affresco quanto in pittura, si fece carico il cardinale Antonio Barberini, nipote di Urbano VIII. Insieme agli affreschi di Maratti, il cardinale richiese un pala d'altare ad Andrea Sacchi, pittore all'epoca di assoluto primo piano e suo protetto da più di vent'anni. Tale vicenda non è stata oggetto di particolare interesse da parte della critica, probabilmente anche a causa del pessimo stato di conservazione in cui versano gli affreschi e del loro cambio di collocazione.

Della commissione dà puntuale notizia Giovan Pietro Bellori:

«Nel medesimo pontificato d'Alessandro l'ambasciator veneto Sagredo, riordinando in Roma con ornamenti e pitture la vecchia Chiesa di San Marco, dipinsevi Carlo il quadro con l'Adorazione de' Magi [...]; dopo ne' muri laterali d'un'altra cappella incontro seguitò a fresco due altre virtù sedenti, la Prudenza con gl'usati simboli dello specchio e del serpente, e l'Innocenza in candida <veste con la candida> colomba nelle mani. Sono queste due compitissime figure di grazia e di vaghezza con angioletti di sopra, che tengono le loro imprese e motti: «ESTOTE PRUDENTES SICVT

SERPENTES, SIMPLICES VT COLVMBAE»²¹³. Il quadro di mezzo dal cardinal Antonio Barberini era stato commesso ad Andrea Sacchi, il quale avendolo cominciato non lo terminò, prevenuto dalla morte come si è detto nella sua vita [...]»²¹⁴.

Diversamente da quanto indicato, Bellori non fa menzione della tela nella biografia di Sacchi. Inoltre, il passaggio immediatamente successivo a quello appena citato:

«Era Andrea giunto agli anni gravi e veniva travagliato da continui incomodi di gotte e mali che lo ritenevano gran parte di tempo in letto, e lo ritardavano dall'operazione del pennello; onde il cardinale che lo compativa, per sollevarlo dalle fatiche determinò valersi ancora di Carlo, e come questo signore nel tutto dava segni del suo generoso animo e liberalità, così volle trattarlo ugualmente col maestro, e colle stesse provisioni finché visse, accompagnate sempre con segni espressi di stima»²¹⁵

ha fatto ipotizzare alla critica che la commissione della pala passasse dal maestro all'allievo mentre, come si vedrà di seguito, sia l'edizione della biografia di Maratti del 1731 che alcuni documenti d'archivio, riportano di una tela autografa di Sacchi. Solo dieci anni dopo la sua morte venne richiesto senza successo all'oramai più che affermato Maratti di perfezionare l'opera del maestro²¹⁶.

Informazioni più circostanziate si trovano nell'edizione del 1731 della biografia di Maratti, aggiornata dallo stesso Bellori fino al 1689, «terminata da Altri»²¹⁷ e inserita nella raccolta dei *Ritratti di alcuni celebri pittori*, in cui è approntata una breve descrizione del dipinto:

«era il soggetto San Pietro, che detta l'Evangelio a San Marco con due Angioletti, uno de' quali suona la tromba per denotare il suono e la voce del Santo Evangelio in ogni parte, fu danno che

²¹³ Matteo 10, 16.

²¹⁴ BELLORI 1672 [2009, II], pp. 586-587. Per l'*Adorazione dei Magi* citata da Bellori: cfr. cat. 29.

²¹⁵ BELLORI 1672 [2009, II], p. 587.

²¹⁶ Il dipinto di Sacchi è annotato tra le opere perdute, con l'erronea collocazione nella prima cappella sinistra in: SUTHERLAND HARRIS 1977, p. 107, cat. L26. Per l'ipotesi che questo venisse assegnato a Maratti: ivi, p. 42, nota 105. Gli ultimi anni di attività di Sacchi sono caratterizzati da continui ritardi, già evidenti nel cantiere del Battistero Lateranense (1639-1650) e culminati nella mancata decorazione della volta in San Luigi dei Francesi, commissionata sempre dal cardinale Antonio e mai messa in opera.

²¹⁷ Così recita il frontespizio: *Ritratti di alcuni celebri pittori* 1731. Nella nota al lettore, Fausto Amidei «Mercante di Libri nella Strada del Corso sotto il Palazzo del Signor Marchese Raggi» e promotore del volume, specifica che la stesura della vita di Maratti del Bellori era stata «continuata fino al 1695 dal Signor D. Francesco Primerio, Sacerdote» e compiuta dallo stesso Amidei fino alla morte del pittore: ivi, frontespizio e dedica (s.n.p.); BOREA 2009A, p. LXXIII. L'opera è dedicata a Livio De Carolis, marchese di Prossedi, Generale delle Poste e Cameriere segreto di Benedetto XIII: *Ritratti di alcuni celebri pittori* 1731, frontespizio e dedica (s.n.p.). Per De Carolis si veda anche: MANFREDI 2018, s.n.p.

questo quadro restasse imperfetto, in modo che non poté servire trattenuto lungo tempo e dal Cardinale sollecitato invano»²¹⁸.

Anche Francesco Saverio Baldinucci descrive il dipinto, indicandolo come perfezionato da Maratti:

«dipinse a fresco due Virtù in alcuni spartimenti della vòlta, con alcuni mezzi putti. Terminò inoltre il quadro di mezzo, condotto già a buon porto da Andrea Sacchi, in cui si figura San Pietro in atto di dettare il Vangelo a San Marco, con due Angioletti in aria: che uno, mentre sta in atto di sonare una tromba, rappresenta la pubblicazione del Santo Vangelo»²¹⁹.

Quanto narrato dalle biografie coeve trova conferma nei verbali del Capitolo di San Marco. Già il 17 maggio 1658, due canonici vennero incaricati di andare a trattare con «l'Eminentissimo Cardinal Antonio del quadro della Cappella»²²⁰. Il 1658 potrebbe dunque essere il termine entro il quale fissare l'intervento di Maratti, poiché nei decreti non si allude ad affreschi incompiuti o ancora da compiersi. Considerando che dal febbraio all'agosto 1657 Maratti è impegnato nella sua prima commissione papale, la galleria di Alessandro VII al Quirinale, è possibile circoscrivere ulteriormente la loro realizzazione al 1656, in concomitanza con l'esecuzione dell'*Adorazione dei Magi* (cat. 22) nella navata prospiciente o, eventualmente, nel periodo tra la fine del 1657 e l'inizio dell'anno successivo²²¹.

Nel 1670, nove anni dopo la morte di Sacchi, venne deliberato che si «supplicasse l'Em.mo Antonio à far perfetionare il quadro della sua Capella dal s.r carlo Maratta, ò pure far da questo consignare quello incominciato dal q[uondam] Andrea Sacchi»²²². L'istanza venne presentata ancora nel 1676 e nel 1677 agli eredi del cardinale Antonio, verosimilmente il fratello Francesco²²³. Dopo questa data il dipinto, lasciato incompiuto alla morte del maestro, risulta essere disperso. La guida dell'abate Titi, edita per la prima volta nel 1674, descrive infatti sull'altare un *San Marco Evangelista* di Pietro Perugino²²⁴.

²¹⁸ *Ritratti di alcuni celebri pittori* 1731, p. 163.

²¹⁹ BALDINUCCI-MATTEOLI 1975, p. 295.

²²⁰ ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 39, fascicolo 2, *Decreti*, 18 maggio 1658, f. 253r.

²²¹ Per l'*Adorazione dei pastori* nella galleria cfr. capitolo III, cat. 14.

²²² ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 40, fascicolo 1, *Acta Capitularia*, 3 giugno 1670, f. 12r.

²²³ «Si faccia istanza agl'erediti del Cardinale Barbarino che facciano finire il quadro di S. Marco cominciato d'Andrea Sacchi, e che tiene apo[?] del S. Carlo Maratti»: ivi, 1 settembre 1676, f. 24r e «Il Signor Canonico Balestrieri col Signor Abate Castiglia vadino a supplicare il s. Cardinale Barberini per lo sbozzo d'Andrea Sacchi affinché lo perfettioni per mettersi alla Cappella Barberina»: ivi, 1 giugno 1677, f. 26v.

²²⁴ TITI 1694, p. 201. Lo «sbozzo» non compare negli inventari di Antonio e Francesco Barberini (1671; 1672; 1679) pubblicati in: ARONBERG LAVIN 1975. Nell'inventario *post mortem* di Sacchi è menzionato un «Quadro con

La cappella venne smantellata nel 1764, quando fu donata al principe Ludovico Rezzonico, nipote del pontefice in carica Clemente XIII, con la nuova intitolazione al beato Gregorio Barbarigo [fig. 114], suo lontano parente già celebrato da Domenico Corvi in un affresco nella navata maggiore²²⁵. Gli affreschi di Maratti vennero dunque segati e ricollocati nell'adiacente cappella del battistero, dove già si trovava un'effigie della Vergine con il Bambino rinvenuta durante i restauri seicenteschi²²⁶.

Le figure dell'*Innocenza* e della *Prudenza* sono da annoverarsi, insieme all'*Adorazione dei Magi* (cat. 22), tra le opere della prima maturità di Maratti. A questa altezza cronologica, il pittore ha già esordito pubblicamente a Roma con l'*Adorazione dei pastori* (1651) in cui, accanto alla dichiarata dipendenza dai modelli sacchiani, spicca un certo interesse per i contrasti chiaroscurali e la resa di "macchia" delle opere di Lanfranco. D'altronde le primissime prove fuori dall'Urbe – l'*Assunta* per Fano (ora a Monte Porzio), la pala per la parrocchiale di Camerano, sua città natale, e quella commissionata da Taddeo Barberini per il duomo di Monterotondo – eseguite ancora entro i confini del quinto decennio, rivelano sin da subito una personalità complessa che accanto agli stilemi sacchiani fa convivere, nella pastosità delle cromie e nelle atmosfere corrusche, gli esempi studiati dal vero delle opere di Tiziano nelle Marche²²⁷.

A ridosso degli affreschi marciani, si collocano anche gli impegnativi interventi nella chiesa di Sant'Isidoro a Capo le Case dove, in sequenza, decorò la cappella Alaleona dedicata a san

l'effigie di San Pietro» e «un'altro da testa è tre palmi con sbizzo di un Santo»: SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 119; 122. Entrambi sono però registrati come tele da testa, misuranti cioè circa 64x45 cm e quindi non identificabili con la pala per San Marco. In un manoscritto anonimo conservato presso le carte del Capitolo di San Marco, databile ai primi anni del Novecento, è ricordata nella sala capitolare «una pittura in un quadro antico e di sommo preggio posseduto fino dal 1655 rappresentante S. Pietro che approva il Vangelo scritto da San Marco Evangelista»: ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 51, s.d. (ma primi anni del XX secolo?), s.f. La datazione non trova però riscontro con quanto riportato dai documenti seicenteschi.

²²⁵ Le vicende che si estendono tra il 1761 e il 1764 sono ricostruibili attraverso i decreti del Capitolo di San Marco: ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 39, fascicolo 5, *Acta Capitularia*, 1759-1777 (cfr. appendice documentaria, doc. II.32-34). Per la decorazione settecentesca della cappella: GUERRIERI BORSOI 2009, pp. 129-130.

²²⁶ Risale al 4 aprile 1655 la ricevuta al muratore Bernardo Cattaneo per avere accomodato l'antica immagine nella cappella: ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, *Giustificazioni di sagrestia*, s.f. A partire da Federico HERMANIN (1932, p. 33) l'affresco ovale raffigurante la *Vergine con il Bambino*, che versa allo stato attuale in condizioni conservative critiche, è stato considerato opera di Maratti. Nei due contributi più recenti dedicati alla chiesa esso viene ascritto al pittore di Camerano e ritenuto perduto oppure non è menzionato: TIBERIA 1999, p. 61; ERWEE 2014-2015, I, p. 325.

²²⁷ In primo luogo la pala Gozzi ad Ancona, come precocemente osservato da Amalia MEZZETTI (1955, pp. 256-258), cui si deve il primo pionieristico contributo monografico dedicato al pittore. La studiosa rende noto, tra i beni della figlia Faustina, un quadro «d'una Madonna con due Santi e Paese di Tiziano, copiato dal Cavalier Maratti in Ancona». Ancora tutta nel magistero di Sacchi è invece la *Nascita della Vergine* (1643 circa) per la chiesa di Santa Chiara a Nocera Umbra: RUDOLPH 1977, pp. 46-50. L'*Assunta* è stata recentemente riscoperta da PETRUCCI (2014A).

Giuseppe (1652-1655) e la cappella del Crocifisso di patronato della principessa Costanza Ludovisi Pamphilj (1655-1657)²²⁸.

Oltre all'assiduo – e quasi maniacale – esercizio di copia dai modelli di Raffaello e Guido Reni, di cui sono testimonianza i numerosi fogli conservati a Windsor [figg. 115-117]²²⁹, ma anche dai Carracci come è stato recentemente messo a fuoco da Prospero Valenti Rodinò, una tappa fondamentale nella formazione del giovane Maratti è costituita dal cantiere del Battistero Lateranense dove, su cartone del maestro, realizzò la *Distruzione degli idoli* e alcune figure monocrome²³⁰. È in particolare dal confronto con la figura dell'*Innocenza* realizzata intorno al 1648 nel Battistero [figg. 118-119] che si evince lo scarto compiuto dal pittore nell'elaborare un proprio modello ideale attraverso il quale far rivivere gli insegnamenti reniani e soprattutto raffaelleschi. Alla ieraticità delle due *Allegorie* si contrappongono nelle lunette gli angeli – purtroppo gravemente compromessi dall'umidità – vivacemente animati nell'atto di mostrare gli attributi iconografici delle figure (la colomba e il pesce remora) e due cartigli oggi illeggibili, ma riportanti un passo tratto dal Vangelo di Matteo: «SIMPLICES SICVT COLVMBAE» «SICVT SERPE», come testimoniato da due studi *d'après* di Edme Bouchardon presso il Département des Arts Graphiques del Louvre²³¹.

²²⁸ Sulla chiesa, dove si intrecciano le vicende di Bellori, Maratti, il frate francescano Luke Wadding e Gian Lorenzo Bernini, si rimanda al recente volume *Il Collegio di Sant'Isidoro* 2019, con bibliografia precedente.

²²⁹ Si veda ad esempio la figura della *Giustizia* tratta dalla sala di Costantino nel Palazzo Apostolico Vaticano: inv. RCIN904231, matita rossa, 440x301 mm.

²³⁰ PROSPERI VALENTI RODINÒ 2018. Nella produzione di Sacchi, il recupero di Raffaello si intensificò ancora dopo il cantiere del Battistero Lateranense, come notato anche da SUTHERLAND HARRIS (1977, p. 22): «his admiration for Raphael was almost obsessive by the mid-1650s». Sempre in questo periodo è occupato, insieme alla sua bottega, a copiare gli arazzi di Raffaello: TEMPESTA 1999.

²³¹ Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 24126, matita rossa, 333x263 mm; inv. 24127, matita rossa, 332x263 mm. L'iscrizione, con leggere varianti, è menzionata anche in: BELLORI 1672 [2009, II], p. 587. Presso il Teylers Museum di Haarlem (inv. KI007, matita rossa, 392x268 mm) si conserva un altro foglio con uno studio d'insieme per la figura della *Prudenza* con alcune varianti, nella posa e nel numero di angioletti [fig. 109]. Un bello studio per le due figure allegoriche si trova all'Accademia di San Fernando di Madrid (inv. 1410, matita rossa, 258x400 mm): MENA MARQUÉS 1976, p. 237, fig. 14.

24.



AUTORE: Pier Francesco Mola (Coldrerio, 1612 – Roma, 1666)

SOGGETTO: *Storie dei santi Abdon e Sennen – Martirio dei santi Abdon e Sennen*

DATA O CRONOLOGIA: 1655-1659?

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: navata maggiore, *cornu Epistolae*, quarto affresco dall'ingresso

Sulla scorta di una errata indicazione di Titi, l'affresco con il *Martirio dei santi Abdon e Sennen* [fig. 120] è stato a lungo ritenuto opera di Guillaume Courtois. Si deve a Francesco Antonio Salvagnini la risoluzione della questione attributiva²³². In accordo con il resto della decorazione lungo la navata, l'opera dovrebbe collocarsi tra il 1655 e il settembre 1656, prima che Mola prenda parte all'impresa del palazzo del Quirinale²³³. Tuttavia un disegno preparatorio con il medesimo soggetto, conservato a Kassel e attribuito convincentemente da Ursula Verena Fischer Pace a Canini [fig. 28]²³⁴, e la vicenda della tardiva consegna della pala con *San Michele Arcangelo* per uno degli altari della basilica (cat. 25), lascia aperta l'ipotesi che il riquadro nella navata possa essere stato portato a termine in tempi più dilatati, entro il 1659, considerando anche che tra l'estate 1657 e il dicembre 1658 il pittore si trovò impiegato presso il palazzo Pamphilj di Valmontone. Potrebbe quindi non essere un caso che a ciascun pittore venisse affidata una storia per ciclo, ad eccezione per l'appunto di Mola che eseguì solo il *Martirio dei santi*, mentre i *Funerali di papa Marco*, nel riquadro corrispondente a *cornu Evangelii*, furono assegnati a Fabrizio Chiari (cat. 7).

In un disegno preparatorio conservato presso l'Istituto Centrale della Grafica di Roma [fig. 27] la critica ha ravvisato alcune affinità con il Berrettini, che a questo giro di date costituisce una tappa obbligata per il ticinese nel tentativo di liberarsi di quel fare «impacciato» che aveva «in

²³² Titi inverte i due riquadri: «Nella nave di mezzo le pitture à fresco sopra le colonne, la prima cominciando à mano destra, è di Francesco Mola Romano [...] l'ultima di Guglielmo Cortese Borgognone»: TITI 1674, p. 198; SALVAGNINI 1935; IDEM 1937, pp. 140-1444. L'affresco è correttamente menzionato nella guida di Giovanni Battista Mola, padre di Pier Francesco, riscoperta solo alla metà del Novecento: MOLA 1660, f. 95.

²³³ Cfr. capitolo III, cat. 16.

²³⁴ Inv. GS17084, matita, penna e inchiostro bruno, 128x192 mm, con un'antica attribuzione a Mola: http://handzeichnungen.museum-kassel.de/katalog/17_jahrhundert/latium/gs_17084. Il disegno è discusso più estesamente a cat. 5 in questo stesso capitolo.

tema di grandi composizioni»²³⁵. Il riferimento è ai due affreschi raffiguranti *San Pietro in carcere che battezza i santi Processo e Martiniano* e la *Conversione di san Paolo* realizzati per la cappella della famiglia Ravenna nella chiesa del Gesù. Stando alla convincente proposta di Federico Fischetti di anticiparne l'esecuzione al 1654, dunque poco prima dei lavori in San Marco, le opere risultano essere i primi affreschi condotti a Roma, dopo il suo rientro nel 1647²³⁶. Le due scene condensano, in maniera piuttosto affannosa, citazioni dagli arazzi e dalle stanze di Raffaello, come si evince in particolare nell'episodio di *San Pietro in carcere*, ove si scorgono recuperi espliciti dalla *Scuola di Atene*²³⁷. Rispetto alle figure paludate, pesantemente ancorate al suolo e immobilizzate in pose stereotipate, il *Martirio dei santi Abdon e Sennen* costituisce una maturazione nel campo della pittura ad affresco, specialmente dal punto di vista compositivo, aiutata anche da quanto poteva vedere contemporaneamente in opera nel cantiere di San Marco.

Giova infine ricordare che a partire da questa prova, Mola sarà coinvolto in tutte le maggiori imprese patrocinate da Alessandro VII, che in più di un'occasione dimostrò di apprezzare il pittore²³⁸: la galleria al Quirinale (1656-1657), la tribuna di Santa Maria della Pace (1660-1666) e la nuova edizione del *Missale Romanum* (1662)²³⁹.

²³⁵ BRIGANTI 1989, pp. 23; 26. Per il foglio dell'Istituto Centrale della Grafica (inv. FC124340, matita nera e tracce di matita rossa, 199x353 mm): N. Turner, in *Pier Francesco Mola* 1989, pp. 230-231 cat. III.16. Si veda anche capitolo I, paragrafo 3.

²³⁶ FISCHETTI 2013, pp. 37-38; 53. Nella recente monografia di Francesco PETRUCCI (2012, pp. 468-471, cat. D25 e D26) gli affreschi sono datati 1657-1658.

²³⁷ COCKE 1972, pp. 28-30, cat. 53.

²³⁸ Il pontefice si fece ritrarre da Mola, come ricorda anche il disegno di Agostino Masucci scelto da Nicola Pio in apertura della biografia del pittore: MARTINELLI 1973, pp. 286-292.

²³⁹ Pier Francesco Mola è stato oggetto di un cospicuo numero di studi e approfondimenti a partire dagli inizi del secolo scorso, tanto sul versante della grafica (ROWLANDS 1964; COCKE 1968; SUTHERLAND HARRIS 1969; COCKE 1972B; DAVIS 1987; GRASSI 1990; VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2009) quanto su quello della pittura da cavalletto (OZZOLA 1911; ARSLAN 1929; MARTINELLI 1958; RUDOLPH 1969; PETRUCCI 2000B) e delle opere pubbliche (MONTALTO 1955; SUTHERLAND HARRIS 1964C; SCHLEIER 1977; MIGNOSI TANTILLO 1989; SCHLEIER 1989; FISCHETTI 2010; FISCHER PACE 2017). Il primo lavoro monografico si deve a Richard COCKE (1972; si vedano anche le precisazioni avanzate da RUDOLPH 1972 e SUTHERLAND HARRIS 1974), cui sono seguiti quelli di Jean GENTY (1979) e di Francesco PETRUCCI (2012). Allo stesso tempo è stata indagata la sua personalità, a partire dallo studio su *Il dissenso in pittura* di Luigi SALERNO (1979; si veda anche la recente disamina nel volume *I Pittori del Dissenso* affidata a Francesco PETRUCCI 2014 insieme a SPEZZAFERRO 2004, pp. 330-343 e DE MARCHI 2013), e i suoi legami familiari che sono stati oggetto di un convegno internazionale promosso dall'Istituto di Storia e Teoria dell'Arte e dell'Architettura di Mendrisio (*I Mola da Coldrerio* 2017). A conclusione di questa rapida panoramica si ricorda inoltre l'importante mostra monografica del 1989 nella doppia sede di Lugano e Roma (*Pier Francesco Mola* 1989), ove erano esposti sia dipinti che disegni, e quella di palazzo Chigi ad Ariccia (*Mola e il suo tempo* 2005).

25.



AUTORE: Pier Francesco Mola (Coldrerio, 1612 – Roma, 1666)

SOGGETTO: *San Michele Arcangelo che scaccia Lucifero*

DATA O CRONOLOGIA: 1655-1659

MATERIA E TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: navata laterale, *cornu Evangelii*, cappella di San Michele, pala d'altare

La spettacolare tela con *San Michele Arcangelo che scaccia Lucifero* [fig. 123] venne allogata a Mola dal Capitolo di San Marco, con un primo acconto versato il 21 dicembre 1655²⁴⁰. A causa forse della serrata sequenza di impegni, che lo videro dividersi tra il palazzo del Quirinale e quello dei Pamphilj in Valmontone, il lavoro di Mola subì dei ritardi. Ben tre anni dopo, nel 1658, al pittore venne infatti intimato di «restituire il denaro ricevuto per il quadro di S. Michele Arcangelo mai potuto ricuperarsi»²⁴¹. Le lamentele dei canonici si registrano fino all'agosto 1658 ma è probabile che il dipinto giungesse a destinazione solo l'anno seguente, al rientro di Mola a Roma da Valmontone²⁴². Nonostante in questi anni il pittore ricorresse sovente all'aiuto della bottega, l'alta qualità dell'opera farebbe ipotizzare un intervento del tutto autografo. Già Titi la indicava come una «delle meglio opere, che habbi fatto»²⁴³. In effetti, passando in rassegna le poche pale che Mola lasciò sugli altari romani, è evidente una maggiore maturazione

²⁴⁰ ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, *Giustificazioni di sagrestia*, 12 dicembre 1655, s.f.; TIBERIA 1988, p. 22, nota 9. Sulla scorta di questo acconto il dipinto è stato datato al 1655-1656 in ARSLAN 1928-1929, p. 66 e MARTINELLI 1966, I, pp. 714-715.

²⁴¹ ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 39, fascicolo 2, *Decreti*, 17 maggio 1658, f. 253r; già in TIBERIA 1988, p. 22, nota 9.

²⁴² ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 39, fascicolo 2, *Decreti*, 5 luglio 1658, f. 265r («Che sia citato il Mola Pittore per restituire la caparra del quadro di S. M. Arcangelo mai finito») e 20 agosto 1658, f. 259r («Che il S. Camerlengo parli à chi bisognerà per finir il negozio del Mola»).

²⁴³ TITI 1674, p. 200. Citato a partire dalla guida di Fioravante Martinelli, rimasta manoscritta fino al secolo scorso, il *San Michele* viene descritto sia nella biografia di Passeri che in quelle di Pio e Pascoli: MARTINELLI 1660-1663 [1968], p. 83; PASSERI 1772, p. 392; PIO 1724 [1977], p. 118; PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 188.

rispetto alla *Visione di san Domenico Soriano* per la chiesa dei Santi Domenico e Sisto, non ancora pienamente risolta dal punto di vista compositivo, o la *Predica di san Barnaba* per i Santi Carlo e Ambrogio al Corso. Nel *San Michele Arcangelo*, gli impasti sono grassi e densi, i tocchi di luce sono sapientemente distribuiti a far risaltare le forme, come il rapido colpo di bianco dato sull'ala sinistra. In questo caso sembra essere pienamente superato quell'impaccio che Giuliano Briganti ravvisava nelle grandi composizioni²⁴⁴: qui l'immediatezza dell'arcangelo, che, squassando il cielo sulfureo, si scaglia con inaudita violenza contro Lucifero, si coniuga con una gamma cromatica sfavillante eppure raffinata. Rispetto ai celebri modelli di partenza della scuola emiliana – il Guido Reni di Santa Maria della Concezione e il Guercino di Fabriano – tutta nuova è la scelta di concepire l'episodio in divenire, proprio nell'attimo in cui l'arcangelo sta per fulminare l'angelo ribelle. In questa esuberanza compositiva è forse possibile rintracciare la visione diretta del dipinto con la *Trinità e san Michele Arcangelo*, commissionato da Alessandro VII al Cortona per la sala del Concistoro in Vaticano e saldato nel luglio 1656²⁴⁵. Sebbene il dipinto sia andato perduto, un'idea di come dovesse essere si ricava dall'antiporta del *Missale Romanum*, intagliata da François Spierre *d'après* i disegni preparatori del Berrettini e l'opera stessa [cap. I, figg. 42-44]²⁴⁶.

²⁴⁴ BRIGANTI 1989, p. 23. Preliminari al dipinto sono uno *Studio di testa* a matita nera, al Museum of Fine Arts di Budapest (inv. 2303), che rivela un avvicinamento ai modi di Pietro da Cortona e un bozzetto su tela delineato con tocchi rapidissimi e vibranti, conservato a Düsseldorf e proveniente dalla collezione di Lambert Krahe (inv. M.2504): *Disegnatore virtuoso* 2002, pp. 108-109, cat. 45; PETRUCCI 2012, p. 412, cat. C5a [figg. 121-122]. La presenza di minime varianti nelle vesti dell'arcangelo e nella figura di Lucifero lascerebbero supporre che il bozzetto non sia una memoria *d'après*, ma che invece possa essere stato presentato preliminarmente ai canonici.

²⁴⁵ Fu il papa stesso a fornire l'invenzione al Cortona: FUMAGALLI 1997, p. 48. Per le riflessioni di Mola sulla pittura di Pietro da Cortona si rimanda al capitolo I, paragrafo 3.

²⁴⁶ Per l'incisione del messale: capitolo VI, cat. 8.

26.



AUTORE: Giovanni Francesco Romanelli (Viterbo, 1610/1612 – Viterbo, 1662)

SOGGETTO: *Allegoria di Venezia con san Marco Evangelista*

DATA O CRONOLOGIA: 1654

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: tribuna, riquadro centrale

L'*Allegoria di Venezia con san Marco Evangelista* [fig. 124] affrescata nella tribuna da Giovanni Francesco Romanelli è l'unica opera che celebra in maniera esplicita la Repubblica e il santo titolare della basilica. L'affresco non fu pagato direttamente dall'ambasciatore Sagredo ma da Francesco Barberini, come reso noto da un mandato pubblicato da Jörg Merz. Il 25 agosto 1654 il pittore ricevette 120 scudi dal cardinale per «ricognizione di un quadro fatto nella tribuna di S. Marco»²⁴⁷. Si tratta di un rinvenimento documentario importante poiché identifica con precisione uno dei primi interventi decorativi all'interno della basilica, a ridosso del restauro del coro. Allo stesso tempo permette di ipotizzare che il pittore venisse coinvolto direttamente dal cardinale invece che da Pietro da Cortona. Dopo aver ricoperto nel corso degli anni trenta un ruolo di primo piano all'interno della bottega del maestro, intorno al sesto decennio il legame tra Romanelli e il Berrettini si era ormai raffreddato²⁴⁸. Tale frattura, raccontata malignamente dalle fonti come originata dal tentativo dell'allievo giovane e promettente di usurpare il posto del

²⁴⁷ BAV, Ach.Barb.Comp. 53, f. 454; MERZ 2005, p. 27. L'affresco è ricordato a partire da MOLA 1660, f. 95 e da TITI 1674, p. 200. È menzionato anche nelle biografie di Balduino e di Pascoli (che lo colloca entro il 1655): BALDINUCCI 1767-1774, vol. XVII, 1773, p. 222; PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 160. Fino al rinvenimento del pagamento la datazione ha sempre oscillato tra prima e dopo il secondo soggiorno di Romanelli a Parigi, compiuto tra 1655 e il 1657: SALVAGNINI 1935, p. 168; KERBER 1983, p. 48; BARROERO 1997A, p. 184; ULIVI 1997, pp. 8-9; LO BIANCO 2000B, pp. 27-28; FAGIOLO DELL'ARCO 2001, p. 117. Secondo Vitaliano TIBERIA (1986, p. 144) con questo affresco Romanelli si contrappone in maniera polemica a Pietro da Cortona.

²⁴⁸ Per gli avvisi di Romanelli nella bottega del Cortona si rimanda a: LO BIANCO 2000A e BRUNO 2006.

Cortona nella decorazione della volta Barberini, si manifestò anche dal punto di vista dello stile²⁴⁹.

Nonostante l'opera sia pagata dal cardinale Barberini alcuni documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Venezia precisano come la scelta del soggetto sia invece da ricondurre a Nicolò Sagredo. Nel febbraio 1654 egli avvisò il Senato che nel coro «si dissegnerebbe, essendo la chiesa fabricata da San Marco Papa, e dedicata à San Marco Evangelista di far dipingere la Historia di questo, supplendosi all'altra nelle altre parti della chiesa»²⁵⁰.

Il patrocinio del cardinale Barberini per un'opera così rilevante sul piano simbolico, nel contesto generale dell'edificio, potrebbe essere legato al ruolo giocato dalla Repubblica di Venezia nelle vicende della casata. Sono infatti anni cruciali per il ristabilirsi della fortuna dei Barberini, dopo il rovescio provocato dalla morte di Urbano VIII. Le conseguenti indagini avviate da Innocenzo X circa l'amministrazione delle finanze del suo predecessore, in particolare relativamente alla fallimentare guerra di Castro iniziata nel 1641, costrinsero i tre nipoti, i cardinali Antonio e Francesco e il principe Taddeo, a fuggire da Roma alla volta di Parigi²⁵¹. Nel 1653 il minuzioso lavoro diplomatico del cardinale Francesco, rientrato in patria e in possesso dei suoi beni già nel febbraio 1648 per intercessione del cardinale Mazzarino, sfociò nella piena riabilitazione della famiglia grazie al matrimonio tra Maffeo, figlio di Taddeo, e Olimpia Giustiniani, pronipote del papa in carica. In questo modo i Barberini si univano, tramite vincoli di parentela, ai Pamphilj. L'appoggio della Serenissima, che durante il conflitto di Castro si era schierata a favore dei Farnese, avrebbe costituito un ulteriore consolidamento delle strategie del cardinale. A seguito delle mutate condizioni politiche, predisposte dal fratello Francesco con il favore del cardinale Mazzarino, anche Antonio rientrò a Roma, nel 1653²⁵².

Tracce di queste vicende si ritrovano in due lettere inviate da Sagredo al Senato veneziano. In una missiva del 5 giugno 1653, l'ambasciatore avvisava la Repubblica del buon esito del matrimonio tra Maffeo e Olimpia e «in conseguenza l'aggiustamento della casa Barbarina con la

²⁴⁹ BALDINUCCI 1767-1774, vol. XVII, 1773, pp. 206-209. In realtà il rapporto tra i due dovette rimanere saldo almeno fino al 1635, quando Romanelli prese in affitto dal Cortona due stanze in via dei Leutari per adibirle a suo studio: BRUNO 2000, pp. 36-37. È invece probabile che l'allievo guadagnasse autonomia da quel «linguaggio comune – non definibile in altro modo se non come “cortonesco” – che sembra cancellare le singole individualità» a partire dal 1637, mentre Pietro da Cortona è impegnato a Firenze, quando egli riuscì ad ottenere diverse commissioni in San Pietro e nei palazzi Apostolici, entrando così in contatto con Bernini: BARROERO 1997A, pp. 182-183.

²⁵⁰ ASVe, Senato, Dispacci ambasciatori residenti, filza 135, *Nicolò Sagredo al Senato di Venezia*, Roma, 18 febbraio 1654, f. 826r; SCARPA 2001, p. 176.

²⁵¹ Nella vasta bibliografia dedicata alla famiglia si rimanda almeno a HASKELL 1963 [2000], pp. 45-71 e a *I Barberini e la cultura europea* 2007.

²⁵² Taddeo invece morì a Parigi nel 1647.

Pamphilia»²⁵³. Appena tre mesi prima di questo evento, un'altra lettera metteva al corrente i senatori di un incontro tenutosi con il cardinale Barberini, il quale gli anticipò che i «suoi nepoti [...] che erano in Francia s'erano già ritirati da quel Regno et incaminati [...] verso li Stati di V. Ser.tà, assicurandosi ivi come figlioli, et sperando come ser[vito]ri della Repubblica di ritrovar ricovero, et protettione, dissegnando fermarsi alcun tempo in qualche luoco vicino à Venetia»²⁵⁴. La commissione dell'affresco simbolicamente più rilevante a Giovanni Francesco Romanelli, a queste date artista più che affermato, costituiva dunque un tassello importante della strategia messa a punto da Francesco Barberini al suo rientro nell'Urbe, utile ad ingraziarsi il favore (ed eventualmente l'appoggio) della Repubblica. Ulteriore indizio, in questa direzione, sembrerebbe essere il versamento di 100 scudi, sempre da parte di Francesco Barberini, al Capitolo di San Marco con l'ordine di spenderli in «Restauratione della Chiesa [...] conforme l'ord[in]e del Ecc.mo Sig.r Anbasciatore [sic] di Venetia»²⁵⁵.

Questo episodio di diplomazia, mediato anche attraverso il dono e il patrocinio di opere, deve essere inserito nel contesto più ampio di riabilitazione della famiglia portato avanti, come si è visto, dal cardinale Francesco. Negli stessi anni e su un fronte, dal punto di vista diplomatico, ben più rilevante di quello veneziano, il cardinale utilizzava il prestigio degli artisti italiani e delle loro opere per tentare la pacificazione anche con Filippo IV di Spagna, cui Urbano VIII era stato particolarmente avverso. Dal 1650 il sovrano, approfittando dello sfavore goduto dai Barberini presso la corte papale, aveva infatti posto sotto sequestro tutte le rendite dei beni ecclesiastici del cardinale. A questo proposito, sulla scia di una lunga tradizione di doni, vennero inviati in Spagna, tra le altre cose, una preziosa riproduzione in argento del rilievo di Algardi per San Pietro, l'*Incontro di Attila e papa Leone Magno* (Palacio Real di Madrid, inv. 10012251), e una rara *Adorazione dei pastori* di Pietro da Cortona su avventurina (Museo del Prado, inv. P000121)²⁵⁶.

L'affresco con *San Marco Evangelista* riflette la pluralità di fonti cui Romanelli attinge: il ritmo più pausato e ponderato nella disposizione dei personaggi segna l'avvenuto distacco dai modelli cortoneschi – di cui permane però qualche influsso nelle fisionomie – in favore delle

²⁵³ ASVe, Senato, Dispacci ambasciatori residenti, filza 135, *Nicolò Sagredo al Senato di Venezia*, Roma, 5 giugno 1653, f. 262r (cfr. anche appendice documentaria doc. II.4).

²⁵⁴ Ivi, 8 marzo 1653, f. 36r.

²⁵⁵ Il mandato è datato 23 ottobre 1654: BAV, Ach.Barb.Comp. 53, f. 454; MERZ 2005, p. 27. Nell'inventario del cardinale del 1649 sono registrati «tre quadri [...] uno la copia di Germanico di Monsù di Possino, [...] Uno la Madalena di Giudo [sic] misura Imperiale, e l'altro con Romo e Remolo che vien da Pietro da Cortona» donati all'ambasciatore di Venezia, Giovanni Giustinian, predecessore di Sagredo: ARONBERG LAVIN 1975, p. 262.

²⁵⁶ La riconciliazione avrà luogo solo più tardi, nel 1659, anno della pace dei Pirenei: COLOMER 2007, pp. 96-97, cui si rimanda per una disamina più completa del passaggio dei Barberini dall'orbita filo-francese a quella filo-spagnola.

composizioni di Andrea Sacchi, e andando ancora più a ritroso di Raffaello, dal quale trae anche la gestualità esibita. Per riprendere le parole di Italo Faldi, a cui si deve il primo inquadramento critico del pittore, «molta acqua è stata gettata dal Romanelli sulle vampe cortonesche in vista di un nuovo equilibrio compositivo, di pacate cadenze, di tenere inclinazioni sentimentali [...]», unite allo schiarimento della tavolozza cromatica²⁵⁷. Questa sintesi delle forme trova riscontro anche nel breve tempo in cui venne eseguita la scena: appena sei giornate²⁵⁸.

L'affresco non ha goduto di grande fortuna critica, probabilmente anche a causa del suo precario stato conservativo. Il confronto, ad esempio con i coevi cicli di palazzo Lante e di palazzo Altemps, rende evidente quanto la pellicola pittorica fortemente abrasa comprometta la piena leggibilità dell'opera, condizione purtroppo comune a quasi tutti gli affreschi in San Marco. Sebbene sia ascritta a Romanelli già nella prima edizione di Titi e ricordata nelle biografie del pittore di Filippo Baldinucci e Lione Pascoli, non ha trovato molto spazio negli studi recenti²⁵⁹. Tuttavia la collocazione preminente al centro della tribuna e la stessa iconografia testimoniano la rilevanza dell'intervento, dal punto di vista della committenza, come si è visto, ma anche dal punto di vista simbolico. La figura dell'Evangelista, affiancata dal leone, e la veduta cittadina sullo sfondo alludono naturalmente a Venezia, ma la presenza della personificazione della Fede e la distruzione degli idoli, esplicitata dalla statua decapitata al suolo e dall'ara antica decorata con teste di capro, rimandano con insistenza al trionfo della Religione sull'Eresia²⁶⁰.

²⁵⁷ FALDI 1970, p. 68.

²⁵⁸ Il rilevamento è stato eseguito da Carlo Giantomassi, in occasione del restauro del 1986-1987 ed è pubblicato in TIBERIA 1986, p. 140.

²⁵⁹ TITI 1674, p. 200; BALDINUCCI 1767-1774, vol. XVIII, 1773, p. 222; PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 160, che correttamente colloca la sua realizzazione prima del secondo soggiorno parigino, imputando però la commissione al Capitolo. Come già detto, l'affresco era menzionato anche nella guida manoscritta di Giovanni Battista MOLA (1660, f. 95) rimasta sconosciuta fino alla metà del secolo scorso.

²⁶⁰ Vitaliano TIBERIA (1986, p. 145) ravvisa nella scena un richiamo alla guerra di Candia che, a quelle date, impegnava la flotta veneziana contro l'Impero Ottomano da più di un decennio.

CAPITOLO III **LA GALLERIA DI ALESSANDRO VII AL QUIRINALE (1656-1657)**

1. LE VICENDE DEL CANTIERE

Tra il giugno 1656 e il luglio 1657 ebbe luogo l'impresa pittorica collettiva più importante di tutto il pontificato chigiano: la decorazione ad affresco della galleria al piano nobile del palazzo del Quirinale, un grandioso ambiente di 67 metri di lunghezza per 7 di larghezza intervallato da tredici finestre per lato [figg. 1-2]¹. Per il progetto Alessandro VII si affidò a Pietro da Cortona il quale ebbe un ruolo di regista senza intervenire direttamente, delegando la realizzazione a un gruppo eterogeneo di pittori. Tale *modus operandi* caratterizza la maggior parte delle commissioni figurative che il Berrettini ricevette dal papa: oltre alla galleria, la *suite* di incisioni a corredo del *Missale Romanum* e i diversi interventi pittorici in Santa Maria della Pace².

Costruita alla fine del Cinquecento sotto Sisto V, la galleria rimase fino al pontificato chigiano priva di decorazioni. Un primo tentativo in questo senso si ebbe sotto Urbano VIII, il quale nel 1634 commissionò a Guidobaldo Abbatini e a Pietropaolo de Gubernatis ventiquattro «Paesi cioè Romitorij dipinti a olio quali servono nella Galleria di Monte Cavallo», seguiti nel 1636 da altri quattro dipinti di Marco Tullio Montagna e Simone Lagi³. Tutti per il momento non rintracciati.

Il cantiere, che vide coinvolto in un arco di tempo ristretto un insieme composito di pittori, risulta essere un osservatorio privilegiato per comprendere gli sviluppi figurativi romani alla metà del secolo sebbene, come si osserverà più avanti, non riuscì a affermarsi come modello di lavoro.

Per l'impresa il Berrettini si avvalse di ben sedici pittori (Lazzaro Baldi, Giovanni Angelo Canini, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Bartolomeo Colombo, Guillaume Courtois, Gaspard Dughet,

¹ La galleria aveva prevalentemente la funzione di collegamento tra la sala di udienza e l'appartamento privato del papa. Nel suo diario personale, Alessandro VII registra frequenti passeggiate insieme a Bernini, Volumnio Bandinelli, Camillo Pamphilj: KRAUTHEIMER, JONES, 1975, p. 206. Dai documenti seicenteschi sembrerebbe non essere stata concepita per conservare dipinti, sculture o oggetti vari, come tradizionalmente previsto per questa tipologia di ambienti, ma solo per collocarvi i modelli architettonici delle opere da lui patrocinate: QUINTERIO 1991, p. 156; MARINO 2017, pp. 244-245. Nel secolo successivo mantenne questa funzione espositiva. Dallo scambio epistolare tra il cardinale Corsini e diversi membri dell'Accademia di San Luca circa il progetto della nuova facciata in San Giovanni in Laterano si apprende infatti che questi furono invitati a visionare tutti «li disegni e modelli [che] esistono presentemente nella galleria del Quirinale»: CERROTI 1860, pp. 24-39. Nella *Roma sacra, e moderna* veniva inoltre riportato il progetto (poi non realizzato) di papa Clemente XI di abbellirla con busti di marmo dei suoi predecessori «che avevano somministrati soccorsi, e suscitate le Guerre per l'oppressione del Turco, i quali dovevan posare sopra nobilissimi Scabelloni di legno indorati, il tutto fatto con disegno del celebre Cavalier Carlo Fontana»: POSTERLA 1707, pp. 328-329. Benedetto XIV vi pose poi venti grandi vasi orientali: COLALUCCI 2011, pp. 293-295. Per una ricognizione sugli ambienti e sul cerimoniale della residenza pontificia: FIADINO 2013 con bibliografia precedente.

² Cfr. capitoli III e VI.

³ COLALUCCI 2011, p. 287, cui si rimanda per le vicende costruttive della galleria da Sisto V ad Urbano VIII.

Ciro Ferri, Giovanni Francesco Grimaldi, Filippo Lauri, Carlo Maratti, Jan Miel, Pier Francesco Mola, Francesco Murgia, Egidio Schor e Johann Paul Schor), diversi per formazione, età e provenienza geografica, dando luogo a un vero e proprio repertorio di stili e generi praticati alla metà del secolo⁴. Un vocabolario ricchissimo tenuto insieme e raccordato non da un'omogeneità imposta dal Cortona tramite un attento controllo dello stile ma mediante la concezione di un'architettura illusionistica, un colonnato di ordine gigante a occupare i due terzi della parete sopra il quale, entro finte cornici riccamente decorate, si inseriscono come dei quadri riportati le diciotto scene veterotestamentarie e le due neotestamentarie, distribuite in un'alternanza di ovali e rettangoli.

Secondo Donatella Sparti a monte dell'impresa del Quirinale si trova lo sforzo, non pienamente riuscito, da parte del Cortona di «amalgamare il ciclo attraverso un cortonismo di bottega»⁵. Al contrario, come si cercherà di dimostrare in queste pagine e nelle schede di ciascun affresco, Cortona non impose il suo linguaggio, dando così luogo, negli episodi biblici, a una eterogeneità di soluzioni figurative. A mio avviso la regia cortonesca non presuppone, come avanzato da Anna Lo Bianco, che egli sovrapponga «la propria personalità a quella di pittori talvolta non completamente in linea con il suo stile» al fine di avere una «garanzia di omogeneità di risultati indipendentemente dalla scelta dei pittori»⁶. Al contrario questa si ravvisa nella complessa concezione decorativa: nel ricorso totale alla pittura che si fa sia architettura nell'elaborazione del colonnato e sia scultura nel fingere lo stucco negli ornamenti, nei basamenti, negli strombi delle finestre e nelle otto possenti coppie di ignudi poste a sorreggere i riquadri corrispondenti.

L'effetto della fusione tra scene affrescate e architettura fittizia, così come lo scambio e il gioco illusivo tra ambiente esterno – il colle sul quale poggia il Quirinale – e quello interno, finto dal colonnato, è oggi quasi del tutto illeggibile a causa delle trasformazioni ottocentesche. Come è noto, tra il 1812 e il 1813 in previsione della venuta a Roma di Napoleone (che peraltro non si verificò mai) il palazzo venne adeguato alla nuova funzione imperiale e l'ambiente della galleria venne tramezzato e diviso in tre sale distinte: la sala degli Ambasciatori, la sala di Augusto (o sala del Trono) e la sala gialla [figg. 1-2]. Furono eseguiti dei nuovi affreschi in modo da uniformare le scene sacre come in un fregio, occultando le cornici secentesche in finto stucco

⁴ Questo gruppo così vario ha spesso rappresentato una difficoltà di definizione per parte della critica. Ad esempio Maria GIANNATIEMPO LOPEZ (1997, p. 230) li definisce «un gruppo dei suoi [*del Cortona*] più valenti discepoli», mentre secondo Stella RUDOLPH (in *L'Ariccia del Bernini* 1998, p. 147, cat. 40) il Cortona convocò gli artisti «gravitanti nell'orbita della propria bottega».

⁵ SPARTI 1997B, p. 55.

⁶ LO BIANCO 2000B, p. 33; EADEM 2015, p. 146; si veda anche il capitolo I, paragrafo 2.

che, sorrette da puttini o telamoni e decorate con ghirlande, inquadravano gli episodi biblici⁷. I restauri (condotti in più fasi dal 1998 al 2010) sono riusciti a recuperare sotto la tappezzeria la porzione inferiore del colonnato, mentre nulla rimane del sistema di cornici cortonesco del registro superiore⁸.

Il ciclo inizia dalla parete verso l'odierna piazza del Quirinale [figg. 1-2] con *Dio che ammonisce Adamo ed Eva* di Lazzaro Baldi e Gaspard Dughet (cat. 3), nella sala degli Ambasciatori, e prosegue in senso antiorario lungo la parete con altri otto episodi. Si passa poi al lato corto, nella sala gialla, ove Mola affrescò *Giuseppe riconosciuto dai suoi fratelli* (cat. 16) e si continua sulla parete del cortile interno dove sono collocati altri nove episodi biblici. Chiude il ciclo una scena dall'alto valore simbolico, l'*Adorazione dei pastori* di Carlo Maratti (cat. 14), disposta sull'altro lato corto della galleria, di nuovo nella sala degli Ambasciatori.

Nel contesto decorativo della metà del secolo la galleria si configura come un episodio di grande libertà figurativa, che probabilmente trovò ragione d'esistere nell'impegno profuso da papa Chigi nel ripulmare il volto della Roma moderna. Alessandro VII si dedicò alacremente alla risistemazione urbanistica affiancata da monumentali imprese architettoniche e scultoree, le quali ebbero un ruolo più preponderante rispetto a quelle pittoriche. Tali circostanze dovettero favorire questo incontro così eterogeneo ma al contempo proficuo nel portare a compimento in breve tempo la decorazione al Quirinale. La critica, a partire da Richard Krautheimer, ne ha dedotto uno scarso interesse da parte di Alessandro VII per la pittura. Questa lettura è però contraddetta dalla precoce attenzione rivolta a tutte le arti, pittura inclusa, maturata già negli anni senesi, come le ricerche di Alessandro Angelini e Almamaria Mignosi Tantillo hanno ben chiarito⁹. È evidente che se lo scopo del pontefice risiedeva nel tentativo di imporre nuovamente Roma nel dibattito internazionale, oramai dominato dall'ascesa inarrestabile della Francia, questo poteva essere perseguito con maggiore efficacia per mezzo degli strumenti della

⁷ In questa prima fase vennero tamponate anche le finestre mentre gli affreschi vennero dotati di nuove cornici dipinte e raccordati da pitture di Ottaviano Nelli e Tommaso Minardi. Alcune scene furono coperte con delle tele. La decorazione pittorica delle tre sale venne rinnovata *ex-novo* tra il 1847 e il 1848, durante il pontificato di Pio IX: BRIGANTI 1962A, p. 44; NEGRO 1999, pp. 319-320; SILVESTRI 1999, p. 345.

⁸ I lavori sono stati avviati nel 1998 sotto la direzione di Angela Negro con il restauro delle venti *Storie bibliche*. Nel 2002 Louis Godart, consigliere per la conservazione del patrimonio artistico del Quirinale, ha autorizzato il recupero del finto colonnato sotto le tappezzerie, intervento che è stato concluso nel 2010 con il rinvenimento di ulteriori decorazioni monocrome negli strombi delle finestre e dei *Puttini con il medaglione di Santa Maria della Pace* sotto l'*Adorazione dei pastori* di Carlo Maratti: NEGRO 1999; PASTI 2006; NEGRO 2009; *La Galleria del Quirinale* 2011. L'unico lacerto di cornice secentesca emerso dai restauri, da cui si intuisce un accenno di modanatura e di ghirlanda (forse costituita da serti di rovere, celebrativi dei Chigi) si riscontra in corrispondenza dell'ovale di Johann Paul Schor con *Giacobbe e l'angelo* (cat. 19; fig. 3). I restauri hanno evidenziato un intonaco compatto, che lascerebbe pensare a una spicconatura seguita da una reintonacatura: NEGRO 1999, p. 321.

⁹ KRAUTHEIMER 1985 [1987], p. 20; ANGELINI 1998, pp. 35-39; 42; IDEM 2001A, p. 15; MIGNOSI TANTILLO 2000, pp. 334-335. La questione è approfondita anche nell'introduzione.

progettazione e della realizzazione architettonica piuttosto che della decorazione pittorica. Non è poi da sottovalutare l'intesa davvero fuori dal comune che si instaurò tra il papa e Bernini, che non trova eguali nel rapporto pur stretto con Pietro da Cortona o Raffaello Vanni. Con questo non si intende dire che il Chigi delegò interamente al Cortona la decorazione. Come si proverà a dimostrare nel quarto paragrafo, le presenze e le assenze nel cantiere sono frutto di un dialogo continuo tra il Berrettini e il suo committente. Un esempio di questo scambio tra pari si ravvisa nella commissione al Cortona del perduto *San Michele Arcangelo con la Trinità* per la sala del Concistoro in Vaticano da eseguirsi su «concetto proprio» del pontefice¹⁰. Anche in questo aspetto di mediazione si misura l'oramai più che matura capacità imprenditoriale di Pietro da Cortona che è in grado di orchestrare un insieme polifonico di voci diverse.

2. DOCUMENTI E FONTI

L'impegno dedicato da Alessandro VII al Quirinale superò di gran lunga i pochi interventi promossi nell'altra residenza papale, il Palazzo Apostolico Vaticano¹¹. Alcuni documenti testimoniano come la decorazione della galleria dovette essere una delle sue prime preoccupazioni. Ad appena un mese dalla sua elezione al soglio pontificio fu infatti avviata una serie di lavori preliminari: nel maggio 1655 vennero calati gli sportelloni delle ventisei finestre e si iniziarono a stuccare i buchi dei muri e degli stipiti¹².

L'andamento del cantiere è ben documentato da numerosi pagamenti raccolti in maniera unitaria nel pionieristico studio di Norbert Wibiral, che consultò gli originali presso l'Archivio Segreto Vaticano¹³. Le voci si scalano dal giugno 1656 al luglio 1657, sono per la maggior parte vistate da Pietro da Cortona e registrano gli importi dovuti ai singoli pittori, senza però indicarne le causali. A questi documenti vanno integrati quelli pubblicati da Donatella Sparti nel 1997, tratti dai mandati del fondo Camerale (che replicano quanto già annotato presso l'Archivio Segreto, variando leggermente le date) e dal *Giornale di spese e ricevute a favore di Pietro Berrettini*¹⁴. La corretta attribuzione delle scene a ciascun pittore, che prima del 1960 si basava sulle

¹⁰ FUMAGALLI 1997, p. 48. Si veda anche il capitolo I, paragrafo 2.

¹¹ Per gli interventi pittorici nel Palazzo Apostolico, cfr. capitolo V. A quale residenza fosse più conveniente per il pontefice, Luca Olstenio e Sforza Pallavicino dedicarono un breve discorso in cui dialetticamente prendevano le parti e del Quirinale, e del Palazzo Apostolico: ZACCARIA 1776; MENNITI IPPOLITO 2004, pp. 91-100.

¹² COLALUCCI 2011, p. 288.

¹³ WIBIRAL 1960, pp. 161-164. Parte della documentazione era già stata resa nota da OZZOLA 1908, pp. 44-46.

¹⁴ Rispettivamente in ASR, Camerale I, Mandati, 1025 e in ASR, sede di Galla Placidia, Fondo del conservatorio di Sant'Eufemia, vol. 82, *Giornale di spese e ricevute a favore di Pietro Berrettini*, ff. 88r-90v: SPARTI 1997B, pp. 134-139. Alla ricognizione di Sparti sono sfuggiti alcuni pagamenti che si segnalano qui di seguito: ASR, Camerale I, Mandati, 1025, ff. 164-165; 190; 254; 257-258.

indicazioni di Filippo Titi, fu risolta da Wibiral grazie al ritrovamento delle due guide coeve di Fioravante Martinelli e di Giovanni Battista Mola, databili al principio degli anni sessanta¹⁵.

Da questa mole documentaria è possibile suddividere, a grandi linee, il cantiere in tre fasi. Quella iniziale risale al giugno 1656, in cui sono coinvolti solo Schor¹⁶, Grimaldi¹⁷ e Ferri, i quali è verosimile che iniziassero a realizzare il colonnato e gli scorci di paesaggio, nonché alcune parti degli ornati a finto stucco. A loro spettarono gli importi più alti: 1040 scudi Schor, 909 scudi Grimaldi e 385 scudi Ferri¹⁸. Nella seconda fase si mise mano alla maggior parte delle scene bibliche. Dal settembre 1656 sono infatti documentati all'opera Fabrizio Chiari, Guillaume Courtois, Giovanni Angelo Canini, Jan Miel e Pier Francesco Mola, cui seguirono Filippo Lauri (ottobre 1656), Lazzaro Baldi (dicembre 1656), Gaspard Dughet ed Egidio Schor (gennaio 1657; impiegati in parti minori). Nella fase finale, intorno al marzo 1657, vennero coinvolti gli ultimi pittori per terminare il ciclo di storie affrescate: Francesco Murgia, Carlo Maratti, Bartolomeo Colombo e Carlo Cesi. Nel mese di luglio furono saldati tutti i conti¹⁹.

Francesco Colalucci ha recentemente reso noto un pagamento per un tramezzo mobile montato dall'inizio dei lavori fino all'ottobre 1656 per separare la parte di galleria dove erano attivi i pittori da quella adiacente all'appartamento del papa²⁰. Ciò si rese necessario per evitare che il pontefice incontrasse le maestranze, soprattutto a causa della violenta pestilenza che aveva investito Roma dalla metà del 1656. A questo proposito, durante alcuni mesi, i pittori rimasero al Quirinale, per evitare di propagare il contagio, come testimoniato dai 32 scudi versati a Giovanni Antonio Vernese «Hoste alle 4 fontane [...] p. saldo d'un conto di magnamenti diversi dati d'ordine di N. S.re alli Pittori che lavorano nella Galleria [...] dalli 16 nov[emb]re a t[ut]to il

¹⁵ TITI 1686, pp. 276-279; WIBIRAL 1960, p. 126. Come si vedrà in maniera più approfondita nelle schede, Titi attribuiva il *Gedeone che sprema la rugiada dal vello* (cat. 12) a Salvator Rosa invece che a Filippo Lauri, e taceva completamente il coinvolgimento di Bartolomeo Colombo (cat. 7), di Francesco Murgia (cat. 17) e di Gaspard Dughet (catt. 3; 13). Per il colonnato e i chiaroscuri non vi è accordo tra le fonti e le cifre riportate dai documenti. Stando al TITI (1686, p. 279) furono opera di Fabrizio Chiari, Giovanni Angelo Canini, Carlo Cesi, Egidio Schor e «altri». Mentre alla finta architettura si applicarono Schor e Grimaldi. MOLA (1660, f. 44) menziona invece solo Grimaldi e Baldi su «pensieri di Pietro da Cortona».

¹⁶ Schor è già attivo al Quirinale: il 3 giugno 1656 ricevette 200 scudi per «colori, oro e fattura d'un fregio di basso rilievo fatto nella stanza a Monte Cavallo dove dorme S. Stà»: ASV, Palazzo Ap., Computisteria 592, *Registro di ordini*, 1653-1656, f. 126; anche in OZZOLA 1908, p. 59, con data e cifra leggermente diversa.

¹⁷ L'anonimo biografo di Grimaldi gli assegna l'intera «invenzione, la disposizione della galleria sì in paesi e ornati»: BATORSKA 2011, p. 80, nota 11. Tale circostanza è smentita sia dai progetti di Pietro da Cortona che dall'alta cifra devoluta a Schor.

¹⁸ A questi si aggiungono 500 scudi per Filippo Lauri al quale spetterebbero, oltre ai due affreschi con *Gedeone che sprema la rugiada dal vello* e il *Sacrificio di Caino e Abele* (catt. 12-13), anche la «quarta parte degli ornamenti a chiaroscuro: nei quali fece esso paesi, colonnati, panni e broccati di gusto straordinario»: BALDINUCCI-MATTEOLI 1975, p. 170.

¹⁹ Oltre ai saldi erogati a ciascun pittore si segnala un ulteriore pagamento ai muratori Gio. Maria Pelle e Filippo Cafanassi di 200 scudi per il «serv[izi]o [...] a i Pittori che hanno dipinto nella galleria [...] in giornate 386 [...] da 11 Giugno 1656 p[er] t[ut]to luglio [...] 1657»: ASR, Camerale I, Mandati, 1025, f. 263. Nel settembre 1657 venne saldato anche il conto (295 scudi) degli indoratori, Marcantonio Inverni e Baldassarre Castelli: *ivi*, ff. 291 e 298.

²⁰ COLALUCCI 2011, p. 289.

p[ri]mo Dec[emb]re [...] 1656 nel tempo che sono stati rinchiusi nel med[esimo] Palazzo»²¹. Osservando il succedersi dei pagamenti se ne deduce che i primi affreschi vennero realizzati nell'attuale sala gialla, per poi procedere nella sala di Augusto e terminare in quella degli Ambasciatori [figg. 1-2].

3. IL COLONNATO E GLI ORNATI MONOCROMI: UNA REALIZZAZIONE CORALE SU PROGETTO DI PIETRO DA CORTONA

La regia di Pietro da Cortona si esplicita nell'intelaiatura del finto colonnato [figg. 10-13], cui spettò il compito di raccordare e uniformare gli affreschi eseguiti dai sedici pittori²². Stando infatti ai disegni concernenti le venti scene bibliche finora rintracciati se ne ricava che il Berrettini lasciò quasi sempre piena autonomia agli esecutori limitandosi, probabilmente di concerto con papa Chigi, a visionare e approvare i bozzetti o modelletti preparatori.

Un'ulteriore traccia della progettazione del Cortona si ravvisa nel soffitto della galleria. Durante il pontificato di Paolo V, esso appariva decorato con lo stemma del papa e con draghi, aquile e fiori intagliati, realizzati dal falegname Giovan Battista Soria²³. Norbert Wibiral ha reso noto un disegno autografo del Cortona, di grandi dimensioni, conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana in cui si alternano alcune raffigurazioni sacre – trionfi e allegorie inerenti al papato – di difficile identificazione [figg. 4-5]²⁴. L'intenzione doveva verosimilmente essere quella di

²¹ ASR, Camerale I, Mandati, 1025, f. 140; anche in OZZOLA 1908, p. 46 (con leggere variazioni nella trascrizione). L'episodio è ricordato anche da Bellori nella vita di Maratti: «così questa nobile galleria pontificia restò terminata co' suoi ornamenti l'anno 1657, avendo ordinato il pontefice che per la commodità di restare a dipingere i pittori fossero ben trattati con buona tavola in palazzo, la quale durò per tutto quel tempo contagioso»: BELLORI 1672 [2009, II], p. 584.

²² Per il colonnato sono stati avanzati diversi antecedenti: Angela NEGRO (1999, p. 324) ha citato la sala maggiore di palazzo Astalli a Sambuci, firmata e datata (1645) da Giovanni Angelo Canini, in cui compaiono delle coppie di colonne che scandiscono brani di paesaggio di derivazione bolognese. Va tuttavia notato come in questo caso il paesaggio sia concepito in maniera diversa rispetto al Quirinale: sono ampi scorci idilliaci che ben poco hanno in comune con il serrato gioco di luce dell'invenzione cortonesca. Sabine JACOB (1971, pp. 48-50) rimanda invece alla sala delle Prospettive di Peruzzi nella villa Farnesina. Anche se come notato da Karl NOEHLES (in *Pietro da Cortona* 1997, p. 458, cat. 108) questo tipo di decorazione mira ad ampliare lo spazio mentre nel progetto di Cortona il susseguirsi delle colonne ottiene l'effetto opposto. Nell'elaborazione di tale concezione illusionistica fu sicuramente determinante la sua attività come architetto. Le colonne di ordine gigante sorrette da alti basamenti erano già state pensate dal Cortona per l'apparato delle *Quarant'ore* commissionatogli dal cardinale Francesco Barberini per San Lorenzo in Damaso (1633): CERUTTI FUSCO, VILLANI 2002, p. 113; NEGRO 2009, pp. 156-157, figg. 2-3.

²³ COLALUCCI 2011, pp. 285-287.

²⁴ Biblioteca Apostolica Vaticana, coll. Chig.P.VII.10, ff. 36-37, matita nera, 1261x436 mm; WIBIRAL 1960, pp. 126-127; 149, nota 20. Il disegno è stato da me visionato personalmente. Purtroppo presso la biblioteca non è permesso effettuare foto e l'immagine da me acquistata per la presente ricerca non ha una risoluzione tale da poter apprezzare tutti i dettagli del disegno. Il disegno è costituito da tre fogli incollati insieme e non presenta né scritte, né misure. Lungo il foglio si alternano otto scene (da sinistra verso destra): 1. Ovale con una figura femminile con i capelli raccolti e assisa sulle nuvole. Nella sinistra regge uno scettro mentre nella destra un volume, cui si rivolge l'angioletto al suo fianco. 2. Quadrato ridotto a forma di croce greca in cui compare una visione celeste con al centro un putтино con un volume aperto. 3. Uno dei riquadri più complessi per numero di personaggi. Assise sopra le

inserire delle tele nel soffitto ligneo, arricchito da intagli recanti gli stemmi della famiglia Chigi: in uno scomparto si distingue la stella chigiana, accanto ad un riquadro ornato con motivi a rosetta e fitomorfi. Il progetto non venne mai messo in opera, poiché già Filippo Titi ricordava un soffitto solo dorato. Gli unici documenti relativi ad esso sono alcuni pagamenti controfirmati da Domenico Castelli, Marco Antonio de Rossi e Gian Lorenzo Bernini erogati tra agosto e settembre 1656 al pittore e quadraturista Giovanni Maria Mariani per aver dipinto il soffitto «conforme al Altre con averli dato una mano di Colla e stuccato con 3 mano di Gesso di oro e raschiato che e stato doi mano di Biaccha di venetia con aver Brunito tutti li rilievi e Cornicione»²⁵.

La genesi della finta architettura del colonnato è stata attentamente analizzata da Sabine Jacob a cui spetta aver identificato nei fondi della Kunstbibliothek di Berlino il progetto autografo più prossimo alla realizzazione finale [figg. 6-8]²⁶. Dalle fini acquerellature dello studio berlinese si intuisce il ruolo di primo piano affidato dal Cortona alla luce, che mobilissima si fonde con quella naturale delle ventisei finestre, insinuandosi tra le colonne e venendo filtrata da esse, così come dal fogliame e dai drappi svolazzanti nel registro superiore, i cui pochi e frammentari lacerti richiamano alla mente gli apparati effimeri progettati da Schor negli stessi anni [figg. 9-10]. Ad enfatizzare questa sensazione di movimento e di gioiosa vitalità concorrono le figure appena abbozzate nel paesaggio, mentre per la redazione finale si optò per l'inserimento di vasi all'antica ed erme mimetizzate nella vegetazione lussureggiante [figg. 10-13]. Anche la variazione dei motivi decorativi – dai basamenti, agli stipiti delle finestre, alle cornici, alle coppie di ignudi monocromi – doveva contribuire a una lettura dinamica del colonnato, laddove l'occhio poteva muoversi liberamente da un dettaglio all'altro, da una scena all'altra, in uno scambio continuo e mutevole tra finzione e realtà. Nonostante non sia più apprezzabile, a causa delle manomissioni ottocentesche, dal disegno di Berlino si comprende come l'elemento

nuvole vi sono tre figure non meglio identificabili: a sinistra una donna che si sporge dalla nuvola, al centro un uomo con uno scettro (?), sull'estrema destra, di profilo, un altro uomo con uno scettro. 4. Quadrato ridotto a forma di croce greca con un uomo sulla sinistra verso il quale giunge un puttino trionfante. 5. Riquadro con una traccia appena accennata di stemma papale. Potrebbe trattarsi di un'aggiunta successiva poiché esso è posto a rovescio rispetto al verso delle altre raffigurazioni. 6. Quadrato ridotto a forma di croce greca in cui vi sono due figure di angioletti che portano in gloria un oggetto (forse un turibolo?). 7. Riquadro con un colomba in mezzo a puttini. La figura sull'estrema destra potrebbe forse essere quella di un giovane. 8. Quadrato ridotto a forma di croce greca: vi è solo metà croce, lasciata in bianco.

²⁵ TITI 1686, p. 276; WIBIRAL 1960, p. 164. Mariani risulta essere impiegato nel palazzo del Quirinale già nel marzo 1656 per «diverse Pitture, et altri lavori»: BAV, Palazzo Ap., Computisteria 592, *Registro di ordini*, ff. 106; 110; 143-144. Il soffitto attuale è invece frutto della ridecorazione ottocentesca: BRIGANTI 1962B [1982], p. 107; *La pittura antica* 1993, II, p. 191; COLALUCCI 2011, pp. 285; 292.

²⁶ Inv. HdZ879; 361x1389 mm. Lo studio, proveniente dalla collezione Pacetti, è costituito da sette fogli incollati insieme ed è eseguito a matita nera, con tracce di penna e ripassi ad acquerello bruno e grigio: JACOB 1971, pp. 43-44. Rispetto al progetto di Berlino, i lavori di restauro hanno evidenziato alcune differenze nella redazione finale: NEGRO 2009, p. 158.

unificante dell'intera invenzione cortonesca sia la luce che per mezzo del colonnato rende lo spazio fittizio uno spazio concreto e tangibile entro il quale si muovono le figure. Questa imposizione del dato illusionistico su quello reale, raggiunta per mezzo del serrato gioco di luce del colonnato, proietta in pittura quanto esplorato contemporaneamente da Bernini in scultura²⁷. Precede il disegno della Kunstbibliothek un foglio alla Christ Church College Library di Oxford in cui i quadri riportati nel registro superiore si alternano tra rettangoli e tondi, anziché ovali²⁸. Invece delle colonne binate ne compare una sola, con una conseguente riduzione di monumentalità. Ad un grado di elaborazione intermedio tra il foglio di Berlino e quello di Oxford si colloca uno studio del Kunstmuseum di Düsseldorf, ove compare ancora una colonna singola a intervallare le finestre, affiancata da figure di sibille e profeti²⁹. Entrambi gli studi sono ritenuti non autografi del Cortona ma prodotti nell'ambito della sua bottega³⁰. Accanto a queste ben note prove si aggiungono tre copie – due al Metropolitan Museum di New York e una in collezione privata [figg. 14-16] – assegnate dalla critica a Garzi sulla scorta delle iscrizioni «[L]uigi Garzi» e «le 8 Dicembre 1708» sopra una di esse³¹. Attribuibili alla stessa mano, i fogli faticano a inserirsi tra le prove note del pittore poiché appaiono caratterizzati da un segno incerto e da alcune debolezze di esecuzione, in particolare nelle fisionomie approssimative e un poco imbambolate³². In questa sede si propone, seppure in maniera dubitativa, di ricondurli nel più ampio bacino della bottega cortonesca.

Più complesso è stabilire la funzione precisa di cinque fogli dalla resa fortemente pittorica data da ampie acquerellature, cavati con minime varianti dal progetto di Berlino. Raffiguranti tre cornici e due coppie di offerenti, i fogli furono inseriti dal noto collezionista e *connoisseur* padre

²⁷ Nonostante i rapporti tutt'altro che cordiali tra Bernini e Pietro da Cortona, testimoniati a più riprese delle fonti, entrambi guardarono reciprocamente all'operato dell'altro, particolarmente in campo architettonico. È il caso ad esempio della risistemazione di Santa Maria della Pace da cui Bernini derivò alcune idee per le successive chiese di Sant'Andrea al Quirinale, di San Tommaso da Villanova a Castel Gandolfo e dell'Assunta ad Ariccia, come ricostruito in: MARDER 1998.

²⁸ Inv. 0973, matita nera, penna, inchiostro bruno, 320x274 mm.

²⁹ Inv. FP8070, matita nera, penna, inchiostro bruno, 427x565 mm; MERZ 2005, pp. 390-391, cat. 217.

³⁰ Ampliamenti discussi in JACOB 1971, pp. 42-44; 52. Questi progetti non presentano indicazioni per le scene bibliche ad eccezione di due ovali, nei fogli di Oxford e Berlino, dove compaiono appena abbozzati due paesaggi con delle figurine.

³¹ Inv. 1970.736.48, penna, inchiostro marrone e acquerellature grigie, 160x220 mm; inv. 1970.736.49, penna, inchiostro marrone e acquerellature grigie, 286x381 mm. La presenza della scritta ha fatto ipotizzare che il disegno fosse stato richiesto a Garzi da un committente francese. A mio avviso è invece più probabile che si tratti di una annotazione successiva apposta da un collezionista: *Architectural and ornament drawings* 1975, p. 26, cat. 32. Il disegno in collezione privata (inchiostro marrone e acquerellature grigie, 278x346 mm) è stato pubblicato in *Landscape and Architecture* 1973, cat. 17. Questo foglio risulta essere particolarmente interessante perché copia una porzione di colonnato leggermente diversa rispetto a quella riportata nel disegno di Düsseldorf, ed è probabilmente tratto da un altro progetto andato perso o ancora da rintracciare.

³² Garzi disegnatore è stato recentemente messo a fuoco in GRISOLIA 2018. Anche Francesco Grisolia, che qui ringrazio per lo scambio di opinioni, rimane dubbioso circa l'effettiva paternità dei fogli. Garzi dimostrò comunque interesse per il cantiere del Quirinale: si veda qui il paragrafo 5.

Sebastiano Resta all'interno del *Piccolo Preliminare al Grande Anfiteatro Pittorico*, volume riscoperto negli anni ottanta del secolo scorso da Simonetta Prosperi Valenti Rodinò e Giulia Fusconi [figg. 19-28]³³. Lo stesso Resta annotava, a proposito della loro genesi, che «il sig. Pietro faceva i primi segni di lapis, e poi li faceva dar di penna e d'acquerella dallo Scol[ar]o Lazaro Baldi, si che non ponno dirsi originali della sua mente»³⁴. Il fatto però che l'oratoriano li inserisca nella sezione della galleria Pamphilj, non collegandoli alla decorazione del Quirinale, rende la sua testimonianza non pienamente affidabile. È evidente che Resta non conoscesse bene la galleria – e forse non ebbe mai occasione di vederla di persona –, nonostante egli giunse a Roma dalla Lombardia nel 1661, dove fu favorito proprio dal cardinale Sforza Pallavicino, fedelissimo di papa Chigi³⁵.

Nel passaggio dall'ideazione alla realizzazione, Pietro da Cortona non intervenne direttamente ma, come anticipato nel paragrafo precedente, delegò a una ampia selezione di pittori, non tutti afferenti all'ambito cortonesco. Tale processo di elaborazione si verificò anche nell'esecuzione delle otto coppie di ignudi che vennero affidate almeno a cinque artisti diversi, i quali in questo caso si basarono su di un suo progetto, come testimoniano i fogli di Berlino e del *Piccolo preliminare al Grande Anfiteatro Pittorico*, senza però curarsi di arrivare a un risultato uniforme dal punto di vista stilistico. Claudio Strinati ha avanzato l'ipotesi che ciascun pittore cui fu commissionato un riquadro biblico avesse anche provveduto a eseguire gli offerenti corrispondenti. Tale supposizione, seppur suggestiva, è però disattesa in alcuni casi dai dati di stile³⁶. Non sono chiari i criteri adottati dal Cortona per assegnare queste parti. Tuttavia la scelta – poiché proprio di scelta credo si possa parlare – di non imporre uno stile dominante a una compagine così eterogenea di esecutori lo lasciò abbastanza libero di rivolgersi a più di un pittore contemporaneamente, con l'innegabile vantaggio di progredire rapidamente nei lavori.

Il punto fermo per ricostruire la complessa vicenda degli ignudi, ai quali spetta il compito di celebrare la casata del pontefice vista la profusione di serti e rami di quercia, esplicito richiamo all'emblema Chigi, si identifica in un disegno di Giovanni Angelo Canini, conservato a

³³ FUSCONI, PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983-1984. L'attuale collocazione del volume presso la Biblioteca Nazionale di Roma è: coll.68.Banc.II.15, nn. 39, 173x206 mm; 41, 173x226 mm; 43, 173x225 mm; 52, 172x200 mm; 54, 172x214 mm. Tutti e cinque i disegni presentano le medesime caratteristiche tecniche: tracce di matita e inchiostro bruno acquerellato.

³⁴ BNR, coll.68.Banc.II.15, n. 39; FUSCONI, PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983-1984, pp. 247-248; 253.

³⁵ PIZZONI, PROSPERI VALENTI RODINÒ 2016. Per quanto riguarda il disegno di Oxford, Resta doveva essere meglio informato, dal momento che giunto in suo possesso vi annotò sopra: «Pietro da Cortona Galleria di M.te Cavallo di Aless.o VII»: PROSPERI VALENTI RODINÒ 1998, pp. 184; 182 fig. 6. WIBIRAL (1960, p. 139) l'aveva assegnato a Giovanni Francesco Grimaldi; ipotesi rigettata dalla critica successiva: JACOB 1971, pp. 42; 52; PROSPERI VALENTI RODINÒ 1999, p. 184; NEGRO 1999, p. 340, nota 5.

³⁶ Ipotesi comunicata oralmente a PASTI 2006, p. 94, nota 23. A causa del pessimo stato di conservazione di due coppie non è possibile esprimersi definitivamente in merito.

Düsseldorf e reso noto da Nicholas Turner³⁷. Si tratta di uno studio preparatorio per uno degli offerenti sotto il *Sacrificio di Isacco* (cat. 4), anch'esso realizzato da Canini, sul quale è annotato «Jo Angelus Caninius Rom.s Ping.t et delin.it in Palatio Pont. in Quirinale Colle» [figg. 29-30]. Nel foglio la figura sembra reggere un drappo, poi sostituito da un braciere nell'affresco. Questa variante identificherebbe il foglio come una prima prova, avanzata da Canini sulla scorta dei disegni della bottega, non pervenuti, in cui gli offerenti non sono ancora caratterizzati dai bracieri ma dai panneggi, come appare nelle prime idee di Oxford e Düsseldorf. Sempre nelle collezioni del Kunstpalast, si trova uno studio per l'altro offerente [fig. 31]³⁸. Il fatto che si riscontrino alcune varianti rispetto alla redazione finale ad affresco, conferma la loro natura di progetti invece che di copie *d'après*. L'esecuzione al Quirinale di altre opere oltre al *Sacrificio di Isacco* è ricordata anche nella biografia di Canini redatta da Lione Pascoli: «Fecevi alcune figure, ed ornati a chiaroscuro negli spartimenti delle storie rappresentate all'intorno della medesima, che ebbero co' quadri il meritato applauso»³⁹.

La fortunata corrispondenza tra disegni preparatori e offerenti non è stata riscontrata in nessuna altra occasione, motivo per il quale è possibile avanzare delle considerazioni solo su base stilistica. Angela Negro ha convincentemente proposto di riconoscere nelle due coppie sotto la *Cacciata dal Paradiso* di Bartolomeo Colombo (cat. 7) e sotto l'*Incontro tra Giacobbe ed Esaù* di Fabrizio Chiari (cat. 6) la mano dello stesso Chiari, cui ben si accordano le muscolature possenti e le chiome raccolte in ciocche che paiono quasi incise [figg. 32-33]⁴⁰. L'alto livello qualitativo della coppia sotto l'*Entrata degli animali nell'arca* (cat. 18) di Johan Paul Schor, caratterizzata da un vigoroso plasticismo e da un modellato fuso, è stato ricondotto allo stesso Schor [fig. 34], mentre i panneggi nettamente delineati in pieghe quasi cartacee della coppia sotto la *Traversata del Mar Rosso* (cat. 15) sono da assegnare, seppur dubitativamente dato lo stato conservativo, a Jan Miel, autore anche dell'episodio soprastante [fig. 35]. A Francesco Murgia potrebbero spettare invece gli ignudi sotto la scena da lui stesso affrescata con *Davide e Golia* (cat. 17), come sembra indicare il modo di costruire i panneggi voluminosi e un poco impacciati [fig. 36]⁴¹. È invece difficile stabilire la paternità delle ultime due coppie [figg. 37-39], in corrispondenza della *Vittoria di Giosuè* di Guillaume Courtois (cat. 8) e di *Re Ciro che libera gli Israeliti* di Ciro Ferri (cat. 9), poiché il degrado delle superfici ha reso le figure quasi

³⁷ Inv. FP 7248, matita nera, rialzi a biacca, 554x382 mm; TURNER 1978A, pp. 389-390, tav. 4a.

³⁸ Inv. FP 7141, matita nera, rialzi a biacca, 550x410 mm; TURNER 1978A, p. 390 e tav. 4b. Sonja Brink ravvisa in questo secondo foglio una derivazione dall'Ercole Farnese: *Disegnatore virtuoso* 2002, p. 129, cat. 59.

³⁹ Pascoli aggiunge che il pontefice gli ordinò poi diversi quadri, ancora da rintracciare, «assai più piccoli ma tutti istoriati secondo i soggetti avuti dal medesimo glieli fece, e ne rimase soddisfattissimo»: PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 569.

⁴⁰ NEGRO 2017, pp. 326-328, dove però sono indicate le collocazioni errate degli offerenti.

⁴¹ NEGRO 2009, pp. 160-161; EADEM 2017, p. 322.

illeggibili. Va però notato, per riprendere la proposta di Claudio Strinati circa il coinvolgimento per la realizzazione degli ignudi degli stessi pittori chiamati ad affrescare le scene bibliche soprastanti, che lo stile e la qualità di questi due brani non sembrerebbero essere imputabili né a Courtois né a Ferri.

Anche negli ignudi, dunque, Pietro da Cortona non uniformò il linguaggio ma lasciò ciascun pittore libero di reinterpretare le sue invenzioni. Nella loro ideazione, realizzata con esiti felicissimi di grande dinamismo a imitazione dello stucco, doveva aver contato la recente esperienza – condotta su stucchi veri, però – nelle sale dei pianeti a palazzo Pitti, che a sua volta si fondava sullo studio dei modelli romani: le figure di Giulio Mazzoni in palazzo Spada e gli esempi fittizi della galleria Farnese e di Lanfranco a Villa Borghese. Gli antecedenti sono dunque da rintracciare nella produzione dello stesso Cortona: dagli stucchi con i panneggi mossi dal vento nella sala di Giove a Firenze [figg. 40-42]⁴² fino, andando a ritroso, alle coppie di ignudi disposte ai lati di vasi di fiori nella perduta volta del Casino Sacchetti al Pigneto, nota tramite alcune incisioni [figg. 43-44]. In questa ricerca di modelli plastici da sfidare tramite la finzione della pittura potevano forse essere annoverate anche le statue [fig. 45] della facciata di palazzo Ludovisi a Montecitorio, progettata da Gian Lorenzo Bernini e successivamente smantellata⁴³.

Oltre alle coppie di ignudi la galleria presenta altre decorazioni a monocromo scoperte durante l'ultima fase dei restauri. In particolare nella riapertura delle finestre, murate in epoca napoleonica, sono riemersi negli strombi alcuni mascheroni, gli emblemi chigiani e il monogramma di Alessandro VII [fig. 48]⁴⁴. Sebbene la loro qualità non sia sempre uniforme, a causa delle lacune e delle estese ridipinture, si tratta comunque di un'aggiunta preziosa per la galleria, a testimonianza della continua ricerca di *variatio* operata da Pietro da Cortona. Sui lati corti, sotto gli affreschi di Carlo Maratti (cat. 14) e Pier Francesco Mola (cat. 16) sono tornati alla luce due finti medaglioni retti da puttini, anch'essi attribuibili a due mani differenti [figg. 46-47]. Nel primo, per il quale Danuta Batorska propone di individuare Giovanni Francesco Grimaldi, è raffigurata la facciata di Santa Maria della Pace, all'epoca in costruzione sempre su

⁴² Secondo Malcolm CAMPBELL (1997, p. 104), una coppia di *Figure femminili* nella sala di Giove venne eseguita dallo stesso Cortona come modello per gli stuccatori fiorentini guidati da Cosimo Salvestrini. Per Pietro da Cortona stuccatore: BENEDETTI 1980.

⁴³ Ne rimane testimonianza in un dipinto dubitativamente attribuito a Mattia de' Rossi e databile entro il 1655, per via della presenza dello stemma di papa Pamphilj, promotore della costruzione dell'edificio: M. LOCCI, in *Gian Lorenzo Bernini* 1999, pp. 352-355, cat. 72.

⁴⁴ PASTI 2006, p. 91.

progetto di Pietro da Cortona⁴⁵. Nell'altro compaiono invece la porta del Popolo e l'adiacente chiesa, in ricordo dei rifacimenti commissionati da Alessandro VII in occasione dell'arrivo di Cristina di Svezia al principio del suo pontificato, nel 1655. In questo modo si poneva l'accento non solo sul programma di *renovatio urbis* che il papa aveva avviato già all'indomani della sua elezione al soglio di Pietro ma al contempo si esaltavano due luoghi chiave per la propria storia familiare: Santa Maria del Popolo e Santa Maria della Pace, ove i Chigi detenevano sin dal Cinquecento il patronato di due cappelle, fulgidi episodi della munificenza del loro avo, il banchiere Agostino⁴⁶.

È dunque alle decorazioni a monocromo degli offerenti e degli ornati che viene affidato il messaggio celebrativo della casata Chigi, laddove nelle scene bibliche l'unico riferimento encomiastico si coglie nel pavimento dell'affresco con *Giuseppe riconosciuto dai fratelli* (cat. 16; **fig. 109**) ove compare la stella a otto punte.

È possibile che buona parte dei mascheroni eseguiti negli strombi delle finestre venisse affidata a Egidio Schor, fratello di Johann Paul, documentato al Quirinale dal gennaio al luglio 1657. Sembra puntare verso questa direzione una voce del *Giornale di spese e ricevute a favore di Pietro da Cortona* in cui viene specificato che Egidio, il 12 giugno 1657, ricevette 40 scudi «per ornamenti»⁴⁷.

Inoltre si propone qui di attribuire a Ciro Ferri alcune delle decorazioni che compaiono sugli alti basamenti del colonnato. Si tratta di motivi ornamentali che spaziano tra girali d'acanto, leoni e grifoni alati, vasi all'antica e fantasiosi mostri marini. Alcuni di questi ritornano puntualmente in due fogli facenti parte di una *suite* di diciannove disegni conservati presso il Département des Arts Graphiques del Louvre [**figg. 49-54**]⁴⁸. Le dimensioni ridotte, la tecnica e l'alto grado di finitura permettono di escludere una loro funzione di studio preliminare agli affreschi. Si tratta invece di disegni destinati a essere incisi a corredo del volume dedicato da Niccolò Maria Pallavicino e Francesco Rasponi alla conversione di Cristina di Svezia, elaborato intorno al 1655, ma edito solo nel 1679. La prossimità tra le soluzioni disegnate e quelle ad affresco farebbe propendere per una realizzazione di Ferri anche di queste ultime.

⁴⁵ Ivi, p. 95; NEGRO 2009, p. 157; BATORSKA 2011, p. 76.

⁴⁶ Cfr. capitolo IV, paragrafo 1.

⁴⁷ Egidio ricevette in totale 110 scudi: WIBIRAL 1960, p. 163; SPARTI 1997B, p. 136. Per Egidio, arrivato a Roma nel 1654: DOBLER 2012, pp. 27-32.

⁴⁸ Inv. 3093.BIS, matita, penna, inchiostro bruno e rialzi a biacca, 47x151 mm; inv. 3094.BIS, matita, penna, inchiostro bruno e rialzi a biacca, 55x152 mm. I due fogli provengono dalla collezione Mariette: *Le dessin à Rome* 1988, pp. 54-55; GADY 2011, pp. 79-80, catt. 49-51.

4. «COMMISE A PIETRO, CHE SVEGLIASSE ALCUNI GIOVANI DE' PIÙ VALOROSI NELL'ARTE DEL PENNELLO»⁴⁹: PRESENZE E ASSENZE NELLA GALLERIA

Data la varietà di esiti stilistici dispiegata lungo le pareti della galleria, i criteri di selezione di questo gruppo eterogeneo di pittori, riunito da Pietro da Cortona sopra i ponteggi del Quirinale, non possono essere riconosciuti come il prodotto di una bottega, sulla scorta degli esempi di Raffaello e di Annibale Carracci o di quello più recente di Andrea Sacchi al Battistero Lateranense, dove l'elemento unificante si ravvisa nel recupero dei soggetti e delle composizioni della Stanza di Costantino in Vaticano. In questo senso, come appena visto nel paragrafo precedente, è la finta architettura del colonnato a rivestire questo ruolo, lasciando una certa autonomia di invenzione e di esecuzione agli altri pittori. Come è stato osservato, infatti, non si trattò del «trionfo di un marasma incontrollato»⁵⁰ ma piuttosto di un episodio di convivenza figurativa.

Non è poi da sottovalutare la necessità di terminare la decorazione in tempi rapidi come di fatto avvenne e come riferiscono anche le fonti⁵¹. L'incalzare delle commissioni da parte del papa neo-eletto dovette infatti spingere il Cortona ad affidarsi sia a pittori già autonomi, dei quali doveva essere sicuro della buona resa, sia a personalità a lui più strettamente legate e in grado di assecondare le sue indicazioni. Di questi ultimi dovevano fare parte Lazzaro Baldi, Guillaume Courtois e Ciro Ferri che in questo giro d'anni costituiscono una compagine compatta e sostanzialmente interscambiabile, utile a sostituire il maestro nelle opere pittoriche come accadde ad esempio in palazzo Pitti o come si progettò per il palazzo ducale di Modena⁵². A questi si affiancarono anche figure meno dotate ma che dovevano ugualmente garantire al maestro un'esecuzione rapida e soddisfacente. È il caso di Carlo Cesi⁵³, Bartolomeo Colombo e Francesco Murgia. Nell'assegnazione delle parti, il Berrettini doveva però aver tenuto conto delle diverse specializzazioni di ciascuno. A Jan Miel, che aveva convincentemente riproposto i

⁴⁹ PALLAVICINO 1843, II, p. 255.

⁵⁰ STRINATI 1997, p. 173. Di «scarsa omogeneità stilistica» parlano Ludovica Trezzani e Laura Laureati: *La pittura antica* 1993, II, p. 192. Di parere diverso BATORSKA (2011, p. 74) che ravvisa, nonostante le diverse mani, una decorazione uniforme.

⁵¹ MARTINELLI 1660-1663 [1968], pp. 249-250. Si veda anche il prossimo paragrafo.

⁵² La vicenda modenese è ricostruita in JARRARD 1998. Si veda anche: capitolo I, paragrafo 2.

⁵³ Il basso compenso percepito da Cesi – appena 35 scudi rispetto alla media di 200 per gli altri pittori – ha fatto supporre che questi, nel realizzare il *Giudizio di Salomone* (cat. 5), si attenesse fedelmente a un progetto di Pietro da Cortona. Tale ipotesi mette in discussione anche l'autografia del relativo disegno preparatorio, conservato presso la collezione Lanciani dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte a Roma: VANNUGLI 1997, pp. 258; 264, nota 7.

temi delle bambocciate su scala monumentale⁵⁴, doveva essere particolarmente congeniale una scena affollata come quella della *Traversata del Mar Rosso* (cat. 15; **fig. 110**). Allo stesso modo la scelta di Guillaume Courtois per la *Vittoria di Giosuè sugli Amorriti* (cat. 8; **fig. 89**) – uno dei migliori episodi dell'intero ciclo – si era forse basata sulla conoscenza della *Battaglia di Alessandro e Dario* oggi a Versailles⁵⁵.

Bisogna poi tenere anche conto delle volontà del papa, con il quale Berrettini instaurò un dialogo serrato. Stando alle fonti Alessandro VII gli diede «lume dell'attioni da rappresentarsi» ed è quindi lecito immaginarsi che ebbe anche voce in capitolo nella scelta e nell'approvazione di alcuni pittori⁵⁶. Potrebbe, ad esempio, essere il caso di Filippo Lauri e di Jan Miel che fino a questo momento non dimostrano alcun contatto né personale né stilistico con il Cortona. La loro presenza potrebbe invece essere dovuta al suggerimento di qualche membro dell'*entourage* papale tenuto in grande considerazione, come il maggiordomo Girolamo Farnese e il tesoriere Giacomo Franzone, entrambi elevanti al rango di cardinali nel 1658. Anche per Mola si è tentati di pensare che la scelta sia dovuta principalmente al pontefice, vista la sua presenza anche in Santa Maria della Pace e nel *Missale Romanum*. Più noto è l'episodio di Carlo Maratti che Bellori racconta essere stato raccomandato al papa dal fidatissimo Gian Lorenzo Bernini⁵⁷.

Potrebbe inoltre derivare dalla mediazione tra le istanze del Chigi e quelle del Cortona il mancato coinvolgimento dei due artisti senesi cari al papa: Raffaello Vanni e Bernardino Mei⁵⁸. Quest'ultimo arrivò da Siena a Roma il 16 aprile 1657, «chiamato per servire qua nella sua professione», come attesta il rimborso ricevuto per le spese di viaggio⁵⁹. Tuttavia a riprova della fluidità delle presenze nei diversi cantieri chigiani, entrambi vennero prontamente indirizzati altrove: nelle chiese di Santa Maria del Popolo e di Santa Maria della Pace, dove si trovavano le

⁵⁴ Si allude alle tele di grandi dimensioni (circa 85x174 cm) realizzate a cavallo degli anni quaranta e cinquanta per il marchese Tommaso Raggi: il *Carnevale in piazza Colonna* ora al Wadsworth Atheneum di Hartford (inv. 1938.603), la *Fiera fuori le mura di Roma*, transitata da Sotheby's nel 2007 e ora in collezione privata e la *Calcara*, leggermente più piccola, nelle collezioni della Banca d'Italia.

⁵⁵ Non a caso l'opera era stata attribuita sia allo stesso Cortona che al fratello di Guillaume, Jacques Courtois, specializzato nel genere della battaglia: BREJON DE LAVERGNÉE 1997, p. 126.

⁵⁶ MARTINELLI 1660-1663 [1968], p. 250.

⁵⁷ BELLORI 1672 [2009, II], p. 582.

⁵⁸ Tra i pittori attivi a queste date spicca l'assenza di Giacinto Brandi che in generale pare rimanere abbastanza al di fuori di questo giro di commissioni: SERAFINELLI 2015, I, pp. 60-61. Tra gli assenti si annoverano anche pittori della generazione precedente che avevano avuto un ruolo cruciale per lo sviluppo delle vicende decorative: Giovanni Francesco Romanelli, nuovamente chiamato a Parigi dal 1655 al 1657, e Andrea Sacchi, oramai giunto agli ultimi anni di vita. Sopperisce a tale mancanza Carlo Maratti anche se nell'*Adorazione* (cat. 14; **fig. 106**) si delinea chiaramente, forse per la prima volta, una piena autonomia del pittore dagli insegnamenti del maestro, in direzione di un linguaggio tutto personale destinato a imporsi nei decenni successivi.

⁵⁹ OZZOLA 1908, p. 59. Già nel gennaio 1657, Alessandro VII manifestava l'idea di coinvolgere Bernardino Mei in Santa Maria del Popolo: «levati i depositi della nave di mezzo, e le due [*sic*] altari della Croce a S. Maria del Popolo, parlato di farvi due tavole, del Mei, e del pittore del duca Salviati [*Giovanni Maria Morandi*]: KRAUTHEIMER, JONES 1975, p. 204; cfr. anche capitolo IV, cat. 1.

cappelle gentilizie di Casa Chigi, e nella collegiata di Ariccia (in quest'ultima, sotto la supervisione di Bernini)⁶⁰.

Stando inoltre a quanto annotato da padre Resta, Vanni «disegnò e dipinse a chiaro e scuro le leggi di Dio in pietra in terra nella sala della Cappella di Monte Cavallo»⁶¹. Il passo, che è l'unico a dare conto di questo intervento, è stato interpretato come la conferma della partecipazione di Vanni al cantiere della galleria⁶². Al contrario ritengo che debba essere messo in relazione con un intervento ancora da rintracciare: nella galleria non compare infatti alcun ambiente adibito a cappella, il che esclude che l'oratoriano si riferisse proprio all'impresa supervisionata dal Cortona. Questa indicazione, anzi, mi pare rafforzi l'ipotesi di un suo mancato coinvolgimento nel cantiere collettivo, prontamente sanato da un'altra commissione.

Ad ogni modo Alessandro VII rimase soddisfatto del risultato della galleria, come confermano alcune annotazioni nel suo diario personale. Il 12 agosto 1657 ordinò di donare 60 e 40 scudi ai pittori che «si son portati meglio in dipegnere alla Galleria» e di organizzare un incontro per conoscerli personalmente (20 agosto 1657). Mentre già al 17 luglio risaliva la richiesta al maggiordomo Girolamo Farnese di mettere «ad operare alle Logge Vaticane i Pittori della Galleria» (17 luglio 1657)⁶³.

Credo infine sia utile in questa sede precisare la natura di un altro passo del diario del pontefice, appuntato in quegli stessi giorni. Il 6 agosto 1657, Alessandro VII stilò il seguente elenco:

«1. Pietro da Cortona 2 Andrea Sacchi 3 il Romanello 5 Carlo dela Natività 6 Mola di Gioseff. 3 Borgognone del mar rosso 7 scolar di Pietro da Cortona 4 Il C.v Vanni 9 il Meij Senese»⁶⁴.

Il brano, di non facile interpretazione, è stato sovente inteso dalla critica come una sorta di *desiderata* del papa per la galleria⁶⁵. L'equivoco nasce dalla errata trascrizione fornita da

⁶⁰ Capitolo IV, catt. 1; 3-4; 8; 10.

⁶¹ *Le postille di Padre Resta* 2016, p. 48, nota 17. Tra la produzione ad affresco pubblica del Vanni a Roma si ricorda solo un'Assunzione in Santa Maria in Campitelli, andata distrutta negli anni sessanta del Seicento durante i lavori di ammodernamento della chiesa: PIERGUIDI 2014, pp. 162-163. Ben più ampio fu invece l'impiego in ambito privato: il marchese Mariano Patrizi, presso il quale il pittore era in servizio durante il quinto decennio, gli commissionò i fregi di sette sale nel palazzo di famiglia di fronte a San Luigi dei Francesi: FUMAGALLI 1989, pp. 130-133; NEGRO 1989, pp. 110-116; MINOZZI 2000, pp. 27-31.

⁶² *Le postille di Padre Resta* 2016, p. 48, nota 17.

⁶³ KRAUTHEIMER, JONES 1975, pp. 205-206. Gli interventi nelle Logge non sono stati ancora identificati né è chiaro se siano mai stati eseguiti. L'unico incarico noto, eseguito nel Palazzo Apostolico, è quello assegnato a Jan Miel per la decorazione della cosiddetta cappella di Urbano VIII, rintracciata da parte di chi scrive nel corso di queste ricerche: cfr. capitolo V.

⁶⁴ BAV, Chig. O.IV.58, f. 51v, già in KRAUTHEIMER, JONES 1975, p. 206.

⁶⁵ BISOGNI 1987, p. 168; GALLI 1987, p. 94; SCHLEIER 1989, p. 88, nota 97; QUINTERIO 1991, p. 156 (che lo interpreta come una «classifica ideale [d]i meritevoli»); FAGIOLO DELL'ARCO 2001, pp. 90, 94 nota 19, 119; MERZ 2005, p. 29; SPERINDEI 2008, p. 155; EADEM 2011, p. 518; PEDROCCHI 2009, II, p. 624; CIAMPOLINI 2010, I, p. 345

Richard Krautheimer e Robert Jones, ai quali spettò il ritrovamento e la pubblicazione della preziosa fonte documentaria. I due studiosi uniscono infatti la voce precedente del diario, «fermato il disegno della stalla e portici a Monte Cavallo et ivi hora prospettiamo (for the Galleria di Alessandro VII)», facendovi seguire senza interruzione l'elenco soprammenzionato⁶⁶. Ricontrollando il manoscritto appare però evidente come si tratti di due voci distinte, nettamente separate da una linea orizzontale tracciata dallo stesso papa. Come infatti dimostrano anche le altre voci del diario testé citate, di poco successive, e i saldi ai pittori versati entro la fine di luglio, quando viene stilata questa lista il cantiere è già terminato. Un'ulteriore conferma viene indirettamente dal fatto che per identificare Mola, Maratti e Courtois il papa ricorra alle scene da loro appena affrescate nella galleria (sebbene confonda la *Vittoria di Giosuè* del Borgognone con la *Traversata del Mar Rosso* di Miel). Sebbene non sia possibile sciogliere correttamente il significato dell'elenco, si tratta ad ogni modo di un'annotazione interessante, a partire dalla citazione di Andrea Sacchi immediatamente di seguito a Pietro da Cortona, vale a dire i due pittori più importanti attivi in quel momento a Roma.

L'aver interpretato questo brano come l'evidenza delle disattese volontà di Alessandro VII circa i pittori da coinvolgere nell'impresa ha permesso alla critica di suffragare quanto affermato da Passeri, secondo il quale, Berrettini non «esegui totalmente il volere del pontefice», affidandosi a soluzioni di ripiego rispetto a quanto richiestogli⁶⁷. In realtà l'elenco non può essere messo in relazione con la galleria ma deve forse essere riferito a un altro progetto non ancora rintracciato, perduto o forse mai compiuto. A questo proposito giova ricordare che, nella biografia di Maratti, Bellori dopo aver descritto i lavori nella galleria aggiunge:

«Voleva Alessandro seguitare l'ornamento della Sala Regia nel medesimo palazzo, e già Pietro da Cortona architetto non meno che pittore eccellente ne aveva avuto l'impiego con la galleria, se non che prolungatane, come spesso accade, l'esecuzione, venne a morte Alessandro e l'opera non ebbe effetto»⁶⁸.

e III, p. 10401 e da ultimo BRUNO 2020. Si sono discostati da questa interpretazione solo Angela NEGRO (1999, p. 327) e Francesco PETRUCCI (2012, p. 464, cat. D24) secondo il quale l'elenco si riferirebbe ad alcuni incontri avuti dal papa in quella data. È probabilmente sulla scorta di questo brano che Richard KRAUTHEIMER (1985 [1987], p. 20) riporta erroneamente che nella galleria vi lavorarono sia Mei che Vanni, pittori «scadenti» e voluti dal papa «solo perché senesi».

⁶⁶ KRAUTHEIMER, JONES 1975, p. 206; ricontrollato sull'originale in BAV, Chig.O.IV.58, f. 51v.

⁶⁷ PASSERI 1772, p. 393.

⁶⁸ BELLORI 1672 [2009, II], pp. 584-585. L'ambiente, che presenta caratteristiche non dissimili da quelle della galleria, aveva già un fregio decorato da un'*équipe* di pittori – tra i quali Agostino Tassi, Carlo Saraceni e Giovanni Lanfranco – tra il 1616 e il 1617. Dopo l'Unità d'Italia venne aggiunto un secondo fregio mentre le pareti, rimaste senza decorazioni, furono coperte da arazzi: BRIGANTI 1962A, pp. 50-54.

5. LA FORTUNA CRITICA

Le scelte operate dal Cortona nella galleria diedero luogo a pareri discordanti da parte dei contemporanei. Toni entusiastici furono spesi dal cardinale Sforza Pallavicino, come del resto ci si deve aspettare dal biografo di Alessandro VII:

«Più felice architetto fu Pietro in soprintendere ai lavoranti del suo mestiere. Venne in mente ad Alessandro di far opera, che insieme svegliasse lo studio di pittura (assai allora scaduto) con lo stimolo, di piacer al principe e di superar gli emoli, ed insieme ornasse la reggia del Quirinale nella stanza d'esso più riguardevole, cioè in una gran galleria [...] che con le finestre volte verso ponente domina tutta la nostra città di Roma, e gode la verde scena delle colline, che la circondano, e con le altre verso levante guarda lo spazioso cortile e la facciata interna del palazzo. Questo è nella maggior parte dell'anno, che la corte dimora nel Quirinale, il più piacevole insieme e il più salutare passeggio de' pontefici dalla maestà imprigionati; e quivi spesso conducono ambasciatori e signori stranieri per dar loro più grata udienza, come in camera più diletta. Ora le parti di questa galleria rimaneano nell'uniforme semplicità d'una nuda bianchezza, il che troppo levava e beltà e decoro. Il Pontefice pertanto affin di vestirla di addobbi maestosi insieme nobili, ecclesiastici e durevoli, commise a Pietro, che svegliasse alcuni giovani de' più valorosi nell'arte del pennello, e con l'opere loro facesse effigiare di sagre storie, acconciamente spartite, tutti que' muri; il che posto in esecuzione riuscì agli occhi dei riguardanti come il veder un piano dinanzi coperto di neve nella vernata, poi verdeggiante e fiorito in giardino la primavera»⁶⁹.

Un giudizio positivo è espresso pure da Fioravante Martinelli, il quale nota come il gran numero di soggetti avesse richiesto la necessità di rivolgersi a una folta *équipe* di pittori «si per terminare con sollecitudine». A tal proposito il Cortona non mancò di «compartire il tutto a giovani, che per gloria di Sua Santità potevano operare con ogni maestria»⁷⁰.

Diametralmente opposta è invece la posizione di Giovanni Battista Passeri che nella vita di Pier Francesco Mola si lascia andare a un duro attacco a Pietro da Cortona:

«ne diede [*Alessandro VII*] cura a Pietro da Cortona, ma egli desiderava che sotto la sua direzione si mettessero per quel lavoro in opera li pittori più celebri di quei tempi; ma non si eseguì totalmente il volere del pontefice. Per capriccio di chi ne aveva la soprintendenza ne vennero esclusi alcuni che ne havrebbero meritata parte dell'impiego, e furono posti in opera altri che non

⁶⁹ PALLAVICINO 1843, II, pp. 254-255.

⁷⁰ MARTINELLI 1660-1663 [1968], pp. 249-250.

ne erano degni, e questi sono gli accidenti che succedono bene spesso quando si danno queste cure a quelli della professione»⁷¹.

Queste le principali voci – in favore o contro – la decorazione che non conobbe un seguito fortunato né riuscì a imporsi come modello, probabilmente anche a causa della difficile accessibilità del luogo. È però bene ricordare che anche un'altra galleria affrescata dal Cortona – quella in palazzo Pamphilj in piazza Navona commissionatagli da papa Innocenzo X – era di difficile accesso, tuttavia ciò non impedì la sua divulgazione tramite le incisioni realizzate intorno al 1661 da Carlo Cesi⁷². Dal Quirinale, invece, furono incise solo le scene dei lati corti.

La ripresa dei motivi della galleria venne messa in opera principalmente dai pittori che parteciparono all'impresa, nei decenni successivi al suo compimento. La prima timida reazione si registra tra il 1658 e il 1659 nella residenza extraurbana del principe Camillo Pamphilj a Valmontone [fig. 53]⁷³. Nel palazzo di famiglia Gaspard Dughet e Guillaume Courtois affrescarono nel salone un finto colonnato con alti basamenti, prossimo a quello della galleria, con ampie aperture di paesaggio. Tuttavia, essendo l'ambiente dotato di una sola finestra, l'effetto luministico è ben diverso rispetto a quello sperimentato dal Cortona nello spazio del Quirinale, scandito ritmicamente da tredici finestre per lato.

Echi della decorazione si dovevano avvertire anche nella cosiddetta galleria di Urbano VIII messa a punto da Johann Paul Schor tra il 1662 e il 1663 nel Palazzo Apostolico Vaticano ma rimasta incompiuta, di cui si ha testimonianza grazie a tre disegni conservati a Windsor [cap. V, figg. 29-30-31] e in cui si nota, in una sorta di *horror vacui*, il reimpiego di alcuni ornati del Quirinale⁷⁴. E ancora la galleria doveva essere servita da modello a Ludovico Gimignani quando si trovò a lavorare alla decorazione della galleria dell'Eroe nel distrutto palazzo Carpegna. I disegni di progetto presso il Nationalmuseum di Stoccolma mostrano come Gimignani intendesse ricorrere a coppie di telamoni su alti basamenti, simili a quelli del Quirinale, da collocare a intervallare le finestre [fig. 54]⁷⁵.

Altre riprese si ravvisano nei recuperi di singole scene. In questo senso si segnala il riutilizzo delle stesse invenzioni del Quirinale da parte di Giovanni Francesco Grimaldi e della sua bottega

⁷¹ PASSERI 1772, p. 393.

⁷² FERRARIS, VANNUGLI 1987A, p. 25; P. FERRARIS, in *Carlo Cesi* 1987, p. 102, nota 16, cat. 21.1.

⁷³ JACOB 1971, p. 54; BENOCCI 2004, pp. 31-35. Il principe Camillo visitò la galleria in compagnia del papa il 19 agosto 1657, quindi a decorazione appena conclusa: KRAUTHEIMER, JONES 1975, p. 206.

⁷⁴ Cfr. capitolo V, catt. 6-8. Sempre Schor si rifece agli offerenti del Quirinale nella progettazione del ninfeo segreto di palazzo Borghese (1672-1673) [fig. 55].

⁷⁵ I disegni sono stati resi noti e studiati da Ursula Verena Fischer Pace. Parte degli affreschi della volta furono trasferiti su tela in occasione della distruzione del palazzo, negli anni trenta del Novecento, e ricollocati in palazzo Madama: FISCHER PACE 1976, pp. 147; 152-153.

per far fronte ai numerosi cicli da affrescare nei palazzi privati romani tra il settimo e il nono decennio del secolo⁷⁶. Un certo interesse lo dimostrò anche Luigi Garzi, all'epoca della galleria appena ventenne. Michela di Macco ha recentemente notato come la *Traversata del Mar Rosso* di Garzi presso il Castello baronale di Collalto Sabino serbi memoria dell'analogo soggetto affrescato da Miel al Quirinale⁷⁷. Allo stesso modo mi sembra che nella vitalità e nei panneggi mossi dei telamoni monocromi che reggono la volta della chiesa napoletana di Santa Caterina a Formiello sia possibile riconoscervi come modello di partenza quello delle figure di Lanfranco nella loggia Borghese, riletto però alla luce della conoscenza degli offerenti del Quirinale [figg. 56-58]⁷⁸.

Il perdurare della sfortuna critica della galleria è dovuto soprattutto alle sue vicende ottocentesche, che ne hanno irrimediabilmente compromesso la lettura unitaria. Giuliano Briganti nella monografia su Pietro da Cortona vi dedicò giusto poche righe mentre ne trattò in maniera più estesa nel volume sul Quirinale⁷⁹. Sebbene, come visto, il primo studio monografico si debba a Norbert Wibiral che nel 1960, con l'aiuto di fonti inedite e dei pagamenti, precisò l'apporto di ciascun pittore, fu necessario attendere l'estesa campagna di restauri avviata nel 1999 per arrivare al recupero sia materiale che critico dell'ambiente. Fondamentali in questo senso sono stati i contributi di Angela Negro⁸⁰. Allo stato attuale la piena comprensione degli spazi risulta essere ancora osteggiata dalla coesistenza delle diverse stratificazioni decorative. Le storie bibliche sono infatti inserite in fregi ottocenteschi con motivi a grottesca. Allo stesso modo anche i tramezzi presentano dipinti e affreschi del XIX secolo. Nel registro inferiore invece, ad intervallare le finestre si trovano le colonne ritrovate sotto la tappezzeria, che risultano però essere mozzate dalle aggiunte successive.

⁷⁶ Per questo aspetto si rimanda più nel dettaglio ai catt. 10-11 in questo capitolo.

⁷⁷ DI MACCO 2018, p. 197.

⁷⁸ L'aspetto originale delle pitture di Lanfranco è stato pesantemente stravolto dall'intervento settecentesco di Domenico Corvi: FERRARA 1976.

⁷⁹ BRIGANTI 1962B [1982], pp. 107-108; BRIGANTI 1962A, pp. 44-50.

⁸⁰ NEGRO 1999; 2009; 2017. Per la galleria si rimanda ancora a PASTI 2006 e AGRESTI 2018 (con alcune imprecisioni).

6. PITTORI E OPERE (IN ORDINE ALFABETICO)

	PITTORE	OPERA	COLLOCAZIONE	PAGAMENTI	DATA O DATAZIONE
1	LAZZARO BALDI	<i>Uscita di Noè dall'arca dopo il diluvio</i>	Sala di Augusto	Pagamenti dal 12 dicembre 1656 al 31 luglio 1657. Saldo: 305 scudi	1656-1657
2	LAZZARO BALDI	<i>Annunciazione</i>	Sala degli Ambasciatori	v. sopra	1656-1657
3	LAZZARO BALDI E GASPARD DUGHET	<i>Adamo ed Eva ammoniti da Dio Padre nel Paradiso Terrestre</i>	Sala degli Ambasciatori	v. sopra [Dughet riceve 30 scudi il 31 gennaio 1657]	1657
4	GIOVANNI ANGELO CANINI	<i>Sacrificio di Isacco</i>	Sala di Augusto	Pagamenti dal 13 settembre 1656 al 31 luglio 1657. Saldo: 215 scudi	1656-1657
5	CARLO CESI	<i>Giudizio di Salomone</i>	Sala degli Ambasciatori	Pagamenti dal 9 aprile 1657 al 31 luglio 1657. Saldo: 35 scudi	1657
6	FABRIZIO CHIARI	<i>Incontro di Giacobbe ed Esaù</i>	Sala gialla	Pagamenti dal 13 settembre 1656 al 31 luglio 1657. Saldo: 245 scudi	1656-1657
7	BARTOLOMEO COLOMBO	<i>Cacciata dal Paradiso</i>	Sala degli Ambasciatori	Pagamenti dal 9 aprile 1657 al 31 luglio 1657. Saldo: 200 scudi	1657
8	GUILLAUME COURTOIS	<i>Vittoria di Giosuè sugli Amorriti</i>	Sala di Augusto	Pagamenti dal 13 settembre 1656 al 31 luglio 1657. Saldo: 245 scudi	1656-1657
9	CIRO FERRI	<i>Re Ciro libera gli Israeliti</i>	Sala degli Ambasciatori	Pagamenti dal 7 giugno 1656 al 31 luglio 1657. Saldo: 385 scudi	1656-1657
10	GIOVANNI FRANCESCO GRIMALDI	<i>Mosè e il roveto ardente</i>	Sala gialla	Pagamenti dal 7 giugno 1656 al 31 luglio 1657. Saldo: 909 scudi	1656-1657
11	GIOVANNI FRANCESCO GRIMALDI	<i>Esploratori della Terra Promessa</i>	Sala gialla	v. sopra	1656-1657
12	FILIPPO LAURI	<i>Gedeone spreme la rugiada dal vello</i>	Sala di Augusto	Pagamenti dal 10 ottobre 1656 al 24 luglio 1657. Saldo: 500 scudi	1656-1657
13	FILIPPO LAURI E GASPARD DUGHET	<i>Sacrificio di Caino e Abele</i>	Sala degli Ambasciatori	v. sopra [Dughet riceve 30 scudi il 31 gennaio 1657]	1657
14	CARLO MARATTI	<i>Adorazione dei pastori</i>	Sala degli Ambasciatori, lato corto	Pagamenti dal 6 marzo 1657 al 31 luglio 1657. Saldo: 200 scudi	1657

15	JAN MIEL	<i>Traversata del Mar Rosso</i>	Sala gialla	Pagamenti dal 13 settembre 1656 al 31 luglio 1657. Saldo: 215 scudi	1656-1657
16	PIER FRANCESCO MOLA	<i>Giuseppe riconosciuto dai suoi fratelli</i>	Sala gialla, lato corto	Pagamenti dal 13 settembre 1656 al 31 luglio 1657. Saldo: 200 scudi	1656-1657
17	FRANCESCO MURGIA	<i>Davide uccide Golia</i>	Sala di Augusto	Pagamenti dal 6 marzo 1657 al 31 luglio 1657. Saldo: 215 scudi	1657
18	JOHANN PAUL SCHOR	<i>Entrata degli animali nell'arca di Noè</i>	Sala di Augusto	Pagamenti dal 3 giugno 1656 al 31 luglio 1657. Saldo: 1040 scudi	1656-1657
19	JOHANN PAUL SCHOR	<i>Giacobbe e l'angelo</i>	Sala gialla	v. sopra	1656-1657
20	JOHANN PAUL SCHOR	<i>Giuseppe venduto dai suoi fratelli</i>	Sala gialla	v. sopra	1656-1657

1.



AUTORE: Lazzaro Baldi (Pistoia, 1622 – Roma, 1703)

SOGGETTO: *Uscita di Noè dall'arca dopo il diluvio*

DATA O CRONOLOGIA: 1656-1657

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: Palazzo del Quirinale, galleria di Alessandro VII, sala di Augusto

L'affresco [fig. 59], in origine di formato ovale come è ancora possibile osservare ad occhio nudo, è una delle tre scene affrescate da Lazzaro Baldi insieme all'*Annunciazione* (cat. 2) e alla *Ammonizione di Adamo ed Eva* (cat. 3). La sua partecipazione all'impresa del Quirinale è ricordata da Lione Pascoli il quale però, sulla scorta del Titi, gli attribuì erroneamente il grande riquadro con *Davide che uccide Golia* (cat. 17), in realtà eseguito da Francesco Murgia⁸¹. Spetta a Norbert Wibiral aver ricondotto correttamente al pistoiese la paternità delle opere, che devono essere state realizzate tra il dicembre 1656 e il luglio 1657⁸².

Secondo Pascoli, Baldi venne coinvolto dallo stesso Alessandro VII, per il quale aveva realizzato anche un dipinto d'altare⁸³. Tuttavia a partire dal suo esordio pubblico – l'affresco con *San*

⁸¹ PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 603. Lo stesso errore figura anche nella biografia di Nicola Pio: PIO 1724 [1977], p. 64. Nella guida del Titi inoltre l'*Uscita di Noè dall'arca dopo il diluvio* viene assegnata a Egidio Schor, fratello di Johann Paul, e l'*Annunciazione* a Ciro Ferri: TITI 1686, pp. 277-278. Anche Fioravante Martinelli, nella *Roma ornata dall'architettura, pittura e scultura* rimasta inedita fino al Novecento, avanza il nome di Johann Paul Schor per l'episodio qui schedato: MARTINELLI 1660-1663 [1968], p. 251.

⁸² WIBIRAL 1960, p. 128. Rilevante fu, nello studio di Wibiral, il ritrovamento nei fondi della Biblioteca Apostolica Vaticana della guida manoscritta di Giovanni Battista Mola, padre di Pier Francesco, in cui gli affreschi erano assegnati a Baldi. Sempre secondo Mola «li chiari, e scuri» della galleria su «pensieri di Pietro da Cortona» spettarono a Giovanni Francesco Grimaldi e allo stesso Baldi insieme ad altri pittori non specificati: MOLA 1660, ff. 43-44.

⁸³ Non è chiaro a che opera si riferisca il biografo. Potrebbe forse trattarsi della *Missione di Cristo agli apostoli*, ricordata poche righe dopo («Colori sopra l'altar maggiore della chiesa di Propagandafide Gesù che dà le chiavi a S.

Francesco d'Assisi [cap. II, fig. 23] nella parete laterale della cappella di Santa Martina in San Marco Evangelista – se non ancora prima, la carriera di Baldi risulta essere strettamente legata a Pietro da Cortona, il quale ricorse a lui sia per alcuni disegni per il *Missale Romanum* che per alcune opere da realizzare in Santa Maria della Pace e in San Giovanni in Laterano⁸⁴. La scelta di Baldi doveva comunque aver incontrato il favore del pontefice dal momento che, sempre stando al biografo, fu proprio per sua intercessione che il pittore nel 1652 entrò a fare parte dell'Accademia di San Luca⁸⁵.

Gli affreschi al Quirinale costituiscono dunque il primo vero impegno di ampio respiro dopo il *San Francesco* nella basilica di San Marco. Nell'*Uscita di Noè dall'arca* la composizione equilibrata della scena, che contrappone il patriarca ai corpi senza vita in primo piano, risulta essere di grande efficacia narrativa. Rispetto all'*Annunciazione* e all'*Ammonizione di Adamo ed Eva* e, in generale, rispetto ai modi del Cortona, si nota in questo episodio una maggiore autonomia di ricerca, nell'eloquio posato e a tratti quasi didascalico e nel cangiamento delle cromie⁸⁶. Dal Berrettini, Baldi recupera [figg. 60-61] il modo di chiaroscurare tramite un tratteggio puntinato di «macchioline color terra d'ombra bruciata» di diverse dimensioni e di varia intensità con l'intento di modulare le forme, adottato dal maestro già in palazzo Barberini e a sua volta desunto da Annibale Carracci in palazzo Farnese, che per primo ricorse a questo accorgimento in maniera estesa⁸⁷.

Due bozzetti con il medesimo soggetto, forse preparatori per l'affresco, risultano inventariati nell'elenco dei beni del pittore all'indomani della sua morte⁸⁸.

Pietro») e per la quale Antonella Pampalone ipotizzava una committenza papale intorno al 1665: *Disegni di Lazzaro Baldi* 1979, pp. 162-163.

⁸⁴ Il *San Francesco* è databile intorno al 1655-1656: capitolo II, cat. 17. Per il messale e per la perduta tela con *Sant'Ubaldo e altri santi canonici lateranensi* in Santa Maria della Pace cfr. capitolo VI, cat. 5 e capitolo IV, paragrafo 2. Lo stesso Pascoli ricorda come Baldi si fosse recato appositamente a Roma per porsi sotto la guida del Berrettini – verosimilmente dopo il suo rientro da Firenze, nel 1647 – e come questi rimanesse stupito dalla velocità di apprendimento del giovane e dalla sincera adesione ai suoi modi, al punto tale che le prime opere da lui realizzate furono mandate dal maestro «a un suo amico in Toscana che l'avrebbe volute di sua mano»: PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 602. Sulla scorta di quanto indicato da padre Sebastiano Resta nel *Piccolo preliminare al Grande Anfiteatro Pittorico* (Roma, Biblioteca Nazionale, Sala Manoscritti, coll. 68.Banc.II.15) sembrerebbe che Baldi affiancasse Pietro da Cortona già nella progettazione della galleria Pamphilj nel palazzo in piazza Navona: FUSCONI, PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983-1984, pp. 247-248.

⁸⁵ Nel 1679 venne nominato principe: M. GAROFOLI, in PASCOLI 1730-1736 [1992], pp. 603; 608, nota 9; PAMPALONE 1979, pp. 8-9.

⁸⁶ La pluralità di riferimenti di Baldi è stata recentemente ribadita da Stefan ALBL (2017, pp. 212-213, figg. 8-10) che ha riconosciuto in due disegni conservati presso l'Istituto Centrale della Grafica di Roma (inv. FC124759, penna e inchiostro bruno, 66x86 mm; inv. FC124584, penna e inchiostro bruno, 99x157 mm) una derivazione dalle invenzioni a stampa di Pietro Testa.

⁸⁷ BRIGANTI 1962B [1982], p. 5. Per la tecnica di Annibale nella volta Farnese: GIANTOMASSI 1987, p. 238; IDEM 2011.

⁸⁸ «Diluvio cessato pal[mi] 4.2» e «Il Diluvio tela pal[mi] 4.2»: *Disegni di Lazzaro Baldi* 1979, p. 149, nn. 67, 76; p. 159.

2.



AUTORE: Lazzaro Baldi (Pistoia, 1622 – Roma, 1703)

SOGGETTO: *Annunciazione*

DATA O CRONOLOGIA: 1656-1657

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: Palazzo del Quirinale, galleria di Alessandro VII, sala degli Ambasciatori

La paternità dell'*Annunciazione* [fig. 62] ha a lungo oscillato tra Ciro Ferri e Lazzaro Baldi: i due giovani allievi del Cortona che all'epoca dei lavori nella galleria avevano appena esordito pubblicamente nella cappella di Santa Martina nella basilica di San Marco Evangelista⁸⁹. Insieme a Guillaume Courtois, il quale però dimostrò di essere in grado di smarcarsi più rapidamente dalle invenzioni cortonesche, Ferri e Baldi costituiscono, almeno in questo torno d'anni, una compagine compatta e sostanzialmente interscambiabile cui il Berrettini fece affidamento in più di un'occasione. Tale intercambiabilità si ravvisa chiaramente al Quirinale almeno in un'altra occasione: nella progettazione e messa in opera del riquadro con *Re Ciro che libera gli Israeliti* (cat. 9), cui si dedicarono entrambi.

L'ambiguità circa l'autografia dell'*Annunciazione* risale già alle fonti coeve: è assegnata a Baldi nelle guide manoscritte di Fioravante Martinelli e Giovanni Battista Mola mentre in Titi è ricondotta a Ciro Ferri⁹⁰. Nel suo pionieristico studio dedicato alla galleria, Wibiral ha riconosciuto l'*Annunciazione* al pistoiese, seguito anche da Evelina Borea, Antonella

⁸⁹ Cfr. capitolo II, catt. 4; 17.

⁹⁰ MOLA 1660, f. 43; TITI 1686, p. 277; MARTINELLI 1660-1663 [1968], p. 251. Anche Nicola Pio assegna l'*Annunciazione* a Ferri, probabilmente sulla base di Titi: PIO 1724 [1977], p. 31.

Pampalone, Ludovica Trezzani e Maria Grazia Bernardini⁹¹. Più di recente Angela Negro ha proposto di rivedere l'attribuzione in favore di Ciro Ferri⁹². Tuttavia un certo schematismo e una certa immobilità nella resa della composizione, il modo di panneggiare e, ancora, la fisionomia di san Giuseppe in secondo piano – accostabile a quelle di Noè e di Dio Padre (cfr. catt. 1; 3; **figg. 59-61; 66**) – puntano in direzione di Baldi piuttosto che di Ferri, il quale solitamente si distingue per un maggiore dinamismo.

La distanza tra Ferri e Baldi nel declinare in maniera personale gli esempi del Cortona si misura confrontando l'*Annunciazione* del Quirinale con uno studio di Ferri con il medesimo soggetto presso le collezioni dell'Albertina di Vienna e la tarda *Annunciazione* del Berrettini per la chiesa di San Francesco a Cortona [**figg. 64-65**]⁹³. Il foglio viennese presenta punti di contatto sia con l'affresco che con la tela. Tuttavia appare chiaro come Baldi proceda verso la semplificazione della scena, sorvegliandone anche la resa atmosferica mentre nella prova di Ferri si avverte una netta differenza nell'intonazione, più immediata ed enfatica.

Infine in collezione privata si conserva un bozzetto a olio, molto rifinito e quasi senza varianti rispetto alla redazione finale. Già attribuito a Pier Francesco Mola [**fig. 63**], a mio avviso deve invece essere considerato una replica autografa dello stesso Baldi⁹⁴.

⁹¹ WIBIRAL 1960, p. 128; BOREA 1963, p. 469; PAMPALONE 1979, pp. 15-16; L. TREZZANI, in *La pittura antica* 1993, II, p. 206, cat. 20.19; BERNARDINI 1997A, p. 214.

⁹² NEGRO 2009, pp. 163-164.

⁹³ Stando a Francesco Saverio Balducci la tela, commissionata al Cortona dalla famiglia Alfieri, rimase incompiuta a causa della morte del pittore: R. CONTINI, in *Pietro da Cortona* 1997, p. 385, cat. 63. Il disegno viennese (inv. 881, matita nera e rossa, rialzi a biacca, 283x233 mm) era ritenuto da BRIGANTI (1962B [1982], p. 267, cat. 40) autografo del Cortona, mentre DAVIS (1986, p. 340) lo incluse nel catalogo dell'allievo. Non si conosce la destinazione precisa del foglio, che potrebbe forse essere un primo progetto per l'ovale del Quirinale, poi elaborato da Baldi; altra testimonianza, oltre al riquadro con *Re Ciro che libera gli Israeliti* (cat. 9), dell'interscambiabilità dei due pittori all'interno del cantiere.

⁹⁴ *Exhibition* 1973, pp. 60-61, fig. 83.

3.



AUTORE: Lazzaro Baldi (Pistoia, 1622 – Roma, 1703) e Gaspard Dughet (Roma, 1615 – Roma, 1675)

SOGGETTO: *Adamo ed Eva ammoniti da Dio Padre nel Paradiso Terrestre*

DATA O CRONOLOGIA: 1657

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: Palazzo del Quirinale, galleria di Alessandro VII, sala degli Ambasciatori

L'affresco [fig. 66] è menzionato per la prima volta nella guida di Giovanni Battista Mola, che è l'unica fonte a dare conto della partecipazione di Gaspard Dughet: «La Creatione d'Adamo [...] è di Lazzaro, et il paese è di Gaspar Pusino»⁹⁵. La partecipazione di Dughet al cantiere del Quirinale, ove affianca anche Filippo Lauri nell'ovale con il *Sacrificio di Caino e Abele* (cat. 13), è confermata dai 30 scudi erogati al pittore al principio del 1657⁹⁶. Per questo motivo l'esecuzione dell'ovale qui schedato deve cadere intorno ai primi mesi di quell'anno.

Sulla scorta delle parole di Giovanni Battista Mola, il soggetto è stato interpretato come la *Creazione di Adamo ed Eva* o, più genericamente, *Adamo ed Eva nel Paradiso Terrestre*⁹⁷. Osservando più attentamente la gestualità, da un lato, severa del Padre Eterno e, dall'altro, contrita dei Progenitori appare chiaro che la raffigurazione debba essere identificata con il

⁹⁵ MOLA 1660, f. 43. Martinelli ricorda solo l'esecuzione di Baldi, mentre Titi assegna l'ovale a Egidio Schor: MARTINELLI 1660-1663 [1968], pp. 250-251; TITI 1686, pp. 277-278.

⁹⁶ Bisogna notare come, a differenza dei pagamenti erogati agli altri pittori, a Dughet ne è intestato solo uno «a buon conto delle Pitture che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo», mentre non è riportato il saldo: WIBIRAL 1960, pp. 134; 162. Questa circostanza potrebbe essere legata alla mancata registrazione del saldo finale oppure potrebbe significare un'iniziale intenzione di ricorrere più estesamente a Dughet, poi non concretizzatasi.

⁹⁷ WIBIRAL 1960, p. 128; L. TREZZANI, in *La pittura antica* 1993, II, p. 194, cat. 20.01; BERNARDINI 1997A, p. 214.

momento appena precedente la *Cacciata*, realizzata da Bartolomeo Colombo nel riquadro a fianco (cat. 7; **fig. 79**).

Stando a un disegno [**fig. 67**] conservato presso l'Istituto Centrale per la Grafica, in un primo momento Baldi avrebbe dovuto realizzare la *Creazione di Eva*. In controparte rispetto alla redazione finale, nel foglio sono riconoscibili Dio Padre che plasma Eva mentre Adamo giace addormentato, come narrato nella *Genesi*⁹⁸.

Nell'inscenare l'episodio biblico Baldi si rifà, specialmente nella figura di Dio Padre, alla *Creazione di Eva* affrescata un secolo prima nelle logge del Palazzo Apostolico Vaticano [**fig. 68**]. La scena è costruita in maniera chiara e, nei gesti esibiti dei Progenitori, quasi didascalica, ad anticipare alcune caratteristiche che saranno ricorrenti e che sanciranno la sua larga fortuna come pittore di apparati celebrativi e di immagini devozionali per le cerimonie di beatificazione e canonizzazione⁹⁹. Le figure risultano essere ancora un poco impacciate: Adamo ed Eva sono ritratti in una posa disarticolata e innaturale (soprattutto Eva, il cui ginocchio destro non appoggia su alcun piano), mentre Dio Padre appare irrigidito sotto il peso dello spesso manto violetto. La medesima difficoltà nel risolvere i panneggi si riscontra nell'affresco con la *Visione di san Giovanni a Patmos* realizzato appena pochi anni dopo, intorno al 1661, per la cappella Inghirami nella basilica lateranense [**cap. I, figg. 24; 26**].

⁹⁸ *Genesi*, 2, 20-25. Il disegno (inv. FC124684, 78x89 mm) è schizzato rapidamente a penna e ripassato da larghe acquerellature grigie: PAMPALONE 1979, p. 16, fig. 2.

⁹⁹ Di questo aspetto della produzione di Lazzaro Baldi si è occupato in particolare Vittorio CASALE (1982; 1983-1984; 1984).

4.



AUTORE: Giovanni Angelo Canini (Roma, 1615 – Roma, 1666)

SOGGETTO: *Sacrificio di Isacco*

DATA O CRONOLOGIA: 1656-1657

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: Palazzo del Quirinale, galleria di Alessandro VII, sala di Augusto

Il *Sacrificio di Isacco* [fig. 69] è stato riconosciuto a Giovanni Angelo Canini sia nella guida di Giovanni Battista Mola che nella *Roma ornata* di Fioravante Martinelli e nell'*Ammaestramento utile e curioso di pittura, scoltura e architettura* dell'abate Titi¹⁰⁰. La sua partecipazione all'impresa della galleria non è invece ricordata da Giovanni Battista Passeri, il quale appare generalmente poco informato su questa vicenda¹⁰¹. Al contrario Nicola Pio riporta correttamente come egli lavorò «a concorrenza di primi grand'huomini di quel tempo», mentre Pascoli, sulla scorta del Titi, gli attribuisce sia il *Sacrificio di Isacco* che la *Cacciata dal Paradiso*, da ascrivere invece a Bartolomeo Colombo (cat. 7)¹⁰².

Oltre a quanto citato dalle fonti e agli inequivocabili dati di stile – il riquadro presenta numerosi punti di contatto con le scene affrescate nella basilica di San Marco, particolarmente la fisionomia di Abramo che ricalca quella dei centurioni romani [figg. 72-73]¹⁰³ – la presenza di

¹⁰⁰ MOLA 1660, f. 44; MARTINELLI 1660-1663 [1968], p. 251; TITI 1686, p. 278.

¹⁰¹ Passeri omette l'episodio della galleria sia nella biografia di Canini che in quella di Jan Miel, mentre ne dà conto in quella di Pier Francesco Mola, non lasciandosi sfuggire l'occasione di esprimere la propria contrarietà per le scelte di Pietro da Cortona. Allo stesso tempo, nella vita del Berrettini, non cita né la decorazione della galleria Pamphilj nell'omonimo palazzo in piazza Navona né quella al Quirinale: a riprova dello stato di incompletezza della stesura del volume, come postillato dallo stesso editore nella biografia del Cortona. Si spiegano così alcune imprecisioni, in particolare quelle riguardanti Canini, che Passeri conosceva personalmente come da egli stesso ricordato: PASSERI 1772, pp. 40-41; 392 e cat. 16 in questo capitolo.

¹⁰² PIO 1724 [1977], p. 94; PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 569.

¹⁰³ Cfr. capitolo II, cat. 6.

Canini è attestata anche dai pagamenti erogati al pittore dal settembre 1656 sino al luglio 1657¹⁰⁴.

Si tratta dell'unica scena affrescata dal pittore al Quirinale, oltre alla coppia di ignudi monocromi sottostanti che un disegno firmato «Jo Angelus Caninius Rom.s Ping.t et delin.t in Palatio Pont. In Quirinale Colle» [figg. 29-31] permette di ricondurre a lui con certezza¹⁰⁵.

Il fuoco della composizione è costituito dal gruppo di figure centrali con Isacco che offre il capo alla lama del coltello di Abramo provvidenzialmente fermato dall'angelo, il quale gli indica, nel margine sinistro, l'ariete da immolare al posto del figlio. A chiudere la scena sul lato opposto vi è uno dei servi di Abramo, ritratto a fianco a un mulo, in attesa che si compia il sacrificio [figg. 70-71]. La figurina, delineata in punta di pennello con toni diafani, si contrappone a quelle monumentali in primo piano, consentendo di scalare in profondità i personaggi¹⁰⁶.

¹⁰⁴ WIBIRAL 1960, p. 161. Presso l'Istituto Centrale della Grafica di Roma si conservano due disegni di Lazzaro Baldi raffiguranti Abramo e Isacco, databili per via stilistica agli anni della galleria: inv. FC125501, penna, inchiostro bruno acquerellato, biacca, 81x57 mm; inv. FC125475, penna, inchiostro bruno acquerellato, biacca, 120x100 mm. A questi si lega anche un dipinto menzionato nell'inventario dei beni del pittore, di dimensioni compatibili con quelle di un bozzetto. Tale circostanza ha fatto ipotizzare Antonella PAMPALONE (1979, pp. 106-107, catt. 141-142) che in un primo momento la scena venisse affidata proprio a Baldi, per poi essere assegnata a Canini.

¹⁰⁵ Cfr. paragrafo 3 in questo stesso capitolo. Titi ricorda l'impiego di Canini, insieme a Fabrizio Chiari, Carlo Cesi «e altri» per le «figure, e altri ornamenti di chiaro scuro»: TITI 1686, p. 279.

¹⁰⁶ I brani di paesaggio, ariosi ed eseguiti con maggiore forza rispetto alle figure, riflettono sia il breve incontro con Domenichino sia quanto aveva potuto vedere lungo le navate della basilica di San Martino ai Monti, dove nel corso del quinto decennio realizzò due pale d'altare mentre Giovanni Francesco Grimaldi e Gaspard Dughet affrescarono un ciclo di *Storie dell'ordine carmelitano* in cui la descrizione del paesaggio è preponderante rispetto all'episodio sacro: NEGRO 1999, p. 330.

5.



AUTORE: Carlo Cesi (Antrodoco, 1622? – Rieti, 1682)

SOGGETTO: *Giudizio di Salomone*

DATA O CRONOLOGIA: 1657

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: Palazzo del Quirinale, galleria di Alessandro VII, sala degli Ambasciatori

Il *Giudizio di Salomone* [fig. 74] è ricordato come opera di Cesi sia da Giovanni Battista Mola, che da Fioravante Martinelli e Filippo Titi, secondo il quale il pittore realizzò anche le «figure, e altri ornamenti di chiaro scuro, che tramezzano l'Istorie», insieme a Fabrizio Chiari, Giovanni Angelo Canini ed Egidio Schor¹⁰⁷. Stando ai documenti d'archivio, Cesi ricevette un compenso davvero esiguo: appena 35 scudi dall'aprile al luglio 1657¹⁰⁸. Nonostante ciò, si trattò sicuramente di una delle commissioni più importanti della sua carriera nonché della sua prima opera nota.

Al Quirinale Cesi optò per una composizione abbastanza stereotipata, con reminiscenze di Raffaello nella Stanza della Segnatura [fig. 75] e degli affreschi di Pietro da Cortona in palazzo Pamphilj¹⁰⁹. D'altro canto Cesi doveva avere ben presente quanto il Berrettini aveva realizzato appena pochi anni prima (1652-1654), dal momento che fu proprio lui a essere incaricato dal principe Camillo Pamphilj di tradurre a stampa il ciclo di affreschi¹¹⁰. L'incontro con il maestro,

¹⁰⁷ MOLA 1660, f. 43; MARTINELLI 1660-1663 [1968], p. 251; TITI 1686, pp. 277; 279. Il suo intervento al Quirinale è ricordato anche in PASCOLI 1730-1736 [1992], pp. 620-621.

¹⁰⁸ WIBIRAL 1960, pp. 161-162.

¹⁰⁹ Come notato per primo da WIBIRAL 1960, p. 131.

¹¹⁰ Edito poi nel 1661: FERRARIS, VANNUGLI 1987A, p. 25.

testimoniato da Pascoli, poteva forse essere avvenuto dopo il 1647, data di rientro a Roma da Firenze del Cortona¹¹¹. Tuttavia, i suoi insegnamenti non lasciarono una traccia profonda e duratura nella produzione del pittore, a giudicare dalle poche altre opere rimaste che, partendo da un sostrato cortonesco, si muovono però verso direzioni altre, come ad esempio i grandi maestri della pittura bolognese che egli copiò assiduamente tramite le incisioni. Già Antonio Vannugli osservava in Cesi un recupero dei modi del Cortona «di maniera, concepito come una serie di singoli elementi formali e compositivi ripresi meccanicamente uno per uno e montati insieme senza riuscire ad ottenere una vera unità stilistica personale»¹¹².

Esprimere un giudizio completo ed equilibrato sull'attività pittorica di Cesi, oltre la prova non pienamente soddisfacente del Quirinale, è complesso a causa della perdita di numerose opere. Le fonti e i documenti ci restituiscono, infatti, il profilo di un pittore assiduo sia presso l'Accademia di San Luca, ove non solo ricoprì importanti incarichi ma si occupò della riorganizzazione della didattica, sia a servizio di committenti rilevanti per la Roma dell'epoca: Cristina di Svezia, i marchesi Orazio del Monte e Matteo Sacchetti, i cardinali Marzio Ginnetti, Alderano Cybo e Decio Azzolini, il conte Galeazzo Gualdo Priorato¹¹³. Di questa ricca produzione che dobbiamo immaginare prevalentemente di opere da stanza rimangono alcune importanti testimonianze da collocarsi tra il sesto e il settimo decennio: le due pale raffiguranti lo *Sposalizio di santa Caterina* e la *Sacra Famiglia con sant'Anna*, per le cappelle dei Cesi, duchi d'Acquasparta, in Santa Maria Maggiore e in Santa Maria della Pace, e la decorazione ad affresco del piano nobile del palazzo Boncompagni Corcos a Montegiordano, in buona parte esemplata sulla volta e sul camerino Farnese, a sancire già al principio degli anni sessanta, un avvenuto allontanamento dai modelli del Cortona¹¹⁴.

¹¹¹ PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 618.

¹¹² A. VANNUGLI, in *Pietro da Cortona* 1997, p. 432, cat. 93. L'allontanamento da Pietro da Cortona dovette essere segnato anche da vicende personali, stante quanto ricordato da padre Sebastiano Resta, che lo conosceva di persona: «[...] fu scolaro del Pittore Pietro da Cortona, se bene non fu degno di quel Maestro di cui diceva pubblicamente tanto male»: VANNUGLI 1997, p. 264, nota 23.

¹¹³ Cesi venne eletto principe della San Luca nel 1675. Nell'arco della sua lunga attività presso l'Accademia, ove entrò nel 1651, scrisse sei trattati teorici: VANNUGLI 1997, pp. 257-259; 262-263. Oltre ai committenti indicati da Pascoli si possono aggiungere alcuni ritratti eseguiti per i Chigi, una *Favola d'Apollo e Dafne* con tre figure e similmente un'altra scena tratta dalle *Metamorfosi* di Ovidio nella collezione di Pietro Paolo Avila: Getty Provenance Index alla voce "Carlo Cesi"; per la committenza Chigi: PETRUCCI 1992, pp. 111-113; IDEM 2000, p. 176; IDEM, in *Alessandro VII Chigi* 2000, pp. 129-130, cat. 53.

¹¹⁴ Per il dipinto in Santa Maria della Pace: capitolo IV, cat. 5. Per gli affreschi in palazzo Boncompagni Corcos: GIGLI 2003, pp. 41-105.

6.



AUTORE: Fabrizio Chiari (Roma, 1612 – Roma, 1696)

SOGGETTO: *Incontro di Giacobbe ed Esaù*

DATA O CRONOLOGIA: 1656-1657

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: Palazzo del Quirinale, galleria di Alessandro VII, sala gialla

L'*Incontro di Giacobbe ed Esaù* [figg. 76-77] venne realizzato da Fabrizio Chiari tra il settembre 1656 e l'estate 1657, come ricordato sia dai pagamenti che dalle fonti¹¹⁵. Nel luglio 1657 ricevette infatti il saldo per un totale di 245 scudi¹¹⁶.

Nella scena la ricerca dell'equilibrio compositivo, che dovrebbe polarizzarsi al centro su Giacobbe ed Esaù, è disattesa dalla gran quantità di personaggi che danno luogo a una raffigurazione un poco confusa, solo in parte risarcita da alcuni accorgimenti luministici che, mediante un fitto puntinato, scalano in profondità le figure. L'effetto finale non può dirsi pienamente riuscito proprio perché conteso tra la ricerca di armonia e, allo stesso tempo, il tentativo della sua rottura in favore di un tono più immediato e carico d'enfasi. Nell'affresco è possibile scorgere l'insieme di riferimenti sui quali Chiari, stando alle fonti, basò la sua formazione da autodidatta facendone un «buon misto»: lo studio dell'antico, insieme ai testi fondamentali della cultura figurativa romana d'inizio Seicento, da Annibale Carracci a Poussin e Domenichino¹¹⁷.

Le pose e le muscolature poderose dei corpi, inoltre, tradiscono un esercizio costante sulla pratica dello studio accademico del nudo. In questo senso giova ricordare che Chiari entrò a far parte dell'Accademia di San Luca già nel 1635, appena ventitreenne, e che dopo la risistemazione voluta da Pier Francesco Mola ricoprì più volte l'incarico di professore nello

¹¹⁵ MOLA 1660, f. 44; MARTINELLI 1660-1663 [1968], p. 251; TITI 1686, p. 278; PIO 1724 [1977], p. 206.

¹¹⁶ WIBIRAL 1960, p. 162.

¹¹⁷ PIO 1724 [1977], p. 205. Di questa pluralità di riferimenti, costante in tutta la sua carriera, dà conto il suo legato *post mortem* all'Accademia di San Luca: un busto-ritratto di Raffaello, uno di Andrea Sacchi e un calco in gesso tratto dal *Ratto di Proserpina* di Bernini: VENTRA 2019, p. 152.

studio del nudo, a riprova di come egli fosse tutt'altro che avulso dal contesto romano dell'epoca¹¹⁸. Sul giudizio complessivo del pittore pesa infatti il perdurare della sfortuna critica e l'assenza di una ricostruzione unitaria della sua produzione, in parte osteggiata dalle consistenti lacune che interessano quasi interi decenni di attività.

Una replica di buona qualità, da considerarsi autografa, è passata in asta da Christie's nel 1988 con un'attribuzione ad Andrea De Leone [fig. 78]¹¹⁹. Il dipinto, che misura 114x204.5 cm, non presenta alcuna variante rispetto all'affresco, ad eccezione dell'aggiunta di una porzione maggiore di cielo nel registro superiore. Le dimensioni e lo sviluppo della composizione anche in senso verticale, rispetto al Quirinale, lasciano pensare a una replica posteriore dell'affresco, piuttosto che a un modello di presentazione.

¹¹⁸ Chiari fu molto assiduo presso la San Luca. Oltre ad essere nominato nel 1655 accademico di merito, ricoprì diversi altri incarichi (festarolo, giudice nei concorsi accademici, stimatore di pitture, paciére, provveditore della chiesa dei Santi Luca e Martina, primo rettore, camerlengo, curatore dei forestieri, sindaco e provveditore), si occupò del restauro di alcune opere e, nel 1670, venne incaricato di dipingere l'ovato centrale con la *Poesia muta* (perduto) per la stanza accademica nell'antica sede attigua alla chiesa dei Santi Luca e Martina: DE MARCO 2016, p. 79; VENTRA 2019, pp. 8, nota 19; 88-89; 91; 131; 200-215. A partire dal 1657 partecipò frequentemente anche alle attività della Compagnia di San Giuseppe di Terrasanta: TIBERIA 2005, pp. 28; 38; 277. Si veda anche: capitolo I, paragrafo 4.

¹¹⁹ *Important Old Master Pictures* 1988, lotto 14; L. TREZZANI, in *La pittura antica* 1993, II, p. 198, cat. 20.8. Una immagine della tela, la cui ubicazione attuale è sconosciuta, si conserva presso la Fototeca Zeri di Bologna (n. 48749) come «anonimo romano del XVII secolo».

7.



AUTORE: Bartolomeo Colombo (Roma?, *ante* 1638 – Roma, *post* 1670?)

SOGGETTO: *Cacciata dal Paradiso*

DATA O CRONOLOGIA: 1657

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: Palazzo del Quirinale, galleria di Alessandro VII, sala degli Ambasciatori

La *Cacciata dal Paradiso* [fig. 79] è ricordata come opera di Bartolomeo Colombo in entrambe le guide stilate a ridosso della conclusione dei lavori nella galleria, quella di Giovanni Battista Mola e quella di Fioravante Martinelli, mentre Titi l'assegna a Giovanni Angelo Canini, che in realtà eseguì il *Sacrificio di Isacco* (cat. 4)¹²⁰. Per l'affresco il pittore ricevette 200 scudi tra l'aprile e il luglio 1657¹²¹.

Tra i numerosi partecipanti all'impresa della galleria, Colombo (indicato anche come Palombo)¹²² è sicuramente uno di quelli più complessi da mettere a fuoco a causa delle poche informazioni biografiche e documentarie disponibili e delle ancora più scarse opere a lui attribuibili. Si ignorano infatti il luogo e la data di nascita, che verosimilmente deve cadere intorno al primo-secondo decennio del Seicento, poiché nel 1638 venne incaricato dal Berrettini, in quel momento impegnato nella volta di palazzo Barberini, della riscossione delle mesate di Pietro Paolo Ubaldini e di Giovanni Maria Bottalla¹²³. Questa circostanza ha fatto ipotizzare una sua partecipazione al cantiere Barberini, forse suffragata da una copia di una sezione della volta con la *Sapienza e la Pietà di Dio tra la Lascivia e il Sileno ebbro*, a lui attribuita da Claudio

¹²⁰ MOLA 1660, f. 44; MARTINELLI 1660-1663 [1968], p. 251; TITI 1686, p. 278. Sulla scorta del Titi lo stesso errore è presente anche nella biografia di Giovanni Angelo Canini stilata da Pascoli: PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 569.

¹²¹ WIBIRAL 1960, p. 162.

¹²² Talvolta confuso anche con Domenico Palombo (San Severino Marche, 1617 – Roma, 1690), musico e pittore, detto il Rodomonte, anch'egli allievo del Berrettini. Si deve a WIBIRAL (1960, pp. 131-132) il riconoscimento di due personalità distinte, poi successivamente approfondite da SPARTI (1997B, p. 64, nota 23 e p. 88, nota 32) e CALENNE (2012).

¹²³ BRUNO 2000, p. 51, nota 18.

Strinati¹²⁴. A partire da questa menzione sia i documenti che le fonti e lo stile delle opere rimaste lo pongono in relazione al Cortona. Il debito nei confronti del maestro risulta evidente già nel *Transito di san Giuseppe* realizzato intorno al 1648 per la chiesa di San Giuseppe dei Falegnami. L'esecuzione del dipinto è ricordata da Pellegrino Orlandi che lo definisce «allievo di Pietro da Cortona»¹²⁵. Anche il noto conoscitore oratoriano, padre Sebastiano Resta, lo inserì tra i suoi discepoli¹²⁶. Nel 1649 è documentato insieme a Lorenzo Berrettini, cugino di Pietro, e allo sconosciuto Francesco Galligai al lavoro per restaurare i fregi di palazzo Sacchetti in via Giulia¹²⁷. Tale circostanza confermerebbe dunque il suo impiego all'interno della bottega del Cortona.

Nello stesso periodo in cui è al Quirinale, Colombo fu coinvolto, sempre dal Cortona che evidentemente doveva ravvisare in lui un esecutore efficiente e affidabile, nella realizzazione della decorazione musiva delle cappelle di San Sebastiano e del Santissimo Sacramento nella basilica di San Pietro¹²⁸. Nel 1660 diventò accademico di San Luca; l'ultima presenza ad una congregazione si registra dieci anni più tardi, il 12 gennaio 1670¹²⁹. Una ripresa dei modi del Cortona si evidenzia ancora nell'unico ciclo a lui interamente ascrivibile. Si tratta della decorazione della cappella di San Mario nella cattedrale di San Lorenzo a Tivoli, commissionatagli nel 1663 dal nobile tiburtino Mario Carlo Mancini¹³⁰. Per l'altare licenziò la pala con il *Martirio dei santi Mario, Marta, Audiface e Abacuc*, in cui i riferimenti al Berrettini sono in parte stemperati dai toni più misurati, vicini a quelli di Giovanni Francesco Romanelli e di Giacinto Gimignani. Lungo le pareti, invece, affrescò alcune *Storie dei quattro santi* mentre nei pennacchi eseguì le *Virtù cardinali* e nella cupola una *Gloria*.

Alla luce di queste succinte coordinate biografiche, la *Cacciata dal Paradiso* costituisce non solo la sua commissione più importante – nonché la prima documentata ad affresco – ma anche un'ulteriore prova del rapporto che ebbe con Pietro da Cortona. Richiami al suo magistero si avvertono nelle fisionomie dei personaggi e nel modo mosso e vibrante di rendere i panneggi.

¹²⁴ STRINATI 1997, pp. 178-179, fig. 143.

¹²⁵ ORLANDI 1704, p. 93.

¹²⁶ PROSPERI VALENTI RODINÒ 1998, p. 187, nota 12.

¹²⁷ MERZ 2005, p. 442, nota 234.

¹²⁸ Il lavoro per San Pietro si scala tra il 1656 e il 1669: DI FEDERICO 1983, p. 17.

¹²⁹ MERZ 1998, p. 367; VENTRA 2019, p. 250. La sua morte deve dunque cadere dopo questa data. Vitaliano TIBERIA (2005, pp. 349, nota 220; 378) suggeriva di riconoscere Colombo in quel Giuseppe Colombo accettato presso la Compagnia di San Giuseppe al Pantheon l'11 febbraio 1674, frutto di un *lapsus calami* per Bartolomeo. Tuttavia è probabile che si tratti di due pittori diversi. Giuseppe è infatti ricordato anche tra i «gioveni pittori» che nel 1673 affiancarono Johann Paul Schor nel cantiere di palazzo Borghese: STRUCK 2008, p. 10, nota 22. La ricerca del testamento del pittore nelle rubricelle dell'Archivio Storico Capitolino di Roma non ha dato gli esiti sperati.

¹³⁰ BERNARDINI 1997B, pp. 32; 56, cat. 6. Ancora inediti sono gli affreschi con *Storie bibliche* realizzati a cavallo tra la fine del settimo e l'inizio dell'ottavo decennio nel castello di Rota, frazione di Tolfa, proprietà privata dei marchesi di Rota: *ivi*, p. 56, cat. 6.

Colombo optò per una costruzione della scena semplice disponendo le figure sullo stesso piano, secondo uno svolgimento lineare che richiama quello dei fregi antichi. Il gruppo di Dio Padre, che con un gesto imperioso indica all'angelo di allontanare dal Paradiso Terrestre Adamo ed Eva, si fonda su autorevoli precedenti come le numerose versioni dei *Progenitori rimproverati dall'Eterno* di Domenichino¹³¹ e, andando ancora a ritroso, le raffigurazioni della bottega di Raffaello nella loggia vaticana, che avevano conosciuto grande diffusione anche nel Seicento, soprattutto tramite le incisioni, e che lo stesso Cortona aveva esplicitamente citato nella volta della cappella della Villa Sacchetti a Castel Fusano [figg. 80-82].

Sebbene l'invenzione della scena sia tutt'altro che originale, bisogna riconoscere a Colombo una certa abilità nel modellare plasticamente le figure e nella stesura del colore, ricco di cangiantismi¹³².

¹³¹ SPEAR 1982, I, pp. 239-241, cat. 86; 279-281, cat. 104; WIBIRAL 1960, p. 133.

¹³² Laconico invece il giudizio di Giuliano BRIGANTI (1962A, p. 46) che lo marchiò come «mediocre e pressoché sconosciuto pittore [che] ripete banalmente nelle figure motivi cortoneschi».

8.



AUTORE: Guillaume Courtois (Saint Hippolyte, 1626 – Roma, 1679)

SOGGETTO: *Vittoria di Giosuè contro gli Amoriti*

DATA O CRONOLOGIA: 1656-1657

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: Palazzo del Quirinale, galleria di Alessandro VII, sala di Augusto

La paternità della *Vittoria di Giosuè contro gli Amoriti* [fig. 83] è assegnata a Guillaume Courtois sin dalle fonti coeve ed è confermata dai pagamenti pubblicati da Wibiral¹³³. Secondo Pascoli, Courtois ricevette l'ordine da Alessandro VII «con cui avea già contratta particolare servitù» e il risultato finale gli piacque a tal punto da regalargli «oltre il prezzo [...] una bella collana d'oro»¹³⁴. Traccia di tale benevolenza si può forse individuare anche tra le annotazioni private del pontefice. Il 12 agosto 1657, a ridosso quindi della conclusione dei lavori, il Chigi annotò: «passegiam [per] la Galleria [...] M.r Maiordomo circa il far donativo a quei che si sono portati meglio in dipingere alla Galleria». Il «donativo» prevedeva una aggiunta di 60 scudi «a due» e di 40 «a due altri per ciascuno»¹³⁵. Se è probabile che il premio più cospicuo venisse dato agli autori degli affreschi nei lati corti – Pier Francesco Mola e Carlo Maratti (catt. 16; 14) – a Courtois potrebbero essere spettati i 40 scudi indicati dal papa.

Nella scena Giosuè, protagonista dell'episodio biblico, è relegato sullo sfondo lasciando così ampio spazio all'infuriare della battaglia in primo piano. Questa soluzione ricorda, dal punto di vista compositivo, quella approntata dalla bottega di Raffaello nelle logge vaticane, di cui nel Seicento circolavano numerose versioni a stampa [figg. 84-85]. Ogni centimetro del riquadro è occupato dal groviglio di lance, spade e corpi in una resa drammatica di forte impatto, con brani di intenso naturalismo nel dettaglio del soldato trafitto (che tradisce la conoscenza della statuaria

¹³³ MOLA 1660, f. 43; MARTINELLI 1660-1663 [1968], p. 251; TITI 1686, p. 277; WIBIRAL 1960, p. 162.

¹³⁴ PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 219. È probabile che il biografo faccia confusione dal momento che, a queste date, non è ancora noto un rapporto stretto tra Alessandro VII e Courtois. Fu anzi questa l'occasione che lo portò ad assicurarsi un ruolo nelle altre imprese patrocinate dalla famiglia Chigi fuori da Roma: a Castel Gandolfo, Ariccia e Galloro.

¹³⁵ KRAUTHEIMER, JONES 1975, p. 206.

antica) e del cavallo stramazzone al suolo [fig. 86]. L'alta qualità della scena, oltre che dalla tenuta compositiva, si misura dalla capacità di padroneggiare con sicurezza la tecnica ad affresco. La raffigurazione è attraversata da una luce mobile e inquieta: un fitto tratteggio incrociato, eseguito in punta di pennello e sapientemente alternato all'uso del puntinato, contribuisce a modellare plasticamente i corpi. Si tratta probabilmente della prova più impegnativa del pittore, eguagliata solo dalla decorazione del vasto catino absidale della collegiata di Ariccia, cui egli lavorò quasi dieci anni dopo¹³⁶. Rispetto ai numerosi affreschi realizzati contemporaneamente in San Marco (sulla cui lettura grava anche lo stato conservativo), al Quirinale il Borgognone si trovò ad affrontare una superficie ben più vasta e una composizione complessa che lo videro indossare, senza esitazioni, i panni del battagliista¹³⁷. Il genere era maggiormente praticato dal fratello Jacques, per l'appunto soprannominato «Giacomo delle Battaglie», che aveva realizzato una versione della *Vittoria di Giosuè* nel già citato cantiere marciano. Proprio la tipologia del soggetto aveva fatto ipotizzare a Wibiral che l'invenzione spettasse a Jacques¹³⁸. In realtà Guillaume aveva già dato prova delle proprie abilità nella *Battaglia di Dario e Alessandro*, realizzata intorno al 1652 su commissione di monsignor Corsini e attualmente a Versailles [fig. 87], che non a caso dimostra più di un punto di contatto con l'affresco al Quirinale¹³⁹. Entrambe le opere denunciano la loro comune discendenza dalla tela eseguita da Pietro da Cortona per don Alessandro Sacchetti tra il 1643 e il 1647, e ora ai Musei Capitolini (inv. PC260) [fig. 88]. Nella *Vittoria di Giosuè* la frenesia e l'energia sprigionata dal rivolgimento dei corpi rimandano anche ai rilievi antichi come, ad esempio, le scene di battaglia del cosiddetto sarcofago Ludovisi, riscoperto negli anni venti del Seicento [fig. 90]¹⁴⁰. La felice capacità di rielaborazione di Courtois, che ne fa sicuramente una delle personalità più dotate dell'*entourage* del Cortona, non si ferma all'antico e ai modelli del Berrettini ma spazia tra Giulio Romano, Nicolas Poussin, Andrea Camassei e Salvator Rosa¹⁴¹.

¹³⁶ Da una lettera di Bernini al tesoriere di Alessandro VII si apprende che nel settembre 1664 il pittore era pronto a mettere mano ai pennelli: A. MIGNOSI TANTILLO, in *L'Ariccia del Bernini* 1998, p. 155-159, cat. 43.

¹³⁷ Per gli affreschi in San Marco cfr. capitolo II, catt. 8-15. Lo stesso soggetto sarà ripetuto nel 1664, con numerose varianti e ponendo Giosuè al centro della composizione, nel frontespizio della tesi di dottorato di Stanislav Andrei Lubienski, nobile polacco e canonico della cattedrale di Cracovia. L'incisione venne realizzata da Albert Clouwet su disegno di Guillaume Courtois: RICE 2018, p. 236; figg. 15-17.

¹³⁸ WIBIRAL 1960, pp. 133-134; BRIGANTI 1962A, p. 48. I due fratelli lavorarono sicuramente insieme alla decorazione della cappella Prima Primaria al Collegio romano. I diversi interventi sono stati riconosciuti da SCHLEIER 1970, pp. 12; 14. Per le *Battaglie* nella chiesa di San Marco Evangelista: capitolo II, cat. 16.

¹³⁹ La tela è stata a lungo attribuita a Pietro da Cortona e al fratello di Guillaume, Jacques, proprio per via del soggetto: ARNAULD BREJON DE LAVERGNÉE 1998, p. 126.

¹⁴⁰ Una copia tratta dal sarcofago, proveniente dal *Museo Cartaceo* di Cassiano dal Pozzo e forse ascrivibile alla cerchia di Pietro da Cortona, si trova presso il British Museum (inv. 2005,0926.114, matita, penna, acquerello bruno e rialzi a biacca, 250x405 mm).

¹⁴¹ Come notato già da NEGRO 1999, p. 333 e FAGIOLO DELL'ARCO 2001, p. 138. L'interesse per Giulio Romano è stato rilevato con puntuali confronti da DI GIUSEPPE DI PAOLO 2014B, p. 112; figg. 7-8.

Sono noti diversi disegni preparatori per l'affresco, dai fogli che abbozzano i singoli guerrieri, condotti a matita nera o rossa, fino a due studi per l'intera composizione conservati in collezione privata e presso il Kupferstichkabinett di Berlino con un'antica attribuzione a Polidoro da Caravaggio¹⁴². In quest'ultimo **[fig. 92]**, rifinito sin nei minimi dettagli e dalla resa fortemente pittorica, la scena risulta ugualmente affollata ma meno compressa rispetto all'affresco, il cui dinamismo pare essere contenuto a stento entro la cornice. Sullo sfondo a destra è esplicitato con maggiore chiarezza il momento esatto della battaglia: per avere il tempo necessario per sconfiggere gli avversari, Giosuè pregò il Signore di fermare il sole, non facendolo tramontare per un'intera giornata¹⁴³. Un altro disegno **[fig. 91]**, in collezione privata e pubblicato da Maurizio Fagiolo dell'Arco, si pone tra quello berlinese e la redazione finale, come denuncia anche la quadrettatura¹⁴⁴. Nonostante si vada restringendo l'inquadratura è ancora ben visibile il sole, poi solo accennato nell'affresco, mancano alcuni soldati sullo sfondo, in particolare quello con il corno francese, ed è in parte attenuata la drammaticità dello scontro in primo piano. Nel disegno infatti l'uomo con la lunga lancia non riesce a trafiggere il guerriero a terra – come invece accade nella redazione finale – poiché questo oppone resistenza, riuscendo a fermare la lama.

Oltre ai disegni, si aggiunge anche una inedita versione eseguita su tela e recentemente passata in asta da Dorotheum **[fig. 89]**, che presenta alcune varianti nei gruppi di soldati sullo sfondo e nella posa delle mani di Giosuè¹⁴⁵. La tavolozza, diversamente dai toni freddi e cangianti dell'affresco, si attesta su una gamma bruna rialzata da rossi squillanti. Le dimensioni considerevoli dell'opera permettono di ritenerla una replica successiva piuttosto che un modelletto di presentazione al committente. Doveva forse avere questa funzione **[fig. 92]** il già citato foglio berlinese, caratterizzato da una raffinata tessitura chiaroscurale e da un intenso pittoricismo.

¹⁴² Il disegno berlinese è stato riconosciuto in MARABOTTINI 1972, p. 167. Studi riconducibili all'elaborazione dell'affresco sono conservati presso l'Istituto Centrale per la Grafica di Roma: *Disegni di Guglielmo Cortese* 1979, p. 28, cat. 11; NEGRO 1999, pp. 334-335. Sempre al Quirinale può essere ricondotto un piccolo foglio a matita rossa (British Museum, inv. 1981,1212.6, 218x195 mm), forse un iniziale pensiero per il soldato con cimiero che trafigge il petto di un uomo in primo piano. TURNER (I, 1999, cat. 58) nota come possa essere riferito anche al medesimo personaggio della tela a Versailles con la *Battaglia di Dario e Alessandro* **[fig. 87]**. Infine Jörg MERZ (2005, p. 25 fig. 18) ha pubblicato uno studio per il dipinto conservato a Lipsia sotto una antica attribuzione a Francesco Simonini (inv. NI274, matita nera, 155x302 mm).

¹⁴³ Giosuè 10, 12-14.

¹⁴⁴ Penna, inchiostro bruno acquerellato e biacca, 235x554 mm, passato in asta presso Finarte (Milano, 10 giugno 1976, lotto 106): FAGIOLO DELL'ARCO 2001, p. 144, nota 19; tav. LIII.

¹⁴⁵ La tela misura 95.5x225 cm e proviene da una collezione privata bolognese: Dorotheum, Vienna, *Dipinti antichi*, 24.04.2018, lotto 96.

9.



AUTORE: Ciriaco De' Ferri (Roma, 1633 – Roma, 1689)

SOGGETTO: *Re Ciro libera gli Israeliti*

DATA O CRONOLOGIA: 1656-1657

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: Palazzo del Quirinale, galleria di Alessandro VII, sala degli Ambasciatori

L'affresco raffigurante *Re Ciro che libera gli Israeliti* [fig. 93] è, all'interno del ciclo della galleria, quello che maggiormente risente del linguaggio di Pietro da Cortona. Nonostante la giovane età Ferri dimostra di aver già assimilato a pieno i modi del maestro come del resto è già chiaro dall'esordio pubblico, contemporaneo al Quirinale, nella basilica di San Marco, dove sotto la sua supervisione realizzò tre affreschi e una pala d'altare¹⁴⁶. Rispetto a queste prime prove, la composizione risulta essere ben più complessa, scalata su piani diversi e con un maggior numero di personaggi, animati da una varietà di pose ed espressioni. In questo caso l'iter progettuale è in parte ricostruibile grazie a un disegno preparatorio conservato presso l'Albertina di Vienna e a un modello su tela nelle collezioni della Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini (inv. 2492). La tela [fig. 95], che misura 65x179 cm, differisce dall'affresco in alcuni particolari: nel margine sinistro presenta un uomo ricurvo sotto il peso di una cassa, poi sostituito da un fanciullo; nel pavimento solo abbozzato; nella posa e nel drappo sopra il trono del sovrano; nel gruppo di astanti in secondo piano¹⁴⁷. Proprio in questi, insieme al corteo di uomini con la Menorah, si concentra il maggior numero di modifiche. Nella redazione

¹⁴⁶ Cfr. capitolo II, catt. 17-18.

¹⁴⁷ Il dipinto è stato acquistato nel 1962 per la Galleria Nazionale: *Acquisti, doni, lasciti* 1970, pp. 40-41, cat. 15 (come Ciriaco De' Ferri). Ringrazio il dott. Cosma e la dott.ssa Forti per avermi permesso lo studio diretto dell'opera, attualmente presso i depositi del museo. Elena FUMAGALLI (1997, pp. 52; 81 n. 19) ha proposto di indentificare il dipinto con quello donato nel 1662 al cardinale Carlo de' Medici.

finale ad affresco viene inoltre rafforzata la scena della liberazione dei prigionieri. Se nel modello ciò si intuisce dall'atteggiamento di deferenza verso il re persiano e dall'uomo che mostra una catena, nell'affresco *Ciro Ferri* esplicitò l'episodio aggiungendo un soldato intento a spezzare i vincoli. Tali varianti, unite a una certa rapidità e scioltezza di pennellata, lasciano ipotizzare che la tela dovesse avere funzione di prova – seppur di alta qualità – da sottoporre all'approvazione del committente e di *Pietro da Cortona*, supervisore dell'impresa. In questo senso è interessante notare che, dal punto di vista dello stile, la tela è stata convincentemente attribuita da *Vittorio Casale* e *Angela Negro* a *Lazzaro Baldi*¹⁴⁸. Si tratta di una testimonianza interessante di elaborazione comune all'interno della bottega del maestro e di quel rapporto di interscambiabilità che correva tra i suoi allievi più fidati. Se infatti il modello di presentazione è ascrivibile a *Baldi*, lo stile del disegno viennese rimanda invece a *Ferri*, sebbene entrambi siano da ritenere come eseguiti sotto la guida del *Berrettini*¹⁴⁹. Nonostante nel foglio sia presente la quadrettatura, ad indicare una fase prossima a quella finale, *Ferri* esaminò delle soluzioni differenti rispetto al modello su tela [fig. 94]. Nello specifico provò a scalare maggiormente le figure, creando un raggruppamento serrato sulla sinistra e ruotando in avanti la donna con il neonato. Il risultato è ben più mosso e affastellato rispetto all'affresco. È probabile che al momento della realizzazione si optasse per una resa semplificata della composizione.

Del risultato di questa felice congiuntura tra il *Cortona* e gli allievi dà conto *Giuliano Briganti* che ravvisò in *Ferri* un «cortonismo più ortodosso» dove egli ebbe modo di dimostrare «un indubbio genio nel seguire il maestro pur senza imitarlo pedissequamente, riuscendo cioè ad immaginare in proprio nobilissime invenzioni che sembrano nate nella mente del *Cortona* stesso»¹⁵⁰. L'alta qualità del suo intervento dovette confermare le aspettative che in lui riponeva il *Cortona*, ricompensate dall'ingresso in Accademia di San Luca il 3 giugno 1657 e dalla partenza verso Firenze per portare a termine i lavori iniziati dal maestro nel palazzo granducale. L'affresco venne correttamente assegnato a *Ferri* a partire dalle guide coeve di *Giovanni Battista Mola*, *Fioravante Martinelli* e *Filippo Titi*¹⁵¹. A saldo del lavoro il pittore ricevette 385 scudi:

¹⁴⁸ NEGRO 2009, pp. 163, fig. 18; 166, nota 19. Puntano verso l'attribuzione a *Baldi*, i toni bruni e terrosi che paiono anticipare i ben più tardi dipinti in collezione Spada e i tratti un poco imbambolati dei volti. *Maurizio Fagiolo dell'Arco* (2001, pp. 86; 149) e *Arnauld Brejon de Lavergnée* (in *Les cieux en glorie* 2002, p. 236, cat. 37) lo ritengono invece opera di *Ferri*.

¹⁴⁹ Inv. 897, matita e gessetto nero, acquerellature e rialzi a biacca, quadrettato e costituito dall'unione di diverse carte, 227x590 mm: *Wibiral* 1960, p. 137, fig. 18; *Davis* 1986, p. 305.

¹⁵⁰ *Briganti* 1962A, pp. 48-49.

¹⁵¹ *Mola* 1660, f. 43; *Martinelli* 1660-1663 [1968], p. 251; *Titi* 1686, p. 277. Dell'affresco fa menzione *Pascoli*, mentre tace *Francesco Saverio Balducci*: *Pascoli* 1730-1736 [1992], p. 242; *Baldinucci-Matteoli* 1975.

nella cospicua somma deve essere conteggiata anche parte della decorazione del colonnato e, come si propone in questa sede, degli ornati¹⁵².

¹⁵² I documenti attestano la presenza di Ferri nel cantiere dal 7 giugno 1656 fino al 31 luglio 1657: WIBIRAL 1960, p. 162. Per gli ornati si veda anche il paragrafo 3 in questo stesso capitolo. Per il pontefice Ferri realizzò anche quadretti di devozione privata. Il 3 settembre 1657, ricevette un acconto di 100 scudi per delle copie da realizzare su rame «della vita della Beatissima Vergine ch'è nella cappella segreta di N.S. a Montecavallo» realizzata allo scadere del primo decennio da Guido Reni, su commissione di papa Paolo V: OZZOLA 1908, p. 58. Nel novembre dello stesso anno gli fu saldato un *San Girolamo* su rame eseguito per «serv.o di S. Stà» mentre nel maggio 1658 realizzò un «quattruccio di S.ta Caterina da Siena e dato a sua S.tà»: ASV, Palazzo Ap., Computisteria, *Registro dei mandati al Sacro Monte di Pietà*, ff. 98; 127.

10.



AUTORE: Giovanni Francesco Grimaldi (Bologna, 1605/6 – Roma, 1680)

SOGGETTO: *Mosè e il rovetto ardente*

DATA O CRONOLOGIA: 1656-1657

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: Palazzo del Quirinale, galleria di Alessandro VII, sala gialla

Per la galleria Giovanni Francesco Grimaldi realizzò, oltre al comparto decorativo, due ovali con episodi biblici: *Mosè e il rovetto ardente* [fig. 96] e gli *Esploratori della Terra Promessa* (cat. 11). Entrambe le scene sono correttamente ricordate dalle guide coeve, mentre sono solo rapidamente accennate da Nicola Pio e Lione Pascoli¹⁵³. Più circostanziato è l'anonimo biografo bolognese, sebbene egli attribuisca l'invenzione dell'intera decorazione della galleria a Grimaldi piuttosto che a Pietro da Cortona: «La galleria di monte Cavallo fu tutta sua [del Grimaldi] invenzione, la disposizione della galleria sì in paesi e ornati anco di due ovali, [...] Moise [...] in fiamma di fuoco, e [...] terra di promisione»¹⁵⁴.

I pagamenti attestano la precoce presenza del Bolognese nel cantiere, a partire dal 7 giugno 1656 fino al 31 luglio dell'anno successivo. Tale precocità deve essere imputabile alla realizzazione del colonnato al fianco di Johann Paul Schor, Ciro Ferri, Lazzaro Baldi e Filippo Lauri. Sebbene prolungata, la sua partecipazione al cantiere non dovette essere né esclusiva né continuata poiché

¹⁵³ MOLA 1660, ff. 42-43; MARTINELLI 1660-1663 [1968], p. 251; TITI 1686, pp. 276-277. Quest'ultimo gli assegnava anche gli episodi con *Giuseppe venduto dai suoi fratelli* e *Giacobbe e l'angelo*, in realtà da riferire a Johann Paul Schor: cfr. catt. 19-20. Nicola Pio annota: «Terminate le sue opere [in Francia] se ne ritornò a Roma dove, subito giunto, fu da Alessandro VII impiegato a dipingere nella gran galleria di Monte Cavallo e poi da Clemente IX a far li fregi in quelle stanze che egli aveva fatto fabricare dalla parte del giardino»: PIO 1724 [1977], p. 98; PASCOLI 1730-1736 [1992], pp. 108-109. Per il successivo intervento al Quirinale durante il pontificato Rospigliosi: BATORSKA 1982.

¹⁵⁴ BATORSKA 2011, p. 80, nota 11.

egli talvolta si assentò per lavorare alla decorazione della cappella dell'Immacolata Concezione nel duomo di Tivoli¹⁵⁵. Tale circostanza è indice della gestione libera e tutt'altro che vincolante che doveva esserci all'interno del Quirinale. Ad ogni modo un esteso impegno per la galleria è confermato pure dal saldo versato al pittore di ben 909 scudi, la cifra più alta dopo quella di 1040 scudi per Schor¹⁵⁶.

Da considerarsi tra le meno vicine ai modi del Cortona, la scena, inserita in un superbo brano di paesaggio (genere in cui Grimaldi vantava una solida specializzazione), risente della formazione bolognese del pittore e richiama, dal punto di vista compositivo, l'affresco con il medesimo soggetto nelle logge vaticane [fig. 98]. Danuta Batorska ha pubblicato una prima idea a matita ben più mossa, soprattutto nella resa dei panneggi e di Dio Padre sorretto dagli angeli, che si conserva presso la Kunstbibliothek di Berlino [fig. 97]¹⁵⁷.

L'alto numero di commissioni di cicli ad affresco nei palazzi romani doveva avere abituato Grimaldi a ricorrere al riuso delle proprie invenzioni e all'aiuto di una folta bottega, all'interno della quale è difficile distinguere le singole personalità¹⁵⁸. Un esempio calzate di questa prassi si ritrova negli affreschi realizzati intorno all'ottavo decennio in palazzo Nuñez Torlonia. Si trattò di una decorazione estesa che coinvolse il pittore, a più riprese per circa vent'anni, dal 1660 al 1680¹⁵⁹. Fu quindi necessario per Grimaldi affidarsi a un repertorio di modelli consolidati da

¹⁵⁵ La collocazione cronologica degli affreschi a Tivoli si basa soprattutto su quanto affermato dall'anonimo biografo bolognese («Cadde nel pontificato di Alessandro VII la peste in Roma, [...] il cardinale S. Croce era amicissimo [*di Grimaldi*] ebbe timore che in quel contagio si perdesse sì Celebre Omo e volse che con tutta la sua famiglia [...] anadiesero a Tivoli, dove il detto Giofranco in ringraziamento fece nel domo de Tivoli una famosa Capella [...] della Concezione dove il detto cardinale era Vescovo de Tivoli») e sull'iscrizione «VOTVM PVBLICVM INSTITVIT ANNO MDCLVII», oscillando così tra la metà del 1656 e la metà del 1658, quando un'altra iscrizione sancisce la fine dei lavori: BATORSKA 1976, pp. 169-170; EADEM 2011, pp. 183-184, catt. 45-53. È lecito supporre che Grimaldi si dedicasse più assiduamente a questa commissione dopo la conclusione dei lavori della galleria, vale a dire dalla fine dell'estate 1657.

¹⁵⁶ WIBIRAL 1960, pp. 162-163. Sempre per il pontefice il pittore realizzò tre piccoli dipinti saldati nel 1655, un rame con il *Mausoleo di Augusto* eseguito l'anno successivo e decorò, nel 1658, un arpicordo: BATORSKA 2011, p. 73. La studiosa sostiene che Grimaldi godette di una certa protezione da parte del papa ma al di là delle opere summenzionate non sono note evidenze che possano suffragare tale tesi. È tuttavia ipotizzabile che un certo favore presso la corte chigiana gli derivasse dalla conoscenza del senese Raffaello Vanni, cui Alessandro VII era molto legato. Entrambi i pittori, infatti, lavorarono per i marchesi Santacroce a partire dal quarto decennio del secolo: NEGRO 1989, pp. 113-116; BATORSKA 2011, pp. 81-96.

¹⁵⁷ Poco è noto circa la formazione e i primi anni bolognesi di Grimaldi. Il pittore doveva essere a Roma almeno dal 1627, sebbene risulti documentato solo a partire dal 1635, quando compare nei registri dell'Accademia di San Luca: BATORSKA 2011, pp. 13-14; 17 e fig. 40 per il disegno berlinese. Oltre che mediata dalle stampe, la conoscenza delle Logge potrebbe essere avvenuta di persona se davvero affrescò in alcune stanze del Palazzo Apostolico come ricordato sia da Pascoli che da Pio: PASCOLI 1730-1736 [1992], pp. 108-109; PIO 1724 [1977], p. 98.

¹⁵⁸ L'unico nome che emerge al Quirinale è quello del medaglista e incisore Gaspare Moroni che firmò alcune ricevute per conto di Grimaldi: WIBIRAL 1960, p. 162. Sia l'anonimo bolognese che Pascoli affermano che il figlio Alessandro intraprese la stessa professione del padre: è quindi possibile che, quantomeno agli inizi, i due collaborassero insieme: BATORSKA 2011, pp. 16-17. Una panoramica delle decorazioni che Grimaldi realizzò per le famiglie Peretti, Santacroce, Muti Papazzurri, Nuñez Sanchez e Borghese è fornita da BARTONI 2003.

¹⁵⁹ Per le diverse fasi della decorazione di palazzo Nuñez poi diventato Torlonia si rimanda a: GUERRIERI BORSOI 1988; BATORSKA 1995; EADEM 1997; EADEM 2011, pp. 97-110.

condividere con la propria bottega. Ciò è particolarmente evidente nell'affresco con *Mosè e il rovetto ardente* [figg. 99-100] che replica con minime varianti – il panneggio più schematico, l'assenza del bastone del profeta – l'episodio del Quirinale, adattandolo al formato rettangolare. La resa grossolana delle figure e una certa secchezza nel paesaggio, che non riesce a digradare verso lo sfondo montuoso, portano a individuarvi una larga presenza di aiuti nella realizzazione.

11.



AUTORE: Giovanni Francesco Grimaldi (Bologna, 1605/6 – Roma, 1680)

SOGGETTO: *Esploratori della Terra Promessa*

DATA O CRONOLOGIA: 1656-1657

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: Palazzo del Quirinale, galleria di Alessandro VII, sala gialla

Gli *Esploratori della Terra Promessa* [fig. 101] è uno dei due ovali affrescati da Giovanni Francesco Grimaldi al Quirinale, insieme a *Mosè davanti al roveto ardente* (cat. 10), alla cui scheda si rimanda per le considerazioni generali sulla presenza del pittore nel cantiere del Quirinale. La paternità dell'affresco non è mai stata messa in discussione a partire dalle prime menzioni nelle guide di Giovanni Battista Mola e Fioravante Martinelli, cui seguì il Titi. Il soggetto della scena è ricordato anche nella biografia stilata da un anonimo autore e conservata presso la Biblioteca Universitaria di Bologna¹⁶⁰.

Rispetto all'altro ovale vi è qui una scarsa attenzione alla resa del paesaggio poiché il fuoco della scena si concentra sulle cinque figure in primo piano, che faticano a disporsi coerentemente nello spazio. Nel complesso si avverte dunque una minore accuratezza nell'elaborazione della composizione.

Come già notato da Giuliano Briganti, si tratta sicuramente di uno degli episodi meno cortoneschi dell'intero ciclo, mentre sono ancora ben evidenti le tracce della formazione, compiuta a Bologna entro la fine del terzo decennio¹⁶¹.

¹⁶⁰ MOLA 1660, ff. 42-43; MARTINELLI 1660-1663 [1968], p. 251; TITI 1686, pp. 276-277; BATORSKA 2011, p. 80, nota 11.

¹⁶¹ BRIGANTI 1962A, p. 47.

12.



AUTORE: Filippo Lauri (Roma, 1623 – Roma, 1694)

SOGGETTO: *Gedeone sprema la rugiada dal vello*

DATA O CRONOLOGIA: 1656-1657

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: Palazzo del Quirinale, galleria di Alessandro VII, sala di Augusto

L'episodio era in origine di formato ovale come è possibile apprezzare in seguito ai restauri della fine degli anni novanta del Novecento che hanno lasciato ben in evidenza l'aggiunta ottocentesca [figg. 102-103]. Assegnato da Titi a Salvator Rosa, il *Gedeone che sprema la rugiada dal vello* è stato riconosciuto a Filippo Lauri da Norbert Wibiral sulla scorta delle guide rimaste fino a quel tempo manoscritte di Giovanni Battista Mola e di Fioravante Martinelli¹⁶². La paternità dell'affresco era correttamente indicata nella biografia di Francesco Saverio Baldinucci, anch'essa rimasta inedita fino alla metà del Novecento: «restò assegnata la quarta parte degl'ornamenti a chiaroscuro, nei quali fece esso paesi, colonnati, panni e broccati di gusto straordinario. E con molte altre diverse figure, dipinsevi la storia di Gedeone spremente la pelle

¹⁶² TITI 1686, p. 277; MOLA 1660, f. 43; MARTINELLI 1660-1663 [1968], p. 251; WIBIRAL 1960, pp. 140-141. Anche Nicola Pio, rifacendosi a Titi, considerava l'affresco di Salvator Rosa: PIO 1724 [1977], p. 132.

per trarne rugiada; e molte medaglie portate da putti, con altri bizzarri ornamenti universalmente lodati e applauditi»¹⁶³.

Quanto affermato da Baldinucci – che non ricorda però l'esecuzione dell'altro ovale con il *Sacrificio di Caino e Abele* (cat. 12) – trova riscontro nella somma ricevuta da Lauri (500 scudi): la cifra più alta dopo quelle di Schor e Grimaldi, a indicare dunque un suo impiego anche nella realizzazione dei partiti decorativi¹⁶⁴. Il biografo, inoltre, imputa la presenza di Lauri nel cantiere alla mediazione del suo protettore Girolamo Farnese, Maggiordomo dei Sacri Palazzi Apostolici poi creato cardinale da Alessandro VII nel 1658. Un rapporto continuato tra i due è stato recentemente confermato da Laura Bartoni grazie ai rinvenimenti documentari per la decorazione del casino Farnese a Porta San Pancrazio, in cui il pittore lavorò a più riprese tra il 1652-1653 e il 1665-1667¹⁶⁵.

La scena, che costituisce l'unico notturno della galleria, condensa alcuni episodi della storia di Gedeone¹⁶⁶. Questi venne scelto da Dio per salvare nuovamente gli Israeliti i quali, dopo essere sfuggiti al Faraone, si abbandonarono all'idolatria finendo così alla mercé degli Amaleciti. Per liberare il proprio popolo Gedeone agì principalmente di notte. L'episodio del vello accadde invece il mattino seguente: come segno del suo favore Gedeone chiese al Signore di bagnare di rugiada il manto steso la sera prima, lasciando asciutto il terreno circostante. L'indomani egli non trovò tracce d'acqua ad eccezione del vello che strizzò fino a riempire una coppa intera: è questo il momento raffigurato in primo piano da Filippo Lauri. L'ovale rivela una certa abilità nella pratica dell'affresco, sia nel modo di stendere il colore brillante e pastoso che di chiaroscurare tramite l'utilizzo di un fitto tratteggio parallelo [fig. 103]. Di ascendenza nordica è il paesaggio, memore evidentemente degli insegnamenti tratti dal padre, il fiammingo Balthasar Lawers (italianizzato in Baldassarre Lauri). I restauri hanno rilevato una certa libertà nella sua esecuzione, che venne tracciato di getto senza ricorrere all'ausilio del cartone come invece si riscontra nelle figure¹⁶⁷.

¹⁶³ La prima parziale trascrizione della biografia di Lauri conservata presso la Biblioteca Centrale di Firenze è in RICCIO (1959), cui ha fatto seguito il volume curato da Anna Matteoli (BALDINUCCI-MATTEOLI 1975, pp. 167-176; la citazione riportata nel testo si trova a p. 170). Dei lavori al Quirinale non vi è invece alcuna menzione nella biografia di Pascoli (PASCOLI 1730-1736 [1992], pp. 587-601).

¹⁶⁴ WIBIRAL 1960, p. 163.

¹⁶⁵ Nel 1664 sono registrati anche dei pagamenti a Johann Paul Schor: BARTONI 2016, pp. 131-145.

¹⁶⁶ Giudici 6, 1-40. Questo tipo di ambientazione doveva essere congeniale a Lauri. Baldinucci ricorda infatti una «bellissima tavola ad olio» realizzata nel 1654 per Rocca Sinibalda nel reatino (per il momento non rintracciata), ove egli rappresentò «la Fuga di Giuseppe e Maria in Egitto, tutte figure al naturale [...] fingendo la Fuga di notte – come ella fu»: BALDINUCCI-MATTEOLI 1975, p. 169.

¹⁶⁷ Due disegni preparatori si conservano a Windsor Castle (inv. RCIN904537, penna, inchiostro marrone, acquerellature marroni e grigie, 337x236 mm e inv. RCIN904538, penna, inchiostro marrone, acquerellature marroni e grigie, 335x239 mm): BRIGANTI 1962A, p. 48; NEGRO 1999, p. 338.

Le due prove del Quirinale sono, unitamente alla *Cacciata dal Paradiso* in Santa Maria della Pace [cap. IV, fig. 30] – ora riferibile con certezza al 1658¹⁶⁸ – un punto di partenza prezioso per testare le sue abilità di frescante poiché non solo ne costituiscono l'esordio pubblico ma anche la prima testimonianza dell'applicazione in questo campo. Allo stesso tempo forniscono un importante caposaldo per quanto riguarda la scansione cronologica del suo catalogo. Lauri fu infatti un pittore estremamente prolifico, specializzato soprattutto nella produzione di piccole scene sacre e mitologiche. Da questo punto di vista, data anche l'alta richiesta di sue opere da parte dei committenti sia italiani che forestieri, egli ripeté spesso soggetti e composizioni, replicandoli anche a distanza di decenni, rendendo così difficile stabilire una seriazione cronologica ordinata e sequenziale¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Cfr. capitolo IV, cat. 7

¹⁶⁹ Per Lauri, sul quale manca ad oggi uno studio monografico, si rimanda a: BODART 1970, I, pp. 169-176; BOISCLAIR 1976; SESTIERI 1994, I, pp. 104-107; NEGRO 2004, p. 247; PIERGUIDI 2005, pp. 90-92; CURTI 2010, pp. 352-357 (in cui è pubblicato il testamento del pittore).

13.



AUTORE: Filippo Lauri (Roma, 1623 – Roma, 1694) e Gaspard Dughet (Roma, 1615 – Roma, 1675)

SOGGETTO: *Sacrificio di Caino e Abele*

DATA O CRONOLOGIA: 1657

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: Palazzo del Quirinale, galleria di Alessandro VII, sala di Augusto

Il *Sacrificio di Caino e Abele* [figg. 104-105] è stato ricondotto alla mano di Filippo Lauri da Norbert Wibiral, sulla base dei pagamenti rintracciati presso l'Archivio Segreto Vaticano e di quanto affermato da Giovanni Battista Mola e Fioravante Martinelli. Per Titi l'autore dell'affresco era Egidio Schor, il quale al contrario dovette essere impiegato solo nei partiti decorativi della galleria, come si ricava da una ricevuta di 40 scudi a lui erogata il 12 giugno 1657 «per ornamenti»¹⁷⁰. La guida manoscritta di Mola è inoltre l'unica a indicare Gaspard Dughet come responsabile del paesaggio che, in effetti, si distingue per «qualche cosa di fumante, di gonfio, di tortuoso»¹⁷¹ rispetto alle reminiscenze nordiche di Lauri nello sfondo dell'ovale con *Gedeone che sprema la rugiada dal vello* (cat. 12; figg. 102-103). La presenza di

¹⁷⁰ WIBIRAL 1960, pp. 140-141; MOLA 1660, f. 44; MARTINELLI 1660-1663 [1968], p. 251; TITI 1686, p. 278. La causale del pagamento a Schor è riportata solo nel *Giornale di spese e ricevute a favore di Pietro da Cortona*, conservato nel fondo di Sant'Eufemia presso l'Archivio di Stato di Roma (sede di Galla Placidia): SPARTI 1997B, p. 136. In totale Egidio ricevette, da gennaio a luglio 1657, 110 scudi.

¹⁷¹ ARCANGELI 1962, p. 263.

Dughet nella galleria è documentata da un unico pagamento di 30 scudi erogato il 31 gennaio 1657, data intorno alla quale può essere collocato il *Sacrificio di Caino e Abele*¹⁷².

Come è stato argutamente notato da Giuliano Briganti, al Quirinale Lauri dimostrò «uno stile personale, del tutto alieno del tono “sublime” ed enfatico» di Pietro da Cortona¹⁷³. L'affresco lascia presagire quelli che saranno gli sviluppi futuri della sua pittura, in particolare nel mezzanino del palazzo Borghese (1671-1672): una predilezione per le scenette di piccolo formato, che costituiscono la produzione preponderante del suo catalogo, il ricordo dell'eredità nordica paterna e quei caratteri, ancora da mettere compiutamente a punto, di grazia e levità nel costruire le figure e nel modo di panneggiare che lo pongono, intorno all'ottavo decennio, come un importante anticipatore del rococò romano.

¹⁷² Tuttavia l'assenza della registrazione del saldo e la realizzazione del paesaggio nella *Ammonizione di Adamo ed Eva* di Lazzaro Baldi (cat. 3) lascia supporre che il pittore si recò sul cantiere per un periodo un poco più esteso, almeno da gennaio a febbraio 1657. Dughet e Lauri collaboreranno più volte nel corso delle loro carriere, da ultimo nella decorazione di palazzo Borghese: BOISCLAIR 1976.

¹⁷³ BRIGANTI 1962A, p. 46.

14.



AUTORE: Carlo Maratti (Camerano, 1625 – Roma, 1713)

SOGGETTO: *Adorazione dei pastori*

DATA O CRONOLOGIA: 1657

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: Palazzo del Quirinale, galleria di Alessandro VII, sala degli Ambasciatori, lato corto

L'*Adorazione dei pastori* [fig. 106] di Carlo Maratti è l'opera che, insieme a *Giuseppe riconosciuto dai suoi fratelli* di Pier Francesco Mola (cat. 16), conobbe maggiore fortuna di tutto il ciclo. Gli affreschi furono infatti gli unici ad essere tradotti a stampa da Francesco Giovane¹⁷⁴. Inoltre entrambi ricevettero probabilmente un extra di 60 scudi da parte di Alessandro VII, in segno della sua soddisfazione. Da ciò ne dovette conseguire il loro successivo coinvolgimento sia nel *Missale Romanum* che in Santa Maria della Pace¹⁷⁵.

¹⁷⁴ Francesco Giovane è ricordato da Nicola Pio come allievo di Mola, dal quale trasse alcune acqueforti. Questa circostanza potrebbe aver favorito la traduzione a stampa dei due affreschi sui lati corti della galleria, eseguita entro il 1669, anno di morte dell'artista: FARAGLIA 2001, p. 452. L'affresco venne occultato in epoca ottocentesca, venendo riscoperto nel 1927: LOCATELLI 1927.

¹⁷⁵ Il 12 agosto 1657, a ridosso della fine dei lavori, il papa annotò nel suo diario di avvisare il suo maggiordomo «circa il far donativo a quei che si son portati meglio in dipegnere alla Galleria. 60 a due e 40 a due altri per ciascuno»: KRAUTHEIMER, JONES 1975, p. 206. Anche Bellori ricorda un premio, sebbene con un importo maggiore (cento scudi): BELLORI 1672 [2009, II], p. 584. Numerose sono anche le repliche e copie. Una replica autografa, forse proveniente dalla collezione Falconieri e distrutta da un incendio, fu donata nel 1701 da monsignor Gualtieri a Luigi XIV. Vi è poi una memoria anch'essa autografa (91x99 cm), pagata al pittore dal cardinale Flavio Chigi nel 1659 e passata in collezione Nasalli Rocca negli anni cinquanta del Novecento. Due copie di grandi dimensioni, non di eccelsa qualità e forse derivate dall'incisione, si trovano a Matelica presso il Museo Piersanti e a San Pietroburgo presso l'Ermitage (dalla collezione del barone di Louis Antoine Crozat): MEZZETTI 1955, p. 343; S. RUDOLPH, in *L'Ariccia del Bernini* 1998, pp. 147-150, cat. 40; BLASIO 2011, pp. 130-131; 133, fig. 4; PETRUCCI 2016A, pp. 5-7. A Maratti vennero inoltre commissionati, tra il 1663 e il 1664, due grandi dipinti per la cappella del Voto del duomo

La partecipazione di Maratti all'impresa del Quirinale è correttamente ricordata già da Martinelli, Mola e Titi. I documenti, inoltre, attestano la sua presenza nel cantiere tra il 6 marzo e il 31 luglio 1657¹⁷⁶.

L'opera è ampiamente lodata da Giovan Pietro Bellori nella biografia dedicata all'amico pittore. Il passaggio è molto noto poiché costituisce uno dei pochi casi in cui è citato Gian Lorenzo Bernini, sebbene l'autorevolezza del suo parere sia finalizzata all'esaltazione del precoce talento di Maratti, all'epoca appena trentenne. Stando al referto belloriano, Alessandro VII interrogò lo scultore, suo consigliere fidatissimo sui fatti artistici, su quali fossero i giovani «che promettevano riuscita nella pittura». A questa domanda egli rispose che «Carlo teneva il primo luogo». La scelta di assegnargli uno spazio di rilievo su uno dei lati corti della galleria potrebbe essere stata favorita da un «Presepio in piccolo ben terminato» che il pittore donò al papa ottenendo in cambio molte lodi e trenta doppie. Al momento di decorare la galleria, dunque, egli «fu eletto alla principale istoria» ove dimostrò quanto già «ritenesse le parti di gran maestro in opera grande ed a fresco»¹⁷⁷.

L'*Adorazione* del Quirinale costituisce in effetti un punto di svolta nella carriera di Maratti, in quel momento ancora formalmente nella bottega di Andrea Sacchi (del cui linguaggio fa qui le veci). Si tratta della sua prova più estesa ed importante condotta ad affresco nel corso del sesto decennio, in parallelo con le opere in San Marco al Campidoglio e in Sant'Isidoro¹⁷⁸. Giuliano Briganti, notando «quella meditazione sia pur in chiave barocca, su testi classici da Raffaello a Correggio, quel pensare prima di fare», la definisce «forse il più alto raggiungimento a Roma in quegli anni»¹⁷⁹. L'opera restituisce la ricerca incessante condotta da Maratti nel corso del sesto decennio: dall'assiduo studio di Raffaello, avviato almeno dagli anni quaranta, all'esplorazione delle soluzioni luministiche e compositive di Lanfranco – assai utili anche in Sant'Isidoro – fino

di Siena: RUDOLPH 2008. Per Santa Maria della Pace e per il *Messale* si rimanda a: capitolo IV, cat. 7 e capitolo VI, cat. 19.

¹⁷⁶ MOLA 1660, f. 43; MARTINELLI 1660-1663 [1968], p. 250; TITI 1686, p. 277; WIBIRAL 1960, p. 163. In totale Maratti ricevette 200 scudi.

¹⁷⁷ BELLORI 1672 [2009, II], pp. 582; 584. È sempre il biografo a riportare che durante il pontificato di Alessandro VIII Ottoboni (1689-1691) l'opera «cominciò a patire col muro» motivo per il quale Maratti fu chiamato a restaurarlo. Con l'occasione la «fortificò di colore che non sembra più quella dipinta di prima»: ivi, p. 618. Stella RUDOLPH (in *L'Arccidia del Bernini* 1998, p. 148, cat. 40) situa l'incontro tra il papa, Bernini e Maratti il 21 luglio 1658 basandosi su di una registrazione nel diario personale di Alessandro VII: «è da noi il Bernino col quadro di S. Agostino [...] e una madonna di Carluccio che ci facciam lassare». Ciò non esclude che la già citata raccomandazione del Bernini possa essersi effettivamente verificata in concomitanza della messa in opera della galleria.

¹⁷⁸ L'esordio ad affresco di Maratti risale al decennio precedente, quando su cartone di Andrea Sacchi realizzò la *Distruzione degli idoli pagani* e alcune figure a monocromo nel Battistero Lateranense [**cap. I, fig. 4**]: vedi capitolo I, paragrafo 1.

¹⁷⁹ BRIGANTI 1962A, p. 49.

a giungere a una efficace sintesi tra i modelli di Reni, di Sacchi, ormai mandati a memoria, e quelli del Cortona con i quali stava entrando in contatto.

A Holkham Hall, nella collezione dei conti di Leicester, si conserva un disegno a matita rossa [fig. 107] di Maratti che su base stilistica è stato collocato alla metà degli anni cinquanta, in concomitanza dunque con gli affreschi del Quirinale¹⁸⁰. Il segno sottile e preciso è caratteristico del sesto decennio e le figure degli astanti, in particolare quello accovacciato e quello con le braccia spalancate sulla destra, sono molto prossime a quelle nell'*Adorazione dei pastori*. Il soggetto è stato identificato con *Giuseppe riconosciuto dai suoi fratelli*, episodio che nella galleria è realizzato da Pier Francesco Mola, sull'altro lato corto (cat. 16; fig. 109). La circostanza sembra tutt'altro che casuale. Va notato che Mola, stando ai pagamenti, è coinvolto nell'impresa della galleria già a settembre 1656. A giudicare dall'alto numero di disegni rimasti che denotano uno studio quasi ossessivo della composizione, è forse possibile immaginare che il pittore ticinese avesse accumulato un certo ritardo (come del resto stava accadendo in parallelo anche in San Marco)¹⁸¹ e che quindi dopo cinque mesi il Berrettini potesse vagliare l'ipotesi di affidare la scena ad un altro pittore¹⁸².

¹⁸⁰ Matita rossa, 177x236 mm: *Die Handzeichnungen* 1967, pp. 194-195, cat. 697. A circoscrivere ulteriormente la datazione intorno al 1656 vi si può accostare un altro studio a matita rossa conservato presso il Wallace Museum di Londra e preparatorio per la *Madonna della Misericordia* commissionata in quello stesso anno a Maratti dalla confraternita del Gonfalone della chiesa di Santa Eulalia a Palma di Maiorca [fig. 108]. Il disegno (inv. P774, matita rossa, 233x164 mm) proviene dalla collezione di Pierre Crozat che a sua volta l'aveva acquistato dal principe Livio Odescalchi: MENA 1978, pp. 185-186, figg. 9-10.

¹⁸¹ Cfr. capitolo II, catt. 24-25.

¹⁸² Secondo Dieter Graf, invece, il foglio costituisce una iniziale proposta del soggetto, prima che questo venisse assegnato a Pier Francesco Mola: *Die Handzeichnungen* 1967, pp. 194-195, cat. 697. Va tuttavia notato che Mola è documentato nel cantiere già nel 1656 mentre, come visto, i primi pagamenti a Maratti risalgono al marzo 1657.

15.



AUTORE: Jan Miel (Beveren, 1599? – Torino, 1664)

SOGGETTO: *Traversata del Mar Rosso*

DATA O CRONOLOGIA: 1656-1657

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: Palazzo del Quirinale, galleria di Alessandro VII, sala gialla

La *Traversata del Mar Rosso* [fig. 110] venne realizzata da Jan Miel tra il 13 settembre 1656 e il 31 luglio 1657, date in cui cadono rispettivamente il primo acconto e il saldo per l'opera¹⁸³. L'affresco è menzionato per la prima volta nelle coeve guide di Martinelli e Mola ed è ricordato anche nella biografia a lui dedicata da Filippo Baldinucci, sebbene con il soggetto errato, *Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia*, peraltro non presente nel programma iconografico della galleria¹⁸⁴. Tace su questo fronte l'altro biografo, Giovanni Battista Passeri, che riportando una errata data di morte – il 1656 anziché il 1664 – non solo contrae considerevolmente gli anni del suo soggiorno torinese ma omette del tutto il suo intervento al Quirinale. Viene però da domandarsi se il duro attacco rivolto da Passeri al Cortona nella biografia di Pier Francesco Mola non chiamasse in causa, seppur tra le righe, anche lo stesso Miel. Stante il biografo, Alessandro VII «desiderava che sotto la sua direzione [di Pietro da Cortona] si mettessero per quel lavoro in opera li Pittori più celebri di quei tempi». Questa richiesta venne però disattesa perché «per capriccio di chi aveva la soprintendenza ne vennero esclusi alcuni che avrebbero meritata parte dell'impiego, e furono posti in opera altri che non ne erano degni»¹⁸⁵. Il pregiudizio verso la pratica delle bambocciate permea esplicitamente le pagine che Passeri dedica alla vita del fiammingo, in cui viene chiarito come questa copiosa e fortunata produzione avesse inficiato in maniera irrimediabile il suo «buon gusto, che è frutto di chi si è assuefatto nel grande, e nel sodo disegno»¹⁸⁶.

¹⁸³ WIBIRAL 1960, p. 163.

¹⁸⁴ MOLA 1660, f. 43; MARTINELLI 1660-1663 [1968], p. 251; TITI 1686, p. 277; BALDINUCCI 1767-1774, vol. XVII, 1773, p. 34.

¹⁸⁵ PASSERI 1772, p. 393.

¹⁸⁶ Ivi, p. 226. Su questa questione si rimanda anche al capitolo I, paragrafo 4 e al capitolo V, paragrafo 2.

L'affresco costituisce senza dubbio la commissione più prestigiosa e impegnativa della carriera di Miel. È anche sulla base di questo traguardo che egli venne chiamato a Torino da Carlo Emanuele II per ricoprire l'incarico di pittore di corte. In una lettera inviata nell'ottobre 1658 dal ministro dei Savoia a Roma, Lorenzo Nomis, al segretario di Stato si rassicurava la madre del duca, Cristina di Francia, che il «pittore condotto da Monsignor di Fossano è stimato il migliore che fosse in Roma». A riprova delle sue capacità veniva citata proprio la decorazione nel palazzo del Quirinale: «avendo Nostro Signore fatto dipingere una galleria dai più periti della città con distribuzione delle parti, a lui toccò il sacrificio di Abramo, il quale venne reputato la più buona pezza di tutto»¹⁸⁷. Sebbene Nomis confonda gli episodi – il *Sacrificio di Isacco* (cat. 4) è in realtà di Giovanni Angelo Canini – è evidente che la partecipazione a una impresa papale di tale portata costituiva, per la corte sabauda, una garanzia delle doti del fiammingo¹⁸⁸.

Nonostante l'esordio come frescante risalisse al 1651 in San Martino ai Monti, seguito subito dopo dal felicissimo ciclo con le *Storie di san Lamberto* in Santa Maria dell'Anima (1652-1653), al Quirinale Miel si trovò a dover fronteggiare uno spazio ben più ampio (257x790 cm) e un soggetto affollato: in questo senso, nell'assegnazione dell'episodio, doveva averlo favorito la sua solida attività di bambocciantе¹⁸⁹. Il fiammingo scelse di rifarsi ai testi fondamentali della cultura figurativa romana dei primi decenni del Seicento, selezionando opportunamente i modelli e assemblandoli alla bisogna. Ne derivò, come notato da Giuliano Briganti, una esagerazione in classicismo scevra di qualsiasi elemento desunto dal Cortona. Un classicismo, il suo, «inteso da uno spirito nordico, abbondante in citazioni, attento ad effetti statuari»¹⁹⁰. In questo citazionismo insistito si colgono alcuni rimandi alla *Santa Susanna* di François Duquesnoy, nei viluppi del panneggio e nella posa del sacerdote; al fortunato *Sant'Andrea condotto al martirio* di Guido Reni da cui il fiammingo riprese le figure di quinta per incorniciare le estremità della composizione, fino al dettaglio della menade con la cesta di vimini nel *Trionfo di Bacco e Arianna* della volta Farnese riadattata da Miel in una donna che porta in salvo un neonato [figg. 111-114].

¹⁸⁷ BAUDI DI VESME 1963-1982, I, 1963, p. 109. Vesme identificava il pittore menzionato nella lettera con Giovanni Battista Beinaschi. Spetta a Giovanni Romano l'aver collegato il passo alla chiamata di Miel in Piemonte: ROMANO 1981, p. 323.

¹⁸⁸ Il 20 ottobre venne infatti emessa la patente ducale in cui Miel, in virtù delle «honorate e lodevoli qualità» e della «singolare intelligenza nell'arte della pittura», veniva nominato «nostro pittore ordinario» con uno stipendio annuo di circa duemila lire d'argento: BAUDI DI VESME 1963-1982, II, 1966, p. 686.

¹⁸⁹ La datazione del ciclo in Santa Maria dell'Anima, che ha sempre oscillato tra la fine degli anni quaranta e l'inizio degli anni cinquanta, è stata chiarita da parte di chi scrive in occasione di un intervento al convegno internazionale organizzato insieme ai colleghi del XXXIII ciclo della scuola di dottorato in Studi Storici, Storico-Artistici ed Archeologici dell'Università di Torino: GAJA in c.d.s. Per il *Battesimo del sultano di Iconio* in San Martino ai Monti: SUTHERLAND HARRIS 1964B, pp. 117-119.

¹⁹⁰ BRIGANTI 1962A, p. 47.

Nel complesso la scena non è pienamente soddisfacente poiché si ravvisa un certo affanno nella gestione coerente della composizione, sebbene egli si premuri di dare il senso di profondità mediante l'uso di tinte sfumate e scalando i personaggi sui piani arretrati. Tuttavia ad un esame ravvicinato è possibile cogliere una pennellata rapida e sciolta, che attesta una piena maturazione nel campo della pittura ad affresco, unita a un colore impreziosito da effetti di trasparenza e da una luce mobile che contribuisce alla resa drammatica del soggetto [fig. 115]. Una certa rigidità nella costruzione delle figure, che appaiono eccessivamente 'statuine', sembra essere dunque imputabile alle vicende conservative. L'affresco ha infatti particolarmente sofferto, a causa della quasi totale perdita delle estese finiture a calce e delle velature a lacca¹⁹¹. Ad ogni modo, quanto Miel andava realizzando al Quirinale dovette incontrare il favore del pontefice dal momento che questi gli commissionò, contemporaneamente alla *Traversata*, anche un ciclo di affreschi per la volta della sua cappella segreta nel Palazzo Apostolico Vaticano¹⁹².

Thomas Kren individuava in un dipinto (98.5x136.5 cm) in collezione privata con il medesimo soggetto un bozzetto preparatorio per l'affresco [fig. 116]¹⁹³. Le evidenti differenze con la redazione finale invitano alla cautela circa l'effettiva funzione e destinazione della tela. La materia pittorica non mi pare essere quella di un bozzetto o modelletto preparatorio. È quindi possibile che si tratti di una prima idea per l'affresco poi radicalmente modificata oppure che debba riferirsi ad un'altra commissione, per il momento non nota. La conoscenza dell'opera solo attraverso una vecchia foto in bianco e nero non permette di dirimere convincentemente la questione. Va tuttavia notato come la tela già Colnaghi presenti nell'impostazione della scena delle affinità con il medesimo soggetto affrescato intorno al 1658-1659 da Jacques Courtois nella cappella della Congregazione Prima Primaria del Collegio romano, ripreso con qualche variante sia in una tela dello stesso Courtois per il cardinale Carlo de' Medici ora in collezione privata, sia dal fratello Guillaume, sempre intorno al 1659 [figg. 117-118]¹⁹⁴.

¹⁹¹ Inoltre, rispetto agli altri episodi, la *Traversata del Mar Rosso* è stata maggiormente interessata da infiltrazioni provenienti dalle coperture. Le informazioni relative al restauro sono tratte dalla *Relazione sullo stato di conservazione e intervento di restauro* stilata nel 1999 da Carlo Giantomassi e Donatella Zari, pubblicata (con alcune imprecisioni per quanto riguarda il profilo biografico del pittore) in AGRESTI 2018, pp. 179-183, in particolare per la *Traversata del Mar Rosso* si vedano le pp. 181-182.

¹⁹² Per le vicende di questi affreschi, ritenuti a lungo perduti e rintracciati in occasione di questa ricerca, si rimanda al capitolo V, catt. 1-5.

¹⁹³ KREN 1980, I, p. 122. Il dipinto, proveniente dalla galleria del Babuino a Roma, è stato acquistato da Colnaghi nel 1973 con un'attribuzione a Pacheco de Rosa. È stato poi venduto all'asta da Sotheby's nell'aprile 1978. L'ubicazione attuale è sconosciuta (comunicazione scritta di Livia Schaafsma di Colnaghi che qui ringrazio).

¹⁹⁴ Per il dipinto di Jacques Courtois (124x174 cm), passato recentemente in asta presso Dorotheum (17 ottobre 2012, lotto 773): TREZZANI 2003, pp. 162-164, nota 19. Per quello del fratello, anch'esso in collezione privata (New York; 96.5x132.7 cm) si rimanda a D. GRAF, in *Pietro da Cortona* 1997, pp. 408-409, cat. 80.

16.



AUTORE: Pier Francesco Mola (Coldrerio, 1612 – Roma, 1666)

SOGGETTO: *Giuseppe riconosciuto dai suoi fratelli*

DATA O CRONOLOGIA: 1656-1657

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: Palazzo del Quirinale, galleria di Alessandro VII, sala gialla, lato corto

L'affresco con *Giuseppe riconosciuto dai suoi fratelli* [fig. 119] venne realizzato da Pier Francesco Mola su uno dei lati corti della galleria, di fronte all'*Adorazione dei pastori* (cat. 14) di Carlo Maratti. L'intervento del ticinese al Quirinale è ben documentato sia dalle fonti che, soprattutto, dai numerosi disegni preparatori che restituiscono un lavorio costante nel mettere a punto la composizione adatta a uno spazio di tale portata (467x478 cm)¹⁹⁵. Dall'analisi del *corpus* dei disegni preparatori, recentemente riunito e ridiscusso da Jörg Zutter, si ricava l'impressione di una elaborazione lenta e sofferta, unita a un certo disagio nel ricorrere alla pittura ad affresco¹⁹⁶. Ne costituiscono una conferma ulteriore i pagamenti, che attestano il suo coinvolgimento dal 13 settembre 1656 fino al 27 luglio dell'anno successivo, laddove invece Maratti è documentato dal marzo al luglio 1657 (cfr. cat. 14). Anche la relazione di restauro ha evidenziato una stesura in diciassette giornate dall'andamento incoerente e con numerose correzioni apportate mediante l'aggiunta di intonaco¹⁹⁷. A queste lungaggini è stato ricondotto uno studio di Carlo Maratti [fig. 107], databile intorno al 1656 e raffigurante proprio *Giuseppe*

¹⁹⁵ MOLA 1660, f. 42; MARTINELLI 1660-1663 [1968], p. 251; TITI 1686, pp. 277-278.

¹⁹⁶ ZUTTER 2011, pp. 237-247; 252-253, nota 47. A questa ricognizione bisogna aggiungere un altro studio per la figura di Giuseppe riconosciuto da LOISEL 2014, pp. 55-56, figg. 38-40. È probabilmente questa fatica nell'esprimersi a fresco a cagionare i ritardi nella consegna del coevo *San Michele Arcangelo* per la basilica di San Marco al Campidoglio (capitolo II, cat. 25). Presso la National Gallery di Londra si conserva il cartone (inv. 1990,0728.100, carboncino, ritocchi a matita rossa, rialzi a biacca su quattordici fogli uniti insieme, 1435x1110 mm) per il fratello inginocchiato davanti a Giuseppe. Si tratta dell'unico cartone noto per la galleria: *Disegni del Seicento romano* 1997, p. 130.

¹⁹⁷ WIBIRAL 1960, p. 163. Il restauro è stato condotto da Carlo Giantomassi e Donatella Zari: AGRESTI 2018, p. 182. Anche in questo caso come già osservato per la *Traversata del Mar Rosso* di Miel (cat. 15), l'affresco presentava numerose parti rifinite a secco che sono andate irrimediabilmente perdute.

riconosciuto dai suoi fratelli: forse una proposta alternativa a quella di Mola¹⁹⁸. Zutter ha notato che il formato orizzontale di buona parte dei primi studi di Mola potrebbe indicare che Cortona pensasse inizialmente a uno spazio rettangolare anche per i lati corti della galleria, sul modello del *Perseo e Andromeda* e del *Perseo e Fineo* della galleria Farnese¹⁹⁹. La decisione di ricorrere al formato quadrato deve essere giunta a lavori inoltrati, come lascerebbe pensare il fatto che anche il disegno di Maratti appena menzionato è rettangolare. Inoltre i pagamenti a Mola si concentrarono maggiormente tra il marzo e il luglio 1657, probabilmente in seguito al raggiungimento di una soluzione condivisa.

Il risultato finale, sebbene travagliato, raccolse però le lodi sia del pontefice, che gli donò altri 60 scudi oltre ai 200 già saldati, sia degli intendenti di pittura²⁰⁰. Passeri la considerò come tra le migliori sue opere «sì nel componimento come nel disegno et anche nel colorito [...] egli in quella superò se stesso, e diede segno di qualche superiorità agli altri»²⁰¹. In effetti bisogna riconoscere come l'opera costituisca una efficace sintesi della pluralità di ricerche che caratterizzano la piena maturità del ticinese. Nel felice accordo tra figure e paesaggio echeggia ancora la lezione bolognese, Guercino e Albani *in primis*, unita a una ricerca di monumentalità e alla preziosità della gamma cromatica che denunciano una meditazione su Raffaello e su Poussin. Trovandosi poi a contatto, sia al Quirinale che in San Marco, con Pietro da Cortona e la generazione più giovane di suoi fedeli allievi, Mola non fu esente dalla rielaborazione di alcuni *topoi* cortoneschi, come ad esempio il paesaggio sullo sfondo, memore delle rievocazioni all'antica condotte nella chiesa di Santa Bibiana.

L'esito, come detto, dovette convincere il pontefice dal momento che il pittore, dopo il Quirinale, venne ancora coinvolto nell'impresa del *Messale* e nella ridecorazione di Santa Maria della Pace²⁰².

¹⁹⁸ Per la datazione del disegno cfr. cat. 14. A questo studio ZUTTER (2011, p. 245) accosta una composizione simile, sebbene più statica, passata in asta da Christie's nel 2007 con una attribuzione a Mola.

¹⁹⁹ ZUTTER 2011, p. 237. Ad oggi non sono noti disegni preparatori di Pietro da Cortona e della sua bottega relativi ai lati corti della galleria. Si può però immaginare che il finto colonnato proseguisse anche in quella zona.

²⁰⁰ KRAUTHEIMER, JONES 1975, p. 206. Memoria di un dono da parte del Chigi si trova anche nella biografia di Nicola Pio: «piacque tanto al papa, che oltre il pagamento, lo regalò d'una ricca collana e medagli d'oro»: PIO 1724 [1977], p. 118.

²⁰¹ PASSERI 1772, p. 394. Il *Giuseppe riconosciuto dai suoi fratelli* insieme all'*Adorazione dei pastori* di Maratti sono le uniche due scene della galleria ad essere state tradotte a stampa. Tradizionalmente riferita allo stesso Mola, l'acquaforte, che presenta diverse varianti rispetto alla redazione finale, è stata riconosciuta come opera di Francesco Giovani in KUHNMÜNCH 1976, p. 69, cat. R1. Sempre a testimonianza di una certa fortuna dell'affresco si segnalano due repliche eseguite da pittori coevi e stilisticamente prossimi al Cortona (Pietro Lucatelli?) presso il Consiglio di Stato (schedata presso la Fototeca Zeri come Ciro Ferri: scheda 48032, inv. 103763) e in collezione privata. Di Lucatelli, nato intorno al 1637 e al fianco di Ferri almeno dagli anni settanta, è stata ipotizzata una sua presenza come aiuto sui ponteggi del Quirinale, sebbene questa non sia suffragata da alcun documento: MANIERI ELIA 1997, p. 269, nota 8.

²⁰² Si rimanda rispettivamente al capitolo VI, cat. 22 e capitolo IV, paragrafo 2.

17.



AUTORE: Francesco Murgia (Cagliari, 1612/16? – Roma, 1684)

SOGGETTO: *Davide uccide Golia*

DATA O CRONOLOGIA: 1657

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: Palazzo del Quirinale, galleria di Alessandro VII, sala di Augusto

La presenza di Francesco Murgia nel cantiere del Quirinale è stata chiarita negli anni sessanta del Novecento da Norbert Wibiral sulla scorta delle guide, all'epoca ancora inedite, di Fioravante Martinelli e Giovanni Battista Mola. Prima di allora, il *Davide che uccide Golia* [fig. 120] era riferito, a partire da Filippo Titi, a Lazzaro Baldi²⁰³. I pagamenti indicano che il suo coinvolgimento nella decorazione avvenne nel 1657, vale a dire a lavori già iniziati. Dal 6 marzo al 31 luglio ricevette in totale 215 scudi²⁰⁴. Angela Negro ha ipotizzato, vista la data del primo pagamento, che la scelta di Murgia fosse imputabile alla necessità di una sostituzione all'ultimo momento²⁰⁵. In realtà intorno a queste date risale anche il coinvolgimento di Carlo Cesi (cat. 5), Bartolomeo Colombo (cat. 7) e Carlo Maratti (cat. 14). Murgia venne quindi chiamato in questa fase della decorazione, al pari degli altri pittori, e non certo come ripiego.

Poche sono le informazioni biografiche note su Murgia. La difficoltà di ricostruzione del suo profilo è acuita dall'assenza di opere a lui riferibili con certezza ad eccezione di quella qui schedata²⁰⁶. Non è infatti noto l'anno esatto di nascita che oscilla tra il 1612 e il 1616. Originario di Cagliari, come attestano gli stati delle anime, si stabilì a Roma forse sin da giovanissimo allo scadere del terzo decennio del secolo, se non prima²⁰⁷. Nel 1637 è documentato come accademico presso la San Luca e pochi anni dopo, nel 1641, è menzionato nel testamento di

²⁰³ MOLA 1660, f. 43; MARTINELLI 1660-1663 [1968], p. 251; TITI 1686, p. 277; WIBIRAL 1960, pp. 143-144.

²⁰⁴ WIBIRAL 1960, p. 163.

²⁰⁵ NEGRO 1999, p. 338.

²⁰⁶ Claudio STRINATI (1997, pp. 178-179, fig. 144) ha proposto di assegnargli una copia tratta dalla volta Barberini con *Minerva che abbatte i giganti*. Le figure della tela in collezione privata dimostrano in effetti di avere alcune assonanze con quelle nell'affresco del Quirinale, nel presentare le medesime fisionomie un poco scioche, caratterizzate da occhi strabuzzati e inespressivi. Si veda in particolare l'uomo armato di lancia in secondo piano che sbuca alle spalle di Davide.

²⁰⁷ Nell'atto di battesimo della figlia viene definito «de Cagliri [*sic*] in Sardinia». È probabile che la data di nascita sia da collocare tra il 1615-1616 visto che nel 1666 è ricordato di «anni 50» mentre nel 1671 di «anni 56». Più impreciso il libro dei defunti di San Francesco da Paola che nel 1684 lo dice di «72 [*anni*] in circa»: BARTONI 2012, pp. 273-276.

Pietro da Cortona come «Francesco Murcia che mi serve». Il primo pagamento del Cortona a Murgia risale però già al 2 giugno 1634. Sebbene non sia specificata la causale, è evidente che a questa data egli fosse già al suo servizio²⁰⁸. Ulteriore conferma di un rapporto con il maestro, che lascia intuire l'appartenenza di Murgia alla sua bottega, è la menzione di due ritratti compiuti nel 1644 per la chiesa del Gesù insieme a Lorenzo Berrettini, cugino di Pietro²⁰⁹.

Alla luce di queste considerazioni deve essere spettata proprio a Pietro da Cortona la scelta del pittore. Viene allora da domandarsi se Passeri nell'invettiva contro il Cortona che per «capriccio» aveva escluso alcuni pittori più meritevoli di prendere parte all'impresa in favore di altri «che non ne erano degni», non si riferisca anche a Murgia (oltre che a Jan Miel; cfr. cat. 15)²¹⁰.

Il risultato dell'affresco non è particolarmente soddisfacente, soprattutto se posto a confronto con l'altra vorticoso scena di battaglia realizzata lungo le pareti della galleria da Guillaume Courtois (cat. 8)²¹¹. L'episodio si svolge in maniera simmetrica, con gruppi di soldati che si distribuiscono alla sinistra e alla destra di Davide, il quale a sua volta sta raccogliendo tutte le forze per sferrare il colpo mortale al gigante. È stata già rilevata in questa scena la stretta dipendenza dai modelli di Pietro da Cortona: il gruppo di Davide e Golia è mutuato da un riquadro affrescato dal Berrettini nella volta della perduta galleria del Casino Sacchetti al Pigneto, nota tramite alcune incisioni [figg. 121-123]²¹². Il pittore provò a imprimere ulteriore vitalità alla composizione aggiungendo un sontuoso drappo rosso sulle spalle di Davide. Il risultato è però abbastanza goffo poiché il manto ricade in maniera innaturale sul busto, insinuandosi sotto le gambe e finendo per irrigidire la figura. È probabile che Murgia conoscesse anche la replica autografa su tela, di proprietà Sacchetti e confluita poi nelle collezioni della Pinacoteca Vaticana [fig. 122]²¹³. A riprova di come questa invenzione circolasse all'interno della bottega del Cortona si può accostare ancora un disegno di Ciro Ferri [fig. 124] che rielabora con vigore, nonostante il

²⁰⁸ DEL PIAZZO 1969A, pp. 345-346. Murgia pare frequentare assiduamente l'Accademia di San Luca dove fu camerlengo nel 1662-1663. Nel 1657 entrò a far parte della Compagnia di San Giuseppe di Terrasanta; l'anno successivo venne eletto camerlengo e nel 1660 reggente: NEGRO 1999, p. 338; TIBERIA 2005, pp. 278; 280; VENTRA 2019, pp. 199-200.

²⁰⁹ PECCHIAI 1952, p. 197.

²¹⁰ PASSERI 1772, p. 393.

²¹¹ Di «mediocrissima esercitazione cortonesca» parla Giuliano BRIGANTI (1962A, p. 48). Maria Elisa TITTONI (2000, p. 297) ha proposto di vedere nel *Davide e Golia* [fig. 125], entrato nelle collezioni della Pinacoteca Capitolina (inv. PC404) come opera di Guillaume Courtois, un modello per l'affresco di Murgia, il quale sarebbe stato raccomandato al Cortona proprio dal Borgognone. Non mi pare però che le affinità siano così stringenti da giustificare una filiazione diretta. Inoltre, alla luce dello scarno profilo biografico qui ricostruito, pare più probabile imputare la scelta di Murgia direttamente al Cortona. Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO (2001, p. 143, nota 6) non accoglie l'attribuzione a Courtois.

²¹² WIBIRAL 1960, p. 144; NEGRO 1999, p. 338.

²¹³ BRIGANTI 1962 [1982], p. 192, catt. 36-39; WIBIRAL 1960, p. 144.

piccolo formato, lo stesso soggetto²¹⁴. Il foglio è preparatorio per una incisione a corredo del volume la *Difesa della Divina Provvidenza contro i nemici d'ogni religione; e della chiesa cattolica contro i nemici della vera religione*, elaborato dai gesuiti Niccolò Maria Pallavicino e Francesco Rasponi in occasione della conversione di Cristina di Svezia nel 1655, ma edito solo nel 1679.

²¹⁴ Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, penna, inchiostro bruno acquerellato e rialzi a biacca, inv. 3079, 165x158 mm.

18.



AUTORE: Johann Paul Schor (Innsbruck, 1615 – Roma, 1674)

SOGGETTO: *Entrata degli animali nell'arca di Noè*

DATA O CRONOLOGIA: 1656-1657

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: Palazzo del Quirinale, galleria di Alessandro VII, sala di Augusto

I pagamenti restituiscono come Johann Paul Schor ebbe un ruolo di primo piano nel cantiere del Quirinale. A lui spettò infatti la somma più alta, 1040 scudi, erogati dal gennaio 1656 fino al 31 luglio 1657²¹⁵. In questa ingente somma, oltre alla realizzazione del finto colonnato di cui si è parlato nel paragrafo 3, devono essere inserite anche tre scene ad affresco: il grande riquadro con *l'Entrata degli animali nell'arca di Noè* [fig. 126] e i due ovali con *Giacobbe e l'angelo* (cat. 19) e con *Giuseppe venduto dai suoi fratelli* (cat. 20). Nella galleria Johann dovette essere affiancato dal fratello, Egidio, di cui rimangono poche opere ma che nonostante ciò risulta essere maggiormente citato dalle fonti. Titi, ad esempio, lo ricorda nel menzionare *l'Entrata degli animali nell'arca*: un «lavoro di Gio: Paolo Todesco, fratello d'Egidio Schor». Ad Egidio egli attribuiva ben tre episodi: *Adamo ed Eva ammoniti da Dio Padre*, *l'Uscita di Noè dall'arca dopo il diluvio* e il *Sacrificio di Abele e Caino* in realtà rispettivamente eseguiti da Lazzaro Baldi (cat. 1; 3) e Filippo Lauri (cat. 13)²¹⁶. Egidio risulta documentato al Quirinale dal primo febbraio al 12 giugno 1657. È probabile che egli contribuisse principalmente alla realizzazione dei mascheroni

²¹⁵ WIBIRAL 1960, pp. 144-147; 163-164; MERZ 2005, p. 441, nota 210.

²¹⁶ TITI 1686, pp. 277-278. *L'Entrata degli animali nell'arca* è correttamente riconosciuta a Schor già nelle guide di Fioravante Martinelli e di Giovanni Battista Mola: MOLA 1660, f. 44; MARTINELLI 1660-1663 [1968], p. 251. L'affresco è anche l'unico ad essere ricordato nella biografia di Nicola Pio: PIO 1724 [1977], p. 57.

monocromi nei vani e negli scuri delle finestre, dal momento che in un pagamento di 40 scudi viene specificato essere «per ornamenti»²¹⁷.

L'affresco tiene insieme la formazione nordica di Schor, che si esplica nell'attenzione minuta ai dettagli, e l'aggiornamento eseguito sulla pittura di Pietro da Cortona, non rintracciabile nei precedenti cicli della Sala Assunta per l'ospedale Fatebenefratelli sull'isola Tiberina e della cappella Patrizi in Santa Caterina a Magnanapoli. Se nell'uso del colore Schor dimostra di avere una sensibilità tutta personale, orientata verso effetti di preziosismo, nel modo di panneggiare e nelle fisionomie si riscontra una certa vicinanza al Berrettini²¹⁸. La figura di Noè richiama i modelli barbuti tipici del Cortona come, a solo titolo d'esempio, l'Abramo del Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. 170) [figg. 127-128]. Un diverso modo di trattare le parti si evidenzia anche dalla relazione di restauro: sono infatti stati utilizzati cartoni solo per le figure umane mentre il paesaggio e gli animali, eseguiti con un certo virtuosismo, sono dipinti direttamente sull'intonaco [fig. 130]²¹⁹.

Lo stile della scena, soprattutto se confrontato con le precedenti prove ad affresco, dimostra come, a partire da questa commissione, si instauri un rapporto duraturo con il Cortona. Tale rapporto è attestato anche dai quadri rimasti incompiuti nell'atelier del maestro alla sua morte, nel 1669. Tra questi figurava una «Tela grande di Coriolano del signor Giovan Paolo Todesco»²²⁰.

²¹⁷ WIBIRAL 1960, p. 163 integrato con SPARTI 1997B, p. 136. In totale Egidio ricevette 110 scudi. Maggiore di dodici anni, Johann risulta essere a Roma già dagli anni quaranta, mentre Egidio è documentato per la prima volta in occasione dei lavori nella galleria: NICOLACI 2018, s.n.p.

²¹⁸ Giuliano BRIGANTI (1962A, p. 46) considera le figure come tra le più cortonesche di tutto il ciclo. Norbert WIBIRAL (1960, p. 145) propone per la sua formazione il nome di Roeland Savery, attivo in Tirolo nel primo quarto del Seicento. Le due donne sullo sfondo, con le acconciature elaborate e le vesti preziose, hanno fatto supporre ad Angela NEGRO (1999, p. 333) la conoscenza di opere di o da Veronese, viste a Roma o forse nel corso di un soggiorno a Venezia non documentato [fig. 130].

²¹⁹ SILVESTRI 1999, p. 344. Della scena si conservano due disegni preparatori: uno presso le collezioni di Windsor già pubblicato da WIBIRAL (1960, p. 153; inv. RCIN 904513, penna, inchiostro marrone, acquerello grigio e biacca, 176x440 mm) e un altro in collezione privata (matita, penna, inchiostro grigio, 175x450 mm) da collocare prima di quello inglese: «A soggetto romano» 1994, cat. 2.

²²⁰ SPARTI 1997B, pp. 54; 56; 65 nota 31; 146. Chiaramente debitrice del Cortona, in particolare dell'*Annunciazione* di Cortona ma anche dell'*Immacolata* di Perugia e del *Davide nella fossa dei leoni* di Venezia, è la grande pala con l'*Annunciazione* (300x202 cm), forse di destinazione chigiana, recentemente riconosciutagli da PETRUCCI 2016B, pp. 108-111. La grande versatilità attraverso *media* diversi di Schor e la sua abilità come progettista, ornamentista e decoratore di apparati effimeri, carrozze e tessuti gli assicurarono un impiego duraturo in numerose imprese chigiane sia sotto la regia di Pietro da Cortona che di Bernini, di cui fu fidato collaboratore a Roma, a Castel Gandolfo e a Siena. Lavorò inoltre nei palazzi dei nipoti del papa, quello del principe Agostino in piazza Colonna e quello del cardinale Flavio in piazza Santi Apostoli: ivi 2016, pp. 104-105.

19.



AUTORE: Johann Paul Schor (Innsbruck, 1615 – Roma, 1674)

SOGGETTO: *Giacobbe e l'angelo*

DATA O CRONOLOGIA: 1656-1657

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: Palazzo del Quirinale, galleria di Alessandro VII, sala gialla

L'affresco con *Giacobbe e l'angelo* [fig. 131] è stato ricondotto a Johann Paul Schor da Norbert Wibiral grazie alle indicazioni contenute nelle guide di Fioravante Martinelli e Giovanni Battista Mola²²¹. Prima di allora l'opera era creduta di Giovanni Francesco Grimaldi, al quale invece si devono i due ovali con *Mosè e il roveto ardente* (cat. 10) e gli *Esploratori della Terra Promessa* (cat. 11).

I panneggi esageratamente mossi e calligrafici riflettono la sua prima formazione tirolese. Anche le fisionomie un poco appuntite e le capigliature cesellate ricordano il ciclo di affreschi realizzato per la cappella Patrizi in Santa Caterina a Magnanapoli al principio del sesto decennio e ancora scevri della pratica del linguaggio di Pietro da Cortona [fig. 133]²²².

In questo ovale non è forse errato vedervi la partecipazione del fratello, Egidio, soprattutto se lo si confronta con l'*Entrata degli animali nell'arca* (cat. 18; fig. 126), dove si registra una più convinta adesione ai modi del Cortona²²³. Particolarmente felice è invece il brano di paesaggio che sullo sfondo si apre lasciando intravedere uno specchio d'acqua e più in lontananza una catena montuosa, immersa nella foschia e restituita con tonalità azzurrine.

²²¹ WIBIRAL 1960, pp. 144-147; 163-164; MOLA 1660, f. 44; MARTINELLI 1660-1663 [1968], p. 251; TITI 1686, p. 278.

²²² Il ciclo di affreschi nel sottarco e nella cupola risale all'inizio degli anni cinquanta e forse, vide coinvolto anche Egidio. Per il momento però tale ipotesi non è suffragata da alcun documento. Nelle figure sottili e allungate, e nel grafismo insistito dei panneggi si nota ancora la formazione nordica di Johann Paul condotta in Tirolo presso il padre Hans, decoratore degli arciduchi Massimiliano III e Leopoldo V: BEVILACQUA 2009, p. 83.

²²³ Egidio è documentato al Quirinale dal 1 febbraio al 12 giugno 1657. In totale ricevette 110 scudi: WIBIRAL 1960, p. 163; EHRLICH 1975, I, pp. 36-37.

20.



AUTORE: Johann Paul Schor (Innsbruck, 1615 – Roma, 1674)

SOGGETTO: *Giuseppe venduto dai suoi fratelli*

DATA O CRONOLOGIA: 1656-1657

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: Palazzo del Quirinale, galleria di Alessandro VII, sala gialla

Come per l'altro ovale realizzato da Schor – *Giacobbe e l'angelo* (cat. 19) – anche quello con *Giuseppe venduto dai suoi fratelli* [fig. 132] aveva inizialmente una attribuzione a Giovanni Francesco Grimaldi, sulla base di quanto indicato da Filippo Titi. Per giungere al corretto riferimento al pittore austriaco si è dovuto attendere fino agli anni sessanta del Novecento, quando Norbert Wibiral mise in relazione i pagamenti a Schor con quanto ricordato nelle guide coeve di Fioravante Martinelli e di Giovanni Battista Mola²²⁴.

Il soggetto è rappresentato con una felice sintesi narrativa. In primo piano i fratelli di Giuseppe sono còlti nel momento esatto della sua vendita ai Madianiti, riccamente abbigliati all'orientale. Sullo sfondo si intravede il momento precedente del racconto biblico, quando i fratelli, invidiosi di Giuseppe e desiderosi di vendetta, lo spogliarono della tunica e lo rinchiusero in una cisterna vuota²²⁵.

La scena fonde insieme le principali caratteristiche stilistiche sviluppate da Schor a partire dalla sua partecipazione all'impresa del Quirinale. Se nelle tipologie fisionomiche, in particolare nelle chiome ricciolute ben definite e quasi cesellate, ricorrono certi stilemi ancorati alla produzione a

²²⁴ TITI 1686, p. 278; MOLA 1660, f. 44; MARTINELLI 1660-1663 [1968], p. 251; WIBIRAL 1960, pp. 144-147; 163-164.

²²⁵ Genesi 3, 22-28.

cavallo del quinto e sesto decennio, nella repentina torsione dello scudiero che regge le briglie del cavallo si intravedono le nuove possibilità espressive dei modelli del Cortona.

Nella scena si nota, inoltre, una certa attenzione per la resa delle stoffe e dei tessuti, nei delicati trapassi tonali delle vesti dei personaggi in primo piano e nel drappo damascato sui cammelli. Tale attenzione rispecchia l'attività di Schor come progettista e disegnatore per parati ricamati²²⁶.

²²⁶ Si deve ad esempio a Schor la progettazione delle fasce ricamate donate nel 1658 da Alessandro VII all'infante di Spagna e nel 1666 al re di Francia, come testimoniato dal pagamento di 75 scudi per «ricognitione di fatiche straordinarie da lui fatte per diversi disegni fatti per servizio delle fascie»: ASV, Palazzo Ap., Computisteria 822, *Registro de' mandati*, 20 settembre 1666, f. 282; OZZOLA 1908, p. 81.

CAPITOLO IV **SANTA MARIA DEL POPOLO E SANTA MARIA DELLA PACE** **(1653-1671)**

1. UN AFFARE DI FAMIGLIA: LE CAPPELLE CHIGI IN SANTA MARIA DEL POPOLO E SANTA MARIA DELLA PACE

Le vicende dei restauri e della ridecorazione delle due cappelle di patronato Chigi in Santa Maria del Popolo e in Santa Maria della Pace, fondate dal celebre banchiere Agostino all'inizio del Cinquecento, sono ben documentate e ampiamente indagate dagli studi¹. Le informazioni più dettagliate sullo stato dei sacelli, a più di un secolo dalla loro istituzione, e sulla progressione dei lavori provengono da Fabio Chigi, futuro Alessandro VII, mediante le numerose annotazioni sui diari personali e le copiose lettere inviate allo zio Agostino a Siena. A muoverlo fu soprattutto un interesse speciale per le proprie vicende familiari, che trovavano il pieno compimento nella figura dell'avo, munifico mecenate, committente di Raffaello, nonché fidato interlocutore di ben due papi, Giulio II e Leone X². Sin dal suo arrivo a Roma da Siena, nel 1626, il giovane prelato si premurò di aggiornare lo zio circa lo stato delle cappelle, constatando con una certa costernazione l'abbandono nel quale versavano. La sorpresa fu particolarmente amara in Santa Maria del Popolo dove la magnificenza del progetto raffaellesco era offuscato dalla presenza di alcuni depositi estranei alla famiglia, ivi abusivamente collocati dai padri agostiniani che reggevano la chiesa. Non migliore era la situazione alla Pace, dove gli affreschi di Raffaello soffrivano l'incuria del tempo mentre si rendeva necessario intervenire sulle pitture nella zona absidale eseguite da «mano molto dozzinale»³. In sostituzione di esse Fabio Chigi pensò di affidare a Pietro da Cortona la realizzazione di due affreschi con *San Bernardino* e *Santa Caterina*; gli stessi soggetti che circa trent'anni dopo verranno scolpiti da Antonio Raggi e Cosimo Fancelli⁴. Questa precoce commissione al Berrettini, sebbene mai

¹ L'avvio fondamentale è costituito da CUGNONI 1878, pp. 148-166 e IDEM 1883, pp. 60-76. In particolare negli ultimi venti anni la bibliografia si è arricchita di numerosi contributi. Per le vicende seicentesche della cappella Chigi in Santa Maria del Popolo si rimanda a: HESSE 1983; FABJAN 1999; ANGELINI 2001A; STRUNCK 2003; CONFORTI, D'AMELIO 2009, II, pp. 569-573; 579-586; mentre per quelle della cappella alla Pace si veda: MONTAGU 1994; K. NOEHLES, E. GRUMO, in *Pietro da Cortona* 1997, p. 470 cat. 120; SPARTI 1997B, pp. 73-75; A. ANGELINI, in *Alessandro VII Chigi* 2000, pp. 122-123 cat. 47; ANGELINI 2001A; CERUTTI FUSCO, VILLANI 2002, p. 275; BENEDETTI 2006B; MERZ 2008, pp. 175-176. Più in generale per le due chiese si rimanda a: RICCARDI 1981; D'ORAZIO 1997; *Santa Maria del Popolo* 2009; ERWEE 2014-2015, I, pp. 443-448.

² Per Agostino Chigi (Siena, 1465 – Roma, 1520) si rimanda almeno a: DANTE 1980. I primi scritti di Fabio Chigi furono dedicati proprio alla figura dell'antenato: ANGELINI 1998, p. 25, nota 8; IDEM 2001A, p. 13.

³ A. ANGELINI, in *Alessandro VII Chigi* 2000, pp. 122-123 cat. 47.

⁴ La cappella venne rinnovata nel 1656-1657. Diversamente da quanto previsto da Fabio Chigi durante il primo soggiorno romano non vi fu alcun intervento pittorico. Sull'altare trovò posto il rilievo della *Trinità*, progettato dal Cortona, modellato da Cosimo Fancelli e fuso in bronzo da Giovanni Artusi. Lateralmente vennero collocati i rilievi in marmo di Ercole Ferrata e Fancelli raffiguranti i *Puttini con strumenti della Passione*, insieme alle statue di *Santa*

andata in porto, dà conto della perspicacia del giovane Chigi in merito ai fatti artistici. Ancora prima che Pietro da Cortona mettesse mano alla volta di palazzo Barberini, rendendo nota a tutta Roma e non solo, la forza innovativa della sua pittura, il futuro Alessandro VII ne aveva già compreso le potenzialità, arrivando a intuire l'ascesa che lo avrebbe visto dominare la scena romana per quasi mezzo secolo⁵.

Con la partenza come vice legato a Ferrara nel 1629, cui seguirono numerosi altri incarichi, gli iniziali progetti di Fabio Chigi subirono una battuta d'arresto. Per proseguire nell'opera egli dovette attendere fino al 1651, data del suo rientro a Roma ove fu nominato Segretario di Stato da papa Pamphilj. Tuttavia è solo dopo l'elezione a pontefice che ebbe modo di dedicarcivisi completamente, affidando la supervisione ai due artisti più importanti dell'epoca: Pietro da Cortona per la Pace e Gian Lorenzo Bernini per Santa Maria del Popolo. Nel rivolgersi ai maggiori artisti del momento, che avevano plasmato e rimodellato la Roma barberiniana, Alessandro VII si poneva chiaramente nel solco delle scelte dell'avo Agostino, definito da Richard Krautheimer come il «Creso della Roma rinascimentale»⁶.

A pochi mesi dall'elezione al soglio pontificio compaiono dunque le prime annotazioni sul suo diario personale, che si susseguono numerose negli anni. Una volta diventato papa, infatti, non si trattò più di intervenire solo sui due sacelli di famiglia ma di rimettere mano, in maniera più o meno estesa, a entrambi gli edifici. In Santa Maria della Pace si realizzò una nuova facciata e si riprogettò l'area antistante, rendendo possibile il passaggio alle carrozze e dando così luogo ad un «teatro» della Roma moderna⁷. In Santa Maria del Popolo vennero realizzati *ex novo* due altari nel transetto [figg. 9-10], il cui patronato fu assegnato ai nipoti del papa, Flavio e Agostino Chigi, come esplicitato dalle iscrizioni⁸. Alle trasformazioni architettoniche, scultoree e, nel caso della Pace urbanistiche, seguirono quelle pittoriche di cui si dà conto in maniera unitaria in questo capitolo⁹.

Caterina da Siena e di *San Bernardino*, rispettivamente di Fancelli e Antonio Raggi: MONTAGU 1991, pp. 78-82; EADEM 1994; EADEM 1997, p. 128.

⁵ Così scriveva allo zio: «forse sarà non inferiore a qualsi sia che viva»: ANGELINI 1998, p. 39.

⁶ KRAUTHEIMER 1985 [1987], p. 16.

⁷ «è da noi Pietro da Cortona col modello dell'alzato del Portico e del Teatro della Madonna della Pace»: KRAUTHEIMER, JONES 1975, p. 204. Per i lavori architettonici: OST 1971; RICCARDI 1981, pp. 45-69. Per il possibile ruolo di Virgilio Spada come ideatore dello spazio che avrebbe dovuto occupare la piazza antistante la chiesa della Pace: MARDER 1998, pp. 275-276.

⁸ KRAUTHEIMER, JONES 1975, p. 212.

⁹ In entrambe le chiese si procedette anche a realizzare *ex novo* parte della decorazione plastica. Alla Pace Cosimo Fancelli e Paolo Naldini nel 1656 eseguirono in stucco le figure allegoriche della *Pace*, della *Giustizia*, della *Fortezza* e della *Prudenza* sopra l'ingresso e sopra l'arco trionfale che divide la navata dall'ottagono. Nella cupola e nel tamburo invece gli ornati in stucco di Bernardino Caccia e Tomaso Carone sostituirono gli affreschi di Francesco Cozza: ERWEE 2014-2015, I, pp. 444-445. Nella navata centrale di Santa Maria del Popolo, sopra le arcate delle cappelle, vennero realizzate da diversi scultori (Giovanni Antonio Mari, Paolo Naldini, Lazzaro Morelli, Ercole Ferrata, Antonio Raggi, Giuseppe Peroni, Giovanni Francesco de' Rossi), sotto la supervisione di Bernini,

2. ALESSANDRO VII SULLE ORME DI AGOSTINO CHIGI 'IL MAGNIFICO':

GLI INTERVENTI PITTORICI (1653-1671)

Giova quindi tracciare, seppur rapidamente, le principali tappe della decorazione pittorica di entrambi i cantieri. In Santa Maria del Popolo Raffaello Vanni realizzò, intorno al 1653-1654, due lunette (cat. 3; **figg. 13-14**) su tavola per la cappella gentilizia del futuro papa Alessandro VII¹⁰. Dopo l'elezione al soglio di Pietro, sempre Vanni fu incaricato, tra il 1656 e il 1658, di affrescare la cupola ottagonata con l'*Assunzione della Vergine*, insieme ai quattro pennacchi (cat. 4; **figg. 15; 22-25**). Contemporaneamente si procedette a «levare i depositi dà 2 altari della Croce del Popolo» e a far realizzare le cornici con i quattro meravigliosi angeli in marmo su progetto di Bernini e disegno del giovanissimo Giovanni Battista Gaulli, appena giunto a Roma da Genova, e le due tele con la *Fuga d'Egitto* e la *Visitazione*, rispettivamente di Bernardino Mei (cat. 1; **fig. 11**) e Giovanni Maria Morandi (cat. 2; **fig. 12**)¹¹. Tra il 1653 e il 1659 si svolgono dunque gli interventi pittorici per la chiesa del Popolo.

Ben più esteso è l'arco cronologico relativamente alla Pace. Entro la fine degli anni cinquanta si collocano infatti le opere di Carlo Cesi (cat. 5; **fig. 26**) e Filippo Lauri (cat. 6; **fig. 30**). Nel 1660, già concluse la facciata, la cappella Chigi, il pavimento e gli stucchi nella volta della navata e nella cupola, vennero versati i primi acconti a Carlo Maratti (cat. 7; **fig. 35**), Giovanni Maria Morandi (cat. 9; **fig. 46**) e Pier Francesco Mola per le tele con soggetti della vita della Vergine da collocare nella tribuna ottagonata sotto la cupola¹², in sostituzione del ciclo cinquecentesco di medesimo soggetto realizzato a tempera su muro e di cui si è conservata soltanto la

otto coppie in stucco di *Sante vergini e martiri*: MONTAGU 1991, pp. 134-137; GALLAVOTTI CAVALLERO 2009, II, pp. 611-614.

¹⁰ Gli ordini relativi al «racomodar la Cap.a al Pop» compaiono già nelle annotazioni private di Fabio Chigi del 1652: BAV, Chig. a.I.8(9)i, f. 11r. Questa data è ricordata anche nel manoscritto di Giuseppe Gualdi: HERKLOTZ 2004, p. 206.

¹¹ KRAUTHEIMER, JONES 1975, p. 204. Per Gaulli: MONTAGU 1991, pp. 140-141. Per i lavori supervisionati da Bernini in Santa Maria del Popolo: MONTAGU 1991, pp. 134-142; CONFORTI, D'AMELIO 2009, II; GALLAVOTTI CAVALLERO 2009, II.

¹² Per gli acconti ai pittori versati nel novembre 1660: AMENDOLA 2017, p. 172. Inoltre nella coeva cronaca dell'abate Raffaelli intorno al 1661 è annotato: «si sono ordinati li tre quadri da farsi nella cupola per ordine di N. Sig.re e vengono fatti dall'infrascritti

il sig.r Pietro Francesco Mola fa la Natività dalla Madonna

il sig.r Carluccio fa la Visitazione della Madonna

il sig.r Gio Battista Morandi il Transito della Madonna»: ASPV, mss 276, *Cronica et origo Ecclesiae S. Mariae Pacis de Urbe, eiusque incrementum usque ad Alex: VII cum notandis Rmi P. Ab. Pe. Gen Raffaelis pro nova Fab.a Eccl.e*, f. 24r.

Presentazione al tempio di Baldassarre Peruzzi¹³. Il progetto della decorazione deve però risalire almeno alla metà dell'anno precedente, stando a una ricevuta presentata dall'indoratore Vincenzo Coralli per avere indorato «quattro cornici di stucco intagliate grandi una sopra la cappella del Crocifisso, un'altra sopra alla Natività et un'altra sopra alla Cappella di S. Gio. Batta et l'altra sopra a S. Gio: evangelista». A cavallo tra il 1659 e il 1660 vennero anche assemblati i «telari delle Pitture da farsi»¹⁴. Questa serie di pagamenti permette di escludere che le tele della tribuna fossero commissionate sin dal 1656-1657 come è stato spesso ritenuto dalla critica¹⁵. Tuttavia la prima opera conclusa arrivò solo nel 1666, come attesta la data apposta da Carlo Maratti sopra la *Visitazione* [figg. 35; 37]. È inoltre probabile che Alessandro VII non arrivasse a vedere il ciclo compiuto. Stando alle fonti il *Transito della Vergine* [fig. 46] di Morandi fu ultimato in seguito al suo rientro a Roma da Vienna, all'inizio del pontificato di Clemente IX Rospigliosi, mentre a Mola, morto nel 1666, subentrò dopo questa data Raffaello Vanni. Secondo la critica dopo l'incresciosa vicenda del processo contro il principe Camillo Pamphilj per gli affreschi a Valmontone, i Chigi non assegnarono più commissioni a Mola¹⁶. Al contrario egli fu coinvolto ancora in questa importante impresa, insieme alla commissione di un ritratto del pontefice. Il drammatico racconto di Pascoli, che narra come il pittore fu colto da un malore mortale proprio mentre si apprestava a perfezionare la testa di san Giocchino, lasciando così la tela incompiuta, trova riscontro in un «abbozzo d'una Natività della Madonna grande che doveva servire per la chiesa della Pace a Roma» menzionato nell'inventario *post-mortem* del pittore¹⁷. Il dipinto finì ugualmente nelle mani del papa, che lo espose nel Palazzo Apostolico Vaticano ove rimase fino a quando, con le incursioni delle truppe napoleoniche alla fine del Settecento, non se ne sono perse le tracce¹⁸. L'unico appiglio concreto per provare a figurarsi come dovesse essere la tela, lo si ricava da uno studio preparatorio identificato nel 2000 da Nicholas Turner [fig. 8]¹⁹.

¹³ Il ciclo fu commissionato a Peruzzi, Francesco Salviati e Sebastiano del Piombo da Filippo Sergardi, protonotario apostolico ed esecutore testamentario di Agostino Chigi: AGOSTI, PIZZONI 2014, p. 39. Per la *Presentazione* di Peruzzi si veda anche: BRUGNOLI 1973, pp. 118-119, con bibliografia precedente.

¹⁴ ASV, Palazzo Ap., Computisteria 859, *Conti di diversi pagamenti al Sacro Monte di Pietà*, 6 maggio 1659, f. 346r e ivi, Computisteria 860, *Conti di diversi pagamenti al Sacro Monte di Pietà*, f. 67r; cfr. anche l'appendice documentaria, doc. IV.5; IV.7.

¹⁵ Per una disamina più puntuale si rimanda alle singole schede delle opere.

¹⁶ SCHLEIER 1989, pp. 74-76.

¹⁷ SPEZZAFERRO 1989, p. 52; PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 189; AMENDOLA 2017, p. 162. Del ritratto del pontefice eseguito da Mola, rimane solo un abbozzo di grandi dimensioni già in collezione Incisa della Rocchetta, propedeutico alla redazione finale: PETRUCCI 2012, pp. 234-235 cat. A7.

¹⁸ Come ricostruito da Adriano AMENDOLA (2017, pp. 170-171) che suggerisce di spostare la ricerca della tela oltralpe.

¹⁹ *Old Master Drawings*, Christie's, London, 4 July 2000, lotto 12, penna, inchiostro nero e acquerellature, 130x197 mm; pubblicato in AMENDOLA 2017, p. 166 fig. 9. A questo foglio sono stati aggiunti altri due in collezione privata (Sotheby's, London, 2 July 1984, lotto 91 e Sotheby's, London, 4 July 1988, lotto 115) come indicato nella scheda

L'apertura paesistica sullo sfondo e la solennità delle figure di quinta ricordano l'ambientazione dell'affresco con *Giuseppe riconosciuto dai suoi fratelli* per il Quirinale [cap. III, fig. 109], dimostrando come negli ultimi anni di vita sulla linea bolognese del linguaggio di Mola, si innestassero anche soluzioni vicine a quelle di Pietro da Cortona.

Il fatto che si decidesse di procedere alla realizzazione del ciclo mariano nell'ottagono quasi cinque anni dopo l'avvio generale del cantiere potrebbe essere imputabile ai costi che divennero man mano sempre più esorbitanti, come ricordato anche dal cardinale Sforza Pallavicino: «il successo gli [*a Pietro da Cortona*] sortì contrariamente, poiché la spesa avanzò il merito del lavoro, e questo non riuscì senza varj difetti»²⁰. È stato infatti stimato che dal 1656 al 1661 circa la somma impiegata in Santa Maria della Pace superò i 50mila scudi²¹.

Riunite in maniera diacronica e rilette nella loro interezza, con l'apporto di materiale d'archivio edito e inedito, le vicende delle due chiese, sebbene in parte già note, attraversano un arco cronologico ampio e quasi combaciante con l'intero pontificato chigiano, delineandosi come due casi esemplari per comprendere gli orientamenti di gusto di Alessandro VII e per leggere gli sviluppi della pittura romana alla metà del secolo. Soprattutto in Santa Maria della Pace si censiscono alcune presenze già attive al Quirinale e nel *Missale Romanum* – Ciro Ferri, Lazzaro Baldi, Pier Francesco Mola, Carlo Cesi (cat. 5), Filippo Lauri (cat. 6) e Carlo Maratti (cat. 7) – mentre in entrambi i cantieri trovano compiutamente spazio i pittori senesi patrocinati dal pontefice – Raffaello Vanni (catt. 3-4; 10) e Bernardino Mei (catt. 1; 8) – ma non inclusi nella galleria, l'impresa pittorica più importante di tutto il pontificato²². In particolare, procedendo in un'analisi complessiva degli interventi pittorici, tanto su tela quanto ad affresco, emerge, specialmente in Santa Maria della Pace, come Alessandro VII fece decorare non solo gli ambienti comuni della chiesa, come ad esempio la tribuna e la cupola²³, ma intervenne anche

online del catalogo d'asta: <https://www.christies.com/lot/lot-pier-francesco-mola-1612-1666-the-birth-of-1824966/?from=salessummary&intObjectID=1824966&lid=1>.

²⁰ PALLAVICINO 1843, II, p. 254.

²¹ OST 1971, p. 255 nota 79.

²² Per la galleria e per il messale si rimanda ai capitoli III e VI. Anche alla Pace, Pietro da Cortona assunse l'intera regia dell'impresa, supervisionando sia la parte architettonica che quella pittorica e scultorea. Sia Mei che Vanni, quest'ultimo insieme al fratello maggiore, compaiono spesso tra le annotazioni di Alessandro VII in qualità di consulenti e *connoisseurs* nonché intermediari per l'acquisto di opere d'arte: KRAUTHEIMER, JONES 1975, pp. 205, 211, 213. Raffaello Vanni si trovava già a Roma quando Fabio Chigi fu eletto. Bernardino Mei venne invece chiamato appositamente da Siena, come attestato dal rimborso delle spese di viaggio ricevuto il 16 aprile 1657. Già nel gennaio dello stesso anno Alessandro VII progettava di assegnare a Mei una tela in Santa Maria del Popolo: OZZOLA 1908, p. 59; cat. 1 in questo stesso capitolo.

²³ Il caso della cupola della Pace restituisce efficacemente l'estensione degli interventi voluti da Alessandro VII. Si erano da poco conclusi, intorno al principio degli anni cinquanta, gli affreschi di Francesco Cozza che vennero prontamente sostituiti con una ridecorazione in stucco. In seguito agli ammodernamenti patrocinati dal papa, della

negli spazi privati, coinvolgendo talvolta alcune famiglie che detenevano il patronato delle cappelle sin dal Cinquecento [fig. 1].

Ad esempio nella cappella di San Giovanni Battista, collocata nell'ottagono alla destra dell'altare maggiore, i pagamenti a Bernardino Mei (cat. 8) emessi dalla computisteria del Sacro Palazzo Apostolico testimoniano una commissione diretta del papa in un ambiente però di pertinenza dei signori Olgiati. Tale intervento si rese necessario in seguito allo spostamento della cappella, il cui altare era già decorato dalla pala con il *Battesimo di Cristo* di Orazio Gentileschi, ancora *in loco* [fig. 38]. In origine essa occupava il primo sacello a *cornu Epistolae* dell'ottagono. Venne poi spostata da Pietro da Cortona nella collocazione attuale [fig. 1] mentre al suo posto fu aperto un ingresso su vicolo della Pace²⁴.

Rispetto alle cappelle nell'ottagono, nella navata si riscontra una ricerca di maggiore continuità con la decorazione cinquecentesca. Tutte e quattro le cappelle, inclusa quella di patronato Chigi di cui si è già detto²⁵, furono infatti interessate da ammodernamenti più o meno estesi.

Degli interventi nella cappella Ponzetti, dedicata dal 1516 a Santa Brigida, rimane traccia solo nelle fonti, ad eccezione della balaustra in marmo giallo, speculare a quella della cappella dei Chigi, posta dirimpetto [fig. 1]. Al fine di conferire un'idea di unitarietà il pontefice ordinò infatti di rifare «Tutti i balaustri delle 4 cappelle»²⁶. In accordo con quanto affrescato da Raffaello e la sua bottega sopra l'arcata della cappella Chigi, si pensò di modificare anche la prospiciente arcata della cappella Ponzetti, come si evince da due studi attribuiti a Ciro Ferri e conservati a Windsor e a Vienna [figg. 5-7]²⁷. Come notato da Anthony Blunt e Hereward Lester Cooke la presenza, sul margine sinistro del foglio inglese, di una porzione di stemma corrispondente a quello ancora *in loco* nell'arcata della cappella Ponzetti non lascia dubbi circa la destinazione dei due disegni²⁸. Nei fogli sono raffigurati alcuni profeti, tra i quali è riconoscibile Mosè, assorti nella discussione delle scritture: un soggetto che ben si concilia con

pittura di Cozza rimane solo la figura di *Dio Padre* affrescata nel lanternino: M.P. D'ORAZIO, in *Francesco Cozza* 2007, pp. 58-59 cat. I,11.

²⁴ RICCARDI 1981, p. 66. Nel 1607 Settimio Olgiati commissionò a Orazio Gentileschi il dipinto per l'altare: BORTOLOTTI 2005, pp. 593-594.

²⁵ Cfr. nota 1.

²⁶ Come appare annotato nel suo diario personale: KRAUTHEIMER, JONES 1975, p. 203. Le balaustre delle cappelle Ponzetti e Chigi vennero realizzate per 600 scudi l'una dallo scalpellino Luca Berrettini: ASPV, mss 276, *Cronica et origo Ecclesiae S. Mariae Pacis de Urbe, eiusque incrementum usque ad Alex: VII cum notandis Rmi P. Ab. Pe. Gen Raffaelis pro nova Fab.a Eccl.e*, f. 20r.

²⁷ Windsor Castle, inv. RCIN904509, matita nera, 255x323 mm, già attribuito a Pietro da Cortona e Vienna, Albertina, inv. 891, matita nera, 261x303 mm.

²⁸ BLUNT, COOKE 1960, pp. 78 cat. 594; 79 fig. 60. Secondo Bruce DAVIS (1986, pp. 83-84; 305 cat. 891), invece i disegni sarebbero stati preparatori per dei rilievi in stucco da far eseguire a Cosimo Fancelli.

le *Sibille* realizzate di fronte²⁹. Mi sembra, anzi, che i due angioletti reggi-volumi costituiscano una rielaborazione in chiave seicentesca di quelli raffaelleschi [figg. 5-7]. Non è noto il motivo per il quale gli affreschi non vennero messi in opera: al loro posto rimasero quelli cinquecenteschi, ancora oggi visibili sebbene in pessimo stato di conservazione, raffiguranti la *Liberazione di san Pietro* e la *Conversione di Saulo*³⁰.

Per l'altare Lazzaro Baldi dipinse «con diligenza» un *Sant'Ubaldo* «con due altri Santi Canonici Lateranensi», andato disperso dopo il 1828, in seguito alla riscoperta degli affreschi sottostanti di Baldassarre Peruzzi³¹. La presenza di Baldi nel cantiere è attestata anche dalle ricevute relative ai restauri di alcune pitture nella chiesa. In particolare egli intervenne nell'affresco di Peruzzi nella tribuna, decurtando la scena lungo i lati corti e ridipingendo la figura del mendicante sull'estrema sinistra³².

Per quanto riguarda le altre due cappelle di patronato dei Mignanelli e dei Cesi, duchi di Acquasparta³³, la cronaca stilata intorno al 1661 dall'abate dei Canonici Lateranensi Costantino Raffaelli, rettore della chiesa della Pace, specifica che le ridecorazioni di entrambi i sacelli furono sostenute a spese delle rispettive famiglie³⁴. Tali interventi devono comunque essere

²⁹ Per la decorazione raffaellesca si rimanda da ultimo a PROCACCINI 2019, pp. 190-196, con bibliografia precedente.

³⁰ I restauri condotti negli anni settanta del secolo scorso hanno rilevato come gli affreschi furono interessati da vaste ridipinture e sottoposti a un pesante intervento di pulitura: BRUGNOLI 1973, pp. 114-115; 120 nota 11.

³¹ TITI 1674, p. 458. Il dipinto è ricordato anche nelle biografie di Nicola Pio e Lione Pascoli: PIO 1724 [1977], p. 64; PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 603. Per la commissione del cardinale Ferdinando Ponzetti a Baldassarre Peruzzi e per l'affresco sopra l'altare, ancora oggi visibile, con la *Vergine con il Bambino, le sante Brigida e Caterina e il donatore Ponzetti*: BRUGNOLI 1973, pp. 113-115; 120 nota 4.

³² Il 30 luglio 1659 venne emesso da parte di Pietro da Cortona l'ordine di pagamento a Baldi per avere «restaurato, et Polito tutte le Pitture di Raffaelli di Baldassar da Siena delle cappelle di N. S.re et di S. Brigida et quadro della Cappella del Presepio et il quadro di Baldassar nella Tribuna»: ASV, Palazzo Ap., Computisteria 859, *Conti di diversi pagamenti al Sacro Monte di Pietà*, f. 300r, già in AMENDOLA 2017, p. 172; vedi anche appendice documentaria, doc. IV.4. L'intervento sulla pittura di Peruzzi è testimoniato anche da padre Sebastiano Resta: AGOSTI, PIZZONI 2014, p. 40. Secondo Amendola si riferirebbe a questo restauro un disegno incollato al progetto per la facciata della chiesa, conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (Chig.P.VII.9, f. 73, matita nera, penna e inchiostro nero, acquerellature grigio bruno, 165x109 mm) ove, inquadrata da due paraste, vi è la specchiatura sopra una delle cappelle dell'ottagono. Sul disegno lo studioso vi legge: «dov'è la Pittura che al presente si lava» ricollegandolo quindi al restauro di Baldi [figg. 2-4]. Credo invece che la lettura corretta dell'iscrizione sia quella proposta da NOEHLES e GRUMO (in *Pietro da Cortona* 1997, p. 466 cat. 116): «che al presente si lacca». Osservando il disegno infatti sembra possibile riconoscervi l'architettura della cappella Benigni, piuttosto che quella della cappella Olgiati, sopra la quale si trova la *Presentazione al tempio* [fig. 1]. La frase manoscritta si riferirebbe dunque al dipinto posto sopra tale cappella, vale a dire la *Visitazione* di Maratti (cat. 7), eseguita nel 1666.

³³ Il patronato della cappella dell'Annunciazione, posta a *cornu Epistolae* dopo quella Chigi, fu acquistato nel 1515 dall'avvocato concistoriale Angelo Cesi, il quale provvide anche alla sua decorazione. Si ignora invece la precisa data di acquisto del patronato della cappella Mignanelli, posta a *cornu Evangelii* e prospiciente a quella Cesi: D'ORAZIO 1997, pp. 5-6. La studiosa segnala un successivo passaggio di proprietà alla famiglia Capodiferro nel 1548: *ivi*, p. 6. Va però notato che nel Seicento le fonti si riferiscono alla famiglia Mignanelli e non ai Capodiferro: si veda più approfonditamente cat. 6. Per orientarsi nella dislocazione delle cappelle si rimanda anche alla fig. 1.

³⁴ Il manoscritto è databile non oltre il 1661: ASPV, mss 276, *Cronica et origo Ecclesiae S. Mariae Pacis de Urbe, eiusque incrementum usque ad Alex: VII cum notandis Rmi P. Ab. Pe. Gen Raffaelis pro nova Fab.a Eccl.e*, f. 20v. Nonostante la cronaca sia già nota agli studi non è stata tenuta in particolare conto per le vicende pittoriche:

inseriti nel più ampio contesto dei rinnovamenti promossi da Alessandro VII, come testimoniano le aggiunte in stucco raffiguranti gli emblemi dei Chigi [figg. 27-28] nella volta cinquecentesca della cappella Cesi. I monti chigiani sulla cui sommità si innesta la quercia alludono non solo alla casata Chigi ma anche a quella dei della Rovere, cui apparteneva papa Sisto IV³⁵. È proprio in continuità con quest'ultimo che si pone Alessandro VII. A papa della Rovere si doveva infatti la costruzione della chiesa negli anni ottanta del Quattrocento, per assolvere a un *ex voto* in seguito alla tregua di Ferrara (1482) che aveva ristabilito un periodo di pace. Ed è alla pace che puntava, almeno simbolicamente, anche papa Chigi, sperando nell'appianarsi delle tensioni tra la Francia e la Spagna grazie alla mediazione di Roma e del papato, come di fatto avvenne nel 1659 con la cosiddetta pace dei Pirenei³⁶.

Alla luce di queste considerazioni la chiesa di Santa Maria del Popolo e quella di Santa Maria della Pace costituiscono un osservatorio privilegiato per seguire il gusto di papa Chigi, il quale accordò alla pittura un ruolo sussidiario rispetto alla scultura. Emblematica di questa scelta è proprio la decorazione bronzea e marmorea messa a punto, su progetto del Berrettini, per l'altare della cappella Chigi alla Pace, che invece di una pala o di un ciclo di affreschi fu dotato di un rilievo fuso in bronzo con la *Trinità*, affiancato dalle statue di *San Bernardino* e di *Santa Caterina da Siena*.

Intorno a questi due cantieri gravitano inoltre alcuni personaggi dell'*entourage* chigiano destinati ad avere una certa importanza per tutto il periodo di governo di Alessandro VII. È infatti in Santa Maria del Popolo che fa la sua comparsa il cardinale nepote Flavio Chigi, a lungo relegato come figura secondaria scarsamente interessata ai fatti artistici, il cui mecenatismo è invece stato rivalutato grazie a vent'anni di studi, che con acribia hanno ricostruito un profilo complesso e sfaccettato di appassionato di scultura (inevitabilmente), di antichità e *mirabilia*³⁷. Un riflesso di

BRUGNOLI 1973, pp. 199-120; 122; RICCARDI 1981, p. 44; BENEDETTI 2006B, pp. 127-128; ULISSE 2018. Per i dipinti delle cappelle Cesi e Mignanelli si veda catt. 5-6.

³⁵ Era stato papa Giulio II, anch'esso della famiglia dei della Rovere, a permettere ad Agostino Chigi, il fondatore della cappella di famiglia in Santa Maria della Pace, di fregiarsi dello stemma della quercia: DANTE 1980, p. 735. La stessa circostanza si ritrova anche in Santa Maria del Popolo, anch'essa patrocinata nel Cinquecento dai della Rovere. All'interno della chiesa vi è tutt'oggi una cappella di loro patronato intitolata a Sant'Agostino.

³⁶ Le iscrizioni nella facciata di Santa Maria della Pace potrebbero alludere anche alla sconfitta inferta nello stretto di Dardanelli dalla Repubblica di Venezia alla flotta turca nel giugno 1656: BURKE 1981, p. 238. Si veda anche l'annotazione del Chigi: KRAUTHEIMER, JONES 1975, p. 203.

³⁷ Nel diario del papa appare un lungo elenco di questioni di cui Flavio si dovette occupare non appena giunto a Roma nell'estate 1656: «vada dal Bernino a veder il daniel a dimandar dell'Abacuc ad intonar circa la nostra sepoltura a parlar del portico esterior di S. Pietro»: KRAUTHEIMER, JONES 1975, p. 203. Ingeneroso il ritratto che tracciò Francis Haskell: «nessuno dei due nipoti Chigi era eccessivamente intelligente o colto», Flavio inoltre mancava di «uno spiccato gusto personale», motivo per il quale nel complesso la sua collezione di dipinti, così come gli interni del suo palazzo in piazza dei Santi Apostoli dovevano essere «straordinariamente deludenti»: HASKELL 1963 [2000], p. 168. Pionieristici gli affondi di Giovanni INCISA DELLA ROCCHETTA (1954; 1966; 1972); mentre per il suo recente recupero critico si vedano: MIGNOSI TANTILLO 1990, pp. 79-86; PETRUCCI 1992; ANGELINI 1998, pp.

come questa esperienza al fianco dello zio dovette contribuire a formare il suo gusto si evince dal ciclo delle *Quattro Stagioni* commissionato nel 1659 dal cardinale a Mario de' Fiori insieme a Filippo Lauri (l'*Estate*), Carlo Maratti (la *Primavera*), Bernardino Mei (l'*Inverno*) e Giacinto Brandi (l'*Autunno*), l'unico che in questi anni non trovò impieghi pubblici presso i Chigi. A queste tele si aggiungeva anche il *Ritratto del pittore Mario de' Fiori*, eseguito da Giovanni Maria Morandi³⁸.

Allo stesso tempo emerge dalle numerose annotazioni personali del pontefice come un ruolo di fiducia spettasse a Volumnio Bandinelli, anch'egli senese, che potrebbe essere servito da intermediario per Bernardino Mei³⁹. Questa mediazione dovette essere più che efficace perché non solo Mei lavorò nella chiesa della Pace e in quella del Popolo ma, a partire dal 1659, venne iscritto proprio nei "roli" dei Chigi diventando pittore di casa⁴⁰. Questa circostanza, sicuramente privilegiata dal momento che garantiva a un pittore "forestiero" la sussistenza nel competitivo panorama romano, limitò però le possibilità di procacciarsi altri lavori al di fuori della cerchia chigiana, tenendolo ancorato in maniera quasi esclusiva alla famiglia papale. Ai frequenti impieghi offertigli da Alessandro VII e dai suoi famigliari, sia in commissioni private che pubbliche⁴¹, non corrispondono infatti altrettanti incarichi da parte di altri patroni, nonostante egli restasse nell'Urbe per quasi un ventennio.

135-252; MIGNOSI TANTILLO 2000C; EADEM 2000C; ANGELINI 2001B; *Le stanze del cardinale* 2003; CACCIOTTI 2004; PETRUCCI 2005; *I Chigi a Formello* 2009.

³⁸ GOLZIO 1939, pp. 266-267; MIGNOSI TANTILLO 1990, p. 83.

³⁹ Mei era stato pittore di casa di Bandinelli nel corso del sesto decennio, come testimoniano anche le numerose opere confluite nella collezione Bianchi Bandinelli: ROMAGNOLI 1835, X, p. 457; BISOGNI 1987, p. 168.

⁴⁰ La sua presenza nei "roli", fissata da SPERINDEI (2008, p. 157, nota 7) tra il 1660 e il 1667, può ora essere anticipata di almeno un anno: BAV, Chig., B.I.13, *Rolo della Famiglia di N.S. Papa Alessandro VII aggiustato sotto il primo Agosto 1659*, s.f.

⁴¹ Mei realizzò una pala per la nuova collegiata di Ariccia, dove fu coinvolto anche Vanni, affrescò una *Resurrezione* [fig. 45] a Formello, e fu impiegato a più riprese da Flavio Chigi. La commissione più prestigiosa fu sicuramente il ciclo di sette tele allegoriche di grandi dimensioni che adornavano il palazzo del cardinale in piazza Santi Apostoli, non più rintracciate a partire dal 1753. A prima del trasferimento a Roma si datano invece una serie di incisioni commissionategli dallo stesso Flavio: ANGELINI 1998, p. 134; MIGNOSI TANTILLO 2000A e EADEM 2000C.

3. PITTORI E OPERE (IN ORDINE ALFABETICO)

	PITTORE	OPERA	COLLOCAZIONE	DATA O DATAZIONE
SANTA MARIA DEL POPOLO				
1	BERNARDINO MEI	<i>Riposo durante la fuga d'Egitto</i>	Santa Maria del Popolo, transetto sinistro	1657-1659
2	GIOVANNI MARIA MORANDI	<i>Visitazione</i>	Santa Maria del Popolo, transetto destro	1657-1659
3	RAFFAELLO VANNI	<i>Omaggio al re David e Samuele e il gran sacerdote Eli</i>	Santa Maria del Popolo, cappella Chigi, lunetta sinistra e lunetta destra	1653-1654
4	RAFFAELLO VANNI	<i>Assunzione della Vergine (cupola) e Ruth, Deborah, Ester, Giuditta (pennacchi)</i>	Santa Maria del Popolo, cupola e pennacchi	1656-1658
SANTA MARIA DELLA PACE				
5	CARLO CESI	<i>Sacra Famiglia con sant'Anna</i>	Santa Maria della Pace, cappella Cesi	1661 circa
6	FILIPPO LAURI	<i>Cacciata dal Paradiso e Adamo ed Eva sulla terra</i>	Santa Maria della Pace, cappella Mignanelli, lunetta	1658 (datato)
7	CARLO MARATTI	<i>Visitazione</i>	Santa Maria della Pace, tamburo	1666 (datato)
8	BERNARDINO MEI	<i>Storie di san Giovanni Battista</i>	Santa Maria della Pace, cappella Olgiati, laterale sinistro, laterale destro e sottarco	1659
9	GIOVANNI MARIA MORANDI	<i>Transito della Vergine</i>	Santa Maria della Pace, tamburo	1660-1671
10	RAFFAELLO VANNI	<i>Nascita della Vergine</i>	Santa Maria della Pace, tamburo	1666-1672

4. SCHEDE

1.



AUTORE: Bernardino Mei (Siena, 1612 – Roma, 1676)

SOGGETTO: *Riposo durante la fuga d'Egitto*

DATA O CRONOLOGIA: 1657-1659

MATERIA E TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Santa Maria del Popolo, transetto sinistro

Il *Riposo durante la fuga d'Egitto* [fig. 11] è una delle prime opere licenziate da Bernardino Mei nel corso di quasi un ventennio di attività a Roma. Giunto nell'Urbe nella primavera del 1657, per esplicita volontà di Alessandro VII che lo rimborsò delle «spese fatte nel viaggio da Siena [...] chiamato per servire qua della sua professione», Mei non riuscì ad essere incluso nella grande impresa della galleria al Quirinale, come probabilmente avrebbe voluto il papa, ma fu prontamente impiegato sia in Santa Maria del Popolo che in Santa Maria della Pace (cat. 9)⁴².

L'idea di assegnare al Mei la pala del nuovo altare nel transetto sinistro sembrerebbe essere imputabile allo stesso pontefice. Stando al suo diario personale, il 21 febbraio 1657 egli annotò: «[...] le due [sic] altari della Croce a S. Maria del Popolo, parlato di farvi due tavole, del Mei e

⁴² OZZOLA 1908, p. 59. Per l'assenza di Mei nella galleria del Quirinale cfr. capitolo III, paragrafo 4.

del pittore del duca Salviati»⁴³. Da questo primo pensiero alla consegna della tela passarono quasi due anni. Il 13 febbraio del 1659 il papa intimava a monsignor Bandinelli, suo collaboratore fidato, circa le pitture «pè due altari della Croce a S. Maria del Popolo che non si ritardino più»⁴⁴. L'opera venne infine saldata nell'aprile dello stesso anno⁴⁵.

Come è stato notato già da Carlo Del Bravo, a cui si deve la prima ricostruzione del profilo artistico del pittore, Mei portò qui a compimento un proficuo dialogo con le prove scultoree di Gian Lorenzo Bernini e della sua cerchia, come è evidente dalle figure plastiche e tornite inserite vorticosamente nello spazio⁴⁶. Di chiara ascendenza berniniana è il turbinio degli angeli con gli strumenti della Passione nel registro superiore, che allude al tragico ma ineluttabile destino di Cristo⁴⁷. Il concetto è rafforzato dal teschio e della serpe che il Bambino, apparentemente ignaro, schiaccia sotto i piedi. Non è forse infondato ipotizzare che l'iconografia possa essere stata suggerita al pittore dallo stesso Alessandro VII, il quale si dimostrò in più di un'occasione particolarmente sensibile al tema della morte terrena⁴⁸. L'angelo visto di scorcio dialoga bene con quelli realizzati in marmo [fig. 9] nella cornice, dando luogo a un efficace esempio di “bel composto”. I panneggi intrisi di luce e la materia cromatica rischiarata rimandano invece alla

⁴³ KRAUTHEIMER, JONES 1975, p. 204. Il patronato dell'altare venne assegnato dal papa al nipote Flavio, da lui creato cardinale nel 1657. È stato notato come il soggetto realizzato da Mei alluda al sacerdozio del cardinale, mentre la *Visitazione* (cat. 2) sull'altare dirimpetto dedicato all'altro nipote di Alessandro VII – il principe Agostino – rimanderebbe al suo compito di assicurare il perdurare della casata: ACKERMANN 1996, pp. 411-420; BUTZEK 2000, p. 412. Alessandro ANGELINI (1998, p. 152) ipotizza che, nella scelta di Mei, possa aver contato anche Flavio Chigi. Il cardinale nel 1659 saldò al pittore una delle tele con le *Quattro stagioni – l'Inverno* – eseguita in collaborazione con Mario de' Fiori: GOLZIO 1939, pp. 267; 280.

⁴⁴ KRAUTHEIMER, JONES 1975, p. 210.

⁴⁵ CUGNONI 1883, p. 76. Il 25 aprile 1659 venne chiesto dal pontefice di saldare a Mei sia i lavori in Santa Maria del Popolo che in Santa Maria della Pace: KRAUTHEIMER, JONES 1975, p. 210. Più generica è invece un'altra voce del diario del papa, dalla quale si apprende che il 21 novembre 1658 Bernini è mandato a «vedere il quadro del Meij nell'altra Camera»: ivi p. 209.

⁴⁶ DEL BRAVO 1966, pp. 299-300. ANGELINI (2000C, p. 34) nel definirlo come un «capolavoro “berniniano” del Mei» rileva come questi dovesse essere più congeniale allo scultore, rispetto all'altro senese favorito dal papa, Raffaello Vanni. Bernardino Mei ha goduto di scarsa fortuna critica, come ricostruito recentemente da Marco CIAMPOLINI (2010, I, p. 339) che ha rintracciato un modelletto a olio del *Riposo durante la fuga*, ben più pacato rispetto alla resa finale (pp. 353; 360). Per il periodo romano, si rimanda agli approfondimenti di MIGNOSI TANTILLO 2000A; SPERINDEI 2008 e EADEM 2011, mentre un profilo più generale è tracciato in BISOGNI 1987.

⁴⁷ Proprio la raffigurazione degli angeli sollecitò una postilla di certo non lusinghiera del padre oratoriano Sebastiano Resta, il quale segnalando la sostituzione della *Pietà* di Jacopino del Conte con la pala di Mei scrisse: «gl'hanno messo un quadro del Mei di certi angeli che fanno [...] onde quel che fu miei fu peggio»: *Le postille di Padre Resta* 2016, p. 90.

⁴⁸ ANGELINI 2001A, pp. 19-20. La serpe rimanda anche alla lotta contro l'eresia, altro argomento caro al pontefice. È stato anche proposto che il soggetto del dipinto di Mei, nei suoi rimandi espliciti alla Passione di Cristo possa aver tenuto conto dell'antica decorazione dello spazio, dedicata alla Santissima Pietà dal vescovo di Salerno, Pietro Guglielmo Rocca e corredato, dalla metà del Cinquecento, dalla *Pietà* di Jacopino del Conte (oggi a Chantilly, Musée Condé): MIARELLI MARIANI 2009, I, pp. 132-134.

conoscenza delle opere di Carlo Maratti, pittore anch'esso favorito dal Chigi e che Mei ebbe sicuramente modo di studiare una volta giunto a Roma⁴⁹.

Per comprendere la varietà di registri espressivi tra i quali Mei poteva spaziare, ormai giunto alla fase matura della sua carriera, risulta utile confrontare questa prova con i due dipinti saldati nello stesso anno in Santa Maria della Pace (cat. 9; **figg. 39-40**) e caratterizzati da un luminismo inquieto e quasi spettrale.

⁴⁹ In questo insieme di tendenze figurative cui fa ricorso di volta in volta Mei, Marco CIAMPOLINI (2010, I, pp. 341-342) ha rilevato come nel sesto decennio avessero fatto irruzione le invenzioni poderose e vitali di Peter Paul Rubens e della sua cerchia, utili a spiegarne un avanzamento stilistico.

2.



AUTORE: Giovanni Maria Morandi (Firenze, 1622 – Roma, 1717)

SOGGETTO: *Visitazione*

DATA O CRONOLOGIA: 1657-1659

MATERIA E TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Santa Maria del Popolo, transetto destro

Di ben diversa intonazione, rispetto al prospiciente *Riposo durante la fuga d'Egitto* (cat. 1; **fig. 11**), è la *Visitazione* [**fig. 12**] realizzata da Giovanni Maria Morandi per il nuovo altare del transetto destro, di patronato del principe Agostino Chigi, nipote di Alessandro VII. A differenza di quanto si registra nella pala di Mei, la raffigurazione di Morandi non dialoga con gli angeli reggicornice in marmo, attenuando così un poco l'effetto di unità tra le arti [**fig. 10**]. Come è stato notato da Erich Schleier, che ha pubblicato un disegno preparatorio per i puttini in basso a sinistra, nei teneri trapassi chiaroscurali, nel modo dolce e fuso di modellare i corpi e nella gestualità solenne si evidenzia l'assimilazione del linguaggio marattesco⁵⁰. Da Maratti, e andando a ritroso da Sacchi, sembrano derivare anche le architetture antiche sullo sfondo.

La scelta di Morandi spettò al pontefice che nel febbraio 1657 annotava sul proprio diario di voler affidare, per «le due [*sic*] altari della Croce a S. Maria del Popolo» un dipinto a Bernardino Mei (cat. 1; **fig. 11**) e uno al «pittore del duca Salviati»⁵¹. L'approdo a una commissione di tale prestigio è prontamente comunicata, non senza una punta di orgoglio, dal protettore del pittore, il duca Salviati, al cardinale Leopoldo de' Medici. Nel marzo dello stesso anno egli scrive: «il

⁵⁰ SCHLEIER, STOLZENBURG 1998, pp. 247-248; 258 figg. 2-3.

⁵¹ KRAUTHEIMER, JONES 1975, p. 204. Morandi è censito negli stati delle anime capitolini per la prima volta nel 1648, sebbene in questi anni faccia avanti e indietro tra Roma e Firenze. Nel 1650 entrò a far parte dell'Arciconfraternita romana di San Giovanni Decollato, mentre l'anno successivo intraprese per volontà del duca Salviati, stando a Pascoli, un lungo viaggio d'istruzione nell'Italia Settentrionale, soggiornando a Bologna, Modena, Padova, Milano, Torino, Mantova, Verona, Vicenza e Venezia. Nel 1654 è indicato proprio come residente presso palazzo Salviati a Roma: MOCCI 2012, p. 459; DE LUCA 2012, pp. 182-183.

Morandi è diventato [*sic*] pittore Appostolico [...] dando gran gusto al Palazzo; ha fatto il ritratto di sua Santità e fu accertato più di tutti, che perciò ha avuto dalla Santità Sua una tavola alla Madonna del popolo nelle nuove cappelle»⁵². Dopo essere stata sollecitata dal papa, che il 13 febbraio del 1659 annotava nel proprio diario «pè due altari della Croce a S. Maria del Popolo che non si ritardino più», la tela venne saldata il 21 agosto dello stesso anno⁵³.

Morandi, che fu largamente impiegato dai Chigi specialmente per la sua attività di ritrattista, era già noto ad Alessandro VII. Prima di essere eletto al soglio di Pietro egli segnava nel suo diario di aver ricevuto nel luglio 1654 un «quadro di M.r di Sales», cui era particolarmente devoto, in cui è stato riconosciuto un dipinto di mano di Morandi, già nelle raccolte di Francesco Chigi e ora in collezione privata⁵⁴. Anche il favore tributato al pittore da Giulio Rospigliosi, futuro papa Clemente IX, e grande amico del Chigi, dovette aiutarlo ad ingraziarsi il pontefice. Fu proprio il Rospigliosi a fargli pervenire il *San Francesco di Sales* summenzionato, cogliendo così l'occasione di presentargli il pittore toscano⁵⁵.

L'insieme di queste circostanze convinsero probabilmente Alessandro VII a ricorrere al pittore in entrambe le fabbriche del Popolo e della Pace (cat. 9; **fig. 46**). Per la carriera di Morandi si trattò di un vero e proprio punto di svolta, poiché furono le prime prove pubbliche che diedero avvio a una lunga serie di commissioni per gli altari romani, collocabili in particolare intorno al nono decennio⁵⁶. Alla luce di queste considerazioni e dei pagamenti recentemente rinvenuti da Adriano Amendola per il *Transito della Vergine* (cfr. cat. 9), è possibile assegnare alla *Visitazione* la precedenza rispetto alla tela della Pace, la cui commissione giunse pochi anni dopo, nel 1660⁵⁷.

⁵² DE LUCA 2017, pp. 316-317, doc. c5.

⁵³ KRAUTHEIMER, JONES 1975, p. 210; CUGNONI 1883, p. 76.

⁵⁴ Di Francesco di Sales, Alessandro VII decretò prima la beatificazione e poi la canonizzazione nel 1665. Per il dipinto: WATERHOUSE 1967, p. 118 nota 17 e tav. XXIII, fig. 2; PETRUCCI 2000A, p. 180. L'attività di Morandi ritrattista è stata indagata soprattutto da PETRUCCI 1998B. Per il rapporto di Alessandro VII con gli scritti di san Francesco di Sales, «grande medico dell'anima»: ANGELINI 1998, p. 30.

⁵⁵ DE LUCA 2017, pp. 51-52. Per l'amicizia tra il Chigi e il Rospigliosi: ANGELINI 2005A, pp. 54; 59-61. Del rapporto intercorso tra Morandi e Giulio Rospigliosi dà conto anche Pascoli: PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 579.

⁵⁶ Realizzò opere per la Chiesa Nuova, la sagrestia di Santa Maria dell'Anima, la chiesa di Santa Sabina e il duomo di Viterbo. Da Roma, inoltre, Morandi inviò la grande *Annunciazione* per la chiesa della Santissima Annunziata dello Spedale di Santa Maria della Scala a Siena, su commissione di Agostino Chigi e l'*Apparizione della Vergine a san Filippo Neri* per il Duomo, sempre a Siena, voluta dal priore degli oratoriani, Angelo della Ciaja: R. SANSONE, in *Alessandro VII* 2000, pp. 488-491, catt. 326-327. Un riflesso di questa affermazione sulla scena artistica romana si coglie nella nota lettera inviata dal ministro de Gubernatis al duca Vittorio Amedeo II di Savoia. Dopo aver fatto i nomi di Giacinto Brandi, Carlo Maratti e Ciro Ferri, i tre pittori che «in Roma hanno il più celebre grido», egli elencò quelli di «seconda classe». Tra Luigi Grazi, Daniel Seiter, Giovanni Battista Gaulli, Fabrizio Chiari e Lazzaro Baldi è incluso anche Morandi: VESME 1963-1982, III, 1968, p. 976.

⁵⁷ Finora si riteneva che entrambe le tele fossero state richieste a Morandi nel 1657: PASCOLI 1730-1736 [1992], pp. 579; 584 nota 4; MOCCI 2012, p. 459; DE LUCA 2017, pp. 54-55.

3.



AUTORE: Raffaello Vanni (Siena, 1595 – Siena, 1673)

SOGGETTO: *Omaggio al re David e Samuele e il gran sacerdote Eli*

DATA O CRONOLOGIA: 1653-1654

MATERIA E TECNICA: olio su tavola

COLLOCAZIONE: Santa Maria del Popolo, cappella Chigi, lunetta sinistra e lunetta destra

Tra le opere qui schedate le due tavole con l'*Omaggio al re David e Samuele e il gran sacerdote di Eli* [figg. 13-14] sono le uniche a essere state commissionate da Fabio Chigi prima di essere eletto al soglio pontificio, ad indicare già verso quali direzioni si muovesse il suo gusto. Entrambe si datano intorno al 1653-1654, come attestato da una annotazione dello stesso Chigi e da un documento dell'anno successivo pubblicato da Giuseppe Cugnoni⁵⁸. I soggetti sono stati chiariti recentemente da Anna Maria Pedrocchi. La lunetta sinistra compendia, in maniera molto efficace nonostante gli spazi ristretti, alcuni episodi della vita di Davide: la sua incoronazione appena trentenne, l'innamoramento di Abigail, la liberazione dai suoi nemici, celebrata con l'arpa, e l'uccisione del gigante Golia di cui si intravede la testa nel margine destro, sormontata da un puttino che mostra trionfante la spada. Nell'altra, invece, viene messa in scena da parte del gran sacerdote Eli con il turibolo e di Samuele con le colombe un'offerta di doni a Dio,

⁵⁸ PETRUCCI 2000A, p. 177. Una datazione più avanzata, verso la fine del 1657, è proposta da Pedrocchi sulla scorta di un'altra annotazione del Chigi: «Card. Chigi = se fù pagato il Vanni della Cappella del Popolo»: KRAUTHEIMER, JONES 1975, p. 207; PEDROCCHI 2009, II, pp. 621-622.

raffigurato a mosaico nel centro della cupola e verso il quale convergono tutti i personaggi⁵⁹. Le opere si inseriscono nel più ampio contesto della ridecorazione della cappella gentilizia in Santa Maria del Popolo, cui Fabio Chigi si dedicò sin dal suo arrivo a Roma da Siena, nel 1626⁶⁰. Le figure, le cui pose mirano a superare i confini spaziali delle scene (si veda ad esempio Samuele che sembra quasi poggiarsi sul cornicione), emergono dal fondo nero grazie alle cromie intense. Il legame con Vanni, che sarà costante durante tutto il pontificato, risale già agli anni senesi di Fabio Chigi. Alla sua nascita il Chigi fu tenuto a battesimo da Francesco, padre di Raffaello; evento che sembra presagire sia l'intensa passione per le arti nutrita dal futuro pontefice nel corso di tutta la vita, sia la lunga amicizia che lo legò al figlio. È dunque possibile che fu proprio il giovane prelado a favorire l'inserimento del pittore nel competitivo panorama artistico romano, a stretto contatto con personaggi come Cassiano dal Pozzo, Leonardo Agostini e Ippolito Marracci⁶¹. Prima della commissione nella cappella Chigi, Vanni aveva già avuto modo di farsi conoscere a Roma, in particolare nel corso del quinto decennio del secolo quando è registrato come «pittore del signor marchese Patriti» e risulta, insieme al fratello Michelangelo, alloggiato presso il suo palazzo⁶². Stando alle annotazioni contenute nei diari dello stesso prelado, il rapporto con Vanni si rinsaldò poco dopo il suo rientro a Roma dalla Germania⁶³.

⁵⁹ PEDROCCHI 2009, II, p. 622.

⁶⁰ Per queste vicende si rimanda al primo paragrafo di questo capitolo.

⁶¹ Cassiano indicò i fratelli Vanni come suoi «amarevoli»: NEGRO 1997B, p. 236. Ippolito Marracci, importante teologo e promotore del dogma dell'Immacolata, gli aveva commissionato per la chiesa di Santa Maria in Campitelli un'*Immacolata Concezione* e un'*Assunta* ad affresco (perduta), intorno alla metà del quinto decennio: PIERGUIDI 2014, pp. 162-163.

⁶² FUMAGALLI 1989, p. 132. Al 1644 risalgono le due tele richiestegli dal cardinale Marcello Santacroce – la *Nascita della Vergine* e *Sant'Elena che ritrova la Croce* – per Santa Maria in Publicolis, opere con le quali esordisce pubblicamente a Roma e in cui si nota un aggiornamento sui modelli di Giovanni Francesco Romanelli e un primo accostamento a quelli del Berrettini che diventeranno preponderanti nel decennio successivo: NEGRO 1989, pp. 115-116.

⁶³ Il 19 maggio 1653 è annotato: «vien da me il Cav: Raffael Vanni». Qualche giorno dopo (3 giugno) egli ritorna insieme a Pietro da Cortona. Fabio Chigi appunta visite del senese ancora il 9 agosto, il 14 settembre (nuovamente insieme al Berrettini) e l'11 febbraio dell'anno successivo. Il 27 settembre 1653 il pittore gli fece visita «cogli abiti all'antica»: BAV, Chig. a.I.8(9)i, ff. 41v; 43r; 49v; 53v; 55r; 68r; in parte già in PETRUCCI 2000A, pp. 195-196.

4.



AUTORE: Raffaello Vanni (Siena, 1595 – Siena, 1673)

SOGGETTO: *Assunzione della Vergine* (cupola) e *Ruth, Deborah, Ester, Giuditta* (pennacchi)

DATA O CRONOLOGIA: 1656-1658

MATERIA E TECNICA: affresco

ISCRIZIONI: «POPVLVS TVVS POPVLVS MEVS» e «RVTH FIDELIS»; «SALVATE SVNT RELIQVIÆ POPVLI» e «DEBBORA PRVDENTISSIMA»; «DONA MIHI POPVLUM PRO QVO OBSECO» e «ESTHER CONSOLATRIX»; «INTERFECIT IN MANV MEA HOSTEM POPVLI SVI» e «IVDIT POTEN[S]»

COLLOCAZIONE: Santa Maria del Popolo, cupola e pennacchi

La decorazione della cupola ottagonale e dei quattro pennacchi in Santa Maria del Popolo [figg. 15; 22-25] costituisce la prova più impegnativa affrontata da Raffaello Vanni a Roma. I pagamenti si scalano tra il giugno 1656 e il gennaio 1658, quando Vanni ricevette 600 scudi come «resto delle pitture», per un totale di ben 1200 scudi⁶⁴. L'intervento fu reso necessario dal pessimo stato di conservazione delle precedenti pitture realizzate da Pinturicchio⁶⁵. Oltre alla motivazione di natura pratica non va sottovalutata quella iconografica. Come è stato recentemente rilevato da Anna Maria Pedrocchi, i soggetti tanto della cupola quanto dei pennacchi vennero scelti dallo stesso pontefice, che vagliò accuratamente diverse ipotesi⁶⁶. Al posto della *Gloria* e degli *Evangelisti* preesistenti venne richiesto al pittore di affrescare l'*Assunzione della Vergine* e quattro eroine bibliche. La ridecorazione della chiesa di Santa Maria del Popolo voluta da Alessandro VII sotto la supervisione del Bernini, dopo l'iniziale rinnovamento del sacello di famiglia, assumeva così un significato unitario nell'esaltazione della *Virgo inter Virgines*. La celebrazione mariana partiva dunque dall'altare maggiore per poi spostarsi nella cupola e proseguire orizzontalmente nei pennacchi con le «sante donne celebrate nella Sacra Scrittura»⁶⁷ e nelle tele del transetto (catt. 1-2; figg. 11-12), irradiandosi per tutto l'edificio mediante le otto coppie di sante in stucco poste sopra i cornicioni delle arcate nella navata maggiore, a costituire una sorta di «corteo di damigelle d'onore»⁶⁸.

Il risultato finale però non soddisfò il pontefice, come riporta una lettera inviata a Francesco I d'Este dal suo agente Francesco Gaulengo: in occasione di una visita al cantiere, il Chigi «vide le pitture della cupola di mano del Cavalier Vanni pittore senese, che forse non gli piacquero affatto»⁶⁹. Tuttavia ciò non gli precluse ulteriori commissioni da parte di Alessandro VII e dei suoi famigliari, dal momento che fu al fianco di Pietro da Cortona nel fornire i cartoni da tradurre a mosaico per le lunette della Cappella del Santissimo Sacramento in San Pietro⁷⁰. Fu inoltre impiegato sia nella collegiata di Ariccia che nella cappella privata del palazzo dei Chigi dove realizzò a tempera su muro una *summa* delle devozioni care ad Alessandro VII: *San Tommaso da Villanova e san Francesco di Sales in orazione davanti all'Immacolata e Dio*

⁶⁴ CUGNONI 1883, pp. 66; 69-71; 73; PEDROCCHI 2009, II, p. 626.

⁶⁵ Nella guida manoscritta di Benedetto Millini, stilata intorno alla metà del secolo, si legge: «La Cupola,alzata nel mezzo della Nave, è a otto facce: né peducci i quattro Vangelisti, nella volta, una Gloria, tutta consumata, sotto la volta, quattro finestre tonde, tra l'una e l'altra due pilastri. Le pitture sono del Pintoricchio. Hoggi nostro signore papa Alessandro VII la fa abbellire, con allargar le finestre, e farla dipigner di nuovo la volta al Cavaliere Raffaello Vanni»: MIARELLI MARIANI 2009, I, p. 124.

⁶⁶ PEDROCCHI 2009, II, pp. 634-637.

⁶⁷ È lo stesso Alessandro VII a definirle così: PEDROCCHI 2009, II, p. 635.

⁶⁸ MONTAGU 1991, p. 134.

⁶⁹ CIAMPOLINI 2010, III, p. 1041.

⁷⁰ I pagamenti si scalano tra il 1659 e il 1663: CORNINI 2012, pp. 392-394.

Padre. Questo susseguirsi serrato di incarichi culminò nell'elezione a principe dell'Accademia di San Luca per il biennio 1658-1660⁷¹.

L'affresco esplicita un momento di particolare tangenza del Vanni ai modi del Cortona⁷². L'antecedente immediato è infatti costituito dalla *Gloria* da poco licenziata dal Berrettini per la cupola di Santa Maria in Vallicella [figg. 16-17]. Da quest'ultimo Vanni mutuò quasi di peso le raffigurazioni di Gesù e Dio Padre, cui però non riuscì a imprimere la medesima forza vitale, dando luogo a una raffigurazione un poco statica e ingessata [figg. 18-21]. Manca in questo affresco la capacità di scalare convincentemente le figure su piani diversi, da cui deriva uno schiacciamento prospettico che ne preclude qualsiasi slancio.

Ricche di preziosi cangiantismi e sicuramente meglio conservate rispetto alla cupola sono le quattro eroine bibliche raffigurate nei pennacchi: *Ruth*, *Deborah*, *Ester* e *Giuditta* [figg. 22-25]. Come esplicitato dalle iscrizioni, ciascuna allude a una virtù: la Fede, la Prudenza, la Potenza e la Consolazione⁷³.

⁷¹ Vanni venne ammesso in Accademia nel dicembre 1655: CIAMPOLINI 2010, III, p. 1033.

⁷² NEGRO 1997B, p. 241; PEDROCCHI 2009, II, pp. 632-633. Al contrario Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO (2001, p. 90) invece non ravvisa nella produzione romana di Vanni un accostamento ai modi del Berrettini.

⁷³ PEDROCCHI 2009, II, pp. 632-633.

5.



AUTORE: Carlo Cesi (Antrodoco, 1622? – Rieti, 1682)

SOGGETTO: *Sacra Famiglia con sant'Anna*

DATA O CRONOLOGIA: 1661 circa

MATERIA E TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Santa Maria della Pace, cappella Cesi

La *Sacra Famiglia con sant'Anna* [fig. 26] è una delle prime pale d'altare realizzate a Roma da Carlo Cesi dopo l'importante esordio come frescante nella galleria di Alessandro VII al Quirinale⁷⁴. Non è infatti possibile, per il momento, stabilire se Cesi abbia licenziato prima questa pala o un'altra realizzata per una cappella in Santa Maria Maggiore, sempre di patronato dei Cesi, duchi d'Acquasparta. Entrambe sono ricordate nella biografia del pittore stilata da Pascoli: «Colori quello, che nella cappella Cesi in S. Maria Maggiore rappresenta lo sposalizio di Santa Caterina; e quello che in altra della stessa casa alla Pace la Madonna, Gesù, e S. Anna rappresenta»⁷⁵.

⁷⁴ Per il *Giudizio di Salomone* al Quirinale cfr. capitolo III, scheda 5.

⁷⁵ PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 621. Nella cappella in Santa Maria Maggiore l'altare maggiore è decorato con il *Martirio di santa Caterina* di Girolamo Siciolante, dipinto su lavagna. Nel corso del Seicento vennero aggiunti il *Matrimonio mistico* di Cesi, la *Disputa dei filosofi* di Giovanni Angelo Canini, il *Miracolo della ruota spezzata durante il martirio* di Luigi Gentile e il *Trasporto del corpo della santa*, di cui si ignora l'autore: BARROERO 1987, p. 242. Inoltre tra il 1658 e il 1659, Cesi mise mano alla *Trinità con l'Immacolata Concezione e san Dionigi* per l'altare maggiore della distrutta chiesa di San Dionigi alle Quattro Fontane. L'opera si trova ora nelle collezioni dell'Accademia di Francia: VANNUGLI 1997, p. 259.

Com'è noto nel Cinquecento l'altare della cappella Cesi alla Pace presentava una *Annunciazione* di Marcello Venusti, andata dispersa nel corso dei rinnovamenti chigiani quando venne tolta per fare posto alla tela di Carlo Cesi⁷⁶.

La datazione della *Sacra Famiglia* può essere fissata tra il 1660 e non oltre il 1663, quando compare menzionata nella versione viterbese della guida di Giovanni Battista Mola. Nella prima edizione, rimasta manoscritta presso la Biblioteca Apostolica Vaticana e datata al 1660, è invece ancora presente il «quadro dell'Annunciata [...] de Marcel Venusti»⁷⁷. È forse possibile anticipare ancora di poco la sua realizzazione al 1661: il dipinto compare infatti nella cronaca stilata entro tale data dall'abate dei Canonici Lateranensi Costantino Raffaelli in cui viene specificato anche il coinvolgimento della famiglia Cesi cui spettò far

«ritoccar a loro spese la loro [cappella] facendovi rifar la balaustrata di Bardiglia et riportarono via quella ch'era di bronzo così rifecero il quadro con la Madonna Bambino S. Giuseppe fatto da Cesi Pittor ordinario e riportarono via una Nuntiatà grossa fatta sulla tavola e gesso che era del Marcello»⁷⁸.

I pagamenti «per il muro fatto p. serrare la Cappella de Cesi» e «per la levatura d'opera del quadro del detto Altare di tavolone gruso», inseriti in un resoconto di lavori di restauro visti dal «Cav. Pietro Berrettini Architetto», chiariscono come questo intervento, sebbene finanziato dai Cesi, facesse parte degli ammodernamenti voluti e promossi da Alessandro VII⁷⁹. Una traccia

⁷⁶ La sostituzione è registrata, con un poco di rammarico anche da Sebastiano Resta che così postillò la vita di Venusti stilata da Baglione: «adesso v'hanno cacciato dentro una S. Anna, M[ari]a e Giesù di Carlo Cesi, né vi è più qu[es]to quadro di Marcello, non so perché»: *Le postille di Padre Resta* 2016, p. 45. Nel postillare l'*Abecedario pittorico* di Pellegrino Orlandi, Resta dimostrò però di apprezzare l'opera definendola «il suo più bel quadro»: A. VANNUGLI, in *Pietro da Cortona* 1997, p. 432, cat. 93. Per la perdita pala di Venusti, dipinta su progetto di Michelangelo, e per la cappella nel Cinquecento si rimanda a KAPPLER 2014 e EADEM 2018 con bibliografia precedente.

⁷⁷ MOLA 1660, f. 154; MOLA 1663 [1966], p. 107.

⁷⁸ ASPV, mss 276, *Cronica et origo Ecclesiae S. Mariae Pacis de Urbe, eiusque incrementum usque ad Alex: VII cum notandis Rmi P. Ab. Pe. Gen Raffaelis pro nova Fab.a Eccl.e*, f. 20v, in accordo con quanto narrato anche da Sebastiano Resta e Lione Pascoli: «Dalla cappella Cesi levarono la Nunciata e se la misero in casa i S.ri Duchì d'Aquasparta e da Carlo Cesi vi fecero dipingere la Mad[onn]a, S. Anna etc. che hora si vede»: *Le postille di Padre Resta* 2016, p. 128; PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 621.

⁷⁹ ASV, Palazzo Ap., Computisteria 857, *Conti di diversi pagamenti al Sacro Monte di Pietà*, 15 marzo-5 aprile 1658, ff. 281v-282v; cfr. anche appendice documentaria, doc. IV.2. Sempre sotto la direzione del Cortona la cappella fu rimpicciolita per permettere di ampliare l'adiacente vicolo della Pace. Ciò comportò anche una modifica dell'originale decorazione della volta (le cui pitture risultano oggi essere fortemente compromesse dall'umidità e dalla caduta di parte dell'intonaco): FAGIOLO DELL'ARCO 1970, p. 330; KAPPLER 2018, pp. 99; 107 nota 18; ULISSE 2018, p. 212. Carlo Cesi era già noto ad Alessandro VII. In lui è stato riconosciuto quel «Carlo Pittore» dal quale Fabio Chigi si fece ritrarre nel 1653. Il ritratto è ancora presso le raccolte Chigi ad Ariccia. Sempre nello stesso anno il pittore copiò le «4 stag[ion]i de la Cap[pell]a del Pop[ol]o» di Francesco Salviati: PETRUCCI 2000A, pp. 195; 176 e IDEM, in *Alessandro VII Chigi* 2000, p. 133, cat. 57. Cesi fornì inoltre il disegno per l'antiporta del volume del Collegio dei Cardinali di Alessandro VII (1658), poi tradotta a stampa da Albert Clouwet: FAGIOLO DELL'ARCO, PANTANELLA 1998, pp. 173-174; D. DEL PESCO, in *Alessandro VII Chigi* 2000, p. 268, cat. 165.

ulteriore in questo senso si ricava dalle interpolazioni della volta cinquecentesca, notate per primo da Maurizio Fagiolo dell'Arco⁸⁰. Queste sono particolarmente evidenti nelle figure di ignudi agli angoli [figg. 28-29], ai quali sono stati aggiunti i monti chigiani e i serti di rovere, emblemi di papa Chigi. Deve essere riferito a questa fase del cantiere anche il riquadro centrale nel quale, nonostante le estese infiltrazioni d'acqua, Alessia Ulisse ha riconosciuto l'*Assunzione della Vergine* [figg. 27-29] invece della *Natività di Gesù* ricordata da Vasari⁸¹.

Secondo Antonio Vannugli la *Sacra Famiglia* dimostra l'«assimilazione superficiale del linguaggio» del Cortona e «l'emulazione piatta» dei tipi fisionomici codificati dal maestro⁸². Al contrario, a mio avviso, in questa tela Cesi segna un primo accostamento ai modi di Sacchi e di Maratti, sebbene con alcune incertezze. In particolare le figure risultano essere concepite in maniera slegata l'una dall'altra e faticano a instaurare un dialogo convincente tra di loro⁸³. Più interessante è il paesaggio notturno sul fondo, di ascendenza neoveneta, che si tinge di bagliori dorati memori di certe opere di Pier Francesco Mola, seppure riproposte in chiave molto semplificata.

⁸⁰ FAGIOLO DELL'ARCO 1970, p. 330; da ultimo si rimanda a QUAGLIAROLI 2018, pp. 38-40, fig. 40.

⁸¹ ULISSE 2018, p. 212. Sicuramente seicentesca è anche la conchiglia realizzata su uno dei lati lunghi.

⁸² A. VANNUGLI, in *Pietro da Cortona* 1997, p. 432 cat. 93. Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO (2001, p. 91) lo trova «impacciato e assai poco cortonesco».

⁸³ Sulla corretta lettura dell'opera grava il suo precario stato conservativo. In particolare il volto del Bambino appare pesantemente ridipinto.

6.



AUTORE: Filippo Lauri (Roma, 1623 – Roma, 1694)

SOGGETTO: *Cacciata dal Paradiso e Adamo ed Eva sulla Terra con Caino e Abele*

DATA O CRONOLOGIA: 1658

MATERIA E TECNICA: affresco

ISCRIZIONI: «A. S. MDCLVIII»

COLLOCAZIONE: Santa Maria della Pace, cappella Mignanelli, lunetta

L'intervento di Filippo Lauri è ricordato da Francesco Saverio Baldinucci: «Dovendosi poi dipingere a fresco, nella Chiesa della Pace [...], due mezzi tondi che mettono in mezzo la finestra della navata principale, sopra la cappella de' Magnanelli»⁸⁴.

Una cronaca databile intorno al 1661, stilata dall'abate dei Canonici Lateranensi Costantino Raffaelli, rettore della chiesa, aggiunge che

«il sig.e Jacopo Mignanelli et fratelli fecero il simile [*dei signori Cesi; cfr. cat. 5*] con rifar la balaustrata di Bardiglia ritoccar il quadro del altar lavar tutti i marmi et sopra di essa vi fece dipinger Adamo ed Eva innocenti et fatiganti et fu la pittura fatta da Filippo Lauro pittor ordinario»⁸⁵.

Stando a Baldinucci, Lauri ottenne la commissione «per consiglio di Pietro da Cortona»⁸⁶. Nonostante il coinvolgimento dei patroni della cappella è probabile che anche in questo caso,

⁸⁴ BALDINUCCI-MATTEOLI 1975, p. 171. Più succinta la descrizione di Pascoli: PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 588.

⁸⁵ ASPV, mss 276, *Cronica et origo Ecclesiae S. Mariae Pacis de Urbe, eiusque incrementum usque ad Alex: VII cum notandis Rmi P. Ab. Pe. Gen Raffaelis pro nova Fab.a Eccl.e*, f. 20v.

⁸⁶ BALDINUCCI-MATTEOLI 1975, p. 171.

come già per la cappella Cesi, il lavoro fosse stato voluto da Alessandro VII e posto sotto la supervisione del Berrettini. Non va inoltre dimenticato che Lauri aveva appena esordito pubblicamente a Roma con due affreschi nel cantiere chigiano del Quirinale, sotto la guida dello stesso Cortona⁸⁷.

Gli affreschi, che raffigurano sulla sinistra la *Cacciata dal Paradiso* e sulla destra *Adamo ed Eva sulla Terra con Caino e Abele* [fig. 30], sono sempre stati considerati opera della piena maturità del pittore, da collocare dunque verso la fine degli anni sessanta⁸⁸. In occasione della campagna fotografica condotta per la presente ricerca è emerso poco sopra la cornice della finestra, in un punto non visibile da terra, un cartiglio dipinto recante la data d'esecuzione: «A. S. MDCLVIII» [fig. 31]. Si tratta di un tassello importante per la ricostruzione del profilo del pittore, che può contare su pochissime opere pubbliche superstiti e che deve misurarsi con la difficoltà di stabilire una corretta seriazione cronologica a causa della ripetizione, anche a decenni di distanza, degli stessi temi e soggetti. L'affresco in Santa Maria della Pace si colloca dunque subito dopo i due ovali per il Quirinale, di cui costituisce un aggiornamento verso una acquisita monumentalità e verso la piena capacità di gestire efficacemente le figure in uno spazio angusto, pervenendo così a un risultato più che soddisfacente. Allo stesso tempo questa prova si giovò dell'esperienza della galleria di Alessandro VII, dal momento che Lauri vi fu impiegato per un lungo periodo: dall'ottobre 1656 al luglio 1657⁸⁹. Le stesse poderose muscolature, difficili da trovare altrove nella sua produzione, testimoniano la prossimità con l'impresa del Quirinale: Adamo di spalle colto mentre è intento a lavorare la terra serba infatti memoria delle pose sciolte e guizzanti degli ignudi a monocromo affrescati al di sotto dei riquadri biblici [cap. III, figg. 34-39].

Alle due scene ben si attagliano le parole spese da Francesco Saverio Baldinucci per tracciare le coordinate stilistiche del pittore:

«molto forte particolarmente nell'ignudo, in cui dimostrava – con tocco assai risentito ma dolce insieme – ogni muscolo ed ogni parte del corpo umano, con una perfetta distinzione e simetria tutta simile al naturale. Il che mantenne sempre non solo nelle figure grandi, ma eziandio nelle piccolissime, nelle quali perlopiù consisteva il forte e la singolarità del suo pennello»⁹⁰.

⁸⁷ Cfr. capitolo III, catt. 12-13.

⁸⁸ BODART 1970, I, p. 173; WATERHOUSE 1976, p. 88; SESTIERI 1994, I, p. 104; PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 596 nota 7; ERWEE 2014-2015, I, 2014, p. 447. Solo di recente è stato proposto di anticiparli, ponendoli a cavallo tra la fine del sesto e l'inizio del settimo decennio: PIERGUIDI 2005, p. 91.

⁸⁹ Oltre alle due scene bibliche gli venne assegnata «la quarta parte degli ornamenti a chiaroscuro, nei quali fece esso paesi, colonnati, panni e broccati di gusto straordinario»: BALDINUCCI-MATTEOLI 1975, p. 170. Cfr. anche capitolo III, catt. 12-13.

⁹⁰ BALDINUCCI-MATTEOLI 1975, p. 168.

Nella forza vitale impressa ai personaggi, nel modo di panneggiare e nei tagli di luce sovranaturale che accompagna i Progenitori fuori dal Paradiso si nota, ancora una volta, una prossimità con l'esperienza della galleria, scevra di quelle connotazioni di grazia e affettazione pre-rococò che caratterizzeranno tanto i suoi dipinti da cavalletto quanto le decorazioni private degli anni settanta, come quella per il mezzanino di palazzo Borghese a Roma⁹¹.

Dal punto di vista iconografico, gli episodi si pongono in stretta continuità con gli affreschi raffiguranti la *Creazione di Eva* e il *Peccato originale* eseguiti nel 1524 da Rosso Fiorentino sopra la cappella dirimpetto, di patronato della famiglia Cesi⁹². Lauri istituì qui un dialogo intelligente e proficuo con la tradizione figurativa precedente, evidente persino nella ripresa della datazione posta in un cartiglio sopra la cornice della finestra⁹³. È in questa coerenza che si ravvisa un'idea unitaria di ridecorazione voluta da papa Chigi [fig. 32]. Nei progetti iniziali questo accordo narrativo era probabilmente previsto anche per le altre due cappelle della navata, la Chigi e la prospiciente di patronato dei Ponzetti⁹⁴.

Presso la Fototeca Zeri di Bologna si conservano le foto di due tele in *pendant* di medie dimensioni (103x75 cm entrambe) raffiguranti i medesimi episodi biblici della Pace [figg. 33-34]. Attualmente in collezione privata, nel 1783 risultavano inventariate nel *Catalogo dei quadri, e pitture* della galleria Colonna⁹⁵.

⁹¹ Sulla decorazione del mezzanino di palazzo Borghese: BOISCLAIR 1976.

⁹² FRANKLIN 1994, pp. 124; 305-306; KAPPLER 2018, pp. 101-102.

⁹³ Proprio come nell'affresco di Lauri, in quello di Rosso Fiorentino è presente un cartiglio, decorato da un mascherone, nel quale si trova l'iscrizione «A. S. M. D. XXIII». La datazione è confermata dal contratto stipulato dal pittore: FRANKLIN 1994, pp. 305-306. La ripresa di Lauri dell'affresco di Rosso è talmente efficace che Francesco Saverio Baldinucci attribuisce entrambe le raffigurazioni a Lauri: BALDINUCCI-MATTEOLI 1975, p. 171.

⁹⁴ Cfr. paragrafo 2 in questo capitolo.

⁹⁵ *Catalogo dei quadri* 1783, p. 50, n. 383. Le opere, già presso la Heim Gallery di Londra, sono segnalate in collezione privata a Roma dal 1988: SESTIERI 1994, I, p. 105; Bologna, Fototeca Zeri, scheda n. 47824 (consultata online).

7.



AUTORE: Carlo Maratti (Camerano, 1625 – Roma, 1713)

SOGGETTO: *Visitazione*

DATA O CRONOLOGIA: 1666

MATERIA E TECNICA: olio su tela

ISCRIZIONI: «1666»

COLLOCAZIONE: Santa Maria della Pace, tamburo

La *Visitazione* [fig. 35] realizzata da Carlo Maratti per il tamburo della Pace è ben descritta da Giovan Pietro Bellori:

«Dipinse la Vergine che nel salire la soglia di un antiporto antico di colonne viene incontrata da Santa Elisabetta porgendosi vicendevolmente le braccia. Più sopra discende Zaccaria anch'egli a braccia aperte; ed in segno del viaggio fecevi San Giuseppe il quale seguitando la Vergine si volge indietro ed accenna ad alcuni, che portino le robbe scaricate a terra. È gran danno che si degna opera [...] si perda al contrasto de' lumi, al qual male sono soggetti i quadri ad olio; onde Carlo si era risoluto colorire di nuovo a fresco sul muro e prendersi per sé la tela, che sarebbe stato di suo vantaggio, ritardatone poi dalle occupazioni che ogni giorno più gli sono moltiplicate»⁹⁶.

Sempre stando al racconto del biografo, la commissione avrebbe preceduto l'*Adorazione dei pastori* [cap. III, fig. 106] affrescata in uno dei lati corti della galleria di Alessandro VII al Quirinale. Potendo inoltre scegliere se farsi assegnare la *Natività*, che era «situata a buon lume», egli «per modestia» optò per la *Visitazione* «ancorché esposta ai riflessi in faccia delle finestre che tolgono il lume e la bellezza, cedendo volentieri a Raffalle Vanni vecchio pittore il primo luogo»⁹⁷.

⁹⁶ BELLORI 1672 [2009, II], p. 583.

⁹⁷ *Ibidem*. Per l'affresco al Quirinale cfr. capitolo III, cat. 14.

È sulla scorta di queste indicazioni che si sono innestati alcuni equivoci circa la datazione della tela. Fino in tempi recenti la *Visitazione* è stata infatti collocata intorno al 1656-1657, contemporaneamente alle opere in Sant'Isidoro a Capo le Case e in San Marco Evangelista al Campidoglio⁹⁸. Spetta ad Adriano Amendola aver chiarito la corretta scansione cronologica dell'opera: Maratti ricevette il primo acconto di 100 scudi nel 1660, insieme a Pier Francesco Mola e a Giovanni Maria Morandi [fig. 46]⁹⁹. Va inoltre notato che a questa data non è ancora coinvolto Raffaello Vanni, a differenza di quanto narrato da Bellori, poiché egli sopraggiunse solo alla morte di Mola nel 1666. Proprio il 1666 è l'anno di consegna della tela da parte di Maratti, come attesta la data apposta in basso a destra, sotto il cesto di colombi [fig. 37]¹⁰⁰. Il saldo finale, di 500 scudi, è registrato l'anno successivo¹⁰¹. L'opera si caratterizza per una pittura luminosa e per un linguaggio equilibrato. Il fulcro della scena è rappresentato dalla Vergine e da sant'Elisabetta, verso il quale convergono le altre figure, come descritto da Bellori. La narrazione prosegue in secondo piano sulla sinistra, fino a perdersi sullo sfondo dove sopra un palazzo, recante i monti e la stella chigiani, due figurine appena delineate osservano la scena [fig. 36]. Silvia Ginzburg ravvisa nella composizione un ricordo degli affreschi di Domenichino nel duomo di Fano, cui si lega anche un'incisione con lo stesso soggetto del dipinto¹⁰². A mio avviso nel modo di panneggiare e di costruire le figure si riscontra una sodezza quasi scultorea, prossima ai modi del Bernini, con il quale Maratti fu probabilmente in contatto proprio in questi anni¹⁰³.

Non è chiaro perché Maratti impiegò ben sei anni per portare a termine l'opera; come del resto fecero anche gli altri pittori incaricati di fornire le restanti tele (catt. 9-10). Va però notato che a partire dal 1657, anno in cui Maratti è documentato a lavoro nella galleria del Quirinale, si susseguirono le commissioni da parte del papa, nelle quali egli dimostrò di sapersi muovere agevolmente sia in contesti cortoneschi che berniniani. A cavallo tra la fine del sesto e l'inizio del settimo decennio fornì un disegno per il *Missale Romanum* (edito nel 1662; **cap. VI, fig. 39**)¹⁰⁴, fu chiamato a lavorare alla Pace e tra il 1661 e il 1664 gli vennero richieste due grandi pale per la cappella Chigi nel Duomo di Siena, ancora una *Visitazione* e una *Fuga d'Egitto*,

⁹⁸ A partire da MEZZETTI (1955, pp. 275; 337) fino al più recente BORTOLOTTI 2007, p. 446.

⁹⁹ AMENDOLA 2017, pp. 161; 172. Nel 1661 ricevette altri 100 scudi: OST 1971, p. 255, nota 79. Cfr. anche: ASPV, mss 276, *Cronica et origo Ecclesiae S. Mariae Pacis de Urbe, eiusque incrementum usque ad Alex: VII cum notandis Rmi P. Ab. Pe. Gen Raffaelis pro nova Fab.a Eccl.e*, f. 24r.

¹⁰⁰ Nonostante fosse emersa nel corso di un restauro del 1979, la data corretta è stata recepita dagli studi solo in tempi recenti: S. RUDOLPH, in *L'Idée del Bello* 2000, II, p. 460, cat. 4; RUDOLPH 2008, p. 49; AMENDOLA 2017, p. 168.

¹⁰¹ ERWEE 2014-2015, II, 2015, p. 243 nota 17.

¹⁰² GINZBURG 2015, p. 44.

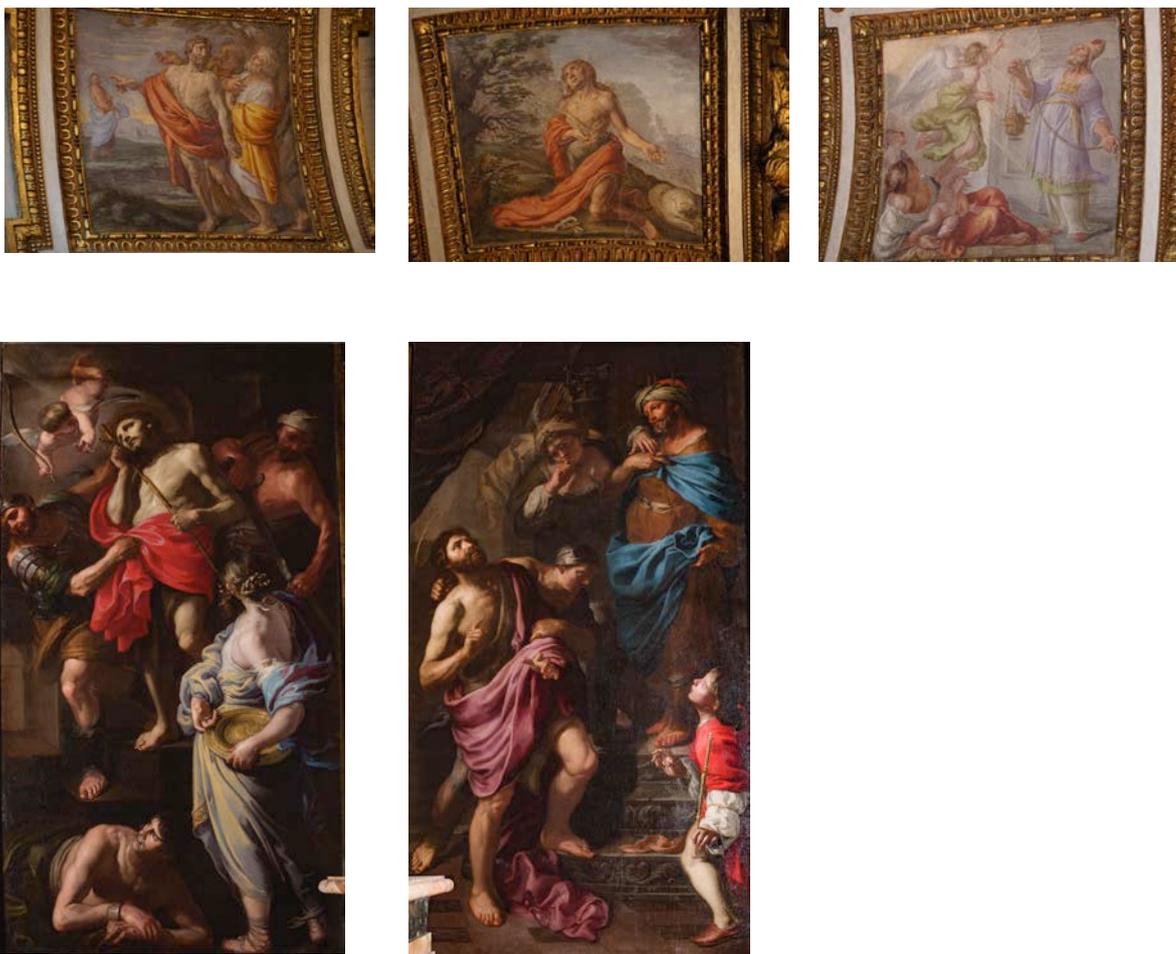
¹⁰³ BELLORI 1672 [2009, II], p. 582; cfr. anche capitolo III, paragrafo 4.

¹⁰⁴ Cfr. capitolo VI, cat. 19.

quest'ultima sostituita nel Settecento da una copia in mosaico e ora presso la Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini¹⁰⁵.

¹⁰⁵ BELLORI 1672 [2009, II], p. 585; GOLZIO 1939, pp. 100; 104-105; BUTZEK 2000, p. 412; B. SANI, in *Alessandro VII Chigi* 2000, pp. 423-424, cat. 265; S. RUDOLPH, in *L'Idea del Bello* 2000, II, pp. 461-462, cat. 5; EADEM 2008, pp. 46-51. La *Fuga d'Egitto* piacque a tal punto al pontefice che ne richiese una replica autografa su rame, oggi presso la Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini (inv. 160). La maturazione del suo stile è acutamente notata anche da Bellori, il quale ravvisa la stessa invenzione della tela nella chiesa di Sant'Isidoro ma trattata qui «con diverso concetto»: BELLORI 1672 [2009, II], p. 585. Maratti inoltre fu coinvolto dal cardinale Flavio Chigi nel ciclo di tele dedicate alle *Stagioni*, insieme a Giovanni Maria Morandi, Bernardino Mei, Filippo Lauri, Giacinto Brandi e Mario de' Fiori. A lui spettò la *Primavera*: GOLZIO 1939, p. 266; A. MIGNOSI TANTILLO, in *L'Arte per i papi* 1990, I, p. 88, cat. 27.

8.



AUTORE: Bernardino Mei (Siena, 1612 – Roma, 1676)

SOGGETTO: *Storie di san Giovanni Battista: San Giovanni Battista rimprovera Erode ed Erodiade e San Giovanni Battista condotto al supplizio; (nel sottarco da destra verso sinistra) Annuncio della nascita a Zaccaria; San Giovanni Battista nel deserto e San Giovanni Battista che indica Cristo alle turbe*

DATA O CRONOLOGIA: 1659

MATERIA E TECNICA: olio su tela (laterali) e affresco (sottarco)

COLLOCAZIONE: Santa Maria della Pace, cappella Olgiati, laterale sinistro, laterale destro e sottarco

Il ciclo dedicato a illustrare alcuni episodi della vita di san Giovanni Battista [fig. 38] fu uno dei primi interventi pittorici portati a compimento a Roma da Bernardino Mei – contemporaneamente al *Riposo durante la fuga d'Egitto* (cat. 1; fig. 11) in Santa Maria del Popolo – nonché uno dei primi eseguiti all'interno della chiesa, dopo le importanti risistemazioni

architettoniche di Pietro da Cortona¹⁰⁶. All'interno della cappella di patronato della famiglia Olgiati, dove dal 1607 figurava il *Battesimo di Cristo* di Orazio Gentileschi, Mei realizzò i due laterali su tela con *San Giovanni Battista che rimprovera Erode ed Erodiade* [fig. 39] e con *San Giovanni Battista condotto al supplizio* [fig. 40] mentre nel sottarco affrescò l'*Annuncio della nascita a Zaccaria*, *San Giovanni Battista nel deserto* e *San Giovanni Battista che indica Cristo alle turbe* [figg. 41-43]. Nonostante le tele siano ricordate già da Filippo Titi nel 1674¹⁰⁷, nel complesso, il ciclo non ha goduto di buona fortuna critica. Gli affreschi infatti sono stati a lungo ritenuti opera della cerchia di Gentileschi, fino alla loro recente individuazione da parte di Simona Sperindei¹⁰⁸.

Le tre scene sono particolarmente preziose perché costituiscono una delle poche prove ad affresco della carriera del pittore¹⁰⁹. Fu forse la scarsa dimestichezza con la tecnica alla base della renitenza di Pietro da Cortona nell'impiegarlo nella galleria del Quirinale.

Condotte con una certa freschezza di tratto e caratterizzate da preziose accensioni cromatiche, le storie, a confronto con le sottostanti tele, danno prova dell'ampiezza di riferimenti cui Mei continuò ad attingere nel corso del sesto decennio. Se l'*Annuncio della nascita a Zaccaria* [fig. 42] ricorda i coevi angeli berniniani e il sacerdote dipinto da Vanni in Santa Maria del Popolo (cat. 3; fig. 13), il *San Giovanni Battista che indica Cristo alle turbe* [fig. 43] dimostra, da un punto di vista compositivo, la conoscenza del medesimo soggetto di Domenichino nella tribuna di Sant'Andrea della Valle [fig. 44], ripresentato per l'occasione in formato ridotto e condensato. È interessante notare come gli interventi di Alessandro VII non si limitassero alla facciata, alla propria cappella e agli spazi liberi dai diritti di giurispatronato ma, anzi, interessassero anche questi ultimi, come nel presente caso della cappella Olgiati. Ne danno conferma alcuni dettagliati mandati di pagamento conservati presso l'Archivio Segreto Vaticano e sottoscritti dal Berrettini, cui spettava la supervisione dei lavori. Nell'aprile 1657 sono ricordati dei «lavori doro fatti [...] nella Cappella delli S[igno]ri Olgiati», mentre l'anno successivo veniva montato il «ponte al Pittore [...] p. dipingere la volta»¹¹⁰. Il 3 agosto 1659 furono versati a Bernardino Mei 200 scudi

¹⁰⁶ Lo precede solo la lunetta affrescata da Filippo Lauri (cat. 6), conclusa nel 1658.

¹⁰⁷ TITI 1674, p. 455.

¹⁰⁸ SPERINDEI 2011, p. 520. Gli affreschi non compaiono nemmeno nel repertorio di CIAMPOLINI 2010, I.

¹⁰⁹ Mei fu raramente un frescante: CIAMPOLINI 2010, I, pp. 363; 366. Nel periodo romano, oltre alle opere qui schedate, il cardinale Flavio Chigi gli commissionò nel 1663 una *Resurrezione di Cristo* [fig. 45] da affrescare in una nicchia sotto l'arco d'ingresso di palazzo Chigi a Formello, purtroppo oramai praticamente illeggibile: PETRUCCI 2009, pp. 31-32. Colgo qui l'occasione per ringraziare Iefke van Kampen, conservatrice del Museo dell'Agro Veientano, per avermi permesso di visitare il palazzo e il complesso di villa Versaglia.

¹¹⁰ ASV, Palazzo Ap., Computisteria 857, *Conti di diversi pagamenti al Sacro Monte di Pietà*, f. 214r e f. 261r (quest'ultimo non ha una data precisa ma contiene diversi lavori che si scalano dal 15 marzo 1656 al 15 aprile 1658); cfr. anche appendice documentaria, doc. IV.1-2. Altri pagamenti per lavori inerenti la cappella si trovano ai ff. 362v-363r. Circa nello stesso periodo veniva alzato un altro ponte, questa volta per Lazzaro Baldi, per «nettare le

«per prezzo de dui quadri del istorie de San Giovanni Batista che sono nella capella de li sig. Olgiati con tre istorie piccole fate a fresco dell'istesso santo quale pitture si so fatte nella chiesa della Madonna de la Pace di ordine di Nostro Signore»¹¹¹. Tale *modus operandi* si osserva sia in Santa Maria della Pace che in Santa Maria del Popolo dove, ad un primo ammodernamento delle cappelle gentilizie, fece seguito una più generale risistemazione dell'edificio, in un'ottica di armonica fusione tra architettura, scultura e pittura.

A differenza degli affreschi, le tele si caratterizzano per un luminismo fortemente chiaroscurato, acceso da cromie iridescenti stese per mezzo di un colore denso e pastoso, che lo accomunano a certi coevi esiti di Raffello Vanni. Il naturalismo debitore degli esempi di Rutilio Manetti, sulla scia del quale Mei si era formato a Siena, è qui decisamente ravvivato da nuove suggestioni con le quali entrò in contatto nell'Urbe. Le figure, tornite e scultoree a riflettere l'ormai compiuto aggiornamento sui modelli plastici berniniani, si contengono a fatica entro i bordi della tela, disponendosi diagonalmente nello spazio. Gli episodi sono inseriti in architetture appena accennate ma utili a dilatare la profondità. L'impressione d'insieme che si ricava è quella di assistere alla messa in scena di un dramma teatrale: nelle pose eloquenti dei personaggi e nella gestualità esibita. In questo senso particolarmente efficace è Erodiade che accoglie la reprimenda del Battista mordendosi rabbiosamente l'indice.

pitture del Quadro antico sopra la Cappella nova dell'Olgiati»: ASV, ivi, f. 361r. Per la presenza di Baldi nel cantiere della Pace si rimanda al paragrafo 2 in questo capitolo.

¹¹¹ ASV, Palazzo Ap., Computisteria 859, *Conti di diversi pagamenti al Sacro Monte di Pietà*, f. 322; già in SPERINDEI 2011, p. 520, nota 10. Già il 25 aprile dello stesso anno, papa Chigi annotava nel proprio diario di saldare le opere realizzate da Mei in Santa Maria del Popolo e in Santa Maria della Pace: KRAUTHEIMER, JONES 1975, p. 210.

9.



AUTORE: Giovanni Maria Morandi (Firenze, 1622 – Roma, 1717)

SOGGETTO: *Transito della Vergine*

DATA O CRONOLOGIA: 1660-1671

MATERIA E TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Santa Maria della Pace, tamburo

Fu probabilmente l'esito soddisfacente della *Visitazione* (cat. 2; **fig. 12**), realizzata tra il 1657 e il 1659, per il transetto destro di Santa Maria del Popolo a convincere il papa a commissionare a Morandi il *Transito della Vergine* [**fig. 46**] per il tamburo di Santa Maria della Pace. Anche in questo caso doveva avere avuto un ruolo determinante il duca Jacopo Salviati come fa intendere il dono, sancito per lascito testamentario alla morte del pittore, di un «quadro in tela [...] rappresentante il Transito della Madonna [...] per legato dall'Ecc:mo Sig.r Duca Antonio Maria Salviati», identificato nel modelletto di grandi dimensioni e senza varianti presso la galleria Borghese di Roma [**fig. 47**]¹¹².

Stando a Pascoli, Morandi rifletté a lungo sulla composizione, «mutò, e rimutò più, e più volte il disegno», a causa dell'insicurezza nel cimentarsi nella sua prima opera pubblica, portandola a compimento solo dopo la morte di Alessandro VII¹¹³. Tolto il fatto che non si trattò del suo esordio pubblico, come si è tentato di chiarire in queste pagine¹¹⁴, il resto del racconto del biografo è corroborato sia dai documenti che dai pentimenti visibili sulla tela [**fig. 48**], ad indicarne una gestazione lenta e condotta a più riprese¹¹⁵.

¹¹² Inv. 405, 134x147 cm. Morandi lasciò tre opere alla famiglia Salviati (il duca Jacopo era morto nel 1672): DE LUCA 2012, pp. 189 nota 16; 180-181. L'unica variante che si rileva nella tela è costituita dall'aggiunta di due fasce, nel margine superiore e in quello inferiore, dovuta a un intervento successivo probabilmente per ragioni di collezionismo.

¹¹³ PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 579.

¹¹⁴ È indicato come tale in LO BIANCO 2000B, p. 36. Bisogna inoltre sottolineare come Pascoli non faccia menzione della *Visitazione* (cat. 2), citata invece da Nicola Pio senza però indicazioni cronologiche: PIO 1724 [1977], p. 54.

¹¹⁵ Pentimenti si riscontrano nel profilo della donna inginocchiata in basso a sinistra, nei puttini e nell'arcata di sfondo a destra. Dalle foto eseguite in occasione delle presenti ricerche è possibile notare come le cromie siano

Grazie a un mandato di pagamento recentemente rinvenuto da Adriano Amendola, è possibile fissare con precisione al 1660 il primo acconto, vistato da Pietro da Cortona, a Morandi, Mola e Maratti¹¹⁶. Questo documento, che ben si accorda con quelli inerenti la doratura delle cornici di stucco e la costruzione dei telai, è importante perché permette di stabilire la sequenza delle commissioni ricevute dal pittore, facendo dunque seguire il *Transito* alla *Visitazione* per la chiesa del Popolo¹¹⁷. La realizzazione della tela fu poi interrotta per un periodo di quasi cinque anni. Nel 1664, infatti, il pittore si recò a Vienna presso la corte di Leopoldo I, ove realizzò numerosi ritratti. Segni di insofferenza per i ritardi nella decorazione del tamburo si percepiscono anche dalle stesse annotazioni del pontefice, che il 30 marzo 1665 segnò in maniera lapidaria sul proprio diario: «finir i due quadri per S. Maria della Pace»¹¹⁸. Segue un appunto ancora più stringato nel dicembre dell'anno successivo: «Pitture per la pace di Roma»¹¹⁹. Nell'Urbe, Morandi tornò dopo la morte di Alessandro VII, chiamato da Giulio Rospigliosi, neoeletto papa Clemente IX¹²⁰. Una volta rientrato poté finalmente portare a termine anche il dipinto, in un arco di tempo che va dunque dal 1667 al 1671, quando ricevette il saldo di 50 scudi¹²¹.

Come già nella *Visitazione* (cat. 2; **fig. 12**), anche nella tela per la Pace si nota un recupero della pittura bolognese, in particolare nelle cromie prossime ai Carracci, e degli esempi più aggiornati di Maratti. Nell'ambientazione della scena sacra all'interno di un'architettura terminante in un arco e nell'inserimento sullo sfondo di un portico all'antica, sorretto da colonne con capitelli corinzi, si nota la conoscenza delle opere di Andrea Sacchi, come ad esempio la *Morte di sant'Anna* [**cap. I, fig. 56**] licenziata per la chiesa barnabita di San Carlo ai Catinari intorno al 1648-1649.

offuscate da uno spesso strato di sporcizia che ostacola la corretta lettura dell'opera. La stessa sorte tocca anche alla *Nascita della Vergine* di Raffaello Vanni (cat. 10).

¹¹⁶ AMENDOLA 2017, p. 172, cfr. anche appendice documentaria, doc. IV.9 e ASPV, mss 276, *Cronica et origo Ecclesiae S. Mariae Pacis de Urbe, eiusque incrementum usque ad Alex: VII cum notandis Rmi P. Ab. Pe. Gen Raffaelis pro nova Fab.a Eccl.e*, f. 24r.

¹¹⁷ I lavori si registrano dal maggio 1659 all'aprile dell'anno successivo: ASV, Palazzo Ap., Computisteria 859, *Conti di diversi pagamenti al Sacro Monte di Pietà*, 1659, f. 346r e ivi, Computisteria 860, *Conti di diversi pagamenti al Sacro Monte di Pietà*, 1658-1660, f. 67r; cfr. appendice documentaria, doc. IV.5; IV.7. Nel 1661 furono versati a Morandi altri cento scudi: OST 1971, p. 255, nota 79.

¹¹⁸ KRAUTHEIMER, JONES 1975, p. 222. Considerato che il dipinto di Maratti reca la data 1666, è possibile che il papa si riferisca alla *Nascita della Vergine* di Pier Francesco Mola (lasciata incompiuta per la sopraggiunta morte del pittore l'anno successivo) e il *Transito* di Morandi: cfr. anche il paragrafo 2.

¹¹⁹ KRAUTHEIMER, JONES 1975, p. 225.

¹²⁰ PASCOLI 1730-1736 [1992], pp. 579-580; MOCCI 2012, p. 460. Giulio Rospigliosi fu eletto papa il 20 giugno 1667, Morandi dovette quindi tornare poco dopo questa data.

¹²¹ AMENDOLA 2017, p. 168.

10.



AUTORE: Raffaello Vanni (Siena, 1595 – Siena, 1673)

SOGGETTO: *Nascita della Vergine*

DATA O CRONOLOGIA: 1666-1671

MATERIA E TECNICA: olio su tela

COLLOCAZIONE: Santa Maria della Pace, tamburo

Sin dal 1660, la tela con la *Nascita della Vergine* era stata assegnata a Pier Francesco Mola¹²². La commissione a Raffaello Vanni [fig. 49] deve quindi essere fissata dopo il maggio 1666: infatti è solo in seguito alla morte del pittore che egli venne chiamato a sostituirlo.

Quanto narrato da Bellori nella vita di Maratti, circa la decisione dettata da uno slancio di modestia di lasciare all'anziano Vanni la tela con la *Nascita della Vergine* «situata a buon lume», unitamente alla scarsa fortuna critica dell'iniziale coinvolgimento di Mola hanno portato ad anticipare la commissione dell'opera a Vanni di circa un decennio, facendola cadere intorno al 1656-1657¹²³. Non è invece noto il saldo. Ad ogni modo la sua realizzazione non può andare oltre il 1671-1672, visto che Vanni è a Siena nel 1673, ove morì il 28 novembre. È quindi possibile che Alessandro VII, venuto a mancare alcuni anni prima (22 maggio 1667), non vedesse il risultato finale. In questo senso non sono d'aiuto le annotazioni del suo diario, poiché

¹²² AMENDOLA 2017, pp. 168, 172. La tela, rimasta incompiuta ma – si immagina – nell'arco di sei anni giunta a buon punto, fu fatta trasportare dal papa nel Palazzo Apostolico, dove si «conservò come un capo d'opera» e dove venne portata a termine da Luigi Garzi, entro il 1721: PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 189; AMENDOLA 2017, pp. 169-170.

¹²³ BELLORI 1672 [2009, II], p. 583; cfr. anche cat. 10 in questo capitolo; GALLI 1987, p. 94; NEGRO 1997B, p. 241; M. FAGIOLO DELL'ARCO, in *L'Arccia del Bernini* 1998, p. 124, cat. 31; LO BIANCO 2000B, p. 36; FAGIOLO DELL'ARCO 2001, p. 89; WIEDMANN 2002, p. 186. Secondo Erich Schleier dopo il processo di Valmontone Mola non fu più chiamato dai Chigi per commissioni pubbliche: SCHLEIER 1989, pp. 74-76.

troppo generiche. Il 30 marzo 1665 è infatti laconicamente segnato: «finir i due quadri per S. Maria della Pace». È probabile che qui il papa si riferisca alla tela di Mola e al *Transito della Vergine* di Giovanni Maria Morandi (cat. 9; **fig. 46**) il quale, trovandosi a questa data a Vienna presso la corte di Leopoldo I, aveva lasciato l'opera interrotta¹²⁴. Da un'altra voce del diario si può forse immaginare che la morte di Mola non fu così improvvisa come lascerebbe intendere Pascoli. Stando al biografo il pittore, in procinto di recarsi a Parigi presso il re di Francia, lavorava alacremente per portare a termine il prima possibile l'opera, quando «nel dipingere la testa di S. Gioacchino» fu colto da «eccessivo, e violento dolor di capo [*così che*] nel breve spazio di sei ore il dì 13 di maggio dell'anno 1666 [...] passò all'altra vita»¹²⁵. Appena due settimane prima, però, il papa si appuntava: «col Card. A[?]i e il cav. Vanni per la pittura della Madonna della Pace»¹²⁶. A queste date gli unici interventi pittorici ancora in corso erano, per l'appunto, quelli concernenti il ciclo mariano nel tamburo. L'annotazione potrebbe forse dare conto di una infermità prolungata del pittore. Già nei mesi precedenti al maggio 1665, Mola aveva avuto «alcuni accidenti di ipoplesia», come raccontato da Salvator Rosa all'amico Giovanni Battista Ricciardi¹²⁷. È quindi possibile che anche il papa fosse a conoscenza di questi acciacchi e che, davanti al cospicuo ritardo accumulato rispetto all'iniziale commissione nel 1660, provasse a correre ai ripari pensando di affidare la tela a Vanni.

Ristabilita la corretta cronologia converrà notare come la *Nascita della Vergine* sia da collocare poco dopo le numerose tele inviate da Roma per Siena: il *Sant'Ivo in gloria* per la chiesa di San Martino, l'*Estasi di san Francesco di Sales* per il duomo, ricca di rimandi alla pittura di Pietro da Cortona in particolare nel registro superiore, e le due tele con la *Morte di san Tommaso di Villanova* (che replica con qualche variante la tela ad Ariccia) e la *Gloria* dello stesso santo per la chiesa di Sant'Agostino¹²⁸.

E ancora l'opera alla Pace si pone dopo la tela per l'oratorio dei Filippini di Roma e la *Morte di san Tommaso di Villanova*, licenziata per uno degli altari della collegiata di Ariccia nel 1665, mentre è quasi contemporanea all'affresco con *San Francesco di Sales e san Tommaso di*

¹²⁴ Meno probabile invece che il Chigi alluda alla *Visitazione* di Carlo Maratti (cat. 7), conclusa nel 1666 come attesta la data apposta sulla tela.

¹²⁵ PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 189. È possibile che una certa lentezza nel procedere da parte di Mola fosse già nota ad Alessandro VII, dopo l'esperienza della realizzazione dell'affresco con *Giuseppe riconosciuto dai suoi fratelli* per la galleria del Quirinale (cap. III, cat. 16).

¹²⁶ KRAUTHEIMER, JONES 1975, pp. 222; 225. Il 14 dicembre dello stesso anno si legge soltanto: «Pitture per la Pace di Roma» mentre il 30 gennaio del 1667, tra le ultime annotazioni stilate dal pontefice, si trova: «[?]iamo le pitture per la madonna del Pace col P. Bicchi, C. Chigi, e d. Mario»: ivi, p. 225.

¹²⁷ ROSA-FESTA-BORRELLI 2003, p. 331, lettera 309. Secondo Federico FISCHETTI (2010, p. 178 nota 6) fu questa la ragione che spinse Mola ad abbandonare l'incarico di principe dell'Accademia di San Luca nel 1663.

¹²⁸ Per le tele senesi: L. GALLI, in *Alessandro VII Chigi* 2000, pp. 477-480, catt. 317-319.

Villanova in preghiera davanti alla Vergine Immacolata e a Dio Padre nella cappella privata di palazzo Chigi, sempre ad Ariccia¹²⁹.

Tutte queste opere sono accomunate dalla diminuzione della gamma cromatica, che si attesta prevalentemente su toni bruni e terrosi rialzati da poche tinte, non lontano da certe soluzioni coeve di Lazzaro Baldi. Vicine a Baldi sono anche alcune fisionomie un poco “gombose”, come quelle delle ancelle attorno alla neonata, anche se, in generale, rispetto al decennio precedente risultano molto attenuate le concessioni ai modelli desunti da Pietro da Cortona. La cultura cortonesca di Vanni, che certamente caratterizzò la fase matura della sua produzione, è invece negata *in toto* da Maurizio Fagiolo dell’Arco che per la tela qui in oggetto annota sinteticamente: «niente Pietro da Cortona», ravvisandovi piuttosto una mediazione tra Morandi e Maratti¹³⁰. Se è pur vero che i toscani attivi a Roma nei cantieri chigiani furono, tra tutti i pittori coinvolti, quelli meno inclini a rimanere affascinati dal linguaggio di Pietro da Cortona, bisogna comunque notare che tra Morandi, Mei e Vanni fu proprio quest’ultimo a dimostrarsi maggiormente permeabile. Al confronto con quanto realizzato nel corso degli anni cinquanta in Santa Maria del Popolo (catt. 3-4; **figg. 13-14**) si nota una pittura meno vaporosa mentre i panneggi sembrano essere quasi incisi e annodati in pieghe profonde e taglienti. Tipico invece di Vanni è l’affollamento della composizione, animata da una ricca varietà di gesti, pose ed espressioni.

¹²⁹ L’alto numero di opere commissionate a Vanni nel corso del settimo decennio, tra cui anche la tela qui schedata, lo portarono spesso alla ripetizione di soggetti e invenzioni. Tali ripetizioni sono inoltre agevolate dalla richiesta, almeno da parte della famiglia Chigi, di soggetti ricorrenti come la Vergine Immacolata oppure san Tommaso di Villanova e san Francesco di Sales, entrambi canonizzati proprio da Alessandro VII nel 1658 e nel 1665.

¹³⁰ FAGIOLO DELL’ARCO 2001, p. 89.

CAPITOLO V **IL PALAZZO APOSTOLICO VATICANO (1657-1663)**

1. PROGETTI DI ALESSANDRO VII PER IL PALAZZO APOSTOLICO VATICANO

Rispetto agli sforzi profusi da Alessandro VII nella residenza al Quirinale e nei rifacimenti delle chiese di Santa Maria del Popolo e di Santa Maria della Pace, l'interesse per il Palazzo Apostolico Vaticano risultò essere ben più contenuto. L'apporto più rilevante trovò luogo sul versante delle opere architettoniche con la realizzazione della Scala Regia, affidata al suo interlocutore prediletto, Gian Lorenzo Bernini. Sempre negli stessi anni vide la luce il palazzetto della Zecca in Belvedere ma, nel complesso, poche tracce rimangono dei «molti miglioramenti, e rinnovate diverse abitazioni» messe a punto durante il pontificato Chigi¹. Anche gli interventi pittorici furono ridotti, poiché Alessandro VII preferì concentrarsi su altre sedi sia urbane che extraurbane². Va tuttavia osservato che la tendenza a intervenire meno marcatamente nel Palazzo Apostolico Vaticano si registra già ai tempi di Urbano VIII: non furono infatti creati *ex novo* appartamenti né da papa Barberini, né dai suoi successori, Innocenzo X e lo stesso Alessandro VII³. Una conferma indiretta di questo minore interessamento si evince dall'affidamento delle imprese a pittori non di primissimo piano – Jan Miel (catt. 2-5) e Johann Paul Schor (catt. 6-8) – ma che avevano comunque già avuto modo di dare prova del loro talento, soddisfacendo le aspettative del papa.

I principali rinnovamenti pittorici riguardarono la cappella privata dell'appartamento papale di rappresentanza, nota anche come “cappella di Urbano VIII”, e la galleria, anch'essa detta “di Urbano VIII”, nella Biblioteca Apostolica. A causa delle vicende occorse, entrambi gli interventi hanno goduto di una certa sfortuna critica. Gli affreschi nella cappella privata sono stati ritenuti a lungo perduti fino al loro ritrovamento, nel corso delle presenti ricerche, sotto un'altra attribuzione come si vedrà più approfonditamente nel paragrafo successivo⁴. La decorazione della galleria, invece, venne affidata a Johann Paul Schor intorno al 1661, in seguito al trasferimento della biblioteca del primo duca di Urbino, Federico da Montefeltro, alla Biblioteca

¹ ALVERI 1664, II, p. 143. Proprio al tema della convenienza tra la residenza del Quirinale e quella del Vaticano, Sforza Pallavicino e Lucas Olstenio, entrambi fedelissimi del Chigi, dedicarono un breve componimento: *Scritture contrarie del cardinale Sforza Pallavicini e del chiarissimo Monsignor Luca Olstenio sulla questione nata a tempi di Alessandro VII se al romano pontefice più convenga di abitare a S. Pietro, che in qualsivoglia altro luogo della città*, Roma 1776.

² Parallelamente a quanto andava portando avanti a Roma, Alessandro VII si dedicò anche ai Castelli Romani (in particolare Castel Gandolfo, Ariccia e Galloro) e a Siena: PETRUCCI 1987, pp. 105-118; LO BIANCO 1990, II, pp. 115-128; MIGNOSI TANTILLO 1990, II, pp. 73-76; PETRUCCI 1998A, pp. 184-187; *Alessandro VII Chigi* 2000, pp. 399-456; GUERRIERI BORSOI, PETRUCCI 2011, pp. 40-43; PAOLUCCI 2012, pp. 32-35.

³ SIMONATO 2014, pp. 284-285; 290.

⁴ Cfr. anche catt. 1-5 del presente capitolo.

Vaticana nel 1657. Per motivi ignoti fu poi lasciata incompleta. Tale circostanza è ricordata anche da Nicola Pio, biografo di Schor: «Nel Palazzo Vaticano di San Pietro lavorò molto, in tempo del nominato pontefice Alessandro VII, diverse opere non terminate»⁵. Un'indicazione di quello che doveva essere lo stato dei lavori si rintraccia in Titi: «La volta fù cominciata a dipingere da Gio: Paolo Todesco con Istorie, figure e altri ornamenti in tempo di Alessandro VII, che restò imperfetta per gl'accidenti, che successero in quel tempo in Roma»⁶. Dall'esigua documentazione disponibile non è emersa una regia di queste due imprese vaticane da parte di Pietro da Cortona e di Gian Lorenzo Bernini, a significare anche una certa capacità di autonomia dei pittori prescelti.

Schor era strettamente legato ai Chigi: già nel 1659 compare nei ruoli di famiglia come «pittore e disegnatore di Palazzo»⁷. Oltre al favore incontrato presso il pontefice, dovette agevolarlo nel ricevere numerose commissioni la sua capacità di collaborare sia sotto la guida del Berrettini che di Bernini, i due principali artefici del rinnovamento della Roma chigiana. Considerato «raro e capriccioso nell'ornamenti»⁸ e nondimeno artista estremamente versatile capace di spaziare dagli affreschi, alla pittura su tela, agli apparati effimeri fino a raggiungere l'apice qualitativo nel campo dell'ornato, Schor prese parte a un alto numero di imprese patrocinate dai Chigi. Venne coinvolto nel 1655 nelle cerimonie orchestrate da Bernini per l'ingresso a Roma di Cristina di Svezia mentre l'anno successivo dipinse in diversi ambienti del palazzo del Quirinale: la galleria, i mezzanini, la «stanza dove dorme sua S.tà»⁹ e l'appartamento del cardinale Chigi. E ancora lavorò nel palazzo di Agostino e Sigismondo Chigi in piazza Colonna (già di proprietà degli Aldobrandini e attuale sede della Presidenza del Consiglio dei Ministri), in quello del cardinale Flavio in piazza Santi Apostoli (ora palazzo Odescalchi), nella chiesa di San Tommaso da Villanova e nell'oratorio di San Niccolò, entrambi a Castel Gandolfo. Inoltre affiancò Bernini nella realizzazione della Cattedra di San Pietro e nella cappella del Voto nel Duomo di Siena¹⁰.

⁵ PIO 1724 [1977], pp. 57-58. Lucas Olstenio fu incaricato di seguire le vicende dei volumi che da Urbino vennero divisi tra la Biblioteca Vaticana, la nuova Alessandrina e la Chigiana: MIRTO 1999, pp. 34-35. Per gli spazi della galleria precedentemente il pontificato di Alessandro VII: FUMAGALLI 2014, pp. 677-679; SIMONATO 2014, p. 296.

⁶ TITI 1686, p. 416.

⁷ BAV, Chig., B.I.13, *Rolo della Famiglia di N.S. Papa Alessandro VII aggiustato sotto il primo Agosto 1659*, 1659, già in FUMAGALLI 2014, pp. 679; 684 nota 100.

⁸ PIO 1724 [1977] p. 58.

⁹ ASV, Palazzo Ap., Computisteria 592, *Registro di ordini*, 1656, f. 126 e ASR, Camerale, I, Mandati, 1025, ff. 103; 140; 254.

¹⁰ Presso l'Archivio Segreto Vaticano si conservano numerosi pagamenti indirizzati a Schor per lavori d'ornato, di pittura, di progetto per apparati effimeri, ricami, paramenti, carrozze e sculture di zucchero: ASV, Palazzo Ap., Computisteria 592, *Registro di ordini*, 1656, ff. 81; 112; 126-127; 136; 149; 158; ivi, Computisteria 594, *Registro di ordini*, 1658-1663, ff. 1; 9; 21; 47; 121; 358; ivi, Computisteria 822, *Registro de' mandati*, 1663-1667, f. 282; OZZOLA 1908, pp. 19, 55, 59, 81; PETRUCCI 2016B. Per la sua attività di ornatista si rimanda all'importante studio di FUSCONI 1985. Tuttavia l'opera di maggior impegno risulta essere la quadratura della galleria in palazzo Colonna: STRUNCK 2007, pp. 84-86, con bibliografia precedente.

I lavori per sistemare la biblioteca d'Urbino dovettero iniziare intorno al 1662, stando a quanto indicato dallo stesso pontefice nel suo diario personale, in cui il 18 settembre annotò di essere con «Gio: Paulo Pittor tedesco che porta disegni per gli spazi della libreria Vaticana». Poco dopo, il 22 ottobre, i due si incontrarono nuovamente per «le due testiere della libreria»¹¹. Infine all'anno successivo si data un acconto di 300 scudi per la messa in opera delle pitture¹². Di questo progetto rimangono solamente tre disegni conservati presso la Royal Collection di Windsor (catt. 6-8) che, nel recupero di alcuni elementi dalla decorazione della galleria del Quirinale, fanno rimpiangere la mancata realizzazione poiché avrebbe costituito un capitolo significativo della limitata fortuna dell'impresa del Cortona. Lo spazio nel Palazzo Apostolico Vaticano presenta infatti delle caratteristiche simili a quelle nel palazzo a Montecavallo: un lungo ambiente di circa 28 metri di lunghezza, intervallato da otto finestre per lato. Dai fogli a Windsor non è chiaro se Schor prevedesse di ricorrere anche all'impiego di stuccatori o se invece intendesse procedere in maniera illusionistica, fingendo lo stucco tramite la pittura a monocromo, sulla falsa riga del Quirinale.

Un'ipotesi per il programma iconografico, raffigurante le «varie picture [per] rappresentare le gloriose Attioni di Papa Alessandro VII. che insin ora sono compite, ò da compirsi ad eterna memoria», venne sottoposta nel 1661 al Chigi dal custode della biblioteca, l'erudito Leone Allacci, come recentemente chiarito da Elena Fumagalli¹³. La galleria avrebbe dovuto dunque configurarsi come uno spazio illusionistico e celebrativo, riccamente ornato, in cui il visitatore avrebbe potuto ripercorrere le vicende più significative del pontificato. Di questa rimane solamente la soluzione teatrale del drappo che, illusivamente posto oltre la cornice architettonica in stucco, sorregge lo stemma di Alessandro VII [fig. 1]¹⁴.

Oltre alla decorazione della Biblioteca, Titi ricordava «nell'altro braccio di loggie verso il Palazzo Nuovo», da identificare con il braccio sistino, che alcuni «rabbeschi, grottesche né pure terminate verso la Piazza di San Pietro con alcune Istorie le cominciarono in tempo d'Alessandro

¹¹ KRAUTHEIMER, JONES 1975, p. 218, nn. 615; 624; FUMAGALLI 2014, p. 679.

¹² «[...] §trecento mta in persona di Gio Paulo Schor Pittore [...] a buon conto delli disegni et pitture fatte et che va facendo nella Biblioteca in Vaticano [...] 16 lug. 1663»: ASV, Palazzo Ap., Computisteria 594, *Registro di ordini*, f. 358; OZZOLA 1908, p. 17.

¹³ FUMAGALLI 2014, p. 672. Le «Attioni» proposte dall'erudito riguardavano prevalentemente le opere di edilizia e di rinnovamento della città pontificia, senza però tralasciare anche la politica portata avanti dal pontefice (tra i vari soggetti sono citati: «Provisioni necessarie contra la peste»; la «Pace fra prencipi Christiani»; «Aiuti dati alli Signori Venetiani, et Imperatore contro il Turco»; l'«Incamerazione dello stato di Castro»; la «Bolla della Concettione immacolata, con cui s'ovviò all'imminente pericolo di qualche schisma»): *ibidem*. Non è chiaro se il pontefice accolse, *in toto* o anche solo in parte, la proposta di Allacci. Questo elenco, datato 20 aprile 1661, è infatti in conflitto con un'altra annotazione sempre dello stesso Allacci, non datata ma collocabile intorno al 1662-1663, in cui l'erudito registrava l'inizio dei lavori di Schor e auspicava, da parte del pontefice, la nomina di «una persona intendente del mestiero» preposta a seguire lo svolgimento delle raffigurazioni: FUMAGALLI 2014, p. 680.

¹⁴ La galleria venne poi in parte ridecorata da Giovanni Angeloni alla metà del XVIII secolo: MICHEL 1996, pp. 462-466.

VII. Gio: Paolo Tedesco, e l'Allegrini da Gubbio, e restano fin' hora non finite»¹⁵. Agostino Taja invece descriveva degli «ornamenti di puro fogliame» da immaginare forse non troppo distanti dalla verzura che si intravede dal colonnato binato nella galleria di Alessandro VII al Quirinale [cap. III, figg. 10-13]¹⁶.

2. UN CICLO DI AFFRESCHI RITROVATO: LE STORIE BIBLICHE NELLA CAPPELLA SEGRETA DI URBANO VIII

Il 17 febbraio 1657, in contemporanea con la realizzazione della *Traversata del Mar Rosso* al Quirinale, vennero saldate a Jan Miel con la cospicua somma di 150 scudi «diverse Pitture fatte da lui nella Cappella Segreta di N[ostro] S[igno]re in Palazzo Vaticano»¹⁷. Sembrerebbe serbare memoria di questo intervento anche un'annotazione contenuta nel diario personale del pontefice. Il 14 dello stesso mese egli annotò: «andiamo a S. Sabina, poi a S. Pietro, in chiesa, alla loggia della benedizione, alla sala ducale et a la cappella tutte cose rinnovate»¹⁸. Il coinvolgimento di Miel è ricordato in maniera abbastanza puntuale nella biografia di Baldinucci: «Del 1656 dipinse in Vaticano, in una cappella vicino alla camera del papa, alcune storie a fresco»¹⁹. Il ciclo di affreschi, testimonianza di un certo favore accordato da Alessandro VII al fiammingo, sebbene documentato sia dalle fonti coeve che dai pagamenti, è

¹⁵ TITI 1686, p. 428.

¹⁶ TAJA 1750, p. 187. Il coinvolgimento di Schor, «valoroso in prospettiva», è ricordato anche da Baldinucci nella biografia di Francesco Allegrini: BALDINUCCI 1767-1774, vol. XIX, 1773, p. 165.

¹⁷ ASR, Camerale, I, Conti della depositaria generale, 1928, anno 1657, f. 23dx, già in: OZZOLA 1908, p. 14. Il pagamento è registrato anche in ASR, Camerale, I, Mandati, 1025, f. 141. Il primo acconto per la galleria al Quirinale risale al 13 settembre 1656, mentre il saldo finale si registra il 27 luglio dell'anno successivo: WIBIRAL 1960, p. 163; cfr. anche capitolo III, cat. 15. Oltre al saldo a Miel Leandro OZZOLA (1908, p. 14) metteva in relazione alla cappella segreta del papa anche altri pagamenti agli scultori Ercole Ferrata e Cosimo Fancelli, per alcuni modelli, e al pittore e prospettico Giovanni Maria Mariani per dei lavori non meglio specificati. In realtà, ricontrollando i documenti nei registri originali si nota come si tratti di voci molto generiche che non possono essere ricondotte con certezza alla cappella segreta dove lavorò Miel. Il 26 ottobre 1656 Ercole Ferrata ricevette 89 scudi per «saldo [...] di diversi modelli de' Santi fatti da esso p. servizio della Cappella di N.S.». Il 23 aprile di due anni dopo Cosimo Fancelli fu invece pagato quarantotto scudi per «6 modelli d'Angeli, che tengono li Misteri della Passione, che d[et]ti si sono fatti fare d'Argento p. servizio della Cappella di N. S.r»: ASR, Camerale, I, 1025, ff. 58; 430. Le diciture non permettono di escludere che si tratti di altre imprese, come ad esempio la concomitante cappella Chigi in Santa Maria della Pace, dove lavorarono entrambi gli scultori. Ad avvalorare questa ipotesi si segnala che nella copia del pagamento a Fancelli, conservata nell'Archivio Segreto Vaticano, il conto è approvato dal Berrettini, cui spettò la direzione dei lavori alla Pace: «come il tutto appare p. attesta[zio]ne data in Comput[ist]eria del S.r Cav. Piero Berrettini di Cortona»: TOLOMEO SPERANZA 1988, pp. 63-64; per il cantiere di Santa Maria della Pace si veda anche il capitolo IV. La stessa incertezza si riscontra nei pagamenti a Giovanni Maria Mariani, il quale il 30 gennaio 1656 ricevette un acconto di cinquanta scudi per «delli Rabeschi fatti nella Cap[ell]a Seg[re]ta di N. S.r a S. Pietro»: ASR, Camerale, I, Mandati, 1025, f. 104 (anche in Camerale, I, Conti della depositaria generale, 1928, f. 4sx). Mariani è ancora menzionato per generiche «Pitture fatte nel Palazzo di S. Pietro» nel marzo e nel settembre 1657: ASR, Camerale I, Mandati, 1025, ff. 163 e 295.

¹⁸ KRAUTHEIMER, JONES 1975, p. 204.

¹⁹ BALDINUCCI 1767-1774, vol. XVII, 1773, p. 36.

stato considerato perduto o non rintracciato²⁰. Diversamente da quanto fino a oggi creduto, è invece possibile individuarlo nella volta della cappella segreta di Urbano VIII, sita al piano nobile dell'appartamento papale di rappresentanza, dove si è conservato integro sotto l'attribuzione, insostenibile dal punto di vista dello stile, ad Agostino Ciampelli.

L'assegnazione al pittore toscano è stata formulata sulla scorta di un documento che registra, il 29 gennaio 1625, un versamento in suo favore di ottanta scudi per «la pittura fatta da lui in cinq[ue] historie nella Cappella secreta di N[ost]ro Sig[nore] nel palazzo Vaticano»²¹. A ben guardare, però, la volta della cappella risulta essere un palinsesto di due epoche differenti [fig. 3]. I cinque affreschi sono inseriti all'interno di una ricca partitura di stucchi dorati recanti le api e il sole, emblemi dei Barberini. Agli angoli del riquadro centrale si trovano invece quattro cartelle, sempre in stucco, con le insegne della famiglia Chigi [fig. 3c]. La successione di interventi diversi è già menzionata, seppure con qualche imprecisione, da Agostino Maria Taja: «La volta è tutta ornata di stucchi dorati, e di pitture fatte sul gusto della scuola di *Pietro da Cortona*. Lo sfondo di mezzo, ove è l'Assunta di Maria Vergine, fu fatto fare da *Urbano VIII* e il resto della volta da *Alessandro VII*»²². In realtà, ad eccezione di una sola scena più arcaica, *Elia che predice la pioggia ad Achab* (cat. 1; fig. 2), le restanti quattro raffiguranti l'Assunzione della Vergine (cat. 2; fig. 4), al centro, e, ai lati, *Mosè e il rovelto ardente* (cat. 3; fig. 10), *Mosè e la verga trasformata in serpente* (cat. 4; fig. 21) e il *Sogno di Giacobbe* (cat. 5; fig. 25), sono da ricondurre all'epoca del pontificato chigiano e, sulla base dei confronti stilistici, devono essere assegnate a Jan Miel, come si vedrà più nel dettaglio nelle schede.

²⁰ Alessandro VII potrebbe essere stato consigliato in questo caso da Giacomo Franzone, suo tesoriere e promotore del fiammingo. Franzone, che verrà nominato cardinale *in pectore* proprio dal Chigi nel 1658, compare già nel primo *Rolo della Famiglia di Nostro Signore* del 1655: BAV, Chig., B.I.12, s.f. Per la biografia di Giacomo si rimanda a: BERTONI 1998. Il rapporto di Miel con i fratelli Giacomo e Agostino Franzone è ricordato anche da BALDINUCCI (1767-1774, vol. XVII, 1773, p. 36): «Trovavasi Giovanni forte obbligato con l'Eminentissimo Franzona, e col Cavaliere suo fratello, per mille ricevuti benefizj; onde fece loro non solamente bellissimo quadri, ma venuto a morte [...] volle, che essi fossero gli eredi di suo avere». Quanto narrato dal biografo trova conferma nei due testamenti del pittore (stilati nel 1654 e nel 1658) e nelle ultime disposizioni date poco prima di morire. In tutti i casi è sempre Agostino Franzone, fratello di Giacomo, a essere designato come erede universale dei beni del pittore: BERTOLOTTI 1880, pp. 140-141; BAUDI DI VESME 1966, II, pp. 687-688.

²¹ ASR, Camerale, I, Registro dei mandati camerale, 996, f. 283; già in POLLAK 1928, I, p. 376, n. 1288. Redig de Campos ha poi ricordato il pagamento a Ciampelli pubblicato da Pollak, collegandolo alla cappella segreta di Urbano VIII: REDIG DE CAMPOS 1967, p. 216. Sulla base di questo documento gli affreschi sono stati riconosciuti a Ciampelli in: CORNINI, DE STROBEL, SERLUPI CRESCENZI 1992, pp. 171-172 (in cui è ricordato anche il pagamento a Miel senza che questo sia messo in relazione con gli affreschi); DE STROBEL, SERLUPI CRESCENZI 1996, p. 515; RODOLFO 2011, pp. 204-205; SIMONATO 2014, pp. 287; 303 fig. 53; PETRONE 2020, pp. 166; 180 nota 31. Mentre sono considerati perduti in: PROSPERI VALENTI 1972, p. 89; EADEM 1981, p. 124.

²² TAJA 1750, p. 495. Il riferimento alla «scuola del Cortona» testimonia, da un lato, come neanche dopo un secolo si fosse già persa la memoria dell'intervento di Miel mentre, dall'altro, fornisce l'indizio che l'autore fosse comunque da ricercare nell'ambito del Berrettini, da intendersi, in questo caso, come una reminiscenza della decorazione nel palazzo del Quirinale, contemporanea all'esecuzione della volta vaticana. La «scuola del Cortona» non è più menzionata nella successiva descrizione: «Il riquadro di mezzo rappresenta l'assunzione di Maria Vergine, e negli altri quattro sonovi espresse a buon fresco diverse Istorie del Testamento vecchio»: CHATTARD 1766, II, pp. 168-169.

La motivazione del mancato riconoscimento si rintraccia nelle alterne vicende critiche del pittore che già a partire dalle coeve biografie hanno portato a una divisione netta tra la produzione di genere e la pittura di storia, a scapito di quest'ultima. Se da un lato la fisionomia di bamboccianta rimane ben salda, con attribuzioni avanzate non tanto sulla base dello stile ma dei criteri tipologici, per cui spesso figurine ammantate con cappello a tesa larga e stivali, inserite in ambientazioni quotidiane vengono riferite facilmente al fiammingo, dall'altro lato è andata via via sbiadendo la memoria dei dipinti di storia, talvolta ancora oggi nascosti sotto errate attribuzioni. Questa profonda cesura ha a lungo gravato sulla piena comprensione del pittore, di cui è stata ignorata la felice capacità di rielaborazione da molteplici fonti, ottenuta coniugando insieme la formazione nordica con i più aggiornati modelli romani.

Lo stile degli affreschi e le strette affinità con quello coevo al Quirinale [figg. 10-11] permettono di collocarli senza impaccio entro il febbraio 1657, data del citato saldo di 150 scudi. Da questi si discosta solo l'*Elia che predice la pioggia ad Achab* (cat. 1; fig. 2), più antico e dunque ascrivibile alla fase decorativa barberiniana. Non è chiaro quali vicende siano occorse tra il 1625 e il 1657, né quali motivazioni spinsero papa Chigi a ordinare la ridipintura di quattro riquadri su cinque. Nella causale di pagamento a Ciampelli vengono versati ottanta scudi proprio per «la pittura fatta da lui in cin[que] historie», da cui ne consegue che il ciclo fosse terminato già nel 1625²³. Un'ulteriore conferma del fatto che gli affreschi di Miel ne sostituiscano altri preesistenti viene dalle cornici in stucco dorato entro le quali il fiammingo realizzò le storie sacre: in tutte compaiono le api Barberini, a significare una originaria elaborazione databile al terzo decennio [fig. 10]. È quindi possibile avanzare l'ipotesi che le vicende conservative abbiano reso necessario un secondo intervento a poco più di trent'anni dalla sua conclusione. Il fatto che siano state mantenute sia le partiture in stucco celebrative dei Barberini che una scena affrescata da Ciampelli induce infatti a credere che non si trattò di una questione di aggiornamento di gusto quanto piuttosto di mancanza di decoro, dovuta al cattivo stato delle pitture, che spinse il pontefice ad agire prontamente commissionando nuovi affreschi e aggiungendo le proprie insegne agli angoli del riquadro centrale.

La qualità decisamente meno sostenuta dell'*Assunzione* (cat. 4; fig. 4) nella scena centrale, le cui fisionomie sono delineate in maniera grossolana e poco accurata, sembra invece essere

²³ ASR, Camerale, I, Registro dei mandati camerale, 996, f. 283; già in POLLAK 1928, I, p. 376, n. 1288. Per il momento non sono stata in grado di rintracciare nel fondo Camerale dell'Archivio di Stato di Roma altri documenti che potrebbero riferirsi allo smantellamento degli affreschi di Ciampelli. Tale ricerca è resa particolarmente difficoltosa dal fatto che i conti dei muratori, degli scalpellini e degli indoratori sono spesso cumulativi di più lavori oppure si riferiscono in maniera generica ai palazzi, senza specificare in quali ambienti si trovarono ad operare le maestranze.

imputabile a restauri successivi²⁴. Nonostante l'episodio risulti compromesso da integrazioni e ridipinture posteriori, è comunque percepibile lo sforzo nel raccontare lo stupore degli apostoli alla scoperta del sepolcro vuoto; stupore manifestato dalla varietà di gesti ed espressioni, fino al dettaglio dell'uomo incredulo che, avvicinandosi all'avello, inforca gli occhiali da vista. Dal momento che Miel si trovò impegnato contemporaneamente sia al Quirinale che al Vaticano, non è da escludere che si avvalesse anche dell'aiuto del suo assistente, l'ignoto Giovanni Battista Scafa, la cui presenza al fianco del pittore è attestata sin dal 1646 nei censimenti degli stati delle anime²⁵.

Il ciclo vaticano costituisce un tassello di assoluto rilievo per risarcire la corretta conoscenza di Miel pittore di storia e per approfondire il suo stile maturo, frutto di un aggiornamento continuo del proprio linguaggio e del recupero di una molteplicità di suggestioni con esiti originali e versatili. Se il debito nei confronti di Andrea Sacchi rimane ineludibile e costante per tutta la vita, nelle commissioni chigiane il fiammingo è comunque in grado di ampliare i propri riferimenti²⁶. Nel Palazzo Apostolico appare evidente il confronto con i testi cardine del Cinquecento romano – le stanze di Raffaello e la volta Sistina – ben noti già tramite le numerose incisioni e repliche ma ora finalmente a portata di mano ad appena pochi metri di distanza da dove egli si trovò a operare. Inoltre le tonalità brillanti e smaltate della sua tavolozza e il ricorso a effetti di cangiantismo nelle vesti, con blu e bianchi luminosissimi accostati a toni ocra e violetti, restituiscono a pieno le riflessioni condotte su un altro testo figurativo fondamentale, vale a dire il *Martirio di sant'Erasmo* di Nicolas Poussin licenziato intorno al 1629 per uno degli altari della basilica di San Pietro. A mantenere viva l'esperienza di Poussin, che Miel ebbe sempre bene in mente²⁷, contribuì anche la fugace presenza a Roma di Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto. Ad osservare la produzione di Miel del sesto decennio, inclusi dunque gli affreschi vaticani, sembra più che plausibile che egli conoscesse l'*Immacolata*

²⁴ Alcune differenze sono percepibili già confrontando due immagini della volta: la **fig. 3b** è stata realizzata dopo i restauri eseguiti intorno al 2014, la **fig. 3a** invece documenta lo stato immediatamente precedente.

²⁵ Scafa (talvolta indicato anche come Scaffa), definito «pittore piemontese» o «savoiardo», è registrato nella stessa abitazione del fiammingo fino alla partenza per Torino. È probabile che lo seguisse presso la corte di Carlo Emanuele II di Savoia, come già fatto in occasione del viaggio in nord Italia del 1654: HOOGEWERFF 1942, p. 239; BARTONI 2012, pp. 268-269.

²⁶ Per il rapporto tra Sacchi e Miel si rimanda al capitolo I, paragrafo 4. Per le altre commissioni chigiane si vedano il capitolo III, cat. 15 e il capitolo VI, catt. 20-21.

²⁷ In più di un'occasione, tanto nelle opere romane quanto in quelle torinesi, Miel rielaborò liberamente il dipinto di Poussin, rimanendo in particolare affascinato dalla figura del sacerdote. Sempre dal *Martirio di sant'Erasmo* [**fig. 3d**] egli mutuò di peso l'invenzione di uno degli astanti che si sporge ad assistere alla scena, riutilizzandola sia nella pittura da cavalletto (come ad esempio nel piccolo rame in collezione privata con il *Martirio di sant'Agata*; **fig. 3e**) che in quella ad affresco (si veda l'uomo con l'abito arancione sull'estrema destra dei *Funerali di san Lamberto di Maastricht* in Santa Maria dell'Anima; **fig. 3f**).

Concezione con san Francesco d'Assisi e sant'Antonio da Padova eseguita da Castiglione per la chiesa dei Cappuccini di Osimo. Il dipinto venne realizzato intorno al 1650 e prima di essere inviato nelle Marche fu esposto «nel solaro» del palazzo del cardinale Girolamo Verospi «per dare occasione di vederlo, siccome han fatto alcuni pittori che tutti l'han lodato»²⁸.

Gli affreschi del Palazzo Apostolico si collocano coerentemente nella produzione coeva di Miel, con cui è possibile istituire alcuni confronti. Oltre che alla *Traversata del Mar Rosso* del Quirinale [cap. III, fig. 110], le scene sono accostabili anche alla poco nota pala firmata e datata nel 1657 per la chiesa di San Francesco a Lerici, raffigurante l'*Assunzione della Vergine Immacolata con profeti* [fig. 4a]²⁹. La tela lericina costituisce un'ulteriore prova della molteplicità di fonti cui Miel attinge in questi anni, poiché testimonia un interesse puntuale per la *Disputa dei Dottori della Chiesa sul dogma dell'Immacolata Concezione* di Guido Reni [fig. 4b], oggi al Museo Statale Ermitage a San Pietroburgo (inv. ГЭ-59). Dal dipinto Miel mutua, quasi senza varianti, il profeta avvolto dal voluminoso pannello arancione e il sapiente assorto nella lettura in secondo piano, così come la posa della Vergine assunta in cielo. Dell'opera di Reni non sono noti né il committente né la sua collocazione originaria che verosimilmente, viste le dimensioni considerevoli (273.5x184 cm), doveva essere sopra un altare. Confrontando le due opere è però indubbio che Miel ne abbia avuto una visione diretta, senza dover ricorrere a una replica a stampa³⁰.

²⁸ GABRIELLI 1955, p. 262. Il dipinto si trova oggi nelle collezioni del Minneapolis Institute of Art (inv. 66.39). Tra il 1646 e il 1651 sia Miel che Castiglione realizzarono alcune opere per il marchese Tommaso Raggi: CURZIETTI 2014, pp. 180-182. Il loro incontro può forse essere anticipato di qualche anno e posto tra le fila dell'accademia informale tenuta da Andrea Sacchi in via Rasella, cui entrambi presero parte: BALDINUCCI 1767-1774, vol. XVII, 1773, p. 34; DI PENTA 2016, pp. 26-27. Il momento di maggiore tangenza ai modi del genovese si riscontra nel *Baccanale con fauno e ninfa* recentemente entrato nelle collezioni della Fondazione Roma (inv. 626).

²⁹ Attualmente collocato nel presbiterio, il dipinto (285x165 cm) nonostante la presenza della data e della firma «Jan Miel fecit / Romae 1657» è stato pubblicato per la prima volta solo nel 1975: *I Beni Culturali* 1975, p. 34 tav. XXV. Le sfortunate vicende dei committenti sono puntualmente ricostruite in: ROMANO 2001, pp. 63-69.

³⁰ Recentemente è stata ricostruita la provenienza della *Disputa* di Reni dalla collezione del cardinale Giacomo De Angelis che la legò per fedecommesso ai suoi eredi. Tramite lunghe trattative il dipinto venne infine venduto dal marchese Cosimo De Angelis a Sir Robert Walpole, finendo poi a San Pietroburgo nella collezione di Caterina II. Si ignora la data precisa di ingresso nella raccolta De Angelis, poiché la prima menzione si rintraccia solo nel suo testamento, stilato nel 1687: BIFFIS 2018, pp. 65-76. Tuttavia, dal confronto con la pala lericina di Miel è lecito supporre che la *Disputa*, realizzata intorno al terzo decennio, si trovasse a Roma già dagli anni cinquanta del Seicento, forse non ancora presso il cardinale, il cui nome fino ad oggi non si è mai legato a quello di Miel, ma in un'altra collezione ove egli ebbe modo di studiarla. Inoltre Giacomo de Angelis non può essere il committente originario dell'opera di Reni, poiché essendo nato nel 1611 aveva poco più di dieci anni quando venne realizzata. Occorrerà dunque indagare nell'ambito dei promotori del dibattuto dogma dell'Immacolata Concezione, come farebbe supporre la specificità del soggetto del dipinto che è una spia indiretta di una committenza colta e impegnata su questo fronte. Anche la pala di Miel per Lerici dà conto delle alterne vicende dell'affermazione del dogma. Ai piedi della Vergine è infatti ancora oggi visibile una mezza luna rovesciata, poi parzialmente occultata dalle nuvole per mano dello stesso pittore. Per la questione immacolista si rimanda almeno a: ZUCCARI 2005 e ANSELMINI 2008. A possibile riprova di una visione diretta dell'opera da parte di Miel va notato che la *Disputa* non compare nel ponderoso repertorio di stampe raccolto da: CANDI 2016, pp. 164-290. Un'incisione ben più tarda, realizzata intorno al 1728 da Jacob Frey nello stesso verso dell'opera, è pubblicata in: BIFFIS 2018, p. 67, fig. 2.

Il ritrovamento degli affreschi vaticani consente dunque di mettere a fuoco in maniera più precisa la sua fisionomia di pittore dotato d'un «génie qui embrassoit facilement tous les genres»³¹. Come si vedrà più approfonditamente nelle schede corrispondenti, sulla scorta della corretta attribuzione del ciclo del Palazzo Apostolico è stato possibile ricollegare alla commissione anche due dipinti (catt. 3-4; **figg. 19; 22**), precedentemente assegnati a Guillaume Courtois, pittore che con Miel condivise sia l'esperienza della galleria di Alessandro VII al Quirinale che quella del *Missale Romanum*³², e due disegni (catt. 3-4; **figg. 20; 23**). L'identificazione di questi ultimi risulta essere particolarmente preziosa poiché, se ulteriormente confermata dal rinvenimento di altri fogli collegabili a opere certe, costituisce un'apertura inedita sulla sua attività grafica. Il profilo di Miel disegnatore (e incisore) è infatti ancora tutto da ricostruire e presenta non poche criticità per via della mancanza di fogli certi sui quali basarsi, cui si contrappone un proliferare incontrollato di attribuzioni decretate da un criterio tipologico piuttosto che stilistico³³. L'unico disegno a lui riconducibile con certezza è quello fornito all'incisore Étienne Picart per la *Nascita della Vergine* [**cap. VI, fig. 50**] contenuta nel Messale di Alessandro VII, da me rintracciato nel corso di queste ricerche³⁴. Tuttavia la natura stessa dello studio, che si presenta come estremamente rifinito per via della sua funzione di guida per l'intagliatore, non aiuta a definire le caratteristiche stilistiche della produzione grafica di Miel, che possono forse ora essere desunte dai due fogli discussi nelle schede 3 e 4 in questo capitolo. La commissione chigiana del Palazzo Apostolico contribuisce inoltre a dipanare l'equivoco critico che vuole la produzione di storia di Miel come subordinata a quella di genere³⁵. Come visto, egli non solo fu coinvolto in due delle imprese chigiane corali di maggior rilievo – la galleria di Alessandro VII al Quirinale e il *Missale Romanum* – ma fu anche chiamato

³¹ DEZALLIER D'ARGENVILLE 1745-1752, II, 1745, p. 176.

³² Cfr. capitolo III, cat. 8 e il capitolo VI, catt. 10-11.

³³ Un primo avvio di ricostruzione del suo *corpus* grafico è stato condotto da parte di chi scrive grazie al sostegno di una borsa di studio erogata dalla Fondazione Roberto Longhi di Firenze. Il risultato di queste ricerche apparirà in un contributo di prossima pubblicazione sulle pagine di «Proporzioni». Ad oggi sono stati censiti centoventicinque disegni sparsi tra le collezioni private e i musei di tutto il mondo, quattordici acqueforti di cui Miel è sia inventore che incisore e ventidue stampe di sua invenzione ma tradotte da altri. Particolarmente promettente sembra essere lo studio del contesto di produzione delle acqueforti, poiché finora esso ha permesso di avanzare l'ipotesi di una possibile formazione di Miel nel campo dell'incisione, condotta ancora in patria ad Anversa: GAJA 2020, pp. 117-118. Niente è noto circa gli avvii del fiammingo che le fonti vogliono scolaro di Antoon van Dyck (PASSERI 1772, p. 224) e di Gerard Seghers (BALDINUCCI 1767-1774, vol. XVII, 1773, p. 33). Tuttavia nessuna opera tra quelle al momento note sembra confermare un suo alunnato presso questi due pittori.

³⁴ Cfr. capitolo VI, cat. 21.

³⁵ Al contrario la precocità di alcuni soggetti sacri, che per ragioni stilistiche devono essere collocati a ridosso del suo arrivo a Roma nel 1633, se non prima, rendono inattendibile il racconto dei biografi – Baldinucci *in primis* – secondo i quali Miel abbandonò le bambocciate per cimentarsi nella più decorosa pittura di storia: BALDINUCCI 1767-1774, vol. XVII, 1773, pp. 34-35. Sembra quindi essere via via più evidente che Miel si applicò nel corso di tutta la sua vita a entrambi i generi, a seconda del contesto e delle richieste della committenza.

singolarmente per affrescare la cappella segreta al Vaticano, da cui si evince un certo favore accordatogli dal pontefice³⁶.

Le opere realizzate tra il 1656 e il 1657 per papa Chigi contribuirono certamente a diffondere la fama del fiammingo al di fuori dei confini di Roma, favorendo la sua chiamata alla corte del duca Carlo Emanuele II. In una lettera inviata nell'ottobre 1658 da Lorenzo Nomis, ministro dei Savoia a Roma, al marchese di San Tommaso, segretario di Stato, si rassicurava la madre del duca, Cristina di Francia, che il «pittore condotto da Monsignor di Fossano è stimato il migliore che fosse in Roma». A riprova delle sue abilità veniva citata proprio la decorazione nel palazzo del Quirinale: «avendo Nostro Signore fatto dipingere una galleria dai più periti della città con distribuzione delle parti, a lui toccò il sacrificio di Abramo, il quale venne reputato la più buona pezza di tutto»³⁷. Nonostante Nomis confonda gli episodi – il *Sacrificio di Isacco* è in realtà realizzato da Giovanni Angelo Canini³⁸ – è evidente che la partecipazione a un'impresa papale di tale portata costituiva, per la corte sabauda, una garanzia delle doti del fiammingo. Il 20 ottobre venne infatti emessa la patente ducale in cui Miel, in virtù delle «honorate e lodevoli qualità» e della «singolare intelligenza nell'arte della pittura» veniva nominato «nostro pittore ordinario» con uno stipendio annuo di circa duemila lire d'argento³⁹.

³⁶ A queste opere si aggiunge anche un piccolo dipinto in collezione Fagiolo dell'Arco, oggi esposto al Museo del Barocco romano di Ariccia. *La Sacra Famiglia con San Giovannino* è stata infatti identificata con il «Quadro [...] con Madonna, Puttino, S. Giovanni, et S. Giuseppe [...] mano di Gio. Miele» inventariato nel 1692 tra i beni del cardinale nepote Flavio Chigi: S. LOIRE, in *Pittura barocca romana* 1999, pp. 104-105, nota 2, cat. 23. L'opera, ben condotta, dalla stesura compatta e dai marcati contrasti chiaroscurali che conferiscono volume alle figure, richiama i modi di Poussin, cui sembra alludere l'ambientazione all'antica con la colonna scanalata e il bassorilievo in penombra sullo sfondo. In accordo con le caratteristiche di stile, la datazione deve cadere entro la fine del 1658, prima del trasferimento a Torino. Non è chiaro se si tratti di una commissione diretta del cardinale: se così fosse l'esecuzione non potrebbe risalire a prima dell'estate 1656, quando finalmente Alessandro VII si decise a chiamare da Siena il nipote. Il 30 marzo 1657 il pittore compare nei mandati di pagamento di un altro nipote di Alessandro VII, Agostino Chigi, per «haver dipinto in una Prospettiva di L. Salvucci alcune figurine»: PETRUCCI 1992, p. 121.

³⁷ BAUDI DI VESME 1963-1982, I, 1963, p. 109. Vesme identificava il pittore menzionato nella lettera con Giovanni Battista Beinaschi. Spetta a Giovanni Romano l'aver collegato il passo alla chiamata di Miel in Piemonte: ROMANO 1981, p. 323.

³⁸ Cfr. capitolo III, cat. 4.

³⁹ ASTo, Sezioni Riunite, Camera dei conti, Piemonte, Patenti controllo finanze, art. 689, *Per Giovanni Mielle fiamengo lire di Pittor ord.o con il trattenim. di £2/m d'arg. cadaun anno*, 12 novembre 1658, mazzo 138, f. 65r; già BAUDI DI VESME 1963-1982, II, 1966, p. 686.

3. PITTORI E OPERE (IN ORDINE ALFABETICO)

	PITTORE	OPERA	COLLOCAZIONE	DATA O DATAZIONE
1	AGOSTINO CIAMPELLI E BOTTEGA?	<i>Elia che predice la pioggia ad Achab</i>	Palazzo Apostolico Vaticano, appartamento papale di rappresentanza, cappella segreta di Urbano VIII	1625
2	JAN MIEL	<i>Assunzione della Vergine</i>	Palazzo Apostolico Vaticano, appartamento papale di rappresentanza, cappella segreta di Urbano VIII	1657
3	JAN MIEL	<i>Mosè e la verga trasformata in serpente</i>	Palazzo Apostolico Vaticano, appartamento papale di rappresentanza, cappella segreta di Urbano VIII	1657
4	JAN MIEL	<i>Mosè e il rovelo ardente</i>	Palazzo Apostolico Vaticano, appartamento papale di rappresentanza, cappella segreta di Urbano VIII	1657
5	JAN MIEL	<i>Sogno di Giacobbe</i>	Palazzo Apostolico Vaticano, appartamento papale di rappresentanza, cappella segreta di Urbano VIII	1657
6	JOHANN PAUL SCHOR	<i>Studio per la decorazione della parete della biblioteca</i>	Windsor, Royal Library, inv. RL4443	1662-1663
7	JOHANN PAUL SCHOR	<i>Studio per la decorazione della parete della biblioteca</i>	Windsor, Royal Library, inv. RL4444	1662-1663
8	JOHANN PAUL SCHOR	<i>Studio per la decorazione della parete della biblioteca</i>	Windsor, Royal Library, inv. RL4445	1662-1663

1.



AUTORE: Agostino Ciampelli (Firenze, 1565 – Roma, 1630) e bottega?

SOGGETTO: *Elia che predice la pioggia ad Achab*

DATA O CRONOLOGIA: 1625

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: Palazzo Apostolico Vaticano, appartamento papale di rappresentanza, cappella segreta di Urbano VIII

Il riquadro raffigurante *Elia che predice la pioggia ad Achab* [fig. 2] è l'unico affresco a poter essere ricondotto alla prima fase decorativa della cosiddetta cappella segreta di Urbano VII. Stando a un documento pubblicato da Oskar Pollak, il 29 gennaio 1625 venne saldato al pittore fiorentino Agostino Ciampelli un pagamento di 80 scudi per «la pittura fatta da lui in cinq[ue] historie nella Cappella secreta di N[ost]ro Sig[nore] nel palazzo Vaticano»⁴⁰. Ad eccezione di questo, i restanti quattro affreschi (catt. 2-4) furono sostituiti poco più di trent'anni dopo da Jan Miel per volere del nuovo pontefice, Alessandro VII. Dal punto di vista stilistico, infatti, l'opera qui schedata risulta essere più arcaica rispetto alle altre, denunciando la sua appartenenza alla cultura figurativa degli anni barberiniani invece che a quelli chigiani⁴¹. L'episodio è caratterizzato da uno stile nervoso e scattante, ben diverso dalla monumentalità delle scene di Miel. La qualità poco sostenuta della pittura, soprattutto se confrontata con i coevi affreschi in Santa Bibiana – ben orchestrati dal punto di vista compositivo e memori della lezione di Domenichino nell'abbazia di Grottaferrata – farebbe ipotizzare un ampio ricorso alla bottega da parte di Ciampelli, oramai sessantacinquenne e contemporaneamente occupato in diverse commissioni. Gli ultimi cinque anni della sua vita furono infatti caratterizzati dal susseguirsi di impegni che lo videro oltre che, come già detto, sui ponteggi di Santa Bibiana, anche attivo per

⁴⁰ ASR, Camerale, I, Registro dei mandati camerale, 996, f. 283; già in POLLAK 1928, I, p. 376, n. 1288.

⁴¹ Arrivato a Roma da Firenze nel 1594, Ciampelli fu un pittore, nel corso della sua lunga attività capitolina, estremamente prolifico. Grazie alla mediazione dei Sacchetti, in questi stessi anni ottenne l'incarico di affrescare le *Storie di santa Bibiana* nella navata laterale dell'omonima chiesa che i Barberini stavano facendo restaurare al giovane Gian Lorenzo Bernini: PROSPERI VALENTI RODINÒ 1981, p. 124.

la basilica di San Pietro, arrivando nel 1629 a ricoprire l'importante carica di Soprastante della Fabbrica⁴².

Oltre che ad un possibile ricorso alla bottega, alcune debolezze d'esecuzione dell'affresco, che in alcune parti risulta essere eccessivamente schematico, possono forse essere imputabili alle vicende conservative del ciclo, che avrebbero spinto papa Chigi a commissionare quattro nuovi riquadri a Jan Miel, lasciando integro solo questo.

⁴² Per questi ultimi anni di attività si rimanda al recente contributo di: PETRONE 2020.

2.



AUTORE: Jan Miel (Beveren, 1599? – Torino, 1664)

SOGGETTO: *Assunzione della Vergine*

DATA O CRONOLOGIA: 1657

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: Palazzo Apostolico Vaticano, appartamento papale di rappresentanza, cappella segreta di Urbano VIII

Riferita nel corso del Novecento ad Agostino Ciampelli, insieme agli altri riquadri affrescati nella volta della cappella segreta di Urbano VIII, l'*Assunzione della Vergine* [fig. 4] deve invece essere assegnata a Jan Miel, il quale nel febbraio 1657 ricevette 150 scudi per «diverse Pitture fatte da lui nella Cappella Segreta di N[ostro] S[igno]re in Palazzo Vaticano»⁴³. Ben lontana dagli stilemi di Ciampelli, l'*Assunzione* trova invece puntuale riscontro nella *Gloria di san Lamberto* [fig. 7], affrescata tra il 1652 e il 1653 in Santa Maria dell'Anima, e nell'incisione di medesimo soggetto realizzata da Guillaume Valet per il *Messale di Alessandro VII* su disegno dello stesso Miel [fig. 5]⁴⁴. Il gruppo della Vergine portata in cielo da una folta schiera di angioletti echeggia infatti quello del san Lamberto nella chiesa dell'Anima e ricalca in maniera quasi palmare quello in controparte della stampa.

⁴³ ASR, Camerale, I, Conti della depositaria generale, 1928, anno 1657, f. 23dx, già in: OZZOLA 1908, p. 14. Il pagamento è registrato anche in ASR, Camerale, I, Mandati, 1025, f. 141.

⁴⁴ Per la partecipazione di Miel al *Messale di Alessandro VII* cfr. capitolo VI, catt. 20-21. Per la datazione degli affreschi in Santa Maria dell'Anima: GAJA c.d.s.

Ulteriori confronti si possono istituire con altre opere coeve. Le teste di cherubino, ad esempio, ritornano senza alcuna variante sia nella pala per la chiesa di San Francesco a Lerici, firmata e datata (1657), sia nel piccolo *Martirio di san Lorenzo* su rame in collezione privata, recentemente individuato da parte di chi scrive nei fondi della Fototeca Zeri di Bologna [figg. 8-9]⁴⁵.

L'*Assunzione* è il brano peggio conservato dell'intero ciclo, come mostrano la resa grossolana delle figure, i tratti fisiognomici un poco stravolti (in particolare nell'infelice scorcio di sottinsù del volto della Vergine) e l'eccessiva insistenza nelle linee dei panneggi. Tutti questi elementi lasciano intuire un pesante intervento di restauro, tale da alterarne le caratteristiche originarie [figg. 3a-3b].

⁴⁵ Bologna Fototeca Zeri, fotografia 61974, classificato come «Anonimo romano sec. XVIII», già presso Sestieri a Roma: GAJA 2020, p. 121. Ringrazio la dott.ssa Marcella Culatti per avermi fornito una riproduzione dell'opera in alta risoluzione. Per la pala di Lerici, che ha goduto di scarsa fortuna critica: *I Beni Culturali* 1975, p. 34 tav. XXV; ROMANO 2001, pp. 63-69.

3.



AUTORE: Jan Miel (Beveren, 1599? – Torino, 1664)

SOGGETTO: *Mosè e la verga trasformata in serpente*

DATA O CRONOLOGIA: 1657

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: Palazzo Apostolico Vaticano, appartamento papale di rappresentanza, cappella segreta di Urbano VIII

Rispetto all' *Assunzione* al centro della volta (cat. 2), i riquadri laterali (cat. 3-5) si confrontano in maniera ancora più stringente con i coevi affreschi nel palazzo del Quirinale: nel *Mosè con la verga trasformata in serpente* [fig. 10] vengono infatti riproposte le stesse fisionomie, la stesura pittorica sciolta, i panneggi spessi e rigonfi, si direbbe inamidati di fresco. In particolare le figure di Mosè e di Dio Padre sono sovrapponibili a quelle dello stesso Mosè e del sacerdote nella galleria di Alessandro VII [fig. 11]⁴⁶. Ricorre poi l'espedito di scalare le figure in profondità alleggerendo la materia cromatica e schiarendo le tinte che diventano quasi diafane. Rispetto alla *Traversata del Mar Rosso*, Miel recupera anche la sua vena narrativa: il racconto biblico viene qui inserito nella campagna romana sotto lo sguardo pacato e impassibile di un gregge al pascolo; lo stesso gregge che si intravede sullo sfondo del *Mosè davanti al roveto ardente* (cat. 4). Ad accomunare gli affreschi tanto al Quirinale quanto in Vaticano vi è il ricorso a cromie tenui rialzate da accensioni di colori cangianti, come il malva delle vesti di Dio Padre e il blu lapislazzuli del manto di Mosè. Questa tavolozza così luminosa deriva dal recupero di Nicolas Poussin, il cui *Martirio di sant'Erasmus*, visibile in San Pietro sin dal principio degli anni trenta, costituì per Miel un modello ineludibile e costante nel corso di tutta la sua produzione.

⁴⁶ Cfr. capitolo III, cat. 15.

Determinante deve essere stata anche la conoscenza dell'opera di Giovanni Benedetto Castiglione, cui il fiammingo guardò con attenzione e con il quale dovette forse frequentarsi durante uno dei soggiorni nell'Urbe del genovese⁴⁷.

Nei riquadri laterali Miel dimostra una certa freschezza d'invenzione e una sicura efficacia narrativa, unite a un'inedita maniera di costruire la scena secondo un asse diagonale, dando così risalto alle figure centrali. Queste scelte riflettono l'incontro e l'immediata reazione a quanto poteva finalmente studiare di persona nei palazzi Vaticani: le stanze e le logge di Raffaello insieme alla cappella sistina⁴⁸. Dio Padre avvolto nello spesso manto violetto e sorretto in volo da vivaci angioletti echeggia le *Storie della Genesi* nella volta della loggia di Raffaello, in particolare la *Separazione della Terra dalle acque* e il Mosè nella volta della stanza di Eliodoro, ma anche l'episodio della *Creazione d'Adamo* nella cappella sistina [figg. 12-17]. Oltre agli evidenti rimandi ai grandi maestri del Cinquecento, nella tipologia barbata dell'Eterno si riscontra una tangenza con la medesima figura affrescata da Charles Mellin nel registro superiore dell'*Annunciazione* nella cappella della Vergine in San Luigi dei Francesi [fig. 16]. L'attenzione ai modi del pittore era già stata acutamente rilevata da Filippo Baldinucci che, a proposito dell'affresco con il *Battesimo del sultano d'Iconio* in San Martino ai Monti [cap. I, fig. 13], annotava come Miel si ingegnasse «a seguitare lo stile di Carlo Lorenese»⁴⁹.

All'affresco può essere collegata una tela, comparsa alcuni decenni fa dalle pieghe del mercato antiquario e attualmente in collezione privata, che replica con minime varianti il *Mosè e la verga trasformata in serpente* [figg. 18-19]. Pubblicata per la prima volta da Arnauld Brejon de Lavergnée che la assegnava a Guillaume Courtois, tale attribuzione è stata recentemente ribadita da Valeria Di Giuseppe Di Paolo che l'ha individuata come copia da Agostino Ciampelli nella volta della cappella segreta di Urbano VIII al Palazzo Apostolico⁵⁰. Rispetto all'affresco, la tela presenta una maggiore porzione di paesaggio, occultato dalla coltre di nuvole nella redazione finale, e alcune varianti nel numero di angeli e nella figura di Dio Padre (la posa delle mani e

⁴⁷ Cfr. nota 26.

⁴⁸ L'interesse per l'Urbinate e la sua bottega risale al primo testamento del pittore, steso nel 1654, ove lascia in eredità ad Agostino Franzone «tutto quello che ho copiato appresso Raffael et Giulio Romano». Ulteriore conferma di questa prassi, di cui al momento non rimane alcuna testimonianza, è data dalla *Memoria* degli arredi del Castello del Valentino, databile alla seconda metà del XVII secolo, in cui sono annotati un «petso della Batalia di Costantino et laltro quando comparve la croce al medemo Imperatore di mano di Monsù Mielle copiati da Giulio Romano»: BERTOLOTTI 1880, p. 141; VIALE 1949, p. 364.

⁴⁹ BALDINUCCI 1767-1774, vol. XVII, 1773, p. 34.

⁵⁰ BREJON DE LAVERGNÉE 1998, pp. 127-128, fig. 3; DI GIUSEPPE DI PAOLO 2016, pp. 94; 101 nota 10; EADEM 2018, pp. 40-41, fig. 2. Il soggetto viene interpretato dagli studiosi come *Mosè e il serpente di bronzo*, tuttavia l'assenza degli Israeliti permette di rigettare tale identificazione in favore dell'episodio con *Mosè e la verga trasformata in serpente*. Il dipinto è recentemente passato all'asta, sempre con l'attribuzione a Guillaume Courtois: Parigi, Artcurial, 16 giugno 2020, lotto 250 (invenduto) e ancora Parigi, Artcurial, 29 settembre 2020, lotto 343.

l'ingombro del manto). L'alto grado di finitura della scena, la qualità sostenuta e la presenza di varianti poco significative escludono che si possa trattare di un bozzetto preparatorio, qualificandola come memoria tratta a posteriori dall'originale per ragioni di collezionismo.

La tela con *Mosè e la verga trasformata in serpente* [fig. 19] non è l'unica replica degli affreschi del Palazzo Apostolico Vaticano. A questa si aggiunge un'altra copia, sempre attribuita a Courtois e sempre in collezione privata, tratta dal riquadro raffigurante *Mosè davanti al roveto ardente* (cat. 4; fig. 22)⁵¹. Le dimensioni simili di entrambe le tele – 47x60 cm quella con *Mosè e la verga trasformata in serpente* e 52x66 cm quella con *Mosè e il roveto ardente* – lasciano supporre la possibile esistenza di altre due repliche ancora da rintracciare e raffiguranti i riquadri mancanti con l'*Assunzione della Vergine* e il *Sogno di Giacobbe*.

I dati di stile delle due tele però, più che alla pittura del Borgognone, esuberante e ricca di rimandi sia a Pietro da Cortona che a Bernini, sembrerebbero essere accostabili alle prove più mature dello stesso Jan Miel. Oltre all'evidente aderenza agli affreschi vaticani, le tele dialogano bene con la poco nota pala della chiesa di San Francesco a Lerici [fig. 24], cui le avvicina il *ductus* della pennellata, la cura nella ricerca dei cangiantismi delle vesti, le fisionomie delle figure e la festosità un poco impacciata degli angioletti⁵². Non da ultimo, vi sono alcune approssimazioni che sembrerebbe difficile riferire a Guillaume Courtois, il quale già nel cantiere di San Marco dimostra l'alta tenuta qualitativa della sua pittura⁵³. In particolare nella tela con il *Miracolo della verga* [fig. 19] la mano destra che Mosè tiene poggiata sul petto e che viene raffigurata di scorcio è tozza e goffamente delineata. Le stesse incertezze si registrano anche per la posa delle mani di Dio Padre, per le quali, nell'affresco, viene adottata una soluzione diversa [fig. 18].

Più complesso è determinare con esattezza la natura di due disegni conservati presso il Nationalmuseum di Stoccolma, provenienti dalla collezione di Pierre Crozat e anch'essi da mettere in relazione agli affreschi vaticani⁵⁴. I fogli, eseguiti dalla medesima mano e recanti un'insostenibile attribuzione alla scuola di Giovanni Battista Gaulli, abbozzano tramite ampie acquerellature ancora una volta il *Mosè che trasforma la verga in serpente* [fig. 20] e il *Mosè*

⁵¹ Pubblicata in CHIARINI 2012, pp. 100-101 e recentemente passata in asta: Firenze, Pandolfini, *Dipinti dal XVI al XX secolo*, 18 maggio 2016, lotto 58.

⁵² Per la tela di Lerici: *I Beni Culturali* 1975, I, p. 34 tav. XXV; ROMANO 2001, pp. 63-69. Un ulteriore indizio a scapito dell'autografia del Borgognone sembrerebbe essere l'assenza di studi preparatori per entrambe le tele, circostanza quantomeno singolare considerando l'alto numero di fogli del pittore conservati prevalentemente tra Roma e Düsseldorf.

⁵³ Cfr. capitolo III, catt. 8-15.

⁵⁴ I fogli (invv. NMH 611/1863 e NMH 610/1863) misurano rispettivamente 193x255 mm e 196x265 mm e sono realizzati a matita nera, pennello e inchiostro grigio: BJURSTROM, MAGNUSSON 1998, catt. 712-713.

davanti al rovelto ardente [fig. 23]. Si tratta di studi rapidi, delineati prima a matita, poi ripassati largamente ad acquerello e rafforzati da sintetici ma decisi tratteggi in punta di pennello. Nel disegno con *Mosè che trasforma la verga*, la scena è inquadrata in maniera simile alla cornice di stucco entro la quale Miel si trovò ad affrescare, mentre nel margine inferiore è velocemente delineata la testa dell'angioletto in stucco ancora oggi *in loco*⁵⁵. L'altro foglio sembra invece sondare una diversa soluzione per il Mosè davanti al rovelto ardente (cat. 4). Diversamente dall'affresco, ove al profeta è conferita grande enfasi tramite lo scorcio di sottinsù e la posa dinamica, si registra qui una maggiore staticità e un legame più serrato tra Dio Padre e Mosè che, dando le spalle all'osservatore, lo esclude completamente dall'apparizione sacra.

A osservare le differenze rispetto agli affreschi, la natura compendiarica delle raffigurazioni e, ancora, i riquadri entro i quali entrambe sono delimitate si è tentati di identificare i fogli [figg. 20; 23] come disegni preparatori, precedenti dunque l'esecuzione delle tele e degli affreschi. Pur nella loro sinteticità e nella pennellata rapida che costruisce le ombre a risparmio si ha l'impressione che l'autore ricorra a questi schizzi per studiare dove andare a gettare la luce. Una ulteriore conferma di questa funzione potrebbe derivare proprio dalla presenza della testa del cherubino a delimitare la composizione del *Mosè che trasforma la verga in serpente* [figg. 18: 20] che ricalca l'esatta collocazione di quello realizzato in stucco. Come già notato, infatti, le cornici intorno agli affreschi devono risalire non all'intervento chigiano, ma al precedente di epoca barberiniana, come indicano le api dorate disposte agli angoli dei riquadri. Seppur con la necessaria cautela, l'ipotesi di riconoscere in questi disegni la mano del fiammingo merita di essere avanzata poiché, se avvalorata dal rinvenimento di ulteriori fogli, costituirebbe una significativa apertura sulla sua attività grafica.

Ad oggi, si conosce infatti solo un foglio riconducibile con certezza alla mano di Miel, rintracciato nel corso delle presenti ricerche [cap. VI, fig. 50]⁵⁶. A causa dell'ampia produzione di scene di genere, affermatasi come preponderante sia nelle fonti che nella bibliografia recente, Miel non è stato considerato un disegnatore nonostante esistano numerose incisioni tratte da suoi disegni e un piccolo nucleo di acqueforti di cui egli è sia inventore che incisore⁵⁷.

⁵⁵ Arnould BREJON DE LAVERGNÉE (in *Peindre à Rome* 2011, p. 40, cat. 7) considerava invece il disegno come un primo pensiero per la tela con medesimo soggetto sul mercato antiquario parigino [fig. 19], scambiando la testa del cherubino per un teschio poi non realizzato.

⁵⁶ Per il disegno preliminare all'incisione con la *Nascita della Vergine* per il *Messale di Alessandro VII*: cfr. capitolo VI, cat. 21.

⁵⁷ Per il nucleo di acqueforti: BARTSCH 1876, I, pp. 339-344; DUTUIT 1882, pp. 184-188.

4.



AUTORE: Jan Miel (Beveren, 1599? – Torino, 1664)

SOGGETTO: *Mosè e il roveto ardente*

DATA O CRONOLOGIA: 1657

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: Palazzo Apostolico Vaticano, appartamento papale di rappresentanza, cappella segreta di Urbano VIII

Come per il *Mosè con il serpente trasformato in verga* (cat. 3; **fig. 18**), anche il riquadro con *Mosè e il roveto ardente* [**fig. 21**] presenta un'accentuata costruzione diagonale, che pone in risalto il profeta in primo piano. Questa inedita resa monumentale delle figure riflette la conoscenza diretta dei prototipi raffaelleschi e michelangioteschi visibili nello stesso Palazzo Apostolico. In particolare nel Dio Padre sono evidenti i rimandi alla volta sistina e soprattutto all'analogo episodio raffigurato nella stanza di Eliodoro e nelle *Storie della Genesi* nelle logge [**figg. 13-15**].

A differenza di quanto contemporaneamente sperimentato al Quirinale, dove il gusto per il racconto mutuato dalle numerose prove di genere risulta essere più contenuto, in questo caso l'evento miracoloso viene inserito nella campagna romana, sotto lo sguardo pacato del gregge al pascolo.

Dell'affresco esiste una replica su tela (52x66 cm) in collezione privata [**fig. 22**]. Pubblicata da Marco Chiarini, l'opera è stata attribuita a Guillaume Courtois, sulla scorta di un'altra replica su tela tratta dal ciclo vaticano, raffigurante *Mosè con la verga trasformata in serpente* [**fig. 19**] già assegnata per via stilistica proprio al Borgognone⁵⁸. Anche alcune incertezze nella figura di Dio

⁵⁸ Le due tele hanno dimensioni simili: *Mosè e la verga trasformata in serpente* misura infatti 47x60 cm; v. anche cat. 3 in questo stesso capitolo. La versione con *Mosè e il roveto ardente* è passata in asta a Firenze (Sotheby's, *Salvatore e Francesco Romano antiquari a Firenze. Un secolo di attività a Palazzo Magnani Feroni*, 12-15 ottobre 2009, vol. IV, lotto 1448, forse con provenienza inglese) ed è stata pubblicata in: CHIARINI 2012, pp. 100-101,

Padre, in particolare nella posa delle gambe, aiuterebbero a escludere l'autografia di Courtois, che a cavallo tra il sesto e il settimo decennio dimostra di essere in grado di gestire composizioni ben più complesse⁵⁹. Rispetto alla redazione ad affresco, la tela presenta solo minime varianti nel numero di pecore al pascolo e nel maggiore spazio accordato alla gloria angelica. Diversa è invece la scelta cromatica che si attesta su toni più cupi, mentre l'intero episodio, fortemente chiaroscurato, è pervaso da una luce dorata, memore di certe soluzioni di Lanfranco; così come da Lanfranco proviene il recupero di una dimensione maggiormente monumentale delle figure viste di scorcio.

Come già proposto per la tela in collezione privata parigina con *Mosè e la verga trasformata in serpente* [fig. 19], anche quella con *Mosè e il roveto ardente* [fig. 22] deve essere assegnata a Jan Miel e deve essere considerata come una replica *d'après* eseguita probabilmente per ragioni di collezionismo.

All'affresco è accostabile anche un disegno conservato presso il Nationalmuseum di Stoccolma [fig. 23] per la cui discussione si rimanda alla scheda precedente (cat. 3).

mentre l'altra venne presentata per la prima volta in: BREJON DE LAVERGNÉE 1998, pp. 127-128, fig. 3 con l'attribuzione al Borgognone. Successivamente entrambi i dipinti sono stati riconosciuti come copie da Agostino Ciampelli in Vaticano in: DI GIUSEPPE DI PAOLO 2016, pp. 94; 101 nota 10; EADEM 2018, pp. 40-41, fig. 2.

⁵⁹ Ci si riferisce in particolare alla grande *Battaglia* realizzata per la galleria di Alessandro VII al Quirinale e alle numerose opere per la basilica di San Marco in Campidoglio. Sempre nello stesso giro d'anni Courtois lavorò nella cappella Cesi in Santa Prassede e nelle residenze extraurbane dei Pamphilj a Nettuno e a Valmontone. Per approfondimenti si rimanda ai capitoli II, catt. 8-15 e capitolo III, cat. 8.

5.



AUTORE: Jan Miel (Beveren, 1599? – Torino, 1664)

SOGGETTO: *Sogno di Giacobbe*

DATA O CRONOLOGIA: 1657

MATERIA E TECNICA: affresco

COLLOCAZIONE: Palazzo Apostolico Vaticano, appartamento papale di rappresentanza, cappella segreta di Urbano VIII

Il *Sogno di Giacobbe* [fig. 25] riflette da un lato, come già visto anche per gli altri due riquadri laterali (catt. 3-4; figg. 18-21), l'incontro con i celebri modelli raffaelleschi e michelangioteschi nel Palazzo Apostolico, mentre dall'altro dà conto della personale capacità di rielaborazione di Jan Miel. Da un punto di vista compositivo l'episodio è debitore dell'analogo soggetto affrescato da Raffaello nella volta della stanza di Eliodoro [fig. 27]. Allo stesso tempo non vengono meno i consueti riferimenti alla maniera di Andrea Sacchi, cui il fiammingo risulta essere legato almeno dal principio degli anni quaranta⁶⁰. Le figure di Giacobbe e degli angeli ricordano nelle pose e nell'enfasi della gestualità esibita il *Sogno di san Giuseppe* affrescato dal maestro romano nel 1652 per la chiesa di San Giuseppe a Capo le Case⁶¹.

⁶⁰ I due pittori, insieme con il prospettico Filippo Gagliardi, realizzarono il dipinto celebrativo del centenario di fondazione dell'ordine dei Gesuiti: *l'Entrata di Urbano VIII al Gesù*, oggi presso i depositi della Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini (inv. 1445). Questa collaborazione è ricordata già da Baldinucci, che testimonia il rapporto intercorso tra Miel e il maestro romano: «strinse con seco amicizia: e non solo [Sacchi] volevalo del continuo a disegnare nella propria accademia; ma dovendo egli colorire in un gran quadro la mostra che fa la cavalcata Pontificia, lo volle in aiuto, e condusse la gran tela che vedesi oggi nell'appartamento terreno del Palazzo Barberino». Il racconto del biografo è confermato dall'inventario *post-mortem* del cardinale Antonio Barberini in cui è menzionato un «Quadro Grande [...] rappresentante il Centesimo de Gesuiti, Prospettiva, mano di Filippo Gagliardi le principal figure mano del Fu S.r Andrea Sacchi, il restante Gio. Miele», laddove il «restante» indica la grande moltitudine di figure chiamate ad assistere alla celebrazione: BALDINUCCI 1767-1774, vol. XVII, 1773, pp. 34-35; ARONBERG LAVIN 1975, p. 292.

⁶¹ Dell'affresco, che risultava essere danneggiato già verso la fine del secolo, esistono varie repliche autografe su tela. Quella conservata presso il Museo del Barocco romano ad Ariccia, proveniente dalla collezione Fagiolo dell'Arco, permette di avere un'idea abbastanza precisa di come dovesse apparire l'opera prima delle successive

Anche la ricercatezza degli effetti chiaroscurali, si veda il paesaggio notturno in cui riposa Giacobbe, restituisce un intensificarsi da parte di Miel dell'indagine sui modelli da cui attingere. Ne consegue un linguaggio personale e composito, cui alla maniera di Sacchi si affianca un recupero della pittura emiliana nella luce dorata di Lanfranco, da cui mutua anche una certa monumentalità nella resa delle figure.

Sono queste le componenti che sostanziano gli affreschi della piena maturità dell'artista, cui fa eco quanto notato dall'abate Lanzi che, con grande acume, lo definì pittore «di bel chiaroscuro, non però scompagnato da una gran delicatezza di colorito»⁶².

ridipinture [fig. 28]: SUTHERLAND HARRIS 1977, p. 100, cat. 80; C. STRINATI, in *Pittura barocca romana* 1999, pp. 132-133, cat. 41.

⁶² LANZI 1795-1796, III, 1796 [1974], p. 249.

6.



AUTORE: Johann Paul Schor (Innsbruck, 1615 – Roma, 1674)

SOGGETTO: *Studio per l'interno della galleria di Urbano VIII*

DATA O CRONOLOGIA: 1662 circa

MATERIA E TECNICA: matita, penna e acquerello nero, acquerellature grigie e bianche su carta avana

COLLOCAZIONE: Windsor Castle, Royal Collection, inv. RCIN904445

Il disegno [fig. 29] fa parte di un piccolo nucleo di tre studi preparatori eseguiti da Johann Paul Schor (catt. 7-8) e da mettere in relazione con la decorazione della cosiddetta galleria di Urbano VIII nel Palazzo Apostolico Vaticano. Pubblicati per la prima volta nel catalogo dei disegni romani di Windsor, i fogli vennero ritenuti, sulla scorta della raffigurazione dell'inv. RCIN904443 (cat. 8; fig. 31) in cui compare la chiesa di San Tommaso di Villanova a Castel Gandolfo, come destinati alle imprese promosse dal pontefice in quel luogo; imprese cui effettivamente il pittore partecipò, allorché ricevette alcuni pagamenti nel 1656 e nel 1658 per diverse «pitture fatte» sia nel palazzo che nella chiesa⁶³. Spetta a Olivier Michel, prima, e a Giovanni Morello, poi, l'accostamento dei progetti alla perduta galleria di Urbano VIII, luogo

⁶³ BLUNT, COOKE 1960, pp. 110-111, catt. 940-942. Per Schor a Castel Gandolfo: LO BIANCO 1990, II, pp. 117-118; 127-129. Secondo EHRLICH (1975, p. 261) i fogli potrebbero essere preparatori per la decorazione di una stanza nel palazzo papale, sempre a Castel Gandolfo.

deputato ad accogliere la biblioteca del duca di Urbino, incamerata per la maggior parte nelle raccolte della Biblioteca Vaticana⁶⁴.

Nonostante il foglio appaia molto rifinito deve essere considerato come una prima formulazione. Rispetto agli altri due conservati sempre a Windsor (catt. 7-8; **figg. 30-31**), non compare ancora nessun riferimento alle scansie dei libri. Meno evidenti sono anche i richiami, in chiave celebrativa, alla famiglia Chigi: i festoni con serti di quercia e le stelle a otto punte inserite nei lacunari esagonali sono modellati sugli ornati in stucco della coeva cupola in Santa Maria della Pace. Alcuni elementi decorativi messi a punto nel disegno – il telamone che ricorda in piccolo i monocromi della galleria al Quirinale e le ghirlande sorrette dai puttini – si riscontrano in un'opera realizzata su progetto di Schor tra il 1672 e il 1673: il ninfeo del giardino segreto di palazzo Borghese a Roma [**cap. III, fig. 55**]⁶⁵.

I lavori per la galleria vaticana dovettero avviarsi nell'estate 1663: nel luglio di quell'anno Schor ricevette infatti 300 scudi «a buon conto delli disegni et pitture fatte et che va facendo nella Biblioteca in Vaticano»⁶⁶. Verosimilmente entro questa data deve cadere l'esecuzione del disegno qui schedato.

Per l'artista si trattò del primo incarico di ampio respiro da condurre autonomamente e non sotto la direzione di Bernini o di Pietro da Cortona, con il quale aveva collaborato pochi anni prima agli affreschi della galleria di Alessandro VII nel palazzo del Quirinale. Tuttavia i progetti qui presi in analisi rispecchiano proprio la pratica condotta presso entrambi gli artisti⁶⁷. È in particolare dalle proposte del Berrettini al Quirinale e in Santa Maria della Pace che Schor prese le mosse «infittendo fino al paradosso la tessitura decorativa, che finisce col contraddire ogni proposta d'illusionismo spaziale»⁶⁸. Allo stesso tempo i motivi della volta trovano riscontro anche in quanto realizzato da Bernini per le chiese extra-urbane dei Chigi: San Tommaso da Villanova a Castel Gandolfo (1658-1661) e Santa Maria Assunta ad Ariccia (1662-1664)⁶⁹.

⁶⁴ MICHEL 1996, pp. 465-466; MORELLO 2004, pp. 301-305. Si veda anche lo studio di FUMAGALLI 2014, pp. 671-680.

⁶⁵ A causa di alcuni contrasti sorti con il committente, Schor venne sostituito da Carlo Rainaldi che, pur semplificandolo, mantenne il progetto iniziale: FUMAGALLI 1994, p. 71.

⁶⁶ ASV, Palazzo Ap., Computisteria 594, *Registro di ordini*, 16 luglio 1663, f. 358; OZZOLA 1908, p. 17.

⁶⁷ Cfr. capitolo III, cat. 18-20.

⁶⁸ FUSCONI 1985, p. 163.

⁶⁹ Come indicato in FUMAGALLI 2014, p. 679.

7.



AUTORE: Johann Paul Schor (Innsbruck, 1615 – Roma, 1674)

SOGGETTO: *Studio per l'interno della galleria di Urbano VIII*

DATA O CRONOLOGIA: 1662 circa

MATERIA E TECNICA: matita, penna e acquerello nero, acquerellature grigie e bianche su carta avana

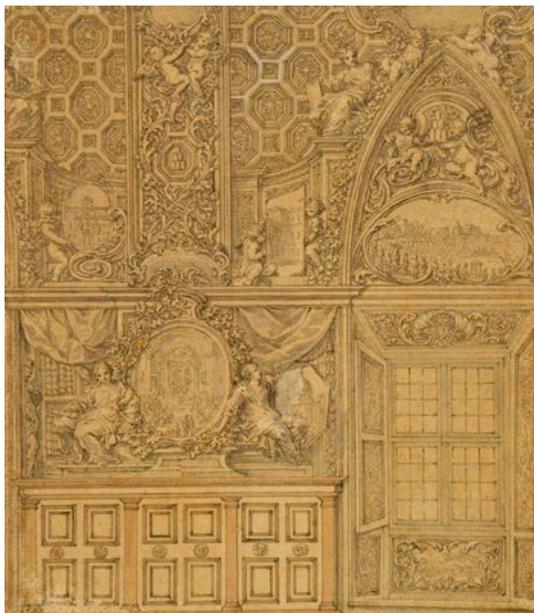
COLLOCAZIONE: Windsor Castle, Royal Collection, inv. RCIN904444

Il foglio [fig. 30] condivide le stesse vicende degli altri due conservati a Windsor (catt. 6 e 8; figg. 29; 31) per le quali si rimanda alla scheda precedente. Lo studio riflette uno stadio più avanzato di progettazione per la perduta decorazione della galleria di Urbano VIII nel Palazzo Apostolico Vaticano, luogo predisposto ad ospitare la biblioteca dei duchi d'Urbino, giunta a Roma nel 1657⁷⁰. A differenza dell'inv. RCIN904445 [fig. 29] si intravedono qui, sotto la cornice marcapiano, le coste dei libri che rimandano alla funzione dell'ambiente. Più evidenti sono anche gli emblemi di Casa Chigi, tra serti di quercia, monti e stelle a otto punte. Sul lato destro del foglio, inoltre, nello spazio dell'unghia sopra la lunetta, è visibile lo stemma del pontefice. In questo caso Schor sta ancora studiando con quali soluzioni risolvere la rappresentazione degli episodi costituenti il programma iconografico celebrativo delle «gloriose Attioni di Papa Alessandro VII», proposto da Leone Allacci e recentemente reso noto da Elena Fumagalli⁷¹. Nel disegno successivo (inv. RCIN904443, cat. 8; fig. 31), che costituisce l'elaborazione più completa tra quelle finora note, viene recuperata la figura femminile seduta sopra gli armadi atti a conservare i volumi mentre per gli episodi da illustrare viene scelta una cornice ovale.

⁷⁰ FUMAGALLI 2004, p. 679.

⁷¹ Ivi, pp. 672-673.

8.



AUTORE: Johann Paul Schor (Innsbruck, 1615 – Roma, 1674)

SOGGETTO: *Studio per l'interno della galleria di Urbano VIII*

DATA O CRONOLOGIA: 1662 circa

MATERIA E TECNICA: matita, penna e acquerello nero, acquerellature grigie, rosse e bianche su carta avana

COLLOCAZIONE: Windsor Castle, Royal Collection, inv. RCIN904443

Il foglio [fig. 31] condivide le stesse vicende degli altri due conservati a Windsor (catt. 6 e 7; figg. 29-30) per le quali si rimanda alla scheda numero 6 in questo capitolo. Si tratta del progetto più completo, tra quelli finora noti, realizzati da Schor per la decorazione della galleria di Urbano VIII nel Palazzo Apostolico Vaticano. L'alto grado di finitezza del foglio, pervaso da un'esuberanza decorativa che trova eco nelle parole di Nicola Pio che definì Schor «raro e capriccioso nell'ornamenti»⁷², permette di ipotizzare che il disegno venisse presentato all'approvazione del pontefice. Si tratta infatti del primo incarico di ampio respiro che Schor fu chiamato ad assolvere autonomamente, senza trovarsi sotto il controllo di Pietro da Cortona o di Gian Lorenzo Bernini. Tale circostanza è confermata dagli stessi appunti tenuti dal papa nel suo diario personale. In particolare il 18 settembre 1662 egli annotò di essersi incontrato con Schor, il quale portò con sé dei «disegni per gli spazij della libreria Vaticana»⁷³.

⁷² Pio 1724 [1977], p. 58.

⁷³ KRAUTHEIMER, JONES 1975, p. 218, n. 615. Diversa interpretazione ne dà invece PETRUCCI (2016B, p. 104) che leggendo l'annotazione del 22 ottobre 1662 per intero – «vien da noi il Cav. Bernino pel sepolcro della Infanta di

Nel foglio qui schedato sono raffigurate le «Chiese e fabbriche fatte in Castel Gandolfo», menzionate anche nel programma iconografico stilato da Leone Allacci⁷⁴. Nell'ovale sopra gli armadi si distingue l'altare berniniano della collegiata di Castel Gandolfo, per il quale Pietro da Cortona eseguì la *Crocifissione*, sommariamente abbozzata anche nel disegno, mentre nell'ottagono tenuto dalla figura femminile sulla destra si riconosce la facciata dello stesso edificio. Quest'ultima soluzione era già stata adottata da Pietro da Cortona nei lati corti della galleria del Quirinale, ove trovarono posto in due medaglioni monocromi l'alzato di Santa Maria della Pace e la raffigurazione della Porta del Popolo [cap. III, figg. 46-47]⁷⁵.

Tornando al progetto di Schor, nel registro superiore si individuano ancora due vedute del palazzo pontificio e infine, sopra la finestra, il corteo papale diretto verso Castel Gandolfo. Dai due studi preliminari, sempre a Windsor (inv. RCIN904445-RCIN904444; catt. 6-7; figg. 29-30), Schor recupera l'idea delle figure femminili con il clipeo a inquadrare l'episodio celebrativo e la presenza di un tendaggio che, scostato, lascia intravedere i volumi della biblioteca. La decorazione delle antescure, dell'intradosso e della zoccolatura della finestra, che viene facile immaginare monocroma a imitazione dello stucco, riprende ancora una volta quella proposta da Pietro da Cortona al Quirinale [cap. III, figg. 48-54]. Dal disegno è difficile evincere se Schor intendesse ricorrere anche alla decorazione plastica degli stuccatori, sulla scia delle cupole di Santa Maria della Pace, della collegiata di Ariccia e di quella di Castel Gandolfo, o se invece volesse realizzare una raffigurazione interamente illusionistica a *trompe-l'œil*, come era stato l'ambiente della galleria di Alessandro VII.

Savoia, e con Gio: Pauol Tedesco per le due testiere della libreria Vaticana» – deduce la supervisione del Bernini anche sul progetto di Schor. A mio avviso, invece, sono riportati due eventi distinti all'interno della stessa giornata.

⁷⁴ Recentemente pubblicato in FUMAGALLI 2004, pp. 672-673. I rimandi alle fabbriche di Castel Gandolfo ha fatto a lungo ipotizzare che i disegni a Windsor fossero destinati proprio al palazzo papale della località ai Castelli. Spetta a MICHEL (1996, pp. 465-466) e MORELLO (2004, pp. 301-305) aver chiarito la relazione con la galleria di Urbano VIII.

⁷⁵ Cfr. capitolo III, paragrafo 3.

CAPITOLO VI **IL MESSALE DI ALESSANDRO VII (1662)**

1. PRESENZE E ASSENZE

Nel contesto della politica culturale di Alessandro VII, volta a celebrare la grandezza della Roma moderna da contrapporre senza timore ai fasti della Roma antica, deve essere inserita anche la nuova edizione del *Missale Romanum*, che per numero e rilevanza di interventi può essere considerato a tutti gli effetti alle stregua di un cantiere pittorico. Il volume venne pubblicato a Roma nel 1662 da Zanobio Masotti ma, come si cercherà di dimostrare in questo capitolo, doveva essere stato progettato e messo in opera dal quinquennio precedente, immediatamente dopo o addirittura in contemporanea con la grandiosa decorazione della galleria di Alessandro VII nel palazzo del Quirinale, quando a causa dell'infuriare della peste il pontefice ordinò che «per la commodità di restare a dipingere i pittori fossero ben trattati con buona tavola in palazzo, la quale durò per tutto quel tempo contagioso»¹.

Sebbene non fosse prassi corredare i messali con le incisioni, vi sono almeno due precedenti seicenteschi rintracciati da Dieter Graf: un'edizione stampata a Roma nel 1648 con sette illustrazioni e un'altra di pochi anni dopo (1654) edita a Venezia con dodici². Il messale chigiano si distingue però da queste due versioni per la ricchezza e l'alta qualità delle tavole incise. È stato infatti notato come il volume costituisca una sorta di «galleria portatile» ove sono riuniti «i pittori più significativi della corte alessandrina»³. La regia dell'impresa è affidata a Pietro da Cortona mentre i disegni per gli incisori Jean Baron, Etienne Picart, François Spierre, Guillaume Valet, Cornelis Bloemaert e Giovanni Battista Bonacina sono forniti da buona parte dei pittori che, tra il 1656 e il 1657, affrescarono al Quirinale. A Ciro Ferri venne affidato il numero più alto di scene, ben sette; François Nicolas de Bar – l'unico a non essere impiegato nella galleria – ne eseguì sei; a Guillaume Courtois, Jan Miel, Carlo Cesi ne spettarono due a testa; a Pier Francesco Mola e Carlo Maratti solo una, mentre Lazzaro Baldi fu incaricato di mettere a punto le cornici decorative dei testi e l'illustrazione d'apertura. Il messale risulta così essere riccamente corredato da una *suite* di ventotto incisioni a bulino⁴. Anche in questo caso, come già per il Quirinale, il Berrettini non partecipò direttamente all'impresa. Egli infatti non fornì i disegni per

¹ BELLORI 1672 [2009, II], p. 584. Per la galleria si rimanda al capitolo III. Per Zanobio Masotti: MICHEL 1995.

² GRAF 1998, p. 201. Oltre allo studio di Graf, che ha raccolto e pubblicato buona parte dei disegni preparatori per il messale, si vedano ancora MICHEL 1995, la scheda di L. BONELLI, in *Alessandro VII Chigi* 2000, pp. 180-182, cat. 105; BOREA 2009B, I, p. 332.

³ GRAF 1998, p. 203.

⁴ Di quattro incisioni inserite nel testo (*l'Ingresso di Cristo a Gerusalemme*; *la Lavanda dei piedi*; *la Via Crucis*; *San Michele Arcangelo*) non è noto l'inventore (catt. 1-4).

la *Trinità con l'Arcangelo Michele* (cat. 8) e per l'*Immacolata Concezione* (cat. 9), ma è probabile che Spierre si fosse potuto avvalere dei suoi studi preparatori.

Come si vedrà nelle schede delle singole opere, le pagine del volume si configurano come un momento di proficui scambi tra i pittori coinvolti che meditano e condividono invenzioni e soluzioni compositive tanto a stampa quanto in pittura. Alla luce di tali relazioni e considerando il volume nella sua interezza, è possibile rintracciare alcuni elementi che permettono di retrodatarne la progettazione. Già Graf proponeva di anticiparla al 1660, anno di morte dell'incisore Jean Baron, autore di cinque scene (catt. 1-2; 23-25)⁵. Allo stesso modo, i disegni di Ciro Ferri devono essere probabilmente datati entro la sua partenza per Firenze, nel 1659, quando prese il posto del Berrettini nel cantiere mediceo di palazzo Pitti. Inoltre la presenza di Jan Miel fa scalare indietro l'elaborazione almeno alla fine del 1658. A partire dal novembre di quell'anno, il fiammingo si trasferì a Torino per ricoprire l'incarico di pittore di corte di Carlo Emanuele II di Savoia, rimanendovi fino alla morte, nell'aprile 1664. Dal suo arrivo nel ducato sabauda si susseguirono serratissimi gli impegni che lo videro, nell'arco di appena cinque anni, al lavoro nei due cantieri più importanti del momento: la decorazione del piano nobile del palazzo Reale, in vista delle nozze tra il duca e Francesca d'Orléans, e quella della sala di Diana alla reggia di Venaria. È quindi improbabile che egli inviasse i due disegni dal Piemonte, sottraendosi così a eventuali richieste e modifiche avanzate *in itinere* da Alessandro VII e da Pietro da Cortona.

Nel gruppo di artisti coinvolti nel Messale sono assenti Fabrizio Chiari e Giovanni Angelo Canini, inclusi invece nell'impresa del Quirinale ed entrambi, a queste date, con una produzione già affermata nel campo dell'incisione sia come inventori che come veri e propri *peintres-graveurs*. Tale assenza potrebbe forse dipendere dal mancato gradimento da parte del pontefice. L'avvio del lacunoso catalogo di Fabrizio Chiari è costituito proprio da due incisioni [**cap. I, figg. 46-47**] *d'après* Nicolas Poussin, firmate e datate 1635 e 1636. Si tratta della prima e più precoce traduzione delle idee del pittore francese anche se, come notato da Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Chiari più che tradurre lo spirito di Poussin, lo "tradi", dando luogo a riproduzioni di modesta qualità⁶. Questi fogli permettono di fissare gli esordi della carriera di Chiari, restituendo gli orizzonti culturali entro i quali si muoveva il pittore, all'epoca appena

⁵ GRAF 1998, p. 203.

⁶ PROSPERI VALENTI RODINÒ 2002, pp. 264-268.

ventenne⁷. Tali interessi sono confermati anche dal suo unico biografo, Nicola Pio, che circa la formazione ricorda:

«studiò fortemente e con grand'applicazione le statue antiche e l'opere magnifiche di questa città e, per il gran genio, e applicazione che aveva alla pittura, osservò con l'occhio del suo spirito li gran maestri che vivevano nel suo tempo giovanile [...] [e] fece un buon misto et un bel modo di tingere e buon pittore comparve»⁸.

Ancor più che in Chiari, la pratica incisoria sembra essere una costante nella produzione di Giovanni Angelo Canini⁹.

Canini fu lasciato da parte anche in occasione della realizzazione del primo frontespizio dei *Fasti Senesi*, opera promossa dal cardinale nepote Flavio Chigi. Come ricostruito da Jennifer Montagu, il disegno attribuito a Canini con l'*Impresa dell'Accademia degli Intronati*, nelle collezioni del Metropolitan Museum di New York, fu verosimilmente sottoposto all'approvazione del cardinale, il quale però preferì la soluzione iconograficamente più chiara presentata da Carlo Maratti e poi incisa da Guillaume Valet¹⁰.

⁷ Di Chiari si ignoravano anche i corretti estremi cronologici. Nicola Pio lo dice nato nel 1621: PIO-ENGGASS 1977, p. 205. FATTOROSI BARNABA (1980, p. 560) propone di anticipare la nascita di qualche anno, collocandola intorno al 1615. Nell'inedito testamento rogato a Roma il 9 giugno 1696, il pittore viene definito «di anni 84»: ASR, *Trenta Notai Capitolini*, ufficio 15, f. 191v. Sulla base di questa indicazione è possibile fissare la data nascita al 1612 e quella di morte al 1696. Si veda più nel dettaglio il capitolo I, paragrafo 4.

⁸ PIO 1724 [1977], p. 205.

⁹ Rimangono numerose incisioni *d'après* disegni di Canini: TURNER 1978A, pp. 391-393; VIATTE 1979, pp. 277-279.

¹⁰ Inv. 1980.119, penna, matita nera, inchiostro bruno e bistro con rialzi a biacca, 240x169 mm: MONTAGU 1983. Il secondo frontespizio dei *Fasti Senesi* deriva invece da un'invenzione di Raffaello Vanni.

2. ARTISTI E OPERE (IN ORDINE ALFABETICO)

	INVENTORE	INCISORE	SOGGETTO
1	ANONIMO (FRANÇOIS NICOLAS DE BAR?)	JEAN BARON	<i>Ingresso di Cristo a Gerusalemme</i>
2	ANONIMO (FRANÇOIS NICOLAS DE BAR?)	JEAN BARON	<i>Salita al Calvario</i>
3	ANONIMO	ANONIMO	<i>Lavanda dei piedi</i>
4	ANONIMO	ANONIMO	<i>San Michele Arcangelo</i>
5	LAZZARO BALDI	GUILLAUME VALET	<i>Santi Pietro e Paolo con emblema Chigi (frontespizio)</i>
6	CARLO CESI	GUILLAUME VALET	<i>Adorazione dei pastori</i>
7	CARLO CESI	ÉTIENNE PICART	<i>Trasfigurazione</i>
8	PIETRO DA CORTONA	FRANÇOIS SPIERRE	<i>Trinità con l'Arcangelo Michele</i>
9	PIETRO DA CORTONA	FRANÇOIS SPIERRE	<i>Immacolata Concezione</i>
10	GUILLAUME COURTOIS	GUILLAUME VALET	<i>Annunciazione</i>
11	GUILLAUME COURTOIS	ÉTIENNE PICART	<i>Adorazione dei Magi</i>
12	CIRO FERRI	FRANÇOIS SPIERRE	<i>Circoncisione</i>
13	CIRO FERRI	CORNELIS BLOEMAERT	<i>Crocifissione</i>
14	CIRO FERRI	CORNELIS BLOEMAERT	<i>Resurrezione</i>
15	CIRO FERRI	CORNELIS BLOEMAERT	<i>Pentecoste</i>
16	CIRO FERRI	CORNELIS BLOEMAERT	<i>Ultima Cena</i>
17	CIRO FERRI	GIOVANNI BATTISTA BONACINA	<i>Santa Martina rifiuta di adorare gli idoli</i>
18	CIRO FERRI	ÉTIENNE PICART	<i>San Pietro e san Paolo in carcere</i>
19	CARLO MARATTI	CORNELIS BLOEMAERT	<i>Presentazione al tempio</i>
20	JAN MIEL	GUILLAUME VALET	<i>Assunzione della Vergine</i>
21	JAN MIEL	ÉTIENNE PICART	<i>Nascita della Vergine</i>
22	PIER FRANCESCO MOLA	CORNELIS BLOEMAERT	<i>Trinità</i>
23	FRANÇOIS NICOLAS DE BAR	JEAN BARON	<i>Martirio di santo Stefano</i>
24	FRANÇOIS NICOLAS DE BAR	JEAN BARON	<i>Sant'Andrea in adorazione della Croce prima del martirio</i>
25	FRANÇOIS NICOLAS DE BAR	GUILLAUME VALET	<i>Sposalizio della Vergine</i>
26	FRANÇOIS NICOLAS DE BAR	ÉTIENNE PICART	<i>Nascita di san Giovanni Battista</i>
27	FRANÇOIS NICOLAS DE BAR	ÉTIENNE PICART	<i>La Vergine appare a san Giacomo</i>
28	FRANÇOIS NICOLAS DE BAR	GUILLAUME VALET	<i>Tutti i santi</i>

3. SCHEDE

1.



INVENTORE: Anonimo (François Nicolas de Bar?)

INCISORE: Jean Baron (Tolosa, 1616? – Roma, 1660)

SOGGETTO: *Ingresso di Cristo a Gerusalemme*

ISCRIZIONI: «BARONIUS F. ROMA»

L'incisione con l'*Ingresso di Cristo a Gerusalemme* [fig. 1] è inserita all'interno del testo e non presenta il nome dell'inventore, come anche la *Salita al Calvario*, la *Lavanda dei piedi* e il *San Michele Arcangelo* (catt. 2-4).

Tuttavia alcuni arcaismi nel modo di risolvere la composizione, che si presenta piuttosto affollata e confusa, avvicinano la stampa a quelle firmate dal lorenese François Nicolas de Bar (catt. 23-28), come già ipotizzato da Dieter Graf¹¹. In particolare appare simile il modo di panneggiare, debitore dello studio della statuaria antica. Si confrontino, ad esempio, i manti delle figure del corteo che accoglie Cristo a Gerusalemme con quelli di Maria e di sant'Anna nello *Sposalizio della Vergine* (cat. 25; fig. 63), inciso da Guillaume Valet. Anche alcune fisionomie sembrano essere convincentemente accostabili a quelle del lorenese. È il caso dell'uomo barbuto inginocchiato al cospetto di Gesù che ritorna, con ben poche varianti, nel *San Giacomo davanti alla Vergine* (cat. 27; fig. 64); quest'ultimo realizzato dal bulino di Étienne Picart.

¹¹ Graf suggerisce che l'inventore delle quattro incisioni anonime (catt. 1-4) possa essere identificato in Nicolas de Bar, che si contraddistingue dagli altri partecipanti per uno stile più antiquato: GRAF 1998, p. 203. Per la bibliografia relativa a Nicolas de Bar si rimanda alla scheda 23 in questo stesso capitolo.

2.



INVENTORE: Anonimo (François Nicolas de Bar?)

INCISORE: Jean Baron (Tolosa, 1616? – Roma, 1660)

SOGGETTO: *Salita al Calvario*

ISCRIZIONI: «IO. BARONIUS F.»

L'incisione con la *Salita al Calvario* [fig. 2] è inserita all'interno del testo e non presenta il nome dell'inventore, come anche l'*Ingresso di Cristo a Gerusalemme*, la *Lavanda dei piedi* e il *San Michele Arcangelo* (catt. 1; 3-4). La scena sembra essere stata realizzata dallo stesso autore dell'*Ingresso di Cristo a Gerusalemme* (cat. 1), al netto delle similitudini derivanti dal fatto che entrambe sono incise da Jean Baron. Ritornano anche in questo caso i panneggi pesantemente scultorei e il modo un po' confusionario di concepire l'episodio sacro che è delimitato, sia a destra che a sinistra, da figure di quinta. Le fisionomie sono inoltre accostabili a quelle delle incisioni firmate dal lorenese François Nicolas de Bar (catt. 23-28). In particolare alcune analogie, anche nel modo di concepire le architetture sullo sfondo, si riscontrano nel *Sant'Andrea in adorazione della Croce prima del martirio* (cat. 24; fig. 62). È possibile quindi avanzare l'ipotesi che l'invenzione della *Salita al Calvario* spetti al lorenese.

3.



INVENTORE: Anonimo

INCISORE: Anonimo

SOGGETTO: *Lavanda dei piedi*

Non sono noti né l'inventore né l'incisore di questa *Lavanda dei piedi* inserita all'interno del testo [fig. 3]. Dieter Graf ha proposto di riconoscere l'inventore di questa scena e delle altre tre anonime all'interno del messale con il lorenese François Nicolas de Bar, cui si devono sei incisioni firmate (catt. 23-28)¹². Tuttavia rispetto alle altre incisioni anonime – l'*Ingresso di Cristo a Gerusalemme* (cat. 1), l'*Andata al Calvario* (cat. 2) e il *San Michele Arcangelo* (cat. 4) – nelle quali si riscontrano alcuni punti di contatto con quelle di Nicolas de Bar, la *Lavanda dei piedi* presenta panneggi fittamente increspati e avvolgenti invece che netti e scultorei. Anche le fisionomie risultano essere più delicate, caratterizzate da nasi stretti e fini, leggermente all'insù, occhi piccoli e vispi, barbe e capigliature ben definite. La *Lavanda dei piedi* sembrerebbe quindi essere imputabile a un anonimo pittore ancora da rintracciare.

¹² GRAF 1998, p. 203.

4.



INVENTORE: Anonimo

INCISORE: Anonimo

SOGGETTO: *San Michele Arcangelo*

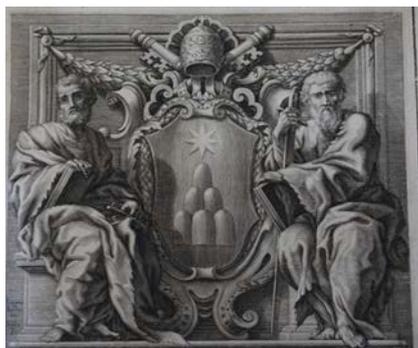
Il *San Michele Arcangelo* è una stampa inserita all'interno del testo di cui si ignorano sia l'inventore che l'incisore **[fig. 4]**.

Il modo di panneggiare e le fisionomie un poco caricaturali, caratterizzate da occhiaie profonde, trovano riscontro con altre due incisioni anonime ma dubitativamente assegnate a François Nicolas de Bar¹³: l'*Ingresso di Cristo a Gerusalemme* e l'*Andata al Calvario* (catt. 1-2). Si confrontino ad esempio il volto dell'arcangelo con quello dello sgherro che trascina Cristo verso il martirio (cat. 2; **fig. 2**). Anche per questa incisione è forse possibile attribuire l'invenzione a Nicolas de Bar, il quale firmò sei illustrazioni all'interno del messale¹⁴.

¹³ Come suggerito già in GRAF 1998, p. 203.

¹⁴ Cfr. catt. 23-28.

5.



INVENTORE: Lazzaro Baldi (Pistoia, 1624? – Roma, 1703)

INCISORE: Guillaume Valet (Parigi, 1632 – Parigi, 1704)

SOGGETTO: *San Pietro e san Paolo con lo stemma Chigi*

ISCRIZIONI: «LAZARUS BALDUS DEL.» «VALLET FE.»

A Lazzaro Baldi non vennero assegnati episodi all'interno del messale: a lui spettarono l'illustrazione di apertura del volume [fig. 5] e le sedici cornici decorative, inquadranti il testo della messa (sempre sul *recto*), incise da Guillaume Valet ed Étienne Picart. Non sono per il momento stati individuati disegni preparatori. Dieter Graf ha però riscontrato alcune somiglianze con la cornice di un disegno raffigurante un episodio della vita di san Giovanni da Capestrano conservato presso l'Istituto Centrale per la Grafica di Roma¹⁵.

¹⁵ Inv. FC124476, matita, penna e inchiostro nero, acquerello grigio e biacca, 343x227 cm: GRAF 1998, pp. 203; 213 nota 8.

6.



INVENTORE: Carlo Cesi (Antrudoco, 1622 – Rieti, 1682)

INCISORE: Guillaume Valet (Parigi, 1632 – Parigi, 1704)

SOGGETTO: *Adorazione dei pastori*

ISCRIZIONI: «CARLOUS CESIUS INVE. ET DEL.» «GUILL. VALET SCULP. ROM»

Carlo Cesi è maggiormente noto come incisore che come pittore¹⁶. Negli stessi anni di elaborazione del messale, prese parte a due altre importanti imprese editoriali che lo videro come unico protagonista: la traduzione a stampa della galleria Farnese, pubblicata a Roma nel 1657 e quella della galleria nel palazzo Pamphilj in piazza Navona, edita intorno al 1661¹⁷. In entrambi i casi le tavole, realizzate nello stesso verso degli affreschi, costituiscono la prima restituzione sistematica dei cicli di Annibale Carracci e di Pietro da Cortona¹⁸.

¹⁶ Per la produzione pittorica di Cesi si vedano il *Giudizio di Salomone* nella galleria di Alessandro VII al Quirinale (capitolo III, cat. 5) e la *Sacra Famiglia con sant'Anna* nella cappella Cesi in Santa Maria della Pace (capitolo IV, cat. 5). Ben documentata è invece la sua attività didattica per l'Accademia di San Luca, di cui diventò principe nel 1675. Inoltre già dagli anni cinquanta, Cesi teneva un'accademia privata di pittura, cui prese parte anche Francesco Cozza: FERRARIS, VANNUGLI 1987B, p. 44.

¹⁷ Il primo volume venne dedicato dal pittore al cardinale Ottoboni, già governatore di Rieti, ed è pubblicato da François Collignon con uno scritto di Giovan Pietro Bellori, *Argomento della Galleria Farnese*: BOREA 2009, I, pp. 308-310. È stato sottolineato come, nel prediligere una riproduzione analitica piuttosto che d'insieme, la «sua immagine della Galleria [...] costituisce l'approccio più sincero che sia stato fatto al complesso di figure e di azioni che Annibale aveva articolato nelle partiture della volta Farnese»: BOREA 1986, p. 540. Il secondo volume venne commissionato al Cesi da Camillo Pamphilj, come testimonia un pagamento erogato dal principe in favore del pittore nel 1661: FERRARIS, VANNUGLI 1987A, p. 25; P. FERRARIS, in *Carlo Cesi* 1987, p. 102, nota 16, cat. 21.1; BOREA 2009, I, p. 334.

¹⁸ Una parziale riproduzione della galleria Farnese era stata operata da Jacques Belly nel 1641: BOREA 2009, I, pp. 293-294.

Per il messale, invece, Cesi fornì solo due invenzioni, l'*Adorazione dei pastori* [fig. 6] e la *Trasfigurazione* (cat. 7), tradotte rispettivamente da Guillaume Valet ed Étienne Picart. La scena qui schedata si presenta fortemente chiaroscurata e ricalca gli effetti luministici delle più note *Adorazioni* notturne di Correggio e soprattutto di Lanfranco, che si cimentò più volte in questo tema. Un disegno preparatorio, conservato presso il Victoria and Albert Museum di Londra (inv. Dyce.206; fig. 7), costituisce probabilmente la guida per l'incisore, come si intuisce dall'assenza di varianti rispetto alla redazione finale¹⁹. Confermano questa funzione le marcate acquerellature brune, a segnalare le parti maggiormente in ombra, e la cornice di foglie di quercia intrecciate, emblema di Casa Chigi, presente anche nell'incisione. Un ulteriore disegno, più rapido e pittorico nell'esecuzione e dalla stesura pastosa è stato rintracciato da Ursula Fischer Pace nelle collezioni del Teylers Museum di Haarlem²⁰.

¹⁹ Inchiostro bruno acquerellato e biacca stesa a pennello, 312x220 mm: A. VANNUGLI, in *Carlo Cesi* 1987, p. 103, cat. 22.D.

²⁰ Inv. K IX 047, inchiostro bruno acquerellato e biacca stesa a pennello, 313x205 mm: FISCHER PACE 1995, pp. 94 fig. 50; 96, che nota come la tecnica utilizzata da Cesi abbia dei punti in comune con quella di Lazzaro Baldi.

7.



INVENTORE: Carlo Cesi (Antrudoco, 1622 – Rieti, 1682)

INCISORE: Étienne Picart (Parigi, 1631/1632 – Amsterdam, 1721)

SOGGETTO: *Trasfigurazione*

ISCRIZIONI: «CARLOUS CESIUS INVE. ET DEL.» «STEPHANUS PICART SCULP. ROMA»

Rispetto all' *Adorazione dei pastori* (cat. 6) non sono noti disegni preparatori per la *Trasfigurazione* [fig. 8], la cui composizione, nel complesso, appare piuttosto impacciata nello scalare delle figure su diversi piani, con un risultato finale un poco affastellato.

8.



INVENTORE: Pietro da Cortona (Cortona, 1596 – Roma, 1669)

INCISORE: François Spierre (Nancy, 1639 – Marsiglia, 1681)

SOGGETTO: *Trinità con l'Arcangelo Michele*

ISCRIZIONI: «EQUES PETRUS BERRETTINUS CORTON PINX.» «FR. SPIERRE DEL ET SCULP.»

Nel messale, così come già nella galleria di Alessandro VII e in Santa Maria della Pace, Pietro da Cortona assunse l'intera regia dell'impresa, senza partecipare direttamente alla realizzazione delle opere. Il frontespizio con la *Trinità e l'Arcangelo Michele* [fig. 9] deriva però da un perduto dipinto saldatogli nel luglio 1656 per la sala del Concistoro in Vaticano su commissione del pontefice, al quale si doveva anche l'invenzione del soggetto [fig. 11]²¹. Per il registro superiore della composizione Cortona rielaborò un'opera di molti anni prima: la *Trinità*, eseguita tra il 1628 e il 1630 per l'altare del Santissimo Sacramento nella basilica di San Pietro in Vaticano [fig. 10]. Il drago dell'Apocalisse sembra invece essere una versione più elaborata di quello che compare ai piedi della Vergine nella pala con l'*Immacolata Concezione*, inviata da Roma a Perugia e a sua volta modello per l'altra incisione di Spierre tratta *d'après* Pietro da Cortona [figg. 13-14; cat. 9]. È stato già notato il valore programmatico della scelta di raffigurare il trionfo della fede sull'eresia in apertura del volume²². Il tema era infatti particolarmente sentito da Alessandro VII, sin dai tempi della pace di Westfalia, da lui stesso

²¹ FUMAGALLI 1997, p. 48; GALLAVOTTI CAVALLERO 2011, p. 545.

²² GRAF 1998, pp. 203-204.

definita come «infame», e ancora di più nel corso del suo pontificato, minacciato dall'avanzata del giansenismo²³.

Nello studio a matita, inchiostro e acquerello grigio conservato presso l'Art Institute di Chicago si deve riconoscere il disegno di presentazione del dipinto al pontefice [fig. 11]²⁴. Su questo foglio, unitamente ad altri studi, deve essersi basato anche Spierre. La derivazione dal dipinto invece che da disegni *ex novo* è confermata dalle iscrizioni apposte dall'incisore: «EQUES PETRUS BERRETTINUS CORTON PINX.» e «FR. SPIERRE DEL ET SCULP.».

²³ ROSA 1960, p. 206. Ancora più esplicita è la stampa, sempre di invenzione di Pietro da Cortona, delineata da Ciro Ferri e incisa da Giuseppe Maria Testana, con la *Fede, la Religione e la Chiesa che mostrano all'Eresia, impersonata dall'idra, il ritratto di Alessandro VII: "A soggetto romano"* 1994, cat. 3.

²⁴ Inv. 860, penna e inchiostro bruno, acquerellature brune e grigie, rialzi a biacca, 458x357 mm: JOACHIM, FOLDS MCCULLAGH 1979, pp. 54-55, cat. 65. Presso il Metropolitan Museum di New York si conserva un altro disegno (inv. 49.19.53, penna e inchiostro bruno diluito a pennello, 374x262 mm) [fig. 12] con il medesimo soggetto, attribuito a Pietro da Cortona. Tuttavia la qualità decisamente inferiore del foglio, in cui la composizione è resa senza profondità e con nessun interesse per gli effetti chiaroscurali, e l'assenza di varianti rispetto all'incisione rendono più verosimile una sua derivazione da quest'ultima. Un altro disegno in collezione privata e nello stesso verso dell'incisione è stato ricondotto a Spierre da: GRAF 1998, p. 202, fig. 5.

9.



INVENTORE: Pietro da Cortona (Cortona, 1596 – Roma, 1669)

INCISORE: François Spierre (Nancy, 1639 – Marsiglia, 1681)

SOGGETTO: *Immacolata Concezione*

ISCRIZIONI: «EQUES PETRUS BERETTINUS CORTON PINX.» «F. SPIERRE DELIN. ET SCULP.»

Come già per la *Trinità con san Michele Arcangelo* (cat. 8) anche l'*Immacolata Concezione* è tratta non da un disegno predisposto appositamente dal Berrettini ma da un suo dipinto ancora oggi esistente, inviato da Roma agli Oratoriani di Perugia [figg. 13-14]. La tela ebbe una lunga gestazione – commissionata nel 1658, venne portata a termine soltanto nel 1661 – e venne elaborata all'interno della bottega cortonesca, sotto la direzione del maestro²⁵. Le figure sono quelle oramai collaudate della tarda maturità del Cortona (il cui ricorso gli garantiva evidentemente un agile controllo sugli allievi): Dio Padre si ripete nel *Daniele nella fossa dei leoni* (ora Venezia, Galleria dell'Accademia, inv. 754 ma già nella demolita chiesa di San Daniele, 1663-1664)²⁶ mentre lo schema compositivo ritorna anche nell'*Annunciazione* per San Francesco a Cortona.

²⁵ L'intera vicenda è riassunta in: A. LO BIANCO, in *Pietro da Cortona* 1997, p. 380, cat. 60. Un'altra versione del dipinto, qualitativamente meno sostenuta, si conserva nella chiesa di San Filippo a Ripatransone nelle Marche. Anna LO BIANCO (1995, p. 190 e p. 183, fig. 189 anche se la didascalia la identifica erroneamente con la pala di Perugia) propone di vedervi la collaborazione tra il Cortona e Lazzaro Baldi. Una certa grossolanità nell'insieme farebbe propendere per un maggiore intervento da parte di quest'ultimo.

²⁶ Giuliano BRIGANTI (1962B [1982], p. 266), sulla scorta del FABBRINI (1896, pp. 135-136), ipotizzò che il dipinto fosse stato commissionato dalla badessa Foscarina Diedo, tramite la mediazione di Nicolò Sagredo, ambasciatore della Repubblica di Venezia a Roma con il quale il Berrettini fu in contatto almeno della metà del secolo, in occasione della ridecorazione della basilica di San Marco Evangelista al Campidoglio. Su Sagredo e il Cortona si rimanda al capitolo II, paragrafo 4.1.

È probabile che Spierre abbia avuto accesso ai modelli e alle prove messe in opera dal Berettini e da Ciro Ferri, che affiancò il maestro nella realizzazione finale della tela²⁷. Rispetto ad essa, replicata in controparte, l'incisione presenta alcune lievi varianti: manca l'angioletto che spunta dalle nuvole ai piedi di Dio Padre, così come quello che si intravede appena di profilo, mentre il panneggio dei due cherubini in primo piano è più aereo e svolazzante²⁸.

L'esplicita presenza di questo soggetto all'interno del messale riflette l'impegno profuso da parte di Alessandro VII in favore dell'affermazione del dogma dell'Immacolata Concezione, sostenuto dall'emanazione della bolla *Sollicitudo omnium Ecclesiarum*, l'8 dicembre 1661.

²⁷ Debitore di questa invenzione è anche l'affresco realizzato al principio degli anni sessanta da un altro allievo presente nella bottega del Cortona, Lazzaro Baldi, nella cappella Inghirami in San Giovanni in Laterano: BERNARDINI 1994, p. 214.

²⁸ Nella tela è ancora visibile a occhio nudo un pentimento nella zona del panneggio che, in un primo momento, doveva essere stato come quello inciso da Spierre, ad ulteriore riprova della possibilità da parte dell'incisore di servirsi dei disegni preparatori.

10.



INVENTORE: Guillaume Courtois (Saint Hippolyte, 1626 – Roma, 1679)

INCISORE: Guillaume Valet (Parigi, 1632 – Parigi, 1704)

SOGGETTO: *Annunciazione*

ISCRIZIONI: «GUILL: CORTESE DEL.» «GUILL: VALET SCULP.»

L'*Annunciazione* [fig. 15] è una delle due incisioni realizzate su disegno di Guillaume Courtois²⁹. La stampa dà conto della capacità di sintesi tra riferimenti diversi e della piena maturità artistica raggiunta dal Borgognone dopo l'esteso intervento nella basilica di San Marco³⁰. Se il modello di partenza è stato riconosciuto da Simonetta Prosperi Valenti Rodinò nella giovanile *Annunciazione* [fig. 16] di Carlo Maratti, databile entro il 1650, è pur vero che Courtois lo rielaborò enfatizzando il registro superiore, in cui appare Dio Padre, esemplato sulle figure realizzate proprio in san Marco [figg. 17-19] e circondato da festosi puttini che non si discostano da quelli coevi del palazzo Pamphilj a Valmontone³¹. Un ulteriore elemento di prossimità tra i due artisti si rintraccia nella scelta della tecnica: anche Courtois, come già Maratti su insegnamento di Andrea Sacchi, preferì ricorrere all'uso della matita rossa piuttosto che alla penna o alla matita nera. La posa remissiva della Vergine è invece mutuata dall'*Annunciazione* affrescata da Charles Mellin in San Luigi dei Francesi. Il capo reclinato dolcemente da un lato e il viluppo del manto sono studiati da Courtois in un disegno a matita

²⁹ Per motivi liturgici essa compare due volte all'interno del volume.

³⁰ Per le opere di Courtois in San Marco cfr. capitolo III, catt. 8-15.

³¹ PROSPERI VALENTI RODINÒ 2018, pp. 252-253. Già Pascoli riportava la stretta amicizia che intercorse tra il Borgognone e Maratti: PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 220.

rossa presso l'Istituto Centrale per la Grafica che riecheggia fedelmente la figura del lorenese [figg. 20-22]³². In un secondo momento venne modificata la posa delle mani per fare spazio al leggio, come si vede nella redazione finale a stampa. Presso il Kunstmuseum di Düsseldorf si conserva uno studio di Courtois appartenente alle ultime fasi di progettazione poiché, rispetto alla redazione finale, presenta solo minime varianti: è assente l'aureola trinitaria intorno alla testa di Dio Padre mentre, in primo piano sul pavimento, si trova una cesta, poi non realizzata dall'incisore³³.

³² Inv. FC126960, matita rossa, 271x163 mm: *Disegni di Guglielmo Cortese* 1979, pp. 46; 151, cat. 70. Il debito di Courtois nei confronti di Mellin è stato indagato da MALGOUYRES 2003, pp. 144-147.

³³ GRAF 1998, p. 208, fig. 23.

11.



INVENTORE: Guillaume Courtois (Saint Hippolyte, 1626 – Roma, 1679)

INCISORE: Étienne Picart (Parigi, 1631/1632 – Amsterdam, 1721)

SOGGETTO: *Adorazione dei magi*

ISCRIZIONI: «GUILL: CORTESE DEL.» «STEPH. PICART SCULPSIT ROMA»

L'incisione presenta un soggetto trattato più volte in pittura da Guillaume Courtois nello stesso giro d'anni del messale: nella cappella Cesi in Santa Prassede e nella tela proveniente dalla collezione Colonna e conservata presso la Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini, che presenta dal punto di vista compositivo alcune affinità con la stampa [figg. 23-24]³⁴.

Lo studio preliminare alla traduzione a bulino, realizzato a matita rossa con rialzi di biacca, è stato individuato da Dieter Graf in un foglio passato in asta da Christie's nel 1971 con un'attribuzione a Ciro Ferri [fig. 26]³⁵. Mentre il disegno a matita rossa, conservato presso il British Museum, testimonia ancora una fase preliminare poiché condotto con sostanziali modifiche nello stesso verso dell'incisione [fig. 25]³⁶.

³⁴ Erich Schleier, il quale ha riconosciuto per primo la paternità al Courtois dell'*Adorazione Colonna* già attribuita a Giuseppe Passeri, non esclude che possa esserci un dipinto ancora più vicino all'incisione: SCHLEIER 1970, pp. 3-6.

³⁵ GRAF 1998, pp. 209 fig. 26; 211; 214 nota 43. Il disegno si trova adesso nelle collezioni del Getty Museum (inv. 95.GB.41, matita rossa e rialzi a biacca, 298x197 mm).

³⁶ Inv. 1981,0725.9, matita rossa, 362x217 mm: TURNER 1999, I, cat. 59. Sebbene non sia in controparte, l'incorniciatura del foglio lascia ipotizzare che si tratti di uno studio per un'incisione.

12.



INVENTORE: *Ciro Ferri* (Roma, 1633 – Roma, 1689)

INCISORE: *François Spierre* (Nancy, 1639 – Marsiglia, 1681)

SOGGETTO: *Circoncisione*

ISCRIZIONI: «CYRUS FERUS DELINEAVIT» «FRANCISCUS SPIERRE SCULP»

A *Ciro Ferri* spettò il numero più alto di invenzioni fornite per il messale – sei a piena pagina e una inserita nel testo – probabilmente in virtù dello stretto rapporto di collaborazione che si instaurò con *Pietro da Cortona* a partire dagli anni cinquanta. In più di un'occasione il giovane allievo affiancò o, all'occorrenza, si sostituì al maestro, riuscendo a riproporne fedelmente lo stile, come osservava un testimone dell'epoca, trovando che l'opera di *Ferri* nella tribuna della chiesa della *Vallicella* fosse «similissima a quella di *Pietro*, il quale poco o niente lavora di sua mano, e solo assiste a questo giovane»³⁷. Tale abilità quasi mimetica non è da meno nelle scene incise: le fisionomie, il dinamismo delle figure e gli esuberanti effetti luministici discendono in linea diretta dalle invenzioni cortonesche.

L'intervento di *Ferri* è da collocare entro il 1659, vale a dire prima della partenza alla volta di *Firenze*, ove si recò per portare a termine gli affreschi in palazzo *Pitti* iniziati dal *Cortona* il decennio precedente. Data la consistenza della sua partecipazione è infatti improbabile che vi si applicasse al rientro a *Roma*, al principio del 1661, appena un anno prima della pubblicazione del messale.

³⁷ FUMAGALLI 1997, p. 50. Si veda anche il capitolo I, paragrafo 2.

Un foglio molto prossimo alla redazione finale della *Circoncisione* [figg. 27-28], già in collezione David B. Gurney a New York e ora al Metropolitan, mostra un pensiero ben più elaborato per il frontone, poi semplificato da Spierre³⁸.

L'alta qualità dell'incisione, in cui Ferri dà prova di grandi doti compositive nella capacità di orchestrare sapientemente le figure per farle convergere verso il Bambino, è ricordata anche da Lione Pascoli: «meravigliosi son quegli [*rami*] intagliati dello Spierre, particolarmente la circoncisione del Signore per il messale d'Alessandro VII»³⁹.

³⁸ Inv. 1991.184.2, matita nera, penna e inchiostro bruno acquerellato, rialzi a biacca, 366x240 mm; pubblicato in GRAF 1998, p. 204 fig. 9.

³⁹ PASCOLI 1730-1736 [1992], p. 242. L'incisione è ricordata anche in BALDINUCCI 1686 [2013], p. 231.

13.



INVENTORE: Ciro Ferri (Roma, 1633 – Roma, 1689)

INCISORE: Cornelis Bloemaert (Utrecht, 1603 – Roma, 1692)

SOGGETTO: *Crocifissione*

ISCRIZIONI: «CYRUS FERRUS DELIN:» «C. BLOEMAERT SCULP:»

La *Crocifissione* [fig. 29] costituisce una delle sette illustrazioni messe a punto da Ciro Ferri, che poco si discostano dalla produzione del Cortona (cfr. cat. 12), con il quale si era instaurato un rapporto di reciprocità almeno dal principio degli anni cinquanta. Dal punto di vista compositivo il soggetto presenta infatti alcune affinità con la *Crocifissione* commissionata da Alessandro VII al Berrettini per l'altare maggiore della collegiata di San Tommaso da Villanova a Castel Gandolfo [fig. 31]⁴⁰. Se le figure di Maria addolorata e di san Giovanni riprendono con alcune varianti quelle della tela, nel Crocifisso Ferri opta per una veduta scorciata che contribuisce ad aprire la scena in profondità. La Maddalena, ripresa di spalle e con il volto nascosto, è invece mutuata da un'opera ben più antica del Cortona: la *Crocifissione* realizzata nella cappella di palazzo Barberini all'inizio degli anni trenta [fig. 30].

Presso il British Museum si conserva un bel disegno, molto rifinito, eseguito in controparte a matita nera, con acquerellature marroni e rialzi di biacca probabilmente fornito a Bloemaert come guida per l'incisione⁴¹.

⁴⁰ Della *Crocifissione* di Castel Gandolfo esiste una versione rettangolare, attribuibile verosimilmente allo stesso Ferri, nella chiesa di Santa Maria in via Lata: LO BIANCO 1990, II, p. 126, fig. 12. Ben diverso è il più tardo *Crocifisso* (da collocare intorno al 1680) commissionato a Ferri da Paolo Francesco Falconieri per la chiesa di Santa Maria dell'Orazione e Morte di via Giulia, in cui non vi è traccia della maniera del Berrettini, ad appena dieci anni dalla sua morte, e che al contrario è esemplato su quello di Guido Reni per l'altare maggiore di San Lorenzo in Lucina: LO BIANCO 2003, pp. 239-240, fig. 5; 247-249.

⁴¹ Inv. 1895,0915.665, matita nera, inchiostro bruno, rialzi a biacca, 317x187 mm: TURNER 1999, I, cat. 95.

14.



INVENTORE: Ciro Ferri (Roma, 1633 – Roma, 1689)

INCISORE: Cornelis Bloemaert (Utrecht, 1603 – Roma, 1692)

SOGGETTO: *Resurrezione*

ISCRIZIONI: «CYRUS FERRUS DELIN:» «C. BLOEMAERT SCULP:»

Della *Resurrezione* [fig. 32] si conserva solo uno schizzo proveniente dal cosiddetto taccuino Odescalchi⁴². Lo studio è interessante poiché presenta nella parte sommitale solo un veloce abbozzo della figura di Cristo, stilizzata e resa con i tratti nervosi tipici della produzione grafica di Ciro Ferri, mentre il resto del foglio è occupato da un altro studio a matita e penna per una *Presentazione della Vergine al tempio*. Simonetta Prosperi Valenti Rodinò ha quindi ipotizzato che in un primo momento l'episodio dovesse essere incluso nell'apparato iconografico del messale e che dovesse spettare a Ferri il quale, tra tutti i partecipanti, fornì il più alto numero di disegni (catt. 12-18)⁴³. Questa circostanza rafforza l'ipotesi che la progettazione delle sette incisioni del pittore debbano cadere entro la sua partenza per Firenze nel 1659 (cfr. anche cat. 12). È infatti improbabile che al suo ritorno, nel 1661, ci fossero ancora delle incertezze circa i soggetti da illustrare.

⁴² Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Taccuino Odescalchi, n. 42, matita nera, penna e inchiostro bruno, 244x160 mm. Per il taccuino: PROSPERI VALENTI RODINÒ 1997B, pp. 17-32.

⁴³ PROSPERI VALENTI RODINÒ 1997A, p. 241 cat. 14.48. Nel messale l'episodio non compare, vi è invece la *Presentazione di Gesù al tempio* realizzata da Cornelis Bloemaert su disegno di Carlo Maratti (cat. 19).

15.



INVENTORE: Ciro Ferri (Roma, 1633 – Roma, 1689)

INCISORE: Cornelis Bloemaert (Utrecht, 1603 – Roma, 1692)

SOGGETTO: *Pentecoste*

ISCRIZIONI: «CYRUS FERRUS DELIN:» «C. BLOEMAERT SCULP:»

Da un punto di vista qualitativo, la *Pentecoste* [fig. 33] è forse la scena meno riuscita tra quelle messe a punto da Ciro Ferri, a causa dell'affastellarsi delle figure e di una mancata chiarezza nella scansione dei piani. Presso il Département des Arts Graphiques del Louvre si conserva un foglio [fig. 34] da porre forse in relazione con l'incisione⁴⁴. Il disegno presenta pochi punti di contatto con la redazione finale. Tuttavia potrebbe trattarsi di un primo pensiero dedicato ad approfondire i rapporti spaziali tra il gruppo degli apostoli e la Vergine, al centro, poi modificato *in itinere*, dal quale però Ferri mantenne alcune idee, come ad esempio, la figura dell'uomo sulla destra appoggiato a uno sgabello.

⁴⁴ Inv. 14357, matita e tracce di penna e inchiostro bruno, 249x239 mm. Il foglio, che reca un'antica attribuzione a Carlo Maratti, è stato pubblicato da Bénédicte GADY (2011, p. 79, cat. 48) senza essere messo in relazione con la stampa. La studiosa lo colloca, per via dello stile, nella produzione degli anni sessanta.

16.



INVENTORE: Ciriaco Ferri (Roma, 1633 – Roma, 1689)

INCISORE: Cornelis Bloemaert (Utrecht, 1603 – Roma, 1692)

SOGGETTO: *Ultima Cena*

ISCRIZIONI: «CYRUS FERRUS DELIN:» «C. BLOEMAERT SCULP:»

Come per le altre incisioni intagliate su progetto di Ciriaco Ferri (catt. 12-15; 17-18) anche nell' *Ultima Cena* [fig. 35] è evidente la derivazione dai modelli di Pietro da Cortona. La scelta di porre il fuoco dell'episodio asimmetricamente sulla sinistra contribuisce ad animare la scena che è percorsa dal moto dei gesti e dei sentimenti degli apostoli. Nonostante la composizione sia prossima a quella della *Pentecoste* (cat. 16), in particolare nella figura inginocchiata in primo piano, l' *Ultima Cena* risulta essere meno confusionaria.

Presso il Metropolitan Museum di New York si conserva un bel foglio altamente rifinito che non presenta alcuna variante rispetto alla redazione finale e che quindi deve essere stato utilizzato dall'incisore come guida [fig. 36]⁴⁵. Ne dà conferma la stessa tecnica impiegata: matita, acquerellature brune e larghi ritocchi a biacca che danno luogo a una delicata tessitura chiaroscurale, particolarmente evidente nei risvolti delle vesti degli apostoli. Dal canto suo Bloemaert procedette solo a semplificare la cornice, ove comparivano alcuni serti di quercia e i monti chigiani, come avvenuto anche nella *Circoncisione* realizzata da Spierre (cat. 12; figg. 27-28).

⁴⁵ Inv. 68.38, matita nera, penna e inchiostro bruno acquerellato, rialzi a biacca, 350x226 mm: GRAF 1998, p. 207.

17.



INVENTORE: Ciro Ferri (Roma, 1633 – Roma, 1689)

INCISORE: Giovanni Battista Bonacina (Milano, 1620? – Roma, *post* 1670)

SOGGETTO: *Santa Martina rifiuta di adorare gli idoli*

ISCRIZIONI: «CIRUS FERRUS DEL:» «SANCTAE MARTINAE VIRGINIS ET MARTIRIS» «BONACINA SCUL.»

Tra le sette illustrazioni realizzate su progetto di Ciro Ferri, la *Santa Martina* [fig. 37] è l'unica a essere inserita all'interno del testo invece di occupare una pagina intera.

La presenza di questo soggetto sembrerebbe essere direttamente imputabile alla volontà di Pietro da Cortona. È infatti ben nota la sua speciale devozione verso la santa, nominata erede universale di tutti i suoi beni: era stato il pittore ad avviare a sue spese il lungo restauro e la ridecorazione della chiesa inferiore dei Santi Luca e Martina al Foro, nel 1634, in seguito al rinvenimento del corpo della martire⁴⁶. E proprio Pietro da Cortona fornì il contributo maggiormente determinante per risollevarlo dall'oblio la leggenda della santa mediante l'elaborazione di una nuova iconografia che predilige, nella maggior parte delle occorrenze, l'incontro mistico con la Vergine e il Bambino⁴⁷. Meno frequenti sono invece i rimandi ad alcuni episodi della vita, come ad esempio il *Rifiuto di adorare gli idoli* qui raffigurato.

Sotto la guida del Cortona, Ciro Ferri ebbe modo di confrontarsi con l'iconografia della santa in occasione del suo esordio pubblico, la pala con la *Vergine e il Bambino che appaiono a santa Martina*, destinata a ornare uno dei rinnovati altari della basilica di San Marco Evangelista in Campidoglio⁴⁸.

⁴⁶ Su questo tema si rimanda a: NOHELS 1969.

⁴⁷ Le diverse proposte iconografiche sono indagate in: MERZ 2003.

⁴⁸ Attualmente esposta in gregestia; la vicenda è ricostruita nel capitolo II, cat. 17.

Presso il British Museum si conserva un disegno preparatorio in controparte a matita nera, acquerellature brune e ripassi a biacca che non presenta alcuna variante rispetto alla traduzione a stampa⁴⁹.

⁴⁹ Inv. 1946,0713.749, matita, penna e acquerello bruno, rialzi a biacca, 153x207 mm: TURNER 1999, I, cat. 96, che nota come l'incisione non figuri in tutte le edizioni del messale.

18.



INVENTORE: *Ciro Ferri* (Roma, 1633 – Roma, 1689)

INCISORE: *Étienne Picart* (Parigi, 1631/1632 – Amsterdam, 1721)

SOGGETTO: *San Pietro e san Paolo in carcere*

ISCRIZIONI: «CYRUS FERRUS DEL.» «STPHA. PICART FE. RO.»

Il soggetto raffigura Pietro e Paolo [fig. 38], i santi patroni di Roma identificabili dai loro attributi iconografici ricorrenti, rinchiusi nel carcere Mamertino prima di essere condotti al martirio. Come per le altre incisioni progettate da *Ciro Ferri* (cfr. catt. 12-17), anche questa risente dei modi di Pietro da Cortona. In particolare una certa affinità si riscontra con i mosaici per le cappelle di San Pietro realizzati su cartone del *Berrettini*, a partire dal 1652⁵⁰. Per questa stampa non è stato per il momento rintracciato alcun disegno preparatorio.

⁵⁰ Nel giugno di quell'anno, il Cortona scrisse da Roma al granduca di Toscana informandolo di essere contemporaneamente al lavoro nella galleria del palazzo Pamphilj in piazza Navona e ai cartoni commissionatigli dalla Fabbrica di San Pietro: GEISENHEIMER 1909, p. 34.

19.



INVENTORE: Carlo Maratti (Camerano, 1625 – Roma, 1713)

INCISORE: Cornelis Bloemaert (Utrecht, 1603 – Roma, 1692)

SOGGETTO: *Presentazione al tempio*

ISCRIZIONI: «CAR MARATTI DEL.» «C. BLOEMAERT SCULP.»

La *Presentazione al tempio* è l'unica incisione realizzata su progetto di Carlo Maratti [fig. 39]. Il soggetto muove dagli insegnamenti di Andrea Sacchi, in particolare il ciclo di grandi tele nella lanterna del Battistero Lateranense (ora nei depositi dei Musei Vaticani), verso una composizione più dinamica. Alla pacata semplicità delle storie sacchiane, Maratti contrappone una scena pervasa da un certo drammatismo, accentuato dal convergere delle figure sul Bambino e dal fascio di luce che filtra dal drappeggio, rischiarando la struttura architettonica di sfondo vagamente memore del Pantheon.

Tutto ancora entro il magistero di Sacchi è anche un bello studio, accuratamente rifinito a matita rossa, conservato presso il British Museum e preparatorio per un'incisione raffigurante la *Presentazione della Vergine al tempio* [fig. 39a]⁵¹. Come notato da Nicholas Turner, Maratti

⁵¹ Inv. 1950,0211.13, matita rossa, 203x148 mm. Il foglio risente infatti delle *Storie di Costantino* eseguite entro il 1647 lungo le pareti del Battistero Lateranense. Particolarmente evidente è la citazione degli astanti sullo sfondo che rielabora, con poche varianti, l'affresco con *Costantino che stabilisce la religione cristiana* eseguito dallo stesso Maratti su cartone del maestro [cap. I, fig. 4]. Il foglio deve risalire a poco dopo l'esperienza del Battistero, non oltre l'inizio degli anni cinquanta, come indicano sia lo stile sia il fatto che dopo questa data il pittore cessò la sua

recuperò da questo foglio, databile entro i primi anni cinquanta, alcuni elementi compositivi per la *Presentazione* del messale: il taglio diagonale della scena e la donna posta di quinta sulla destra che si copre il volto con un pannello⁵². Proprio questi due dettagli anticipano, a loro volta, alcune soluzioni della *Visitazione* portata a termine nel 1666 per la tribuna di Santa Maria della Pace⁵³.

Graf ha riconosciuto e pubblicato il modello finale per l'incisione, realizzato a pennello con delicate acquerellature e ripassi a biacca, passato in asta da Christie's come opera della cerchia di Pietro da Cortona⁵⁴.

attività di *peintre-graveur*, come rilevato da PROSPERI VALENTI RODINÒ 2018, p. 250. Per il Battistero Lateranense si rimanda al capitolo I, paragrafo 1.

⁵² TURNER 1999, I, cat. 169.

⁵³ Sulla scorta di quanto narrato da Bellori, che colloca la descrizione dell'intervento in Santa Maria della Pace prima della galleria del Quirinale, la *Visitazione* è stata a lungo datata tra il 1656 e il 1658, mentre solo recentemente si è prestato attenzione alla data «1666» apposta in basso sulla tela: BELLORI 1672 [2009, II], p. 583; MEZZETTI 1955, pp. 275; 337. Per la corretta datazione: S. RUDOLPH, in *L'Idea del Bello* 2000, II, p. 460, cat. 4; AMENDOLA 2017, p. 168. Cfr. anche capitolo IV, cat. 7.

⁵⁴ GRAF 1998, pp. 210 fig. 27; 211-212. Un altro foglio con alcuni studi per la composizione è stato pubblicato da *Römische Barockzeichnungen* 1969, p. 53, cat. 107.

20.



INVENTORE: Jan Miel (Beveren, 1599? – Torino, 1664)

INCISORE: Guillaume Valet (Parigi, 1632 – Parigi, 1704)

SOGGETTO: *Assunzione della Vergine*

ISCRIZIONI: «IOAN MIELE IN. ET DEL.» «GUIL. VALET SCUL. ROM.»

Come per François Nicolas de Bar (catt. 23-28), anche la partecipazione di Jan Miel al messale non ha goduto di buona fortuna critica, a causa della scarsità di notizie a disposizione e di un pregiudizio consolidatosi già nelle pagine delle biografie coeve, che rilevavano nei modi del pittore l'assenza di «buon gusto, che è frutto di chi si è assuefatto nel grande, e nel sodo disegno», a causa della sua prolungata attività di bambocciant⁵⁵. Infatti, nonostante si trovi a prendere parte a quello che è stato giustamente definito come uno dei «più importanti libri illustrati del Seicento»⁵⁶ e sebbene esista un piccolo nucleo di incisioni di sua invenzione e di acquaforti di sua mano, Miel non è mai stato considerato un disegnatore⁵⁷.

⁵⁵ PASSERI 1772, p. 226.

⁵⁶ E. BOREA, in BALDINUCCI 1686 [2013], p. 160, nota 21.

⁵⁷ Allo stesso tempo sono numerosissime le attribuzioni a Miel di fogli raffiguranti scene di vita quotidiana, studi dal vero di soldati, avventori e contadini, avanzate più su base tipologica che stilistica: ogni figurina ammantata, con cappello a tesa larga e stivali, studiata dal vero viene spesso assegnata al fiammingo. Esempio in questo senso è il nucleo di ventisette disegni nel fondo Santarelli presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, a lui ascritti ma da ricondurre invece a Remigio Cantagallina: RINALDI 2017, pp. 145-160. Allo stato attuale delle conoscenze, l'unico disegno preparatorio per un dipinto di genere che può essere, con cautela, considerato autografo è la *Merenda dei contadini* in collezione Devonshire, presso Chatsworth House (inv. 685, penna, inchiostro bruno e acquerelli colorati, 161x469 mm): JAFFÉ 2002, II, p. 217. Nonostante la tecnica sia propria della copia *d'après*, alcune varianti rispetto al dipinto in collezione privata permettono di avanzare l'ipotesi che si possa trattare di uno studio preliminare.

Inoltre la cesura operata già nel corso del Seicento tra la produzione di genere e quella di storia, acuita anche dagli studi moderni che si sono maggiormente concentrati sulla prima, ha contribuito all'offuscamento della sua attività di pittore sacro e di storia; attività che invece deve essere ora riconsiderata alla luce dei prestigiosi incarichi conferitigli dal pontefice Chigi tra il 1656 e il 1657⁵⁸.

Il coinvolgimento di Miel in questa impresa editoriale corrobora anche la proposta di collocare l'elaborazione di buona parte dei soggetti del messale a ridosso dell'esecuzione degli affreschi al Quirinale. A partire dal novembre 1658, Miel è infatti a Torino con l'incarico di pittore di corte del duca Carlo Emanuele II di Savoia, ruolo che ricoprirà fino alla sua morte nell'aprile 1664. È quindi lecito immaginare che i due disegni per l'*Assunzione* [fig. 40] e la *Nascita della Vergine* (cat. 21) venissero realizzati entro la sua partenza, così da poter prontamente apportare le eventuali modifiche richieste dal pontefice o dal Cortona. A ulteriore riprova del fatto che proprio in questo giro d'anni Miel stesse lavorando su queste invenzioni vi è la prossimità tra la stampa qui in oggetto e il riquadro centrale dei ritrovati affreschi nella volta della cappella segreta del papa nel Palazzo Apostolico Vaticano, databili al 1657 [cap. V, fig. 4]⁵⁹.

Rintracciare i modelli di cui si servì il fiammingo nella realizzazione dell'*Assunzione* può essere utile per capire in che modo un pittore non rispondente allo stile cortonesco si approcciasse a un'opera collettiva proprio sotto la regia del Berrettini. Il testo di partenza con cui confrontarsi non può che essere la celebre e rutilante *Assunzione* di Annibale Carracci per l'altare della cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo, di cui Miel non è però in grado di replicare a pieno il dinamismo [fig. 41]. Allo stesso modo doveva aver guardato anche alla cappella Herrera in San Giacomo degli Spagnoli, realizzata a partire dai cartoni di Annibale e portata a termine da Lanfranco, Francesco Albani e Sisto Badalocchio⁶⁰. Per arrivare alla comprensione del bolognese, dei cui modelli si servì anche per alcune figure nella *Traversata del Mar Rosso* al Quirinale [cap. III, fig. 112], Miel dovette forse ricorrere alla mediazione delle incisioni giovanili di Carlo Maratti. La posa della Vergine, che ascende al cielo sostenuta da un turbinio di angioletti, si rifà all'acquaforte realizzata entro la fine degli anni quaranta dal pittore di

⁵⁸ Oltre ai due disegni per il messale, Miel realizzò la *Traversata del Mar Rosso* al Quirinale e gli affreschi con *Storie bibliche* nella cosiddetta cappella di Urbano VIII nel piano nobile del Palazzo Apostolico Vaticano, rivenuti nel corso di queste ricerche: si vedano il capitolo III, cat. 15 e il capitolo V, catt. 1-5. Una prima e significativa ricostruzione della sua produzione di pittore di storia si deve a ROMANO 1981. Più in generale: TOESCA 1962, pp. 135-136; BODART 1970, I, pp. 384-417; KREN 1980; TREZZANI 1983, pp. 91-114; DI MACCO 1988, pp. 61-67.

⁵⁹ Cfr. capitolo V, catt. 1-5.

⁶⁰ La cappella venne realizzata entro il primo decennio del secolo. Dopo essere stata smantellata alla metà dell'Ottocento, gli affreschi sono stati trasferiti su tela e si trovano oggi tra il Museu Nacional d'Art de Catalunya a Barcellona (ove si conserva l'*Assunta*) e il Museo del Prado di Madrid. Per le sue vicende: TERZAGHI 2007, pp. 197-244.

Camerano, a sua volta debitrice dei modelli di Raffaello [fig. 42]⁶¹. E ancora, una certa prossimità compositiva si riscontra anche con il foglio a matita rossa che costituisce uno studio più libero rispetto alla stampa, conservato presso le collezioni del Teylers Museum di Haarlem [fig. 43]⁶². Nonostante Miel appartenesse alla generazione precedente, la stessa di Andrea Sacchi, Pietro da Cortona e Gian Lorenzo Bernini di cui era coetaneo, dovette intuire sin dall'affresco con *Costantino che distrugge gli idoli* per il Battistero Lateranense [cap. I. fig. 4] come in Maratti risiedesse il rinnovamento delle invenzioni di Sacchi e come di conseguenza questi potesse fornirgli spunti preziosi per aggiornare il proprio repertorio di storia⁶³.

A testimonianza della fortuna di cui godettero le incisioni tratte dal messale, che vennero replicate singolarmente più volte anche da altri editori, si può aggiungere il curioso caso di una copia su tela nella diocesi del Monferrato, opera di un poco dotato anonimo pittore piemontese del XVIII secolo che ripete l'*Assunzione* nello stesso verso della stampa e con minime varianti, nel numero di puttini e nell'aggiunta della centina [fig. 46].

⁶¹ Firmata in basso sul sarcofago «CAROLUS MARATUS INVEN. ET FECIT ROMAEE», la stampa fa parte di una *suite* di dodici scene dedicate prevalentemente alla vita della Vergine. Il pittore, in questo caso, non raffigura gli apostoli, ma solo Maria sollevata in cielo da una gloria di angeli. L'attività di Maratti come *peintre-graveur* si concentra tra la metà e la fine del quinto decennio del secolo: non sono noti altri esemplari posteriori a queste date, come recentemente ricostruito in: PROSPERI VALENTI RODINÒ 2018, pp. 250-254.

⁶² Inv. F004, matita rossa, 410x308 mm.

⁶³ Tale interesse per Maratti è confermato anche da un piccolo quadro realizzato per il Palazzo Reale di Torino e attualmente esposto in Galleria Sabauda (inv. 278). Si tratta di *San Filippo Neri che venera l'immagine della Vergine con il Bambino*, la cui composizione dipende strettamente da un dipinto di stesso soggetto eseguito in controparte da Maratti per il cardinale Giulio Rospigliosi, futuro papa Clemente IX [figg. 44-45]. È possibile che entrambe le tele derivino da un perduto modello comune, elaborato nella bottega di Sacchi o che Miel fosse ben aggiornato sugli sviluppi della produzione del pittore marchigiano. Sulla scorta di questa considerazione conviene collocare l'opera di Maratti tra il 1653, anno in cui prelado rientrò a Roma da Madrid, e non oltre il 1659, anno che appare, insieme alla firma, sulla teletta di Miel. Dal punto di vista dello stile Michela di Macco pone la versione di Maratti in prossimità dei lavori per Alessandro VII tra il 1657 e il 1658: M. DI MACCO, in *La Regola e la Fama* 1995, pp. 560-562 cat. 121. Per la commissione Rospigliosi: A. NEGRO, in *La Regola e la Fama* 1995, pp. 564-565 cat. 122. L'opera di Miel, firmata in basso sul gradino «JOANNES MIELE FECIT ET INV. 1659» e misurante 76x57 cm, è menzionata per la prima volta nell'inventario del Palazzo Reale di Torino, stilato nel 1682: M. DI MACCO, in *La Regola e la Fama* 1995, p. 561 cat. 121.

21.



INVENTORE: Jan Miel (Beveren, 1599? – Torino, 1664)

INCISORE: Étienne Picart (Parigi, 1631/1632 – Amsterdam, 1721)

SOGGETTO: *Nascita della Vergine*

ISCRIZIONI: «IOAN MIELE DELIN» «STEPH PICART SCUL. ROM.»

A parziale risarcimento della lettura falsata dell'attività di Miel, perpetrata a partire dai biografi coevi e consolidatasi nel corso del Novecento, che ha contribuito ad alterare la corretta fisionomia del pittore (cfr. anche cat. 20), è possibile presentare un foglio inedito [fig. 50] che non solo costituisce un punto fermo per l'avvio del suo *corpus* grafico ma che rivela anche l'ampiezza di riferimenti e il grado di rielaborazione personale del fiammingo. Il disegno, sfuggito alla ricognizione di Graf, documenta la fase immediatamente precedente la traduzione a stampa della *Nascita della Vergine* [fig. 49] da parte di Étienne Picart⁶⁴. Riquadrato da una fascia decorativa e rifinito nei minimi particolari a penna su matita nera, acquerellato e ritoccato a biacca, esso non presenta alcuna variante rispetto alla redazione finale: caratteristiche che confermano la funzione di guida per l'incisore e che lo accostano, dal punto di vista della tecnica, agli altri fogli preparatori rimasti di Ciro Ferri e Carlo Maratti (catt. 12-17; 19; figg. 28; 36).

⁶⁴ Il foglio, realizzato a penna, inchiostro bruno acquerellato, rialzi a biacca e con tracce di matita nera, misura 317x205 mm ed è firmato «GIOVANNI MIELE». Passato in asta nel 1986, senza essere messo in relazione con l'incisione ma creduto preparatorio per un affresco perduto, l'attuale ubicazione è sconosciuta: *Dutch, Flemish and German Drawings* 1986, pp. 20; 72. In collezione privata esiste un disegno a penna e bistro acquerellato (368x250 mm) di minore resa qualitativa e nello stesso verso dell'incisione che deve quindi essere considerato *d'après* quello di Miel: *Catalogue of an important and extensive collection of Old Master Drawings* 1920, p. 110, cat. 484.

A questo si può forse aggiungere – con la dovuta cautela – un altro disegno, già attribuito a Nicolas Poussin, che presenta alcuni punti di contatto con l'incisione [fig. 52]⁶⁵. Le numerose varianti, nelle figure in secondo piano che si recano da sant'Anna e nel gruppo centrale delle levatrici, potrebbero indicare un iniziale pensiero poi semplificato. Sono invece presenti in questa fase la fanciulla che asciuga i panni davanti al caminetto, gli angioletti nel registro superiore e l'insero quotidiano della balia che saggia la temperatura dell'acqua nel catino prima di immergervi la neonata. L'attento studio delle ombre, soprattutto nelle figure in primo piano, sembra essere finalizzato alla traduzione a stampa e potrebbe accordarsi con le caratteristiche stilistiche del pittore, sebbene l'esiguità dei fogli a lui certamente ascrivibili inviti a mantenere una certa prudenza.

Nella *Natività* il gruppo centrale delle levatrici mostra alcune affinità dal punto di vista compositivo con la tela di medesimo soggetto allogata a Pietro Paolo Ubaldini per la cappella di Sant'Anna in Sant'Isidoro a Capo le Case [fig. 47]⁶⁶. Alcune tangenze si registrano anche nel disegno a matita rossa, ritenuto preparatorio per il dipinto e conservato presso il Rijksprentenkabinet di Amsterdam [fig. 48]⁶⁷. L'interesse di Miel per Ubaldini risiedeva nella capacità di stemperare le proposte del Cortona – rendendole forse ai suoi occhi più comprensibili – in una maniera che è prossima all'opera di un altro pittore cui il fiammingo guardò con attenzione a cavallo tra quinto e il sesto decennio: Giacinto Gimignani⁶⁸.

Inoltre lo stile della stampa e del foglio preparatorio, orientato verso la cultura figurativa romana ad eccezione di un gusto tutto nordico per la narrazione di stralci di vita quotidiana, tradisce la profonda conoscenza della maniera di Andrea Sacchi. Il maestro romano fu infatti determinante per l'elaborazione, da parte di Miel, di un linguaggio di storia personale e autonomo⁶⁹. Nella

⁶⁵ Penna e inchiostro bruno, 228x155 mm, proveniente dalla collezione Leuwens. Il disegno venne pubblicato per la prima volta nel 1975 con un'attribuzione a Poussin, rigettata da Pierre Rosenberg e da Louis-Antoine Prat: *Master Drawings in Italy and France 1975*, lotto 40; ROSENBERG, PRAT 1994, II, pp. 948-949, cat. R670.

⁶⁶ Il dipinto deve essere datato dal 1644, data di acquisizione del patronato da parte di Domenico Castelli, ed entro il 1650, anno di morte di Ubaldini: HARPER 2013, I, pp. 613-616. Per la decorazione della cappella in Sant'Isidoro si veda anche: BARROERO 1997B, pp. 195-197.

⁶⁷ Il foglio (inv. 1960, matita rossa, 212x182 mm) reca sul montaggio un'attribuzione a Romanelli segnata a penna. Considerato preparatorio da BARROERO (1997B, pp. 196 fig. 161, 197-198 nota 38) è invece ritenuto una copia da MERZ (1991, p. 333).

⁶⁸ In più di un'occasione nel corso degli anni cinquanta, Miel dimostrò interesse verso l'eredità figurativa del Battistero Lateranense e dunque di Sacchi, di Andrea Camassei, di Giacinto Gimignani e del giovane Maratti: ci si riferisce soprattutto al ciclo di affreschi realizzato nel 1652-1653 per la cappella di San Lamberto nella chiesa di Santa Maria dell'Anima. Si veda anche il capitolo I, paragrafo 1.

⁶⁹ Baldinucci ricorda la frequentazione di Miel dell'accademia informale che Sacchi teneva presso la sua abitazione in via Rasella e l'amicizia che per un breve periodo ne scaturì visto che il maestro «volevo [Miel] del continuo a disegnare nella propria Accademia». Sempre il biografo testimonia che Sacchi «dovendo [...] colorire in un gran quadro la mostra che fa la cavalcata Pontificia, lo volle in aiuto». Tale racconto è confermato dall'inventario *post-mortem* del cardinale Antonio Barberini, in cui è menzionato anche il coinvolgimento del prospettico Filippo Gagliardi. L'opera si trova ancora oggi nella collezione della Galleria Nazionale di Roma (inv. 1445). A detta di Baldinucci questa collaborazione avrebbe sancito la rottura del loro rapporto. Se ciò realmente avvenne sul piano

Nascita della Vergine la costruzione della scena e le fisionomie – che sono quelle ricorrenti in tutta la sua produzione: volti dagli occhi grandi e un poco vacui, nasi regolari e labbra carnose – sono ricalcate sugli esempi del maestro romano. Se il punto di partenza è la grande tela con la *Nascita del Battista* del Battistero Lateranense [cap. I, fig. 7], la ieraticità delle pose e la solennità della composizione sono attenuate dagli inserti narrativi mutuati dalla pratica delle bambocciate: gli animali domestici addormentati sulla sedia posta di sghembo ad aumentare la profondità della scena, il bimbo in secondo piano che tira le vesti della nutrice mentre si protende verso la neonata, fino al dettaglio celebrativo della ghirlanda di quercia, allusione all’emblema di Casa Chigi, affissa sopra l’architrave del camino. Nel drappo sorretto dagli angeli il modello sacchiano diventa ancora più esplicito: l’invenzione è tratta, con poche varianti, dal registro superiore della *Morte di sant’Anna* eseguita tra il 1648 e il 1649 per la chiesa di San Carlo ai Catinari [fig. 51]⁷⁰.

personale, l’episodio non scalfi minimamente l’ascendente che la pittura di Sacchi ebbe sul fiammingo, da cui trasse non solo numerose composizioni ma addirittura proprio certi tipi fisiognomici: BALDINUCCI 1767-1774, XVII, 1773, pp. 34-35; ARONBERG LAVIN 1975, p. 292.

⁷⁰ Per la datazione del dipinto: SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 97-98, cat. 75.

22.



INVENTORE: Pier Francesco Mola (Coldrerio, 1612 – Roma, 1666)

INCISORE: Cornelis Bloemaert (Utrecht, 1603 – Roma, 1692)

SOGGETTO: *Trinità*

ISCRIZIONI: «P. F. MOLA INV.» «C. BLOEMAERT SCULP.»

Come per l'affresco al Quirinale con *Giuseppe riconosciuto dai fratelli* [cap. III, fig. 109]⁷¹, anche per la *Trinità* [fig. 53] si conserva un buon numero di disegni preparatori, che ne restituiscono le diverse fasi di elaborazione. Il punto di partenza è costituito dal progetto di Pietro da Cortona per il rilievo bronzeo da collocare sull'altare della cappella Chigi in Santa Maria della Pace, cantiere in cui lo stesso Mola fu coinvolto per la realizzazione della *Nascita della Vergine*, non portata a termine e successivamente assegnata a Raffaello Vanni⁷². Più che con la scultura, la stampa progettata da Mola e realizzata da Bloemaert presenta numerose affinità con un disegno del Berrettini in collezione privata [figg. 54-55]⁷³. Rispetto a questo, da cui mutua quasi fedelmente la figura di Dio Padre e l'idea dei puttini che in volo sostengono il corpo esanime del Salvatore, Mola rende più composto il Cristo mentre abbandona l'ardito scorcio della croce in tralice, sviluppando la soluzione del sudario. Nel foglio presso la National

⁷¹ Cfr. capitolo III, cat. 16.

⁷² Cfr. capitolo IV, paragrafo 2.

⁷³ Matita nera e rialzi a biacca: GRAF 1998, pp. 211 fig. 29; 212, con bibliografia precedente.

Gallery of Scotland [fig. 56]⁷⁴ la posa del corpo di Cristo si avvicina già a quella a stampa, mentre Dio Padre è raffigurato frontale al centro della composizione, sormontato dallo Spirito Santo e memore della grande pala realizzata da Guido Reni per l'altare maggiore della Santissima Trinità dei Pellegrini a Roma. In questo primo studio, Mola immaginò di inserire la scena all'interno di un paesaggio, rapidamente abbozzato a penna nel registro inferiore. Maggiori tangenze con la redazione finale si evidenziano nel disegno del Département des Arts Graphiques del Louvre [fig. 57]⁷⁵, ad eccezione di Dio Padre, ancora ritratto frontalmente, e nella resa maggiormente dinoccolata del corpo del Figlio, che serba il ricordo della *Pietà* Farnese di Annibale Carracci (ora a Napoli presso la Galleria Nazionale di Capodimonte)⁷⁶. A questi fogli Simonetta Prosperi Valenti Rodinò ne ha recentemente aggiunto un altro inedito e conservato presso l'Istituto Centrale per la Grafica [fig. 57.1]⁷⁷. Eseguito solo a matita nera con tracce di biacca, lo studio raffigura un *Cristo morto* che risente dei modelli di Lanfranco, vicino ad esempio alla *Pietà* della Cassa di Risparmio di Cesena. Tuttavia il profilo di un uomo che, sulla destra, si sporge sul corpo oramai privo di vita di Cristo allungando la mano per sorreggergli il capo, rende più plausibile che si tratti di uno studio per una deposizione piuttosto che per l'opera qui schedata.

La *Trinità* di Mola rappresentò un modello di riferimento efficace per Guillaume Courtois, che la rielaborò in chiave personale sia nella tela di medesimo soggetto, recentemente riemersa dalle pieghe del mercato antiquario, che nell'affresco in San Giovanni in Laterano [figg. 58-60]⁷⁸. Questa tangenza rafforza l'ipotesi della messa in opera di buona parte del messale a ridosso dei lavori nella galleria di Alessandro VII al Quirinale. È infatti a partire dalla prima metà degli anni cinquanta, in occasione della loro presenza nel cantiere del palazzo Pamphilj a Nettuno, che gli scambi tra Mola e Courtois si intensificano, salvo poi affievolirsi all'inizio del decennio successivo. Già nella cappella Cesi in Santa Prassede, dove Courtois fu impiegato nei primi anni sessanta, si nota infatti un progressivo allontanamento dai modi del pittore ticinese.

⁷⁴ Inv. D762, penna e inchiostro nero, acquerellature brune e rosse su matita e ripassi a biacca, 365x237 mm. Vi sono poi ancora uno studio approfondito per la testa di Dio Padre al Nationalmuseum di Stoccolma (inv. NMH 570/1863, matita rossa e acquerello bruno, 103x98 mm) e uno schizzo ad olio su carta nella collezione del duca Ferretti a Toronto: TURNER 1989, pp. 248-250, cat. III.43.

⁷⁵ Inv. 32906, matita nera e rossa, penna, acquerello bruno e biacca, 348x238 mm.

⁷⁶ GRAF 1998, p. 212.

⁷⁷ Inv. FC130053, matita nera e biacca: PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017, pp. 269-271, fig. 10.

⁷⁸ DI GIUSEPPE DI PAOLO 2014B, pp. 108; 115, note 34-35. Oltre a un bellissimo disegno, dall'accentuato pittoricismo, conservato presso la National Gallery di Washington (inv. 2007.111.59, matita nera e rossa, acquerello grigio e biacca, 402x290 mm), altri due fogli preparatori per la tela sono pubblicati in *Disegni di Guglielmo Cortese* 1979, pp. 79; 153-155, cat. 76-77. Dell'affresco in San Giovanni in Laterano si conserva un bozzetto a olio al Kunstmuseum di Düsseldorf: D. GRAF, in *Pietro da Cortona* 1997, pp. 410-411, cat. 81. La reciprocità tra Mola e Courtois è attentamente rilevata in DI GIUSEPPE DI PAOLO 2014B e EADEM 2017.

23.



INVENTORE: François Nicolas de Bar (Bar-le-Duc, 1632 – Roma, 1695)

INCISORE: Jean Baron (Tolosa, 1616? – Roma, 1660)

SOGGETTO: *Martirio di santo Stefano*

ISCRIZIONI: «F. NICOLAS IN.» «I. BARONIUS F.»

A François Nicolas de Bar vennero assegnati tutti i riquadri inseriti all'interno del testo, ad eccezione della *Santa Martina*, realizzata da Giovanni Battista Bonacina su progetto di Ciro Ferri (cat. 17; **fig. 37**), e di quattro scene anonime raffiguranti l'*Ingresso di Cristo e Gerusalemme* [**fig. 1**], la *Salita al Calvario* [**fig. 2**], la *Lavanda dei piedi* [**fig. 3**] e il *San Michele Arcangelo* [**fig. 4**]⁷⁹. Allo stato attuale delle conoscenze circa l'attività del pittore è difficile avanzare ipotesi convincenti atte a motivare il suo coinvolgimento nell'impresa del messale⁸⁰. Coinvolgimento che non fu del tutto secondario, se si tiene conto sia della data di arrivo a Roma, appena ventenne nel 1652, dunque pochi anni prima della messa in opera del volume, sia dell'alto numero di scene commissionategli: sei (catt. 23-28).

Ad ogni modo, rispetto alle altre incisioni qui schedate, è possibile scorgere in quelle di Nicolas de Bar, come ad esempio in questo *Martirio di santo Stefano* [**fig. 61**], un linguaggio più arcaico e a tratti un poco stentato. Per il momento non è stato rintracciato alcun disegno preparatorio per le incisioni, data anche l'esiguità del suo catalogo che per quanto concerne la pittura trova avvio

⁷⁹ Per una possibile attribuzione a Nicolas de Bar di tre di queste incisioni anonime, si rimanda alle schede corrispondenti: catt. 1-4,

⁸⁰ Giunto a Roma nel 1652, risulta essere in casa presso il pittore Louis Reymond in via Margutta. Nel 1653 effettua forse un rapido passaggio in via Paolina presso il pittore Salomon Backelaer, negli stessi anni in cui si trova anche Luigi Garzi. Il 4 settembre 1657 entra a far parte dell'Accademia di San Luca. La sua attività romana è ricostruita in CHONÉ (1982, pp. 998-1009), che tuttavia non riconosce la provenienza delle incisioni dal messale. Anche il testamento del pittore risulta essere particolarmente avaro di notizie circa il suo operato e i suoi contatti romani: ivi, pp. 1010-1011. Si veda inoltre: THULLIER 1981; IDEM 1982.

quasi dieci anni dopo l'edizione del messale con la decorazione della cappella Bevilacqua in Santa Maria della Vittoria⁸¹.

⁸¹ Stando a Titi, dovette realizzare una tela per uno degli altari di Sant'Andrea degli Scozzesi, ora perduta. Lavorò anche in Sant'Antonio dei Portoghesi e in San Nicola dei Lorenesi: CHONÉ 1982, pp. 1004; MARRAS 2020, pp. 72; 77.

24.



INVENTORE: François Nicolas de Bar (Bar-le-Duc, 1632 – Roma, 1695)

INCISORE: Jean Baron (Tolosa, 1616? – Roma, 1660)

SOGGETTO: *Sant'Andrea in adorazione della Croce prima del martirio*

ISCRIZIONI: «F. NICOLAS IN» «I. BARONIUS F.»

Come per il precedente *Martirio di san Lorenzo* (cat. 24) anche il *Sant'Andrea in adorazione della Croce prima del martirio* [fig. 62] presenta alcune incertezze dal punto di vista della scansione dei piani e della gestione degli spazi. I personaggi in primo piano risultano un poco affastellati e quasi fuori scala, attenuando così la drammaticità del soldato a cavallo che risulta schiacciato verso il margine della composizione.

25.



INVENTORE: François Nicolas de Bar (Bar-le-Duc, 1632 – Roma, 1695)

INCISORE: Guillaume Valet (Parigi, 1632 – Parigi, 1704)

SOGGETTO: *Sposalizio delle Vergine*

ISCRIZIONI: «F. NICOLAS DEL.» «VALET SCULP.»

A differenza del *Martirio di santo Stefano* e del *Sant'Andrea in adorazione della Croce* (catt. 24-25), nello *Sposalizio della Vergine* [fig. 63] François Nicolas de Bar optò per una composizione simmetrica ed equilibrata: il fuoco della scena è costituito dall'intreccio di mani della Vergine, di san Giuseppe e del sacerdote, mentre ai lati si dispongono quattro figure di astanti che, nella ieraticità delle pose e nei panneggi, rimandano alla conoscenza e allo studio della scultura antica.

26.



INVENTORE: François Nicolas de Bar (Bar-le-Duc, 1632 – Roma, 1695)

INCISORE: Guillaume Valet (Parigi, 1632 – Parigi, 1704)

SOGGETTO: *Nascita di Giovanni Battista*

ISCRIZIONI: «BARONIUS F.» «FRA NICOLAUS DE BAR IN»

La scena con la *Nascita di Giovanni Battista* [fig. 65] presenta le stesse difficoltà compositive del *Martirio di san Lorenzo* e del *Sant'Andrea in adorazione della Croce* (catt. 23-24): le figure non riescono a inserirsi coerentemente nello spazio né a scalarsi su piani diversi, dando così luogo a una scena affollata e un poco caotica. Queste caratteristiche ritornano anche nella tela di medesimo soggetto, realizzata intorno al principio degli anni ottanta da Nicolas de Bar per uno dei laterali della cappella di San Giovanni Battista nella chiesa di Sant'Antonio dei Portoghesi [fig. 66]⁸². Il ricorso alle invenzioni del messale, a quasi vent'anni dalla sua edizione, confermano il mancato aggiornamento del pittore rispetto a quanto di nuovo egli poteva scorgere e assimilare a Roma in quegli anni.

Nonostante le invenzioni del lorenese siano mediate dal bulino degli incisori è comunque possibile notare come ricorrono, in ciascuna scena, panneggi spessi e aderenti ai corpi, modellati sullo studio dell'antico. Anche le fisionomie si rifanno, seppure in maniera un poco grossolana, alla statuaria classica mentre le figure sono tracciate da linee di contorno nette e marcate.

⁸² Per il dipinto: THUILLIER 1981, pp. 431-433, cat. 150.

27.



INVENTORE: François Nicolas de Bar (Bar-le-Duc, 1632 – Roma, 1695)

INCISORE: Étienne Picart (Parigi, 1631/1632 – Amsterdam, 1721)

SOGGETTO: *Apparizione della Vergine a san Giacomo*

ISCRIZIONI: «F. NICOLAS DEL.» «PICART FECIT»

Nell'*Apparizione della Vergine a san Giacomo* [fig. 64] François Nicolas de Bar ricorre a una composizione essenziale, giocata sul rapporto diagonale tra la Madonna e il pellegrino. Tuttavia la scena risulta appesantita dall'aggiunta, su ambo i lati, delle figure dei devoti e degli angeli musicanti.

28.



INVENTORE: François Nicolas de Bar (Bar-le-Duc, 1632 – Roma, 1695)

INCISORE: Guillaume Valet (Parigi, 1632 – Parigi, 1704)

SOGGETTO: *Tutti i santi*

ISCRIZIONI: «F. NICOLAS DE BAR INVENIT» «G. VALET PARISINUS SCULPSIT ROMAE»

Si tratta dell'unico soggetto [fig. 67] a piena pagina assegnato al lorenese François Nicolas de Bar. Nella complessa e caotica composizione si riconosce in primo piano il tetramorfo degli Evangelisti: il leone, l'aquila, il bue e l'angelo. A seguire si identificano ancora san Girolamo nelle vesti di un eremita, san Leone Magno, re Davide con la cetra, san Gregorio Magno, e, in alto a sinistra, i santi Pietro e Paolo affiancati da Mosè. Nel registro superiore, schierati come in un fregio antico, si trovano la Vergine, Cristo, lo Spirito Santo, Dio Padre e san Giovanni Battista.

TABELLA DI RACCORDO PITTORI-CANTIERI-SCHEDE

ARTISTI (in ordine alfabetico, cognome nome)	CANTIERI					
	SAN MARCO	QUIRINALE	SANTA MARIA DEL POPOLO	SANTA MARIA DELLA PACE	PALAZZO APOSTOLICO VATICANO	MISSALE ROMANUM
ALLEGRI, Francesco	catt. 1; 2					
ANONIMO	cat. 3					catt. 1-4
BALDI, Lazzaro	cat. 4	catt. 1-3		*opera perduta		cat. 5
BARON, Jean						catt. 1-2; 23-25
BLOEMAERT, Cornelis						catt. 13-16; 19; 22
BONACINA, Giovanni Battista						cat. 17
CANINI, Giovanni Angelo	catt. 5-6	cat. 4				
CESI, Carlo		cat. 5		cat. 5		catt. 6-7
CHIARI, Fabrizio	cat. 7	cat. 6				
COLOMBO, Bartolomeo		cat. 7				
COURTOIS, Guillaume	catt. 8-15	cat. 8				catt. 10-11
COURTOIS, Jacques	cat. 16					
DE BAR, François Nicolas						catt. 23-28
DUGHET, Gaspard		catt. 3; 13				
FERRI, Ciro	catt. 17-18	cat. 9		*opera perduta		catt. 12-17

				o non realizzata		
GAGLIARDI, Bernardino	catt. 19-20					
GENTILE, Luigi	cat. 21					
GRIMALDI, Giovanni Francesco		catt. 10-11				
LAURI, Filippo		catt. 12-13		cat. 6		
MARATTI, Carlo	catt. 22-23	cat. 14		cat. 7		cat. 19
MEI, Bernardino			cat. 1	cat. 8		
MIEL, Jan		cat. 15			catt. 2-5	catt. 20-21
MOLA, Pier Francesco	catt. 24-25	cat. 16		*opera perduta		cat. 22
MORANDI, Giovanni Maria			cat. 2	cat. 9		
MURGIA, Francesco		cat. 17				
PICART, Étienne						catt. 7; 11; 18; 21; 26
PIETRO DA CORTONA						catt. 8-9
ROMANELLI, Giovanni Francesco	cat. 26					
SCHOR, Johann Paul		catt. 18-20			catt. 6-8	
SPIERRE, François						catt. 8-9; 12
VANNI, Raffaello			catt. 3-4	cat. 10		
VALET, Guillaume						catt. 5-6; 10; 20; 27-28

APPENDICE – CRONOLOGIA RAGIONATA (1644-1669)

(in giallo gli anni del pontificato di Alessandro VII)

ANNO	CRONOLOGIA ARTISTICA	CRONOLOGIA STORICA
1644	<p>- <i>febbraio</i>: secondo soggiorno di Pietro da Cortona a Venezia; a luglio è di nuovo a Firenze per affrescare in palazzo Pitti</p> <p>- Guillaume Courtois arriva a Roma da Friburgo</p> <p>- si avvia la decorazione pittorica in San Martino ai Monti, terminata nel 1651, dove sono coinvolti (tra gli altri) Giovanni Angelo Canini (1644; 1646), Fabrizio Chiari (1645; 1648), Gaspard Dughet (1647-1651), Jan Miel (1651)</p> <p>- Nicolas Poussin inizia a dipingere la seconda serie di <i>Sette Sacramenti</i> per Paul Fréart de Chantelou</p> <p>- muore a Milano Giovanni Maria Bottalla</p>	<p>- <i>marzo</i>: Fabio Chigi viene nominato <i>nuntius extraordinarius ad tractatus pacis universalis inter principes Christianos</i> e inviato a Münster</p> <p>- <i>aprile</i>: Giulio Rospigliosi diventa nunzio a Madrid</p> <p>- <i>29 luglio</i>: muore Urbano VIII Barberini</p> <p>- <i>4 ottobre</i>: elezione al soglio pontificio di Giovanni Battista Pamphilj come Innocenzo X</p> <p>- Camillo Pamphilj, nipote del papa, viene creato cardinale</p>
1645		<p>- <i>settembre</i>: i cardinali Antonio e Francesco Barberini, insieme al fratello Taddeo, si rifugiano in Francia in seguito alla morte dello zio Urbano VII</p>
1646	<p>- Giovanni Francesco Romanelli si reca a Parigi</p> <p>- si avvia la seconda fase decorativa del palazzo Pamphilj in piazza Navona, terminata intorno al 1654, ove prendono parte Andrea Camassei, Giacinto Gimignani, Gaspard Dughet, Guillaume Courtois e Giacinto Brandi</p> <p>- Lanfranco rientra a Roma da Napoli</p>	
1647	<p>- <i>ottobre</i>: Pietro da Cortona torna a Roma da Firenze e inizia a lavorare alla cupola di Santa Maria in Vallicella</p> <p>- Giovanni Francesco Romanelli torna dalla Francia</p> <p>- viene portata a termine la decorazione ad affresco del Battistero Lateranense, iniziata su commissione di Urbano VIII nel 1639 e realizzata da Giacinto Gimignani, Andrea Camassei, Carlo Maratti e Carlo Magnone sotto la supervisione di Andrea Sacchi</p> <p>- Lanfranco dipinge il catino della chiesa di San Carlo ai Catinari poco prima di morire (29 novembre dello stesso anno)</p> <p>- Giovanni Benedetto Castiglione è censito a Roma in via Rasella insieme alla sua famiglia</p>	<p>- Camillo Pamphilj abbandona il cardinalato e sposa Olimpia Aldobrandini, già vedova di Paolo Borghese</p> <p>- a Napoli scoppia una rivolta antispagnola guidata da Tommaso Aniello, detto Masaniello</p>
1648	<p>- <i>autunno</i>: Giovanni Francesco Grimaldi si reca in Francia</p> <p>- Pier Francesco Mola rientra definitivamente a Roma</p> <p>- Carlo Maratti, dopo aver realizzato gli affreschi nel Battistero Lateranense si allontana da Roma per quasi due anni, facendo ritorno nelle Marche</p>	<p>- <i>24 ottobre</i>: trattato di Westfalia che sancisce la fine della guerra dei Trent'anni. si conferma il principio già della pace di Augusta (1555): <i>cuius regio eius et religio</i></p> <p>- il cardinale Francesco Barberini rientra a Roma dalla Francia</p>
1649	<p>- Salvator Rosa rientra a Roma</p> <p>- muore Andrea Camassei</p> <p>- Andrea Sacchi porta a termine le tele per la lanterna del Battistero Lateranense: il cantiere è finito in tempo per il Giubileo del 1650</p>	<p>- <i>2 settembre</i>: viene evacuata e rasa al suolo la città di Castro dalle truppe di Ranuccio Farnese</p> <p>- Fabio Chigi si reca ad Aquisgrana per assistere al trattato di pace tra Spagna e Francia</p>

1650	<ul style="list-style-type: none"> - Velazquez è a Roma e realizza il <i>Ritratto di papa Innocenzo X</i> (ora Roma, galleria Doria Pamphilj) - Guidobaldo Abbatini affresca la sagrestia di Santo Spirito in Sassia - muore Pietro Paolo Ubaldini 	- Giubileo
1651	<ul style="list-style-type: none"> - <i>maggio</i>: viene scoperta la cupola di Santa Maria della Vallicella affrescata da Pietro da Cortona - <i>autunno</i>: Pietro da Cortona inizia a lavorare alla galleria di Palazzo Pamphilj - Mattia Preti porta a termine gli affreschi nell'abside di Sant'Andrea della Valle - Luigi Gentile è nominato principe dell'Accademia di San Luca - Carlo Cesi viene nominato accademico della San Luca; si occupa della riorganizzazione amministrativa e didattica 	- <i>ottobre</i> : Fabio Chigi rientra a Roma dalla Germania e succede al cardinale Panciroli nella carica di Segretario di Stato
1652	<ul style="list-style-type: none"> - Pietro da Cortona inizia a lavorare ai cartoni per i mosaici delle cappelle del Santissimo Sacramento e di San Sebastiano in San Pietro - Gian Lorenzo Bernini avvia la risistemazione del sacello Chigi in Santa Maria del Popolo - Lazzaro Baldi entra a far parte dell'Accademia di San Luca, mentre Giovanni Pietro Bellori viene eletto segretario 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>1 febbraio</i>: Fabio Chigi viene eletto cardinale titolare di Santa Maria del Popolo - viene pubblicato a Roma il <i>Trattato della pittura e scultura. Uso e abuso loro</i> scritto dal gesuita Gian Domenico Ottonelli insieme a Pietro da Cortona
1653	<ul style="list-style-type: none"> - Giacinto Gimignani si trasferisce con la famiglia a Firenze - iniziano i lavori di restauro nella basilica di San Marco al Campidoglio - Giovanni Pietro Bellori viene confermato segretario dell'Accademia di San Luca 	<ul style="list-style-type: none"> - il cardinale Antonio Barberini rientra a Roma dalla Francia - Giulio Rospigliosi rientra a Roma da Madrid
1654	<ul style="list-style-type: none"> - <i>aprile-maggio</i>: Courtois e Mola sono documentati in palazzo Pamphilj a Nettuno - vengono scoperti gli affreschi di Pietro da Cortona in palazzo Pamphilj - Jan Miel compie un viaggio in Italia del Nord - Bernardino Gagliardi è eletto principe dell'Accademia di San Luca - Johann Paul Schor e Filippo Lauri vengono nominati accademici della San Luca 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>6 giugno</i>: Cristina di Svezia abdica al trono in favore del cugino Carlo Gustavo - in Francia sale al trono Luigi XIV
1655	<ul style="list-style-type: none"> - <i>febbraio-aprile</i>: Courtois e Mola sono ancora documentati in palazzo Pamphilj a Nettuno - <i>maggio</i>: Pietro da Cortona riceve il primo pagamento per la tribuna di Santa Maria in Vallicella - Giovanni Francesco Romanelli si reca in Francia per la seconda volta - Pietro da Cortona è documentato come progettista dalla cappella del Sacramento in San Marco al Campidoglio - Gian Lorenzo Bernini sovrintende la ridecorazione plastica della chiesa di Santa Maria del Popolo - Pier Francesco Mola, Francesco Allegrini e Raffaello Vanni vengono nominati accademici della San Luca 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>7 gennaio</i>: muore Innocenzo X Pamphilj - <i>7 aprile</i>: Fabio Chigi viene eletto al soglio pontificio - <i>9 maggio</i>: Alessandro VII celebra, dopo lunghe esitazioni e con una cerimonia dimessa, il "possesso" della basilica lateranense - <i>3 novembre</i>: Cristina di Svezia a Innsbruck si converte al Cristianesimo - <i>23 dicembre</i>: Cristina di Svezia giunge a Roma
1656	<ul style="list-style-type: none"> - <i>febbraio</i>: iniziano i lavori per la facciata di Santa Maria della Pace; Alessandro VII conferisce a Pietro da Cortona l'abito della Milizia di Cristo - <i>giugno</i>: si inizia a decorare la galleria nel Palazzo del 	<ul style="list-style-type: none"> - Epidemia di peste tra Roma e Napoli - <i>maggio</i>: i parenti del papa (il fratello Mario e i nipoti Flavio e Agostino) si trasferiscono a Roma da Siena

	<p>Quirinale</p> <p>- muore Guido Ubaldo Abbatini</p>	<p>- Girolamo Farnese ricopre, fino al 1658, l'incarico di maggiordomo del papa</p> <p>- Cristina di Svezia si reca a Parigi</p> <p>- la Repubblica di Venezia vince la battaglia dei Dardanelli contro la flotta turca</p>
1657	<p>- <i>aprile</i>: Bernardino Mei si trasferisce a Roma su richiesta del pontefice</p> <p>- <i>luglio</i>: si avvia il cantiere di palazzo Pamphilj a Valmontone dove lavorano Pier Francesco Mola (fino al 1658), Gaspard Dughet, Guillaume Courtois, Giovanni Battista Tassi, Francesco Cozza</p> <p>- <i>agosto</i>: viene portata a termine la decorazione della galleria al Quirinale</p> <p>- Giovanni Francesco Romanelli torna dalla Francia</p> <p>- Giovanni Battista Gaulli arriva a Roma da Genova</p> <p>- vengono pubblicate le incisioni tratte dalla galleria Farnese realizzate da Carlo Cesi, con introduzione di Giovan Pietro Bellori</p> <p>- Gian Lorenzo Bernini avvia il cantiere del colonnato di San Pietro e della <i>Cathedra Petri</i></p> <p>- Jan Miel è nominato "stimatore di pitture" per l'Accademia di San Luca</p> <p>- Luigi Gentile si reca nelle Marche</p> <p>- Ciro Ferri, Guillaume Courtois, Gaspard Dughet e François Nicolas de Bar vengono eletti accademici della San Luca</p>	<p>- <i>9 aprile</i>: Flavio Chigi viene nominato cardinale con il titolo di Santa Maria del Popolo</p> <p>- <i>5 maggio</i>: arriva a Roma da Siena Berenice della Ciaia, moglie di Mario Chigi, fratello di Alessandro VII</p> <p>- <i>22 ottobre</i>: muore Cassiano dal Pozzo</p> <p>- viene pubblicato a Cesena il <i>Microcosmo della pittura</i> di Francesco Scannelli</p> <p>- al termine della peste si stima che la popolazione fosse scesa da 123mila a 100mila abitanti</p> <p>- viene trasferita a Roma, presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, parte della biblioteca d'Urbino del duca Francesco Maria II della Rovere</p> <p>- la Repubblica di Venezia vince la battaglia di Chio contro la flotta turca</p>
1658	<p>- <i>novembre</i>: Jan Miel si trasferisce a Torino per assumere l'incarico di pittore di corte del duca Carlo Emanuele II di Savoia</p> <p>- Salvator Rosa espone la <i>Fortuna</i>, dipinto satirico contro casa Chigi, a San Giovanni Decollato</p> <p>- Pietro da Cortona inizia a lavorare al cantiere della facciata di Santa Maria in via Lata</p> <p>- Andrea Sacchi e, in seguito, Filippo Lauri vengono nominati per ricoprire l'incarico di principe dell'Accademia di San Luca, in seguito al loro rifiuto viene nominato Raffaello Vanni</p>	<p>-<i>18 luglio</i>: Agostino Chigi, nipote di Alessandro VII, sposa Maria Virginia Borghese; con la sua dote nel 1662 verrà acquistato il feudo di Ariccia</p> <p>- <i>24 ottobre</i>: Agostino Chigi viene nominato principe del Sacro Romano Impero dall'imperatore Leopoldo I</p> <p>- <i>1 novembre</i>: canonizzazione di San Tommaso da Villanova</p> <p>- Volumnio Bandinelli ricopre, fino al 1661, l'incarico di Maggiordomo del papa, succedendo a Girolamo Farnese</p>
1659	<p>- Ciro Ferri si reca a Firenze per portare a termine la decorazione di palazzo Pitti al posto di Pietro da Cortona</p> <p>- Pietro da Cortona inizia a lavorare ai <i>Profeti</i> nei pennacchi della cupola della Vallicella</p> <p>- Pier Francesco Mola cita in giudizio il principe Camillo Pamphilj</p> <p>- Raffaello Vanni è principe dell'Accademia di San Luca</p>	<p>- pace dei Pirenei tra la Francia e la Spagna</p> <p>- i Chigi acquistano il palazzo Aldobrandini in piazza Colonna (oggi palazzo Chigi) e i terreni di Formello e Campagnano già di proprietà della famiglia Orsini</p>
1660	<p>- Pietro da Cortona porta a termine la tribuna e i pennacchi nella chiesa della Vallicella</p>	<p>- Alessandro VII nomina cardinale Volumnio Bandinelli (già nominato <i>in pectore</i> nel 1658)</p>
1661	<p>- <i>giugno</i>: muore Andrea Sacchi</p> <p>- Giacinto Gimignani rientra a Roma, dopo quasi un decennio di assenza, e prende parte ad alcuni cantieri chigiani (Ariccia, Castel Gandolfo, Galloro)</p> <p>- Ciro Ferri ritorna a Roma da Firenze</p>	<p>- <i>8 dicembre</i>: Alessandro VII promulga la bolla <i>Sollicitudo omnium Ecclesiarum</i>, ulteriore passo in favore del dogma dell'Immacolata Concezione</p> <p>- muore il cardinale Mazzarino</p>

	<ul style="list-style-type: none"> - Pietro da Cortona realizza la <i>Crocifissione</i> per l'altare maggiore della nuova chiesa di San Tommaso di Villanova a Castel Gandolfo - Mattia Preti viene chiamato da Camillo Pamphilj ad affrescare nella stanza dell'Aria in palazzo Pamphilj a Valmontone al posto di Mola - Carlo Cesi pubblica su commissione del principe Camillo Pamphilj la traduzione a stampa della <i>Storie di Enea</i> affrescate da Pietro da Cortona nel palazzo di famiglia in piazza Navona - Luigi Gentile è documentato a Bruxelles, dove muore tra il 1667 e il 1668 	<ul style="list-style-type: none"> - Sebastiano Resta si trasferisce a Roma - il debito pubblico romano è calcolato intorno ai 39 milioni di scudi - Girolamo Boncompagni ricopre, fino al 1664, l'incarico di Maggiordomo del papa, succedendo a Volumnio Bandinelli - viene pubblicato a Roma il volume <i>Delle statue</i> di Giovan Andrea Borboni
1662	<ul style="list-style-type: none"> - viene edito a Roma il <i>Missale Romanum</i> - Carlo Maratti e Giovanni Battista Gaulli vengono eletti accademici della San Luca per acclamazione 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>20 agosto</i>: scontro tra le truppe còrse e quelle dell'ambasciatore di Francia, il duca di Créquì. L'episodio acuirà le tensioni tra lo Stato pontificio e la Francia - Agostino Chigi, nipote di Alessandro VII, acquista i feudi di Campagnano, Cesano e Ariccia
1663	<ul style="list-style-type: none"> - <i>luglio</i>: Ciro Ferri torna a Firenze per affrescare l'ultima stanza di palazzo Pitti - Pier Francesco Mola è eletto principe dell'Accademia di San Luca, che sottopone ad un tentativo di riforma volta al rilancio dell'istituzione - i corsi dell'Accademia di San Luca vengono inaugurati da un discorso pubblico di Carlo Cesi - Fabrizio Chiari è nominato "stimatore di pitture" per l'Accademia di San Luca 	
1664	<ul style="list-style-type: none"> - <i>gennaio</i>: Pietro da Cortona riceve il primo pagamento per la volta con <i>San Filippo Neri e il miracolo della trave</i> in Santa Maria in Vallicella - <i>luglio-aprile</i>: vengono erogati i pagamenti a Guillaume Courtois per l'<i>Assunta</i> affrescata nella tribuna della collegiata di Ariccia - <i>dicembre-giugno</i>: vengono erogati i pagamenti a Giacinto e Ludovico Gimignani, Raffaello Vanni, Bernardino Mei, Alessandro Mattia da Farnese e Emilio Taruffi per le pale laterali della collegiata di Ariccia - termina il processo tra Mola e il principe Pamphilj a favore di quest'ultimo - Pietro da Cortona viene nominato principe dell'Accademia di San Luca (ma rinuncia all'incarico), al suo posto viene eletto Carlo Maratti 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>12 febbraio</i>: "trattato di Pisa" stipulato tra Alessandro VII e re Luigi XIV in seguito al quale ebbe luogo la legazione del cardinale Flavio Chigi in Francia. Insieme a lui si reca anche Giovanni Angelo Canini - Giovan Pietro Bellori pronuncia il discorso sull'<i>Idea</i> presso l'Accademia di San Luca a porte chiuse e non davanti al consesso plenario - Giacomo Filippo Nini ricopre l'incarico di Maggiordomo del papa, succedendo a Girolamo Boncompagni
1665	<ul style="list-style-type: none"> - <i>marzo</i>: Pietro da Cortona riceve il saldo per la volta con <i>San Filippo Neri e il miracolo della trave</i> in Santa Maria in Vallicella - <i>estate-ottobre</i>: Bernini è in Francia alla corte di Luigi XIV - <i>19 novembre</i>: muore a Roma Nicolas Poussin - Carlo Maratti è principe dell'Accademia di San Luca 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>19 aprile</i>: canonizzazione di San Francesco di Sales - viene pubblicato a Roma da Giovanni Giacomo De Rossi il primo volume di Giovanni Battista Falda: <i>Il Nuovo Teatro delle Fabbriche, et edificij in prospettiva di Roma Moderna sotto il felice pontificato di N. S. Papa Alessandro VII</i>
1666	<ul style="list-style-type: none"> - <i>17 gennaio</i>: viene inaugurata al pubblico la <i>Cattedra</i> di Bernini in San Pietro - <i>13 maggio</i>: muore Pier Francesco Mola, senza portare a termine la <i>Nascita della Vergine</i> per Santa 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>26 luglio</i>: muore Camillo Pamphilj - viene fondata l'Académie de France, diretta da Charles Errard

	Maria della Pace - Giovanni Francesco Grimaldi è nominato principe dell'Accademia di San Luca,	
1667		- <i>22 maggio</i> : muore Alessandro VII - <i>5 giugno</i> : nello stesso giorno muoiono il cardinale Volumnio Bandinelli e Francesco Sforza Pallavicino - <i>20 giugno</i> : Giulio Rospigliosi viene eletto papa con il nome di Clemente IX - il debito pubblico romano è calcolato intorno ai 50 milioni di scudi
1669	- <i>16 maggio</i> : muore Pietro da Cortona	- <i>9 dicembre</i> : muore Clemente IX

APPENDICE DOCUMENTARIA

CAPITOLO II – LA BASILICA DI SAN MARCO EVANGELISTA AL CAMPIDOGLIO (1654-1659)

DOCUMENTO II.1

ASVe, Ambasciata a Roma, Ducali, corda 15, *Il Senato di Venezia a Nicolò Sagredo, Venezia, 21 febbraio 1653*

Bibliografia: inedito

Risposta del Senato di Venezia all'ambasciatore veneto a Roma Nicolò Sagredo in seguito alla relazione da parte di quest'ultimo dello stato della fabbrica di San Marco (pubblicata in SCARPA 2011, p. 175).

f. 263r: «[...] Gradita ci giunge la relatione dello Stato, in cui ritrova la Fabrica di cot.a Chiesa di San Marco; Lodabile è l'applicatione, che voi prestate alla prosecutione dell'opera, e lodabilissimo poi la contributione à che vi sotoponete con la Borsa propria. Noi pure in riguardo [f. 263v] e della pietà, e del decoro vi permettono di poter impiegare nella fabbrica stessa fino alla suma di ducati mille B. V.ta facendone tratta di quà, che sarà con puntual esborso [...]».

DOCUMENTO II.2

ASVe, Senato, Dispacci ambasciatori residenti, filza 135, *Nicolò Sagredo al Senato di Venezia, Roma, 15 marzo 1653*

Bibliografia: inedito

Lettera inviata dall'ambasciatore Sagredo da Roma al Senato di Venezia in cui si dà conto di un incontro con il cardinale Francesco Barberini e delle recenti vicende del resto della famiglia Barberini.

f. 36r: «[...] Il Cardinale Barberino venuto avanti hieri in questa casa disse, che doveva à me prima, che à nessun altro la notitia, che suoi nepoti, cioè l'Abbate che parti di quà, il Prefetto, et la sorella che erano in Francia s'erano già ritirati da quel Regno et incaminati per i Svizzeri, et Grisoni verso li Stati di V. Ser.tà, assicurandosi ivi come figlioli, et sperando come ser[vito]ri della Repubblica di ritrovar ricovero, et protectione, dissegnando fermarsi alcun tempo in qualche luoco vicino à Venetia; Anzi mi hà motivato, che desidereria fosse la figliola riposta in alcun monasterio [...] [f. 37r] [...] non devo però lasciare di dire, che per quanto posso haver compreso, ancorche il Sig. Cardinale non me lo habbi espresso, questa non è stata partenza, ma fuga di Francia senza consenso [...]. Pare che questo signor Cardinale si sia grandemente offeso, che la predetta dama non sia stata collocata in alcun degno matrimonio in quel Regno, come se gli era promesso [...]».

DOCUMENTO II.3

ASVe, Senato, Dispacci ambasciatori residenti, filza 135, *Nicolò Sagredo al Senato di Venezia, Roma, 5 aprile 1653*

Bibliografia: SCARPA 2011, p. 176 (trascritto)

Lettera inviata dall'ambasciatore Sagredo da Roma al Senato di Venezia in cui viene comunicato l'avvio dei lavori nella chiesa di San Marco.

f. 88v: «[...] Si è posto mano alla Chiesa, nella quale l'impiego della Pietà dell'Eccellentissimo Senato si rende infinitamente necessario, si procurerà far tutto col risparmio possibile, et bene. Faccio una lettera di trecento scudi in Carlo Maffetti, della quale supplico vostre eccellenze comandare la soddisfazione [...]».

DOCUMENTO II.4

ASVe, Senato, Dispacci ambasciatori residenti, filza 135, Nicolò Sagredo al Senato di Venezia, Roma, 5 giugno 1653

Bibliografia: inedito

Lettera inviata dall'ambasciatore Sagredo da Roma al Senato di Venezia in cui si dà conto della riappacificazione tra la famiglia Barberini e quella Pamphilj, cui appartiene anche il papa in carica.

f. 262r: «[...] Lunedì notte fu concluso il matrimonio dell'Abbate Barbarino, et in conseguenza l'aggiustamento della casa Barbarina con la Pamphilia. Le conditioni furono; Che il preffetto fosse promosso al Cardinalato colla rinonatia di tutte le Abbatie, et titoli che al presente gode l'Abbate. Che questi prendesse in moglie Donna Olimpia figliola del Principe Giustiniano, Pronipote del Pontefice con dote di m/100 scudi [...] che si trasferissero in lui tutti li Privilegj destinati da Urbano al Primogenito della Casa Barberina [...] Che al signor Cardinal Francesco, et alla Casa fossero restituite tutte le multe, sollevato dà tutti li gravami patiti [...] [f. 252v] ristabilito in tutte le cose; et come si spera anche in grazia, et autorità presso il Pontefice [...]».

DOCUMENTO II.5

ASVe, Senato, Dispacci ambasciatori residenti, filza 135, Nicolò Sagredo al Senato di Venezia, Roma, 11 ottobre 1653

Bibliografia: inedito

Lettera inviata dall'ambasciatore Sagredo da Roma al Senato di Venezia in cui è riportato in che modo si intende spendere l'eredità di 3000 scudi lasciata dal cardinale Federico Cornaro, morto a Roma il 5 giugno dello stesso anno, destinandone una parte al rifacimento della chiesa di San Marco.

f. 546r: «[...] Pervenutemi le commissioni di procurare sopra la facultà del fù sig. Cardinale Cornaro l'assegnamento per li tremilla scudi annui promessi già Sua Eminenza [...] hò di subito [...] fatto capo con l'Eccellentissimo signore Francesco suo fratello [...] [f. 547v] [...] il signor Cardinale hà lasciato l'arbitrio à me sopra due dispositioni sue, l'una di zecchini 1200 alla famiglia, e l'altra di scudi tremilla d'oro da dispensarsi ai luochi pij di Roma come si può nel testamento vedere. La prima ordinatione fù subito essequita. Per la seconda, si è fatta col Consiglio dil [f. 548r] sig. Cardinal Otthobon, e di questi signori prelati Venetiani [...] la distribuzione a 60 luochi pij [...]. Di detta somma ho riservato una principalissima parte per il risarcimento di questa chiesa di San Marco ridotta à tale stato, che senza la Pietà di Vostra Eccellenze che comandarono il Verno passato fosse accomodato il Coperto, non si potrebbe celebrare hora in essa li divini sacrificj; Resta in ogni modo ancora oscurissima, con le finestre tutte rotte , senza alcun ornamento, e bisognosa di grande spesa. A questa si è pensato supplire, et se non sarà [f. 548v] sufficiente il denaro del predetto legato, si spera non debba mancare chi,

e per il servizio di dio, e per l'honore al Protettore della Serenissima Repubblica converrà a contribuire alla perfezione dell'opera [...]».

DOCUMENTO II.6

ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, Giustificazioni di sagrestia 1654, 55, 56, 57, Restauri fatti dall'Ambasciadore Sagredo Canonici e Benefattori, Capitolo e convenzioni tra l'Ill.mo et Rev.mo Mons. Brescia Vicario del Capitolo di S. Marco di Roma con Stefano Castelli e M.ro Bernardo Cataneo, 23 dicembre 1653.

Bibliografia: DENGEL 1913, pp. 90-91, nota 3 (parzialmente trascritto); TIBERIA 1988, pp. 19-20, nota 3 (parzialmente trascritto)

Contratto di 800 scudi stipulato tra il Capitolo della basilica di San Marco e i mastri muratori Stefano Castello e Bernardo Cattaneo per dare avvio ai lavori nella chiesa di San Marco, partendo dal coro e dal soffitto dell'edificio, conformemente ai progetti dell'architetto Orazio Torriani.

«A di 23 dicembre 1653

Havendo Ill.mo et Rev.mo Mons. Brescia Vicario del Capitolo di S. Marco da trattare e convenire per fare il Coro e le due facciate da fianco della Chiesa, e da piedi di detta Chiesa di S. Marco conforme al disegno fatto dal Sig. Oratio Torriano Architetto, e detto lavoro si dovrà fare da Stefano Castello e da mastro Bernardo Cataneo muratore per un terzo a tutta loro roba e spesa.

E primo si doverà cominciare il dato sotto la soffitta della Chiesa che si cinga intorno liscio con mezo ovolo sotto e listello.

Doveranno fare tra una fenestra e l'altra il numero di 24. festoni per altezza di palmi 15. l'uno fatti a foglia di lauro compresoci per ciaschedun festone in cima un cherubino con sue attaccaglie e suolazzi.

A tutte le finestre tonde delle due facciate vi si farà intorno per ornamento un Intavolato con braghettone a gola e listello, e tutti li spicoli delle dette fenestre e sguinci che hoggi sono in esse si doveranno rimbiancare, e dove bisognasse adrizare, tutto a spese delli sudetti.

Si farà un lato liscio sotto dette fenestre alto p. $1\frac{1}{4}$ che soprasta sopra il cornicione

Si farà il Cornicione conforme al disegno che ricorri a torno le due facciate con dentello intagliato e sue golette e gocciolature, fregio di sotto, ben murato di mattoni e tavoloni di mattoni con ligature nel muro vecchio e stuccato, alto p. 4 e di agetto p. 2÷

Doveranno fare li Telari dove anderanno le pitture sopra gli archi di fianco di detta chiesa per due bande intavolati lisci con orecchie risaltanti e cartelle sotto conforme al disegno.

Doveranno fare li otto ovati con modenatura di braghettone a gola e listello tra un quadro e l'altro, e sopra à detti ovati, et alli trinagoli dell'ovati si farà una trafila con borghetti attorno.

Dovranno farsi per dette due faccie sotto detti quadri un dato piano alto p. 2 di agetto $\frac{1}{4}$

Doveranno fare la modanatura a torno gli archi sopra le colonne con listelli e mezo ovolo e suoi pianucci, e si faccino lo spicolo dell'arco a tutti e che si cinga per mezo palmo per di sotto a detti Archi, e vadi a morire nella colla vecchia, quale si dovrà imbiancare per unirgli.

Doveranno fare tutte le trafile delli trinagoli tra un'arco e l'altro, et incollare di stucco detti Triangoli.

Doveranno spicconare e ristaurare tutte le colonne allisciarle et imbiancare con suoi membretti.

Doveranno spicconare et incollare nel vano delli quadri e dove bisognerà per dette facciate.

Il detto Stefano e Mastro Bernardo promettono di fare li capitelli sopra dette colonne che vadino tutti ad un modo di ordine, cioè ionichi con festoni in faccia sue volute, con far tagliare tutti li capitelli vecchi di marmo, et alzare il collarino delle colonne a loro spese, e stucare et accomodare le volute con festoni tutti ad un modo come sopra.

Che detti debbano haver finito tutta detta opera delle facciate dalla cima delli capitelli di dette colonne sino alla suffitta indorata, che siano fatte e fornite a tutta perfezione avante la festa di S. Marco che sarà alli 25. d.o Aprile 1654 prossimo

Che detti lavori come sopra assieme con l'ornamenti del Coro da farsi in conformità del disegno fatto a parte dal medesimo Sig. Torriani Architetto quale si dovrà cominciare a lavorare fatta la festa di detto S. Marco, et haverlo finito con tutto il restante della Chiesa per tutto il mese di Giugno 1654 quali lavori suddetti si faranno conformità delli disegni a tutta roba di detti e si faranno per prezzo e patto convenuto con detto Ill.mo e Rev.mo Mons. Brescia Vicario di detta Chiesa e Capitolo di San Marco tra Stefano Castelli e Mastro Bernardo Cataneo muratore suddetti quali promettono lavorare con ogni diligenza, e fare detti lavori benefatti per la somma in tutto e per tutto di scudi ottocento moneta.

Che al conto delli scudi 800 si doverà pagare al presente anticipatamente per fare la provisione di quantità di calce acciò si metta in opera stagionata e non subito bagnata, et anco facciano la provisione di puzzolana, mattoni, tavolazza, e stucco, e perciò se gli darà contanti per la prima paga scudi cinquanta quali si doveranno scontare in detti lavori.

Che ogni quindici giorni se li doverà fare un mandato di denari secondo sarà giudicato del lavoro che faranno dal detto Architetto.

Che per osservanza di tutte e singole cose suddette tanto il detto Ill.mo e Rev.mo Mons. Brescia, come li detti Stefano Castelli e Mastro Bernardo Cataneo ciascuno per suo interesse promettono e si obbligano in ampla forma Camera Apostolica con tutte le sue clausole consuete, dando potestà a qualsivoglia notaro che detti capitoli possa stendere come Instrumento pubblico e per segno della verità la presente sarà sottoscritta di loro propria mano alla presenza degli infrascritti testimoni.

Questo di et anno suddetto

Io Stefano Castelli mi hobligo e prometto quanto di sopra mano propria promettendo di più di spicconare tutti spigoli et colli delle finestre Io suddetto mano propria

Io Bernardo Chatanio mi obliho come di sopra mani propria

Io Bartolomeo Lagi fui presente mano propria

Io Angelo Valle foi presente come sopra».

DOCUMENTO II.7

ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, Giustificazioni di sagrestia 1654, 55, 56, 57, Restauri fatti dall'Ambascidore Sagredo Canonici e Benefattori, 7 gennaio 1654

Bibliografia: DENGEL 1913, p. 92 (menzionato)

Contratto stipulato tra il Capitolo della basilica di San Marco e i mastri vetrai Pietro Negri e Nicolò Colonia per il rifacimento delle finestre. Il 10 gennaio 1654 seguono le ricevute.

s.f.: «Capitoli e conventioni tra il Ven. Capitolo di S. Marco et per esso il sig.re Bartolomeo Lagi Canonico di detta Chiesa con M.o Pietro Negri e M.o Nicolo Colonia vetrari per la fattura delle finestre da farsi nella detta Chiesa di San Marco.

E primo si doveranno fare n°20 finestre [...]

DOCUMENTO II.8

ASVe, Senato, Dispacci ambasciatori residenti, filza 135, Nicolò Sagredo al Senato di Venezia, Roma, 18 febbraio 1654

Bibliografia: SCARPA 2011, p. 176 (parzialmente trascritto)

Lettera inviata dall'ambasciatore Sagredo a Venezia in cui si aggiorna il Senato dell'avanzamento dei lavori nella basilica di San Marco: dopo aver provveduto ai restauri strutturali si è dato avvio anche alla decorazione plastica e pittorica. Viene inoltre indicato il soggetto da realizzare nel coro (cfr. anche capitolo II, cat. 26).

f. 822v: «[...] Il Pontefice godendo la solita buona salute fù hieri a veder in Piazza Navona li Progressi [f. 823r] della fabrica di S. Agnese, avanzata meravigliosamente, per la sollecitudine con che si è travagliato le passate settimane, et ha dato ordini per la sua continuazione, come per abbellire il proprio Palazzo [...].

[f. 824v] [...] Con tale occasione havendomi Vostre Eccellenze già comandato che io dessi loro parte di quello andava succedendo nella riparatione di questa chiesa di San Marco dirò essersi intrapresa un'opera grande, et cospicua à tutta Roma, rinovandosi intieramente si può dire la medesima Chiesa, la quale era ridotta à stato, che senza la carità delle Vostre Eccellenze che commisero 18 mesi fa il risarcimento del coperto [f. 825r] non era più possibile celebrarvi li divini offitij e basta dire che essendo essa stata da Paolo Secondo e susseguenti pontefici ornata con Pitture di huomini insigni, et sino di Rafael d'Urbino, la humidità, il pessimo odore, et il resto le ha corrotte, e guaste in maniera che non vi è stata una testa degna di essere preservata. Si è però in primo luogo rinovato il soffitto, che certo se stava ancora venticinque anni così, cadeva à basso; si è dalla parte della loggia, che chiamiamo della Beneditione, aperta la chiesa, e fatti tre grandi Archi, che vengono a riuscir doppij, essendovi due muraglie, con che si è resa la Chiesa luminosa, e questa opera con le ferriate, vetriate et altro [f. 825v] rileva à tanti centinaia di scudi, che quasi ha assorbito quello che era la prima dispositione di spendere del tutto. Si è poi cominciato ad ornare la chiesa di dentro con bassi rilievi, e statue staccate, di stucco, et con Pitture, come Vostre Eccellenze si degneranno vedere dall'accluso disegno di una delle parti di essa [*manca*], aprendosi le Cappelle, rinovandosi tutte le finestre, facendosene di nuove, et infine levandogli l'humidità, et altri difetti, e facendola tutta un'altra; Concorrerà à questa non solo santa mà anco decorosa opera per la Patria, la Pietà di più, che devo al presente tacere; Non so però se vi sarà modo di perfettionarla, et dubito resti à dietro il Coro, et il Pavimento; [f. 826r] Nel Coro si dissegnerebbe, essendo la chiesa fabricata da San Marco Papa, e dedicata à San Marco Evangelista di far dipingere la Historia di questo, supplendosi all'altra nelle altre parti della chiesa. Havenodmi Vostre Eccellenze come hò predetto, commesso di riferire quello si andava essequendo dalla intentione, ch'io servissi tenere di impiegare à questo Santo Uso parte del legato lasciato dal fù signor Cardinale [*Cornaro*] à mia dispositione, hò conosciuto dover portare tutto à Vostre Eccellenze [...].»

DOCUMENTO II.9

ASVe, Senato, Dispacci ambasciatori residenti, filza 135, Nicolò Sagredo al Senato di Venezia, Roma, febbraio 1654

Bibliografia: inedito

Lettera inviata dall'ambasciatore Sagredo da Roma a Venezia in cui si ringrazia il Senato per il contributo dato ai restauri della chiesa.

f. 855v: «[...] Hò riferito al sig. Cardinale Bragadino titolare, à Mons. Brescia, et al Capitolo di S. Marco il concorso generoso della Carità dell'Eccellentissimo Senato à perfetionare la fabrica di questa chiesa; tutti benedicono la Pub.a Pietà che non lascia di risplendere in ogni tempo et ne rendono humilissime grate alla benignità [f. 856r] dell'EE. VV [...]. Per mano di Monsignor Brescia, che è il Vicario di questa chiesa passa tutto il denaro della fabrica, onde si compiacerà l'Eccellentissimo Cassier honorare la tratta, che egli farà della somma concessa da VV. EE., ed in conformità alle pubbliche commissioni [...]».

DOCUMENTO II.10

ASVe, Ambasciata a Roma, Ducali, corda 16, *Il Senato di Venezia a Nicolò Sagredo, Venezia, 7 marzo 1654*

Bibliografia: inedito

Lettera di risposta del Senato di Venezia all'ambasciatore Sagredo a Roma in cui il Senato si impegna a contribuire con 1000 ducati alle spese dei restauri della chiesa di San Marco.

f. 1v: «[...] Quando da Mons. Brescia sia inviata la tratta dei ducati mille che noi volentieri contribuimo alla fabrica di cotesta Chiesa di San Marco sarà sodisfatta con prontezza. In tanto restano cordialmente aggradite l'espressioni del Sig. Cardinale Bragadino, e de gl'altri interessati tutti nella fabrica medesima, come parimente la lettera di ringraziamento dei Canonici, à quali attestarete la nostra amorevole benevolenza. [...]».

DOCUMENTO II.11

ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, *Giustificazioni di sagrestia 1654, 55, 56, 57, Restauri fatti dall'Ambascidore Sagredo Canonici e Benefattori, 1654*

Bibliografia: inedito

Pagamenti relativi al restauro del soffitto e delle finestre della basilica di San Marco.

s.f.: «Spese diverse per la chiesa di San Marco

E prima per la soffitta §26:20

Al falegname per accomodar detta soffitta per esser assai guasta legname chiodi et fattura §8:50

Per il fregio sotto detta soffitta e menzole §11:50

Per 4 fenestre finte §3:80 [...]

Per haver speso nelli colori per le nicchie che dipinse monsù Pietro § - 95 [...]».

DOCUMENTO II.12

ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, *Giustificazioni di sagrestia 1654, 55, 56, 57, Restauri fatti dall'Ambascidore Sagredo Canonici e Benefattori, 6 aprile 1654*

Bibliografia: DENGEL 1913, p. 95 nota 4 (menzionato)

Contratto di 400 scudi stipulato dal Capitolo di San Marco e lo scalpellino Giovanni Marescalchi per realizzare il pavimento della chiesa di San Marco. Il 24 agosto e il 29 novembre 1654, seguono due ricevute di 235 scudi a conto dei lavori da fare.

s.f.: «Capitoli e conventioni tra il Ven. Capitolo di San Marco di Roma, e per esso mons. Gio Batta Brescia Vic. di detta Chiesa con Mastro Giovanni Marescalchi scarpellino habitante à Pantani per la fattura et opera del pavimento di pietre commesse di detta Chiesa di San Marco, cioè la nave di mezzo, e due quadri à piedi delle scale delle porte laterali.

Primo. Doverà detto Giovanni far detto pavimento di pietre di Carrara bianche, e neri, che al presente si trovano in San Marco. [...]

5°. Detto Mastro Giovanni promette far finito il detto pavimento tutto per il giorno di San Francesco a i 4 d'ottobre, altrimenti si possa far finire à spese sue

6°. Per il pagamento di tutta detta opera doveranno esser esborsati scudi quattrocento quaranta di moneta romana [...]

In fede [...] 6 Aprile 1654 [*seguono le firme*]».

DOCUMENTO II.13

ASVe, Ambasciata a Roma, Ducali, corda 16, *Il Senato di Venezia a Nicolò Sagredo, Venezia, 25 luglio 1654*

Bibliografia: inedito

Lettera del Senato di Venezia all'ambasciatore Sagredo in cui si esprime la gratitudine verso papa Innocenzo X per l'appoggio dato ai lavori di restauri nella chiesa di San Marco.

f. 76r: «[...] Vedeva l'E.V. [...] per poter significare al b. Papa Panfilio il gradimento dell'Ecc.mo Senato per la parte che vuol prendere nella ristauratione di cotesta Chiesa di San Marco; Onde in questa parte resto dispensato dal dir di più [...]».

DOCUMENTO II.14

ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, *Giustificazioni di sagrestia 1654, 55, 56, 57, Restauri fatti dall'Ambascidore Sagredo Canonici e Benefattori, 14 ottobre 1654*

Bibliografia: DENGEL 1913, p. 93 nota 2 (menzionato); ROSATI 2010, p. 120, nota 196 (menzionato)

Ricevuta autografa di Bernardino Gagliardi per alcune pitture nella chiesa di San Marco (cfr. anche capitolo II, catt. 19-20).

s.f.: «Adi 14 8bre 1654

Io infrascritto ho ricevuto dall'Ecc.mo Sig. Ambasciator Sagredo §cinquanta sei b[aiocchi] 80 moneta in al suddetto giorno, e resto avere §quaranta moneta terminare che saranno le spese che mi sono state assegnate oltre alle due nicchie dipinte et in fede per questo di [...] §56:70
Io Bernardino Gagliardi afermo quanto di sopra».

DOCUMENTO II.15

ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, *Giustificazioni di sagrestia 1654, 55, 56, 57, Restauri fatti dall'Ambascidore Sagredo Canonici e Benefattori, 14 ottobre 1654*

Bibliografia: DENGEL 1913, p. 94 nota 4 (menzionato)

Ricevuta che indica il restauro in corso del coro della basilica di San Marco da parte del falegname Lorenzo Pellegrini.

s.f.: «Adi 14 8bre 1654

Io infrascritto per ordine e commissione di Mastro Lorenzo Pellegrini falegname dichiarato come detto mastro Lorenzo ha preso a resarcire il Coro nella chiesa di S. Marco [...].»

DOCUMENTO II.16

ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, Giustificazioni di sagrestia 1654, 55, 56, 57, Restauri fatti dall'Ambascidore Sagredo Canonici e Benefattori, 1654

Bibliografia: DENGEL 1913, p. 92, nota 5 (trascritto)

Ricevuta agli scultori per la realizzazione delle dodici statue in stucco da porre ad intervallare gli affreschi nella navata maggiore della chiesa di San Marco.

s.f.: «Spesa fatta per n° dodici statue grande di stucco di grandezza palmi 13 [...]

Per giornate di detto [*manca il riferimento*] scultore fatte per finir dette statue [...] § 22:80

Per giornate n°66÷ del altro scultore quale ha tirato fora dette statue et abozzate [...] §59:85

Per calcia pozzolana mattoni e stucco per tutte n°12 statue dato a Mastro Stefano d'accordo §25

[...] Per spese diverse p. spada croce aste e altro per servitio di dette statue §-190 [...].»

DOCUMENTO II.17

ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, Giustificazioni di sagrestia 1654, 55, 56, 57, Restauri fatti dall'Ambascidore Sagredo Canonici e Benefattori, 14 ottobre 1654

Bibliografia: inedito

Ricevuta autografa del muratore Bernardo Cataneo per lavori in una cappella in San Marco (forse da individuare nella cappella dove dipinge Bernardino Gagliardi: cfr. documento II.14 e capitolo II, catt. 19-20).

s.f.: «Io infrascritto ho ricevuto dal Ecc. Sig. Ambasciatore Sagredo §venti moneta quali sono per intiero pagamento della seconda capella in entrar dalla porta grande verso il palazzo, in tagliatura di muro, ricciatura scalini et altare in fede per questo di 14 ottobre 1654 §20 io Bernardo Chatanio mano pp.a».

DOCUMENTO II.18

ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, Giustificazioni di sagrestia 1654, 55, 56, 57, Restauri fatti dall'Ambascidore Sagredo Canonici e Benefattori, 14 gennaio 1655

Bibliografia: DENGEL 1913, p. 93 nota 9 (menzionato)

Ricevuta autografa del vetraio Paolo Solino per la risistemazione dei vetri del battistero in San Marco.

s.f.: «Io infrascritto o ricevuto dell'eclentissimo sig.r Nicolo Sagredo abasciatore di venezia scuti quattordici moneta quali sono serviti per vitri della vitriata dove e posto il batesimo disse che esser detta capella del canonico Paolo Bonaface et il resto per piumbo ferro e fatura di tutto quello [...] et in fede di questo di gennaro adi 14 1655

Io Paulo Solino Siciliano».

DOCUMENTO II.19

ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, Giustificazioni di sagrestia 1654, 55, 56, 57, Restauri fatti dall'Ambascidore Sagredo Canonici e Benefattori, 20 febbraio 1655

Bibliografia: inedito

Ricevuta autografa dello scalpellino per la realizzazione di una lapide da apporre nella cappella dei magi (cfr. capitolo II, cat. 22).

s.f.: «Io Domenico scarpelino ho ricevuto dal Eccellentissimo sig.r Ambasciore di venezia g[i]uli sei sono per fattura di una lapida alla capella delli tre maggi et in fede questo di 20 febraio 165 §60

Io sudetto mano propria».

DOCUMENTO II.20

ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, Giustificazioni di sagrestia 1654, 55, 56, 57, Restauri fatti dall'Ambascidore Sagredo Canonici e Benefattori, 11 marzo 1655

Bibliografia: inedito

Ricevuta autografa del muratore Stefano Castelli per lavori nella cappella del battistero.

s.f.: «Io sottoscritto ho ricevuto dell'Ecc.mo Sig. Ambasciatore di Venetia scudi dodici a conto dela Cappella del Battisterio et in fede questo di 11 marzo 1655

Io Stefano Castelli mano propria».

DOCUMENTO II.21

ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, Giustificazioni di sagrestia 1654, 55, 56, 57, Restauri fatti dall'Ambascidore Sagredo Canonici e Benefattori, 4 aprile 1655

Bibliografia: inedito

Ricevuta autografa del muratore Bernardo Cattaneo per trasferimento dell'affresco con la Madonna con il Bambino ritenuto opera gotica nella cappella del battistero (cfr. anche documento II.32).

s.f.: «Io infra chrito o recevuto del eceletisimo sinori inbasatori di venezi cudi otto e quali sono per ? dela madona nela chabela del batesimo [...]

io Bernardo Chatanio mano propria».

DOCUMENTO II.22

ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, Giustificazioni di sagrestia 1654, 55, 56, 57, Restauri fatti dall'Ambascidore Sagredo Canonici e Benefattori, 20 novembre – 16 dicembre 1655

Bibliografia: inedito

Conto di spese diverse in cui vengono pagati il muratore Bernardo Cattaneo, l'architetto Orazio Torriani, gli assistenti di Bernardino Gagliardi e lo stuccatore Stefano Castelli.

s.f.: «fabrica deve dare per un mandato sotto li 20 9bre 1655 a Mastro Bernardo Cataneo muratore per resto di ogni sua opera della Cappella del Santissimo Sacramento et signori Spechi [...]

[...] §20
[...] A di detto al Sig. Oratio Torriani [...] §18

[...] Adi detto alli gioveni del Cavalier Gagliardi detta mancia §1:50
 Adi detto 9bre al Mastro Steffano Stucator [...] § 25
 Adi 3 xbre A Mastro Bernardo Cataneo a conto murator a conto del fosso che fa per la chiesa verso il cortil §25
 [...] A di 11 detto a Mastro Steffano Castelli Stucator a conto di suo lavoro §25
 A di 15 detto a Mastro Paulo Fallema? per vetri, ferri, et altro per le 3 fenestre della Cappella del Santissimo §10
 Adi 16 detto a Mastro Bernardo Cattaneo Murator a conto del cap.a più delli lavori fatti [...] nella Cappella del S.mo Sacramento §40»

DOCUMENTO II.23

ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, Giustificazioni di sagrestia 1654, 55, 56, 57, Restauri fatti dall'Ambascidore Sagredo Canonici e Benefattori, 19 novembre 1655 – 2 febbraio 1658

Bibliografia: DENGEL 1913, p. (parzialmente trascritto); CASALE 1969, p. 108 nota 7 (parzialmente trascritto)

Conti diversi relativi alla cappella del Santissimo Sacramento (cfr. anche capitolo II, catt. 10; 18). Seguono pagamenti più generici alle maestranze ancora attive nel cantiere.

s.f.: «Cappella del Santissimo Sacramento §2500

Adi 18 9bre 1655 stato della fabrica

Al muratore si sono promessi §350 hà fatto alcune fatture rimesse al sig. Pietro da Cortona che stimandovi potranno importare da §60 in §70

Ne hà havuti a conto §360 onde resteriano §50

Luca da Cortona per l'incrostatura delli marmi imparola con il sig. Pietro da Cortona in §600 ne hà havuti §400 onde resteria §200

Mastro Stefano stuccatore si è accordato per la Cap[PELL]a e parte di fora con tutta l'opera in §250 qualche differenza se vi sarà sarà rimessa al sig. Pietro da Cortona hà havuto §90 conto onde ne resta §160 Oltre di questo vi è il vetraro, che hà havuto à conto §38:80 si crede tra vetri e ferri importeranno da §40

Il stagnaro fù pagato in §21:96

Alle pitture sono destinate il Borgognione per il quadro del altare, et per un grande delli lati. et Ciro [Ferri] per l'altro grande delli lati e per li due lunette

Per lindoratura si crede che si spenderà § [...]

Adi 23 xbre 1656 Al Pietro Ang.o Mari? Indorator §6

Adi 28 gen.o 1657 a M. Lorenzo Pellegrino Falegname §10

[...] Adi 27 marzo A Pietro Angelo Mari? Indorator per saldo §18

[...] Adi 16 aprile 1657 A Maestro Pellegrini falegname a conto de lavori fatti nella chiesa di San Marco §10

Adi 4 Maggio [1657] Al Mastro Lorenzo Pellegrini prezzo e saldo delli lavori fatti per conto della fabrica §30

[...] Adi 15 agosto 1657 A Mastro Pietro Angelo Mari? §7:

Adi 12 xbre 1675 A Mastro Bernardo Cattaneo muratore [...] §24

A di detto Al Mastro Steffano Castelli, et al med.o §10

Adi 2 feb.o 1658 A Mastro Lorenzo Pellegrini falegname §9.50».

DOCUMENTO II.24

ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, Giustificazioni di sagrestia 1654, 55, 56, 57, Restauri fatti dall'Ambascidore Sagredo Canonici e Benefattori, 21 dicembre 1655 – 18 febbraio 1656

Bibliografia: DENGEL 1913, pp. 93 nota 6; 94 nota 2 (parzialmente trascritto); CASALE 1969, p. 108 nota 7 (parzialmente trascritto); PETRUCCI 2012, p. 411 (parzialmente trascritto).

Conto di diversi pagamenti per le maestranze attive nella chiesa e per Pier Francesco Mola (cfr. capitolo II, cat. 25), Luigi Gentile (cfr. capitolo II, cat. 21), Guillaume Courtois (cfr. capitolo II, cat. 10).

s.f.: «Adi 21 xmbre [1655] Al Signor Francesco Mola a conto del quadro di San Michele §25
Adi 27 xbre [1655] A Mastro Steffano Stuccator a conto del lavoro della cappella §30
[...] Adi 24 [ottobre 1655] detto A Pietro Angelo Maggi per Indoratura del Pater Noster al
quadro del sig. Pitor Luigi Gentili §2
Adi 3 gennaio 1656 A Guglielmo Gortesi pittor a conto de pitture per la Cappella del Santissimo
§15
Adi 15 gennaio 1656 A Mastro Bernardo Cattaneo murator per resto e saldo di tutta la Cappella
del Santissimo e anco del fosso fatto dietro alla Chiesa §80
Adi 7 Gennaio 1656 A Mastro Steffano Castelli stuccator a conto del suo lavoro §18
Adi 22 detto Al suddetto a conto del suo lavoro §20 [...]
A di 4 detto [febbraio 1656] A Mastro Steffano Castelli stuccator a conto de suoi lavori per la
Cappella del Santissimo §20
A di 4 febraro A Mastro Luca da Cortona a conto dell'Incrostatura §100 [...]
A di 18 detto A Mastro Bernardo Cattaneo Murator a conto della fabrica per la Capella delli
signori Specchi §12».

DOCUMENTO II.25

ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, Giustificazioni di sagrestia 1654, 55, 56, 57, Restauri fatti dall'Ambascidore Sagredo Canonici e Benefattori, 18 febbraio – 20 giugno 1656

Bibliografia: inedito

Conto di diversi pagamenti per le maestranze attive nella chiesa, per la cappella del Santissimo Sacramento, per Bernardino Gagliardi (cfr. capitolo II, catt. 19-20) e Guillaume Courtois (cfr. capitolo II, catt. 8-15).

s.f.: «A di 18 febro [1656] A Mastro Steffano Castelli stuccator a conto di aggiunta di lavori §12
A di 3 marzo A Mastro Steffano Castelli stuccator a conto de lavori fatti di soprapiù [...] §12
Adi 3 detto A Mastro Bernardo Cattaneo per saldo de lavori fatti nella Capella delli Specchi §8
Adi 11 detto al d.o [Bernardo Cattaneo] §10 [...]
Adi p.o Aprile 1656 A Mastro Paolo Lavarò per l'iscrizione del Pontefice sopra la porta della
sacrestia §3:50
Adi 9 detto A Mastro Luca Berrettini scarpellino a conto dell'incrostatura de marmi della
cappella del SS.mo §50
Adi 21 detto A Mastro Steffano Castelli stuccator a conto de lavori fatti di sopra più nella
cappella del SS.mo §10 [...]

Adi 4 maggio Mastro Luca Berrettini scudi cinquanta moneta §50

Adi detto Al Cav Gagliardi §12

[...] Adi 20 detto [giugno 1656] A Monsu Guglielmo Cortese [...] a conto delle Pitture §20».

DOCUMENTO II.26

ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, Giustificazioni di sagrestia 1654, 55, 56, 57, Restauri fatti dall'Ambascidore Sagredo Canonici e Benefattori, 3 agosto – 10 ottobre 1656

Bibliografia: inedito

Conto di diversi pagamenti per le maestranze attive nella chiesa, per la cappella del Santissimo Sacramento

s.f.: «Adi 3 Agosto 1656 A mastro Steffano Castelli stucator a conto de lavori fatti nella cappella [del Sacramento?] §5 [...]

Adi 27 a Mastro Steffano Castelli stucator a conto de lavori de stuchi fatti nella Cappella del SS.mo §5

Adi 6 7bre 1656 A Mastro Steffano Castelli stucator per saldo delli lavori fatti nella Cappella del S.mo di S. Marco §5

A di 9 detto A Mastro Paolo vetraro per ferro, e fattura della vetrata del tondo grande della cappella del S.mo §20

Adi detto A Mastro Pietro Angelo Mari Indoratore a conto dell'Indoratura [...] avanti la cappella del Santissimo [...] §10

A di 21 7bre Al detto §10

A di 5 8bre Al detto §10

Summa di tutta la spesa sino a questo giorno 5 9bre 1656 §1241

A di 19 novembre 1656 A Mastro Luca Scarpellino per [...] lavoratura della porte §35

Adi 26 detto A Mastro Pietro Angelo Mari Indorator a conto dell'Indoratura §6

A di 10 xbre 1656 A Mastro ~~Steffano Castelli~~ #Luca di Cortona scarpellino# stucator per resto di detti lavori fatti nella cappella del Santissimo §11».

DOCUMENTO II.27

ASV, Misc., Arm. VII, 53, 15 settembre 1659

Bibliografia: DAL MAS 2012, p. 132 nota 28 (parzialmente trascritto)

Decreti stabiliti in seguito alla Sacra Visita Apostolica dai quali si evince che a questa data la cappella del Santissimo Sacramento non è stata ancora portata a termine a causa di una lite in corso tra gli eredi del cardinale Bragadin e il Capitolo di San Marco (cfr. anche documento II.29).

f. 295r: «Li 15 sett. 1659

Mancamenti da portarsi in Sacra Visita p. rimediarsi, conforme che ivi sarà decretato [...]

[f. 295v] [...] Essendo stata fatta, et ornata una capella p. tenervi il Sant.mo con aiuto di molti benefattori, e particolarmente del sig.r Principe Panfilio, che donò §di 1500; et havendo il già sig. Card.le Bragadino desiderato di finire d.a Capella et acquistarne il patronato, doppo havervi speso sopra §di 1000 morì senza havere ciò stipulato, ma nel Testam.to lasciò, che si spendesse

il compim.to di §di 1500, e che in essa si ponesse il suo cadavero, ma p[oi]che si trova che non bastano li §di 400, ò 500, che avanzano p il compim.to delli §di 1500, e che dovrebbero pagare gli heredi p. finire detta capella, mancando il quadro [f. 296r] dell'Altare, la pittura d'uno dei lati, il pavimento, e molte altre cose, oltre che gli heredi vorrebbero spendere la d.a somma nella mem.a p. il d.o Card.le recusano i Canonici di lasciare ivi seppellire il d.o cadavero, e privarli del poter dare ad altri à finire d.a Capella; et havendo gli heredi introdotta la lite avanti l'Em.o Vicario, et il Capitolo essendo poco atto a litigare, stante massimo la loro povertà, si considera, che la Sacra Visita potrebbe decidere ciò, p. rimediare à più cose, et in specie à togliere l'inconveniente dello stare sopra terra il cadavero di d.o Em.mo nella med.a chiesa contro le disposit.ni ecclesiastiche.

Secondariam.te à riporre il S.mo in luogo decente, stando hora in un picciolo altare, et in un'ornam.to di legno dorato, preso in prest[it]o da Padri Giesuiti, che sembra piu tosto un piede di croce, che un tabernacolo, et è senza chiave dorata, e senza i debiti requisiti, mentre il Capitolo hà un decente tabernacolo, mà non può capire in quel picciolo altare, ove oggi si conserva, mà se si finisse d.a Capella, in essa si haverebbe à riporre [...].

Essendo stata unita al Capitolo dalla S.tà di N. S. la parrocchia di San Biagio con tutte l'entrate, morto che sarà il s.r Cruciani, hoggi mro di Casa di S. S.tà fu necessitato il Capitolo à prendere à censo §di 500 p. le speditioni delle Bolle, con obbligo di estinguerlo in quattro anni, e correndo il 3° anno doppo tale gratia, confessano di non havere estinto portione alc.a né di haver posto da parte p. ciò denaro, e conseg.te è cosa che merita rimedio».

DOCUMENTO II.28

ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 64, fascicolo 1, Giustificazioni di sagrestia 1654, 55, 56, 57, Restauri fatti dall'Ambascidore Sagredo Canonici e Benefattori, 15 ottobre 1659

Bibliografia: DENGEL 1913, p. 93 nota 1 (parzialmente trascritto)

Ricevuta autografa di Giovanni Angelo Canini per i due affreschi realizzati nella navata maggiore (cfr. capitolo II, catt. 5-6).

s.f: «Io Gio: Angeli Canini ho ricevuto dal Ecc.mo Sig. Ambasciator Nicolò Sagredi scudi sessanta per resto e final pagamento delle dui historie fatte da me nella chiesa di S. Marco di Roma et in fede questo di quindici 8bre 1659
Io sudetto mano propria»

DOCUMENTO II.29

ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 51, fascicolo 1, Notizie storiche concernenti la Chiesa di S. Marco, s.d. ma 1660 circa

Bibliografia: DENGEL 1913, pp. 90-95 (parzialmente trascritto); SALVAGNINI 1935, pp. 170-171 (parzialmente trascritto); TIBERIA 1988, pp. 18-19, nota 2 (parzialmente trascritto).

Cronaca stilata da un canonico a ridosso della conclusione dei lavori, intorno al 1660 (la datazione si evince dalla descrizione degli affreschi di Canini, saldati nell'ottobre 1659, e dalla menzione di Cristoforo Vidmann come cardinale titolare, carica che ricoprì fino alle morte, il 30 settembre 1660). Una copia, con minime varianti, si conserva in ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 51, fascicolo 5, ff. 34r-49v.

f. 2r: «[...] L'Antica Chiesa, che in honore di San Marco Evangelista fù eretta in titolo di Basilica nelli anni del Signore 336 da S. Marco 1 Papa, e dal Magno Costantino Imperatore di pretiosi doni arricchita, fù poi da Adriano Papa Primo ingrandita nell'anni 790 in memoria che in questa era stato educato [...] et havendo molto per causa di bassi fondamenti patito in alcuni luoghi fù nell'anni 833 da Gregorio 4° refondata, havendo adornato la Tribuna di opera musiva con le Immagini del Santissimo Salvatore, di S. Marco Evangelista, di S. Gregorio Papa, di San Marco Papa de Santi Agapito, Felicissimo, et Agnese con l'Agnello Immaculato, et suo gregge sopra li quattro fiumi [...] La quale antichità tutta si vede essendosi lassata di autorevole con consiglio di molt'Eminentissimi, et per commandamento di Nostro Signore Papa Alessandro VII. Fù più volte mantenuta, et adornata dalla pietà di molti Cardinali Titolari, come lo attesta l'Altare Maggiore eretto à Levante infra quattro Colonne di porfido, et altri ornamenti di antichità, che fù fatto fare da un cardinale titolare [...]

[f. 2v] Et da altri parimente mantenuta sino all'anni 1465. che da Paulo Papa 2° fù in più elegante forma ridott non levando l'antica sua forma, con havervi aggiunto per ogni lato mura di grossezza di otto palmi, sopra le più antiche, et primiere, come si è veduto nel raccomandamento hora fatto, et nello scorgere il sito delle nove Cappelle, che si sono trovate nel fine di quelle medaglie con l'Impronte di quel Pontefice, et ne roversi della Chiesa, come anco fù trovata una Inmagine della Santissima Vergine, con il suo Bambino nelle braccia opera gottica sotto un baldacchino sostenuto da quattro Angeli, che si giudica esser fatta sino dal primo edificio di questa, qual ancora si conserva ridotta in piccolo per poca diligenza de Muratori, fù aggiunto nella nave di mezzo per più forte sustentamento Pilastrini di Travertini intagliati con piedestallo, e cornice, con haver lasciato in frontespizio l'antiche colonne, come al presente si riguardano, e per maggiore abbellimento furono tutti sottilissimamente incollati, et sopra depintovi effigie di moltissimi santi, et sante opere di famosi pittori di quelli temi e particolarmente dell'eccellente Pietro Perugino, che per mostrare la maniera di tali pitture si è lasciato in una [f. 3r] nicchia l'Adoratione de Magi; sopra le muraglie della nave di mezzo vi erano depinti dodici Apostoli con nicchie di prospettive si belle, che solo l'esser state guasti dall'acqua hà comportato il levarle, fù anco abbellita di una soffitta di colore azzurro con ripartimenti quadrati, et indorati con 124 Rose tutte di differente intaglio dorato, che per essere stata delle prime, che si siano fatte in Roma, ha dato il lume, e modello ad ogni altra, che si sia fatta dopò questa. Vedendosi al presente la medesima solo repolita, fece ricoprire tutto il tetto di lastre di Piombo con sua arme, che in altra maniera non si sarebbe mantenuto per ricevere questo tutte le acque del Palazzo

Et aggiongervi quel Pontefice qualch'altra cosa degna di se, fece edificare il Portico anteriore con la Loggia coperta, edificio tutto di travertini, dove soleva dare la Beneditione al Popolo, il che hanno continuato li successori sino à Clemente VIII. Edificò anco la Canonica per habitatione de Canonici, quale un tempo fù goduta dalli medesimi, et poi per humani rispetti lasciatosene privare, in modo che se dalla pietà di Clemente VIII. non era donata la Sagrestia presente, non v'era loco, dove li Canonici si potessero raddunare, fù dal medesimo Pontefice questa Chiesa arricchita di Tesoro d'Indulgenze, et gratie, come dall'antica lapide con sua arme si vede sotto il Portico, et altri [f. 3v] Brevi, che si conservano [...]. Ad imitatione di ciò più modernamente Il Signor Cardinale Valerio il Vecchio adornò il Choro con sedia cardinalitia de Titolari, et sedili de Canonici con intaglio di noce, che al presente si scorge, havendo lasciato sotto di questo li antichi sedili di marmo intagliati, havendo solo levato la sedia marmorea tutta fogliamata di fino, et basso rilievo, che si conserva nella medesima chiesa, molti vogliono essere

la medesima posta et usata da S. Marco proprio, che perciò ben spesso per divotione vi si mettano à sedere. Adornò questo Cardinale anco la Sagrestia, con havervi fatto l'Altare, e Porta dell'Ingresso, come dalle sue Armi si scorge. [...]

[f. 5r] Haveva questa chiesa di S. Marco nell'ultimo suo stato molti Altari tutti guasti, che à pena in doi solo si poteva celebrare, et ciò per sordidezza de Cappellani, et Beneficiati, che non volevano mantenere l'Altari loro di suppellettili e delle cose necessarie, come anco al presente ricusano, se da questa Sac. Visita Apostolica non sono astretti.

Haveva l'Altare maggiore nella forma descritta

À mano destra, et Coro dell'Evangelio di questo in facciata prospettiva sopra le scale.

Vi era l'Altare del Santissimo Sacramento con un Beneficio di Collatione dell'Eminentissimo Titolare, dall'altra parte sinistra et Corno dell'Epistola vi era l'Altare della Santissima Concezione con un Ius Patronato preteso dal Santissimo Salvatore di S. Giovanni in Laterano, ò sia de Signori Capranici.

Nell'entrare della Chiesa à mano dritta à piedi, v'era l'Altare di S. Francesco con Beneficio Ius Patronato del Vescovo di Padova.

A questo seguiva quello di S. Michele, seguiva più oltre l'Altare di S. Andrea de Funari, e S. Gio Batta con un Beneficio Iuspatronato del Santissimo Salvatore suddetto, più sopra vi era l'Altare dell'Epifania del Signore con un Beneficio Iuspatronato de Signori Spechi, più sopra seguiva l'Altare della Pietà con Beneficio Iuspatronato de Signori Vitelleschi accanto il quale, e vicino la porta laterale era l'Altare di S. Nicolò con beneficio semplice di collatione del Cardinale Titolare.

[f. 5r] Dall'altra parte sinistra della Chiesa v'era l'Altare della Madonna della Strada con beneficio di collatione del Cardinale Titolare, più sopra la Cappella di Santi Vincenzo, et Anastasio, Beneficio semplice di pari collatione vi era l'Altare di S. Carlo con altri diruti, e guasti, che non si conoscevano.

n° 5° Visita nel tempo d'Urbano VIII. con suoi decreti

Fù visitata questa Chiesa in tempo di Papa Urbano per ordina di sua Santità, e della Sacra Congregazione della Visita da Mons. Ricciullo con l'Intervento dell'Eminentissimo Valerio Titolare, et cautissimamente riveduta fecero gl'infrascritti decreti, quali con la nova fabrica sono stati adempiti.

Che si raccomandassero le vetriate, e dove non erano si facessero di nuovo.

Che si facessero tre Altari per parte, non stando bene tanti Altari suddetti così confusi.

Che si tenessero gl'oli santi per modo di Provisione nel loco del Battesimo, che prima si tenevano sotto la custodia del Sacramento, che li desse poi loco decente.

Che si humasse il cadavero del Cardinale Prioli stato molto tempo in loco di deposito

Che si desse nota dell'entrate, et uscite

Che gl'Altari si mantenessero delle necessarie suppellettili

n° 6° Adempimento de decreti della Sacra Visita

Tutti questi decreti sono stati adempiti particolarmente con la nova fabrica solo che di tre Altari ordinati per parte se ne sono fatti quattro per necessità del sito [f. 6r] e dell'Invocatione de Padroni, et non si è possuto provvedere alla necessità dell'Altari, non volendo li Rettori contribuire, come si è detto #per le suppellettili necessarie#

A questo segno descritto è stato fin' hora la chiesa nostra di S. Marco. Quando che da superna dispositione, e divino volere fù excitato nel Cuore dell'Illustrissimo, et Eccellentissimo Signor Cavaliere Nicolò Sagredo Procuratore di S. Marco et all' hora Ambasciatore ordinario della

Serenissima Repubblica di Venezia à voler esercitare gl'atti della sua pietà verso questa chiesa altrettanto Insigne et antica, quanto derelitta, e mal ridotta.

n° 7° Rimodernatione della Chiesa fatta dal Signor Ambasciatore Sagredo

Questo attribui a tal'opera parte d'alcune monete ad esso lasciate per distribuire à diversi lochi pij dalla bona memoria del cardinale Cornaro con che pensò solo remediare al molto danno, che dal poco lume riceveva la chiesa con aprire tre fenestroni sopra la porta Maggiore, che non solo aportano lume ordinario, mà straordinariamente inanimirono il medemo à seguire opera si pia, e totalmente aplicatosi à ciò con tanto gusto, che giornate intiere consumava in vedere operare, e fù sufficientissima causa con il suo studio, e diligenza della sufficiente confluenza di molte persone nobili, et pie al sussidio caritativo fino alla perfettione dell'opera. [f. 6v] Pensò prima di rimodernare tutto l'edificio quando da Periti Architetti fù giudicato non potersi alzare al piano della strada per più rispetti, et maggiormente in riguardo del Palazzo con tuttociò si diede semplicemente ad adornarla, et per non difformarla punto dalla sua antichità ordinò, che si riportassero tutte quelle cose essenziali, che prima v'erano Incominciò dalla cima à rivestire il tempio, e fatto ripolire, e ricolorire tutta la soffitta, con riportarli un fresco colorito all'intorno, e sotto una #fascia moderata# di stucco fece rimodernare tutte le fenestre, che sono al n° di 24 con scorniciatura al suo ordine antico, riportatovi le sue vetriate tutte di novo, e trà l'una, e l'altra fece inprontare di basso rilievo un cherubino di grandezza à sufficienza con un festone grande tutto dorato sotto questi volse ricorresse il cornicione in fora di palmi 5. con doratura, et intaglio, che diede l'anima à tutto il repolimento e perche in queste facciate laterali erano anticamente dipinti li dodeci Apostoli, volse, che li medesimi apparissero in diversi atti di tutto rilievo dentro le sue nicchie dorate opera di non ordinario ripolimento, et in fra queste nicchie fece da varij Pittori dipingere quattro quadri corniciati parimente di stucco per parte cioè dalla parte sinistra della chiesa nell'entrare [f. 7r] nel primo l'Assontione al Pontificato di S. Marco Papa fondatore, nel 2° la foundatione, et Pianta della chiesa nel 3° la Consecratione fatta dal medesimo Pontefice, nell'ultimo la Transportatione del suo corpo, mentre fù collocato in questo loco. Dalla destra parte la vita delli gloriosi Santi Marteri Abdon, et Sennen, nel primo l'essercitio di questi in seppellire corpi de marteri, nel 2° la presa di questi con l'approbatione se volevano sacrificare agli Idoli, nel 3° il Trionfo di Decio con condurre li marteri legati avanti il carro, et nell'ultimo il glorioso Martirio d'essi, à questi seguono doi coretti di porfido, marmi intagliati, con gelosie dorate e perche le colonne, che sostentano questi pareti havevano li suoi capitelli di variati modi, et laceri, li fece ridurre tutte con ordine corrispondente all'opera con il ripolimento dell'antichi pilastri e di dette colonne Furono adornate parimente di suo ordine le due navi laterali con havere ripolite le volte di nuova Incrostatura, et incollato con sue cruciere scorniciate con teste di cherubini alli finimenti di rilievo, et dorati, si sono cavate in grossezza di muro quattro cappelle per parte lasciatovi tra l'una, e l'altra l'antiche nicchie riabbelliti di rabesco fogliame con Indoratura con quattro puttini [f. 7v] per ciascuna che tengano una medaglia finta di bronzo con l'impronti di diversi Pontefici antichi, et moderni Benefattori di questa chiesa. Sopra alle dette nicchie furono colorite Sibille, et Profeti con li loro detti, et profetie, furono ingrandite, e di novo fatto le due Porte laterali con stipiti di marmo, et porte scorniciate di noce, sopra le quali per il di dentro in doi mezze lune grandi furono dipinte due Battaglie in una la rotta de Malachiti e nell'altra la Vittoria di Gesuè mentre disse Stat Sol.

Nell'entrare della chiesa alla mano destra vi è la Cappella della Resurrectione di Nostro Signore con Quadro opera del Tintoretto donato dal medesimo Ambasciatore adornato di stucchi con

pitture di sopra, e dalle parti laterali l'Immagini di San Giovanni, et S. Andrea e trasportato il medesimo titolo et beneficio.

Segue la Cappella di S. Antonio di Padova fatta adornare dalla famiglia Tamarelli senz'alcun beneficio, ne dote. Viene appresso la Cappella dell'Adoratione de Magi fatta adornare da Signori Specchi con loro Beneficio Iuspatronato, e l'altra in questa parte è la Cappella de Signori Vitelleschi sotto l'Invocatione della Pietà con beneficio loro [f. 8r] Iuspatronato. Per l'altra parte nell'ingresso à man sinistra vi è una Cappella [*nella copia segnatura 51, fasc. 5 è aggiunto* «fatta adornare da signori Bonafaccia»], dove è stato trasportato il fonte Baptismale, et sopra l'Antica Inmagine della Madonna già descritta ritrovata nel fabricare.

n° 8° Cappelle moderne con la trasportatione de Beneficij

Segue l'Altare e Cappella di S. Pietro #da ascrivere# l'Evangelio à S. Marco non ancora perfettionato, dove è stato trasportato il Benefitio di S. Maria della Strada Prosegue la Cappella di Santa Martina dove sono stati trasportati li Beneficij di S. Nicolò, e di S. Francesco, Più oltre la Cappella di S. Michele Arcangelo del Capitolo, dove è stato trasportato il Beneficio de Santi Vincenzo, et Anastasio. Sopra la scalinata alla medesima mano è la Cappella della Santissima Concettione dell'antica famiglia de Signori Capranici con un Benefitio di § trecento Iuspatronato del Santissimo Salvatore ad Sancta Sanctorum et una cappellania perpetua nella Casa Capranica di §40 [*nella copia segnatura 51, fasc. 5 è aggiunto* «#Questa Cappella è stata sempre ex immemorabili presentata dall'Illustrissima fameglia Capranica; benché al presente sia pretesa dalli Guardiani del Santissimo Salvatore à Sancta Sanctorum con fondamento di un pretesto breve, il quale non ha avuto mai effetto, se non per l'ultimo stato il quale resta anco litigioso, volendo la detta famiglia Capranicense esser mantenuta nel suo legittimo possesso#»]. Questo fù fatto rimodernare dal signor Abbate Ludovico de Torres che ottenne il Benefitio Al rincontro ricorre per parità il Reliquiario, che mostra essere Cappella del medemo ornamento. Resta il Choro de Canonici, et l'antica Tribuna adornata et arricchita di Pilastrì intagliati con Cornicione et altri ornamenti ripartiti in tre grandi quadri [f. 8v] ove in uno è la figura di S. Marco Evangelista in atto di scrivere nell'altro la presa, e carceratione, nel terzo il suo glorioso martirio. Tuto questo ornamento come ogn'altro intaglio et scorniciature di tutto il vaso della chiesa è messo à oro. Dalla mano destra del Choro v'è l'ingresso della porta della sacrestia sopra la quale è l'Arme di Nostro Signore per haver fatto al Capitolo molte gratie spirituali, e temporali con la seguente Inscrittione

n° 9° Inscrittione à N. S. PP. Alessandro VII in memoria dell'unione della Parrocchia de SS. Biagio, e Nicolò fatta alla Chiesa di S. Marco

D.O.M. Alexandro VII. Pont. Opt. Max. Cuius gloriosa beneficentia ut Canoniorum fortuna maiori sustentaretur honore ecclesiarum SS. Nicolai, et Blasij animarum curam una cum redditibus huic Basilica Matrici indulgenter univit Capitulum et Canonici grati animi PP. anno 1655. Pont. sui anno p.°

Dalla sinistra vi è la Cappella grande da dedicarsi per il Santissimo Sacramento con l'Altare con Incrostatura e Pilastrì di fini marmi, e pietre con la coppola di ripartimenti di fogliami, e fini intagli di stucco con pitture di doi grandi sacrificij fatti da Moisé, et Aron in alludere al Santissimo Sacramento à quella è stato trasportato il Beneficio di SS. Cirpiano e Caterina.

n° 10 Lite per la Cappella del Santissimo Sacramento

Questa non s'è possuto fin' hora perfettionare per una pretensione, che dice havervi la famiglia Bragadini [f. 9r] per havervi fatto qualche ornamento il Signor Cardinale bona memoria, che perciò né verte lite avanti l'Eminentissimo Cardinale Vicario, si spera bene con la prossima

venuta del Signor Procuratore Sagredo, che siccome dal suo studio, e maniera fù principiata, et ridotta in buon termine così anco vederà la sua totale perfettione Fù anco per opera di un tanto Procuratore con bona spesa pavimentata tutta la chiesa di lustre marmorie bianche, et negre, che fanno bellissimo vedere riflettendo tutto ondato, nel quale oltre li antichi sepolchri si sono aggiunti due nel mezzo proportionati, et corrispondenti al pavimento, uno con figure commesse, Arme, et Inscrittione di sua Casa fatto fare dall'Eminentissimo Cardinale Ottobono, e l'altro del Cardinale Prioli bona memoria In conformità del decreto della Sacra Visita. A questa perfettione ha ridotto la nostra chiesa la pietà admirabile del detto Signore Procurator Sagredo, che non havendo il Capitolo, et Canonici modo più habile di mostrare gratitudine à chi tanto devono, hanno fatto mettere nel Portico Anteriore con la discrezione dell'antichità della chiesa la memoria del loro Benefattore nel modo, che segue.

n° XI Inscrittione della Chiesa et memoria del suo Ambasciatore Sagredo

Inscrittione di Sagredo

[f. 9v] n° 12 qualità della chiesa

è la Chiesa di San Marco Collegiata insigne nominata da Sommi Pontefici in diversi Brevi una ex honorabilioribus post Patriarchales, et Parrocchiali Matrice, et hà fonte battismale, e Titolo di Cardinal Prete, il quale ratione titoli gode l'habitatione della metà del Palazzo Pontificio contiguo alla chiesa, hà il Vicario pro tempore, un Prelato della Corte eletto dal cardinale titolare, hà dieci Canonici, due Cappellani [...], un Curato [...], un Sagrestano, e due Chierici. [...]

n° 13 Chiese filiali

Hà al presente sotto di se cinque Parocchie filiali, che sono le seguenti.

Santa Maria in Campitelli, S. Stefano del Cacco, S. Giovanni di Mercatello, Santa Lucia alla Botteghe Oscure, e San Lorenzolo alli Monti, con obligo alli curati d'intervenire alla Chiesa nelli giorni già descritti.

n° 14 rendita de beneficij e nome de Rettori presenti

Hà la chiesa in tutto dieci Cappelle ò altari compreso il Maggiore à quali sono annessi gl'infrascritti Beneficij co gl'obblighi, et rendita in circa, come si cava da una nota antica. [...]

[f. 10v] [...] n° 16 nomi dell'Eminentissimo Titolare Vicario, Canonici et altri serventi della chiesa

è al presente dignitosissimo Titolare di questa Chiesa l'Eminentissimo, e Reverendissimo Signor Cardinale Christoforo Vidman, Vicario l'Illustrissimo, e Reverendissimo Monsignor Prioli

[f. 12r] [...] n° 22 Reliquie

Del legno della Santissima Croce di Nostro Signore Giesù Christo in un Tabernacolo d'Argento basso con colonnelle posta in croce di Christallo antichissimo

Della testa di S. Marco Evangelista

Della testa di S. Luca Evangelista

Della testa di S. Marco papa

Del Braccio di S. Addon

Del Braccio di S. Sennen

Dentro doi reliquiari antichi della chiesa

Nel primo

Della costa di S. Biagio

Del Braccio di S. Lorenzo

Di più e diversi marteri, e sante vergini

Nel secondo

Delli Santi Felicissimo, et Agabito

Della terra sopra la quale fù il signore in angonia

Parte del corpo di S. Marco Evangelista

Di Santa Ninfa Vergine

Di più santi Martiri, e

Sante vergini.

Tutte queste sono ex immemorabili conservate in questa Chiesa, e pienamente venerate. [...]

n° 23 Autentica delle Reliquie

[...] Iscrizione ch'herano nella chiesa in una avanti l'Altare Maggiore Sub hoc Altari est Corpus S. Marci Papa P.i fondatoris huius ecclesie quam Constantinus Imperator ornavit, ac dotavit Inferius sunt corpora SS. Abdon et Sennen persarum martirum sub Decio. [...]».

DOCUMENTO II.30

ASV, Misc., Arm. VII, 29, Stato temporale delle chiese di Roma, tomo III, s.d. ma 1661

Bibliografia: DENGEL 1913, p. 90, nota 3 (menzionato); ROCA DE AMICIS 2006, p. 96 nota 3 e 13 (menzionato); DAL MAS 2012, pp. 125-126 (parzialmente trascritto)

Descrizione dei lavori appena portati a termine nella chiesa di San Marco. La data del documento è citata all'interno del testo.

f. 178r: «Stato della Chiesa Collegiata di S. Marco [...]

[f. 178v] [...] Hoggi rimodernata in tutto il resto dall'Ill.mo, et Ecc.mo S.r Cav.re Nicolò Sagredi Prore Veneto mentre fu Ambre ordin.o della Ser.ma Rep.ca appresso Innoc.o X.o e doi volte straord.o appo Alessandro VII con spesa di m scudi in circa raccolti, e procurati da più personaggi; mosso non da alc.a istanza fattali sopra ciò, ma dalla naturale sua bontà, e ripieghi per la necessità grande che ne haveva la chiesa ridotta in maggior parte a non potersi più officiare.

Consiste il principale risarcim.to, e modernatura nelli tre archi doppii aperti sopra l'organo, e loggia del Palazzo sopra il portico, con li quali si è resa illuminata tutta la Chiesa; nelli stucchi, e festoni dorati, con li quali è stata rivestita da alto a basso insieme alle navate laterali; Cornicione attorno, e sotto di esso li 12 Apostoli pure di stucco collocati ne suoi nicchi corrispondenti alli pilastri, e tramezzati con quadri grandi di pitture in muro rappresentanti da una parte la foundatione di essa Chiesa, dall'altra il Martirio de SS. Abdon, et Sennen Principi Persiani, e nella parte più nobile della Tribuna il Martirio di S. Marco Evang.ta (i pretiosi corpi del qual Pontefice, e gloriosi martiri sono riposti sotto l'Altare Magg.re). Pavimento di marmi bianchi, e neri angolari bellissimi. Altari tutti ridotti in miglior forma, e con pitture insigni, et in particolare quello del S.mo Sacram.to con aggiunta di sito in forma di nobiliss.a capella, all'altare della quale, et alli 4. Pilstri principali sotto la [f. 180r] cupola e concorso parim.e con ornam.to di marmi diversi la b.m. del sig.r Card.le Marc'Ant.o Bragadini mentre fù titolare, e finalm.te molte altre opre con gratie segnalate fatte alla Chiesa et al Caplo istesso che ne gode l'unione della già Parocchia di S. Biaso in Campitelli, e S. Nicol de Funari per intercessione del d.o sig.r Prore Sagredi appo la Santità di Nro Sig.re Aless.ro VII che Dio conservi longo tempo. E longa p.mi 132, larga p.mi 74 Alta p.mi come più chiaramente si vede nella Pianta annessa fatta dall'ingegnoso sig.r Canonico Bartolomeo Lagi.

[f. 180v] Delle tre navate che hà quella di messo è soffittata con rosoni intagliati, e dorati in campo turchino con riquadramenti di cornici. Le doi laterali più basse sono a volta, et ogni arco hà la sua crociera con 4. Angeli di stucco dorati alle cantonate.

Ha num.o 20 Colonne di marmo granito in prospettiva alla Navata di mezzo incastrate in pilastri di travertino quadrati, hoggi però tutte bianchite, e stuccate per obedire al moderno.

Ha il coro accomodato alla forma della Tribuna, ornato di legname con riquadramenti di noce intagliata già fatto fare dal sig.r Agostino card.le di Verona Titol.e. di fel: mem: organo donato dal sig.r Oratio Luciani già canonico, e decano di d.a Chiesa.

Sacrestia à lato della Tribuna. Campanile con doi Campane, una più grande dell'altra.

Ha capelle n. 10; come si dirà a suo luogo. Altretanti altari, sepolture n. 14, e separate quelle dell'huomini da quelle per le Donne, e Putti. [...]

E titolo di Card.le Prete hoggi l'Emin.mo e Ill.mo Sig.r Card.le Pietro Otthoboni Vesc.o di Brescia solito esser sempre card.le Veneto, e che gode una parte del Palazzo annesso. È solito il med.o sig.r Card.le titolare leggere un Prelato per vicario di d.a Chiesa, che assista a gl'interessi della med.a hoggi à l'Ill.mo [...] Mons. Girolamo Priuoli Auditore di Rota [...]

[f. 181r] [...] Ha la d.a Chiesa annessa la cura dell'Anime, e si esercita da un Parocho, o vicario amovibile da eleggersi dal Capitolo [...].

[f. 212r] Fondazione della Cappella della Chiesa

Le Capelle sono tutte possedute da Persone fuori di d.a Chiesa e le med.e da nominarsi qui sotto potranno dare il stato più giusto di esse, conforme al stato presente. Sono in archivio della nostra chiesa solamente alcune memorie cavate, e la maggior parte da fogli volanti, e notate dell'anno 1604, et 1606 [...].

Hoggi 1661 non confrontano con le note antiche, ne le entrate, ne la sodisfatione delle messe, et ne anco i titoli delle capelle istesse, ò Altari, quali p. esser già la maggior parte guasti di Pitt.re, et dismessi, sono stati rifatti in minor numero inherendo al decreto altre volte fatto sopra di ciò dalla Sac. Visita Apostolica. Sono anche stati rifatti con altre e diverse pitt.re per assecondare il gusto, e volontà de Benefattori. Nella nuova modernatura, fatta di tutta la chiesa, cominciata l'anno 1654 si è però procurato quanto è stato possibile di far pingere a lati delle Capelle i medemi santi sotto l'invocatione de quali erano prima gl'altari in mag.r num.o le d.e Capelle conf.e al stato pnte, sono, come segue.

[f. 212v] [...] Capella già di SS. Cipriano, e Caterina dove era prima hoggi vi è del S.mo Sacramento fabricata di nuovo in più ampla, e nobil forma sotto titolo della S.ma Trinità fu questa eretta dalla bo: me: del card.l Barbo Titolare di San Marco, come si vede dalla Bolla di Sisto 4° [...] Hoggi n'è rettore il s.re Carlo Mazzini capellano Innocentiano in S. Pietro e la fa offitiare dal Caplo à rag.e di una messa la 7na la conferisce l'Em.mo Titolare

Cappella già di S. M.a della Strada eretta con l'altre due infrascritte come si dirà di sotto hoggi Rettore il sud.o Carlo Mazzini, e non viene officiata da alcuno, la conferisce l'Em.mo Titolare
Capella già di S. Andrea hoggi trasferita à quella della Sant.ma Resurret.ne si dice essere di colat.e dell'Em.mo Titolare, e del S.mo Salvatore ad Sancta Sanctorum, dicono essere unita insieme con la capella di S. Gio. Batta, et esserne stati nominati li ss.ri Paolo Bonafaccia Can.co di S. Marco, et s.r Fran.co Liberati già possedeva ambeduo i titoli il card.l Ceva bo: mem:., et è gran tempo che non è stata officiata da alcuno.

Capella di S. Nicolò, hoggi la Capella di S.ta Martina, Rettore della quale è il S.r Venantio Marullini da Camerino, e la fa offitiare [f. 213r] dal Caplo à rag.ne di doi messe la 7na, al conferisce l'Em.mo Titolare.

Capella di SS. Vincenzo, et Anastasio, hoggi S. Michel arcangelo Altare privilegiato, Rettore il sig.r Bartol.o Lagi Can.co di S. Marco. Non viene offitiata da alc.o la conferisce l'Em.mo Titolare.

Le sud.de quattro Capellanie furono erette nella chiesa di S. Marco dal s.r Card.l Francesco Pisario Titolare p. mantenere la sua giurisdit.e, e colatione in occas.e della suppressione fatta da Paolo 3° di quattro chiese parrocchiali circonvicine, et filiali di S. Marco, cioè di S.ta Maria della Strada, di Sant'Andrea della Fratta, di S. Nicolò, di SS. Vincenzo, et Anastasio, in loco delle quali deputò col consenso apostolico li sud.i quattro Altari, o Capelle sotto li med.mi titoli, e da officarsi dalli med.mi rettori di p.a, come cappellani curati, col entrate restateli, che havevano di prima, come appare p. attestatione e deputatione di d.o sig.r Card.l Pisano in carta pecora sotto li 25 marzo 1555 [...]

Capella già di S. Francesco hoggi trasferita alla sud.a di Santa Martina fù eretta dal sud.o sig. Card.l Pisano l'anno 1570 per dispositione testamentaria con annua entrata di §70, e con l'obbligo di una messa quotidiana da celebrarsi dal med.mo capellano da nominarsi dal vesc.o di Padova pro tempore, si come fu adempita la mete del su.do [f. 213v] sig. Cardinale e sodisfatto à gl'obligi per molto tempo. Hoggi non è offitiata da alcuno.

Capella della S.ma Pietà Juspatronato di Casa Vitelleschi, della quale è rettore il sig. Carlo Giorgi, che l'offitia per se stesso a ragione di due messe la settimana.

Capella dell'Adoratione delli ss.ti tre magi Juspatronato di Casa Specchi rettore il sig. Arciprete Ottavio Specchi et la fa offitiare dal caplo à rag.e d'una messa la 7na.

Cappella di S. Gio: Batta hoggi trasferita à quella della Sant.ma Resurret.ne, si dice esser Juspatronato del Sant.mo Salvatore ad Sancta Sanctorum, et si trova nell'istesso stato ch'è la sud.a già di S. Andrea.

Capella della Sant.ma Concettione avanti la sagrestia, si dice esser Juspatronato di Casa Capranica, ò vero del Sant.mo Salvatore ad Sancta Sanctorum.

Hoggi stà in lite rispetto alla d.a colat.ne, e vien posseduta dal sig.r Paolo Calimaco, che la fa officiare dal caplo à ragione di tre messe la 7na.

E piu al medemo Altare della Sant.ma Concettion si fa celebrare una messa quotidiana da d.i ss.ri Capranica da un capellano amovibile à loro beneplacito, e dico p. obligo ex testamento della sig.ra Capranica.

Altare di Sant'Antonio di Padova fù concesso da Canonici per instro rogato per gl'atti

l'anno 1654 [f. 214r] à casa Tamarelli con la sepoltura avanti mediante l'intercessione del S. Ambasciatore Sagredi per la carità, che ne fecero d.i Tamarelli di §500 per il risarcimento gnale della Chiesa e perche fu fatto senza assegnamento di dote, seguì con poca sodisfatione del Caplo et in riguardo del d.o sig.r Ambasciatore. [...]

DOCUMENTO II.31

ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 39, fascicolo 5, Decreti, Acta Capitularia S. Marci de Urbe, 13 novembre 1761

Bibliografia: inedito

Proposta da parte del canonico Francesco Lucca di donare a papa Clemente XIII Rezzonico il patronato della cappella di San Marco Evangelista.

f. 713r: «[...] Propostosi da Monsignor Lucca il pensiero da Esso concepito di donare in nome del Capitolo a Nostro Signore; e rispettivamente a tutta l'Eccellentissima Sua Casa la Cappella

di S. Marco Evangelista esistente nella nostra Chiesa di libero dominio della medesima, e cio per una tenue rimostranza di ossequiosa gratitudine a tante beneficenze, di sua Santità verso la medesima Chiesa, a pieni voti fù approvata la proposizione [...]».

DOCUMENTO II.32

SVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 39, fascicolo 5, Decreti, *Acta Capitularia S. Marci de Urbe*, 10 maggio 1762

Bibliografia: inedito

La cappella di San Marco Evangelista viene donata a Ludovico Rezzonico, nepote di papa Clemente XIII, con una nuova intitolazione al Beato Gregorio Barbarigo, suo lontano parente.

f. 723v: «[...] che Monsignor sopradetto [*il nuovo cardinale titolare Priuli*] persiste nel sentimento, già propalato nel capitolo tenuto sotto li 7. Febbraio pross.to, circa la donazione fatta dal Capitolo, con decreto capitolare sotto li 13 novembre 1761, all'Eccellentissimo Signor Principe Rezzonico della Cappella [f. 723r] esistente nella nostra Chiesa dedicata a San Marco Evangelista, oltre l'Altar Maggiore dedicato al medesimo Santo, quale Altar Maggiore non è compreso nella Donazione suddetta».

DOCUMENTO II.33

ASVRm, Capitolo di San Marco, segnatura 39, fascicolo 5, Decreti, *Acta Capitularia S. Marci de Urbe*, 6 aprile 1764

Bibliografia: inedito

In seguito al dono della cappella di San Marco al principe Ludovico Rezzonico viene decretato dal canonico Francesco Lucca di far segare i due affreschi laterali con la Prudenza e l'Innocenza di Carlo Maratti per essere ricollocati nell'adiacente cappella del Battistero. Al loro posto si può procedere all'edificazione di una nuova cappella dedicata al Beato Gregorio Barbarigo.

f. 735v: «[...] Che avendo Monsignor Lucca fatte segare le due Pitture a fresco laterali della Cappella donata dal Capitolo all'Eccellentissimo Signor Principe D. Lodovico Rezzonico nipote del Sommo Pontefice Clemente 13° felicemente regnante, come dal Decreto emanato nel Capitolo tenuto sotto li 14 novembre 1762, al quale fù pregato detto Monsignore di fare collocare dette due Pitture segate nella Cappella del Battesimo, mentre già detto Monsignor Lucca a spese di Benefattore incognito, mà si suppone sia detto signor Principe, o il Nostro Santissimo Padre, fà fare di nuovo di marmi preziosi la detta Cappella da dedicarsi al Beato Gregorio Barbarigo già Cardinale Titolare per lo spazio di anni vinti della nostro chiesa, e Monsignore suddetto con tutta gentilezza acconsenti alle premure del Capitolo tanto circa la collocazione come sopra di dette Pitture, quanto ancora di fare qualche beneficio, e miglioramento a detta Cappella del Battesimo, et al Fonte molto antiquato, e malfatto, e tutto ciò con grandissimo contento di tutti i signori Canonici sommamente amanti di vedere sempre più abbellita la loro Chiesa [...]».

CAPITOLO IV – SANTA MARIA DEL POPOLO E SANTA MARIA DELLA PACE (1653-1671)

DOCUMENTO IV.1

ASV, Palazzo Ap., Computisteria 857, Conti di diversi pagamenti al Sacro Monte di Pietà, 27 aprile 1657

Bibliografia: inedito

Conto di diversi lavori per le dorature delle cappelle Olgiati e Chigi.

f. 214r: «Lavori doro fatti alla Pace nella Cappella delli Sri Olgiati et le Cornici attorno alli Profeti et Sibille sopra la Cappella di N.S. et quella di contro

p. Indoratura della Volticella et li due quadri dalle bande vi è andato uno et tt li 3 § 8:60 [...]

27 Aprile 1657».

DOCUMENTO IV.2

ASV, Palazzo Ap., Computisteria 857, Conti di diversi pagamenti al Sacro Monte di Pietà, 15 marzo 1656-5 aprile 1658

Bibliografia: inedito

Conto di diversi lavori per la cappella Cesi, per la cappella Chigi e per la cappella Olgiati.

f. 261r: «Adi 15 di Marzo 1656 p. tutto li 5 Ap.le 1658

Misura dell'opera di muro a tutta robba fatti da Mastro Gio: Battista Ferrarj Capomastro Muratore p. la facciata nova, del Portico, et restauratione della Chiesa, et Cappella della Madonna Santissima [...] [f. 280v] [...] Cappella nova di N. S. in detta Chiesa [...] [f. 281r] [...]

Per la levatura d'opera della S. Anna, et la Madonna al detto altare, che p.a erano isolati attorno con gesso incassato, et calati abaso, portato nel convento §4 [...]

[f. 281v] [...] Per il muro fatto p. serrare la Cappella [f. 282r] de Cesi [...] §9.96 [...]

Per la levatura d'opera del quadro del detto [f. 282v] Altare di tavolone gruso lon. p. 19 alt. p. 14½ con cornice attorno portato nel Claustro §2

Per la levatura d'opera dell'Altare Vecchio con cimasa piedestallo, basa sotto lon. p. 9 alt. p. 5¾ g. 3 § 1.50 [...]

[f. 287r] [...] Per la fattura de ponti p. nettare le Pitture sopra la suddetta Cappella [*cappella Cesi o cappella Chigi*] fatti et disfatti più volte, con cavalletti et piane §2.50

Per la fattura del Ponte p. nettare le Pitture antiche sopra la Cappella del Sant.mo Crocifisso nella Tribuna, piantato dui arcarecci impiedi, insitati al s.e quattro arcarecci, uno sopra l'altro, che fanno otto di p. 45 l'uno con tre piani di ponti, uno sopra l'altro [...] § 18

Per hav.r fatto il Ponte al Pittore, et all'Indorat.r p. la Cappella nova sotto la Tribuna dov'era la porticella, con due arcarecci impiedi, et traverso lon. pal. 20 et p. 15 mt §2.50 [...]

[f. 313r] Segueno li lavori di stucci, fatti attorno la tribuna dell'Anima quali si sono disfatti p. refarli in un altro modo p. ordine del s.r Cav. Pietro Berrettini Architetto [...]

[f. 342v] [...] Lavoro fatto p. la Cappella fatta di novo, dove prima era la porticella vecchia in loco di quella dove si è fatto la nova, ch'è di S. Gio. Battista [...]

[f. 361] [...] Per la fattura del Ponte al Pittore, nella Cappella dell'Olgiati p. dipingere la volta p. 12 lar. p. 8 § :60 [...]

Per la fattura del Ponte al Pittore p. nettare le pitture del Quadro antico sopra la Cappella nova dell'Olgiati simile a quella [f. 361v] incontro [...] § 10 [...]

[...] [f. 362v] [...] Per l'oggetto stuccatura della Cornice quale fa riquadrare nelli fianchi della Cappella d'Olgiati p. li Quadri dalle bande di detta [f. 363r] Cappella lon. steso l'uno p. 34 1/6 di faccia p. 2/3 d'oggetto [...] §6.40
Per la colla nelli sudetti e della Volticella quadri tre p il pittore §45 [...]

DOCUMENTO IV.3

ASV, Palazzo Ap., Computisteria 859, Conti di diversi pagamenti al Sacro Monte di Pietà, 6 gennaio 1659

Bibliografia: inedito

Ricevuta dell'indoratore Vincenzo Corallo per lavori nella cappella Olgiati.

f. 184r: «Adi 6 Genaro 1659

lavori fatti da me Vincenzo Corallo Indora.re Alla Pace [...]

p. haver messo doro dui cornici di stucco alli fianchi della Cappella del Olgiati §5».

DOCUMENTO IV.4

ASV, Palazzo Ap., Computisteria 859, Conti di diversi pagamenti al Sacro Monte di Pietà, 30 luglio 1659

Bibliografia: AMENDOLA 2017, p. 172 (trascritto)

Pagamento a Lazzaro Baldi per la pulizia e il restauro di diverse opere all'interno della chiesa di Santa Maria della Pace.

f. 300r: «Si potrà far pagare al s.r Lazzaro Baldi Pittore scudi settanta m.ta quali sel' Pagano d'ord.ne dell s. Cavalier Pietro Berrett.o p. intiero Pagam.to p. haver il d.o restaurato, et Polito tutte le Pitture di Raffaeli di Baldassar da Siena della cappelle di N. S.re et di S.ta Brigida et quadro della Cappella del Presepio et il quando di Baldassar nella Tribuna della Chiesa della Mad. S.ma della Pace che fa restaurare la S. il B. S.re Papa Alessandro settimo di casa li 30 luglio 1659 [...]

DOCUMENTO IV.5

ASV, Palazzo Ap., Computisteria 859, Conti di diversi pagamenti al Sacro Monte di Pietà, 6 maggio 1659

Bibliografia: inedito

Conto dell'indoratore Vincenzo Corallo per le cornici in stucco nel tamburo della cupola della chiesa di Santa Maria della Pace.

f. 346r: «Adi 6 maggio 1659

Lavori fatti da me Vincenzo Corallo, Indoratore nella Chiesa della Pace

p. haver Indorato n. quatro cornici di stucco intagliate grandi

una sopra la cappella del Crocifisso unaltra sopra alla Natività et unaltra sop.a alla Cappella di S.

Gio. Batta et laltra sopra a S. Gio: evangelista scudi §62 [...] e piu p haver messo doro attorno alle Pitture dentro alla Cappella della Natività §7».

DOCUMENTO IV.6

ASV, Palazzo Ap., Computisteria 859, Conti di diversi pagamenti al Sacro Monte di Pietà, 3 agosto 1659

Bibliografia: SPERINDEI 2011, p. 520 nota 10 (trascritto)

Pagamento a Bernardino Mei per i dipinti e gli affreschi della cappella Olgiati nella chiesa di Santa Maria della Pace.

f. 322r: «[...] Sig. Marchantonio Bindi si potra fare lordine al sig Bernardino Mei de scudi dugento quali sono per prezzo de dui quadri del istorie de San Giovanni Batista che sono nella capella de li sig. Olgiati con tre istorie piccole fatte a fresco dell'istesso santo quali pitture si so fatte nella chiesa della Madonna de la Pace di ordine di Nostro Signore che saranno ben pagati e li bacio le mani questo di 3 agosto 1659 dicho scudi §200»

DOCUMENTO IV.7

ASV, Palazzo Ap., Computisteria 860, Conti di diversi pagamenti al Sacro Monte di Pietà, 29 ottobre 1659-aprile 1660

Bibliografia: inedito

Conto per il falegname Antonio Chiecari per realizzare i tre telari per i dipinti nel tamburo della chiesa di Santa Maria della Pace.

f. 67r: «Adi 29 Ottobre 1659 p. tutto Aprile 1660

Misura, e stima de lavori di legnami fatti a tutta robba dà Mro Antonio Chiecari p. fare li sportelli di noce [...] et p. li telari delle Pitture da farsi nella Chiesa della Mad.a S.ma della Pace [...]

[f. 68r] [...] Per tre telari di travicelli di castagno p. le pitture delli tre quadri che si doveranno fare in Chiesa lar l'uno pal. 20 alt. p. 14³/₄ et uno di esse, e di p. 15¹/₄ incastrati [f. 68v] a mezzo [...] § - 15».

DOCUMENTO IV.8

ASV, Palazzo Ap., Computisteria 861, Conti di diversi pagamenti al Sacro Monte di Pietà, 11 settembre 1660

Bibliografia: inedito

Conto per il falegname Antonio Chiecari per realizzare i tre telari per i dipinti nel tamburo della chiesa di Santa Maria della Pace.

f. 54r: «Adi 11 7bre 1660

[...] Per haver aiutato a mettere in opera con il falegniamme li tre telari delli quadri dove van le Pitture quali furono messi nell'Incastri e fermati co spranghe n. 24 §7.50 ».

DOCUMENTO IV.9

ASV, Palazzo Ap., Computisteria 861, Conti di diversi pagamenti al Sacro Monte di Pietà, 23 novembre 1660

Bibliografia: AMENDOLA 2017, p. 172 (trascritto)

Acconto di 100 scudi a Pier Francesco Mola, Giovanni Maria Morandi e Carlo Maratti per i dipinti da realizzare nel tamburo della cupola della chiesa di Santa Maria della Pace

f. 77r: «Ill.mo et Rev.mo Sig.re

Havendo significato al sig.r Pietro di Cortona che V. S. Ill.ma bramava facesse egli l'ordine delli scudi cento m.ta dà darsi à ciaschuno de Pittori che deveno far li tre quadri nella chiesa della Pace il medemo concorre con la sua sottoscrizione acciò restino serviti.

Di casa q.to di 23 Novembre 1660

D. Constantino Raffaelli Ab.be della Pace

Francesco Mola §100

Gio. Maria Morandi §100

Carlo Maratti §100

§300

Io Pietro Berrettini m.pp.

Il Computista faccia il m[anda]to delli sud.i n. 3 Pitt.ri di §di Centro p. ciascheduno che in tutto fanno §300 e d.i se gli danno à buon c.to delli 3 quadri che fanno p. servitio della Chiesa della Mad. SS.ma della Pace al g. Di Pal. li 2 dec. 1660 §300»

BIBLIOGRAFIA

ELENCO DEGLI ARCHIVI CONSULTATI E DELLE ABBREVIAZIONI UTILIZZATE

AASMCS: Roma, Archivio dell'Arciconfraternita di Santa Maria in Campo Santo Teutonico

ACSGF: Roma, Archivio della Confraternita di San Giuliano dei Fiamminghi

ASCRm: Roma, Archivio Storico Capitolino

ASPV: Roma, Archivio di San Pietro in Vincoli

ASR: Roma, Archivio di Stato

ASTo: Torino, Archivio di Stato

ASVRm: Roma, Archivio Storico del Vicariato

ASVe: Venezia, Archivio di Stato

ASV: Roma, Archivio Segreto Vaticano

BAV: Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana

BNR: Roma, Biblioteca Nazionale Centrale

§: scudi

s.f.: senza numero di foglio

s.n.p.: senza numero di pagina

FONTI MANOSCRITTE E DATILOSCRITTE

1660

G.B. MOLA, *Opere di diversi Architetti, Pittori, Scultori et altri Bellingegni, fatti in Roma, et altre fuora in alcuni luoghi Raccolti*, Urb.Lat.1707, 1660.

[digitalizzato: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Urb.lat.1707]

TESTI A STAMPA

1657

F. SCANNELLI, *Il microcosmo della pittura*, Cesena.

1658

F. MARTINELLI, *Roma ricercata nel suo sito & nella scuola di tutti gli Antiquarij*, Roma.

1660-1663

F. MARTINELLI, *Roma ornata dall'architettura, pittura e scoltura*, in C. D'ONOFRIO, *Roma nel Seicento*, Firenze [1968], pp. 3-382.

1663

G. MARTINONI, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII libri da M. Francesco Sansovino*, Venezia.

G.B. MOLA, *Breve racconto delle migliori opere d'Architettura, Scultura et Pittura fatte in Roma et alcuni fuor di Roma descritto da Giov. Battista Mola l'anno 1663*, a cura di K. NOEHLES, Berlin [1966].

1664

G. ALVERI, *Della Roma in ogni stato*, 2 voll., Roma.

1672

G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, a cura di E. BOREA, introduzione di G. PREVITALI, postfazione di T. MONTANARI, 2 voll., Torino [2009].

1674

F. TITI, *Studio di pittura, scoltura, et architettura nelle chiese di Roma*, Roma.

1686

F. BALDINUCCI, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, a cura di E. BOREA, Torino [2013].

F. TITI, *Ammaestramento utile, e curioso di pittura scoltura et architettura nelle chiese di Roma, Palazzi Vaticano, di Monte Cavallo, e altri che s'incontrano nel cammino facile, che si fa per ritrovarle*, Roma.

1704

P.A. ORLANDI, *Abeceario pittorico nel quale compendiosamente sono descritte le patrie, i maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila professori di pittura, di scoltura, e d'architettura diviso in tre parti*, Bologna.

1707

F. POSTERLA, *Roma sacra, e moderna. Abbellita di nuove figure di rame [...]*, Roma.

1713

D. BERNINI, *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, Roma.

1724

N. PIO, *Le vite di pittori, scultori et architetti [Cod. ms. Capponi 257]*, a cura di C. ENGGASS, Roma [1977].

1730-1736

L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, edizione critica a cura di A. MARABOTTINI, Perugia [1992].

1731

Ritratti di alcuni celebri pittori del secolo XVII. Disegnati, ed intagliati in rame dal Cavaliere Ottavio Lioni con le Vite de' medesimi tratte da varj Autori, accresciute d'Annotazioni, si è aggiunta la vita di Carlo Maratti scritta da Gio. Pietro Bellori fin all'anno 1689 e terminata da Altri, non più stampata: E un Discorso del medesimo sopra un Quadro della Dafne dello stesso Maratti, dipinto per il Re Cristianissimo. All'Illustrissimo Signore Livio de Carolis Marchese di Prossedi, Roma.

1732

L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti perugini*, Roma.

1745-1752

A.J. DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Abregé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, Quelques Réflexions sur leurs caractères, et la maniere de connoître les dessins des grands maîtres*, 3 voll., Paris.

1750

A.M. TAJA, *Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano opera postuma d'Agostino Taja senese rivista ed accresciuta. All'eminetissimo sig. cardinale fra Gioacchino Portocarrero protettore de' regni di Spagna e ministro di sua maestà cattolica appresso la santa sede*, Roma.

1763

F. TITI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma opera cominciata dall'abate Filippo Titi da Città di Castello con l'aggiunta di quanto è stato fatto di nuovo fino all'anno presente*, Roma.

1766

G.P. CHATTARD, *Nuova descrizione del Vaticano o sia del Palazzo Apostolico di San Pietro*, 2 voll., Roma.

1767-1774

F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, 21 voll., Firenze.

1772

G.B. PASSERI, *Vite de' pittori scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Roma.

1776

F. ZACCARIA, *Scritture contrarie del cardinale Sforza Pallavicini e del chiarissimo Monsignor Luca Olstenio sulla questione nata a' tempi di Alessandro VII. Se al Romano Pontefice più convenga di abitare a S. Pietro che in qualsivoglia altro luogo della Città*, Roma.

1783

Catalogo dei quadri, e pitture esistenti nel palazzo dell'eccellentissima Casa Colonna in Roma coll'indicazione dei loro autori, diviso in sei parti secondo i rispettivi appartamenti, Roma.

1795-1796

L. LANZI, *Storia pittorica della Italia: dal risorgimento delle Belle Arti fin presso alla fine del XVIII secolo*, edizione a cura di M. CAPUCCI, 3 voll., Firenze [1968-1974].

1812

Choix de gravures à l'eau-forte d'après les peintures originales et les marbres de la Galerie de Lucien Bonaparte. Cent quarante deux gravures, London.

1843

F.M.S. PALLAVICINO, *Vita di Alessandro VII sommo pontefice: libri cinque*, con un discorso di P. GIORDANI su la vita e su le opere dell'autore, 2 voll., Milano.

1860

F. CERROTI, *Lettere e memorie autografe ed inedite di artisti tratte dai manoscritti della Corsiniana*, Roma.

1866

G. CAMPORI, *Lettere artistiche inedite*, Modena.

1869-1884

V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, 14 voll., Roma.

1870

G. CAMPORI, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori, etc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena.

1878

G. CUGNONI, *Agostino Chigi il Magnifico*, Roma.

1880

A. BERTOLOTTI, *Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII. Notizie e documenti raccolti negli archivi romani*, Firenze.

1883

G. CUGNONI, *Appendice al commento della vita di Agostino Chigi il Magnifico*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», VI, pp. 3-76.

G. GIURIATO, *Memorie venete nei monumenti di Roma. Basilica di S. Marco*, in «Archivio Veneto», anno XIII, n.s., fasc. 49, pp. 119-143.

1886-1933

L. VON PASTOR, *Storia dei Papi dalla fine del Medio Evo. Compilata col sussidio dell'Archivio segreto pontificio e di molti altri archivi*, XIV, *Storia di Papi nel periodo dell'Assolutismo dall'elezione di Innocenzo X sino alla morte di Innocenzo XII (1644-1700)*, 1, *Innocenzo X, Alessandro VII, Clemente IX, Clemente X (1644-1676)*, versione italiana di P. Cenci, Roma [1961].

1896

N. FABBRINI, *Vita del Cav. Pietro Berrettini da Cortona Pittore e Architetto*, Cortona.

1900

S. FRASCHETTI, *Il Bernini. La sua vita, la sua opera, il suo tempo*, con prefazione di A. VENTURI, Milano.

1909

H. GEISENHEIMER, *Pietro da Cortona e gli affreschi nel Palazzo Pitti*, Firenze.

1910

D. VAN AMEYDEN, *La storia delle famiglie romane di Teodoro Ameyden*, con note ed aggiunte di C.A. BERTINI, ristampa anastatica, Sala Bolognese [1979].

1911

L. OZZOLA, *Alcuni quadri di Pier Francesco Mola*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 5, pp. 318-319.

N. POUSSIN, *Correspondance de Nicolas Poussin*, publiée d'après les originaux par C. JOUANNY, Paris.

1912

F. NOACK, ad vocem *Chiari, Fabrizio*, in *Künstler Lexicon*, vol. 6, Leipzig, p. 485.

1913

I.P. DENGEL, *Palast und Basilika San Marco in Rom: Aktenstücke zur Geschichte, Topographie, Bau- und Kunstgeschichte des Palazzo di San Marco, genannt Palazzo di Venezia, und der Basilika von San Marco in Rom*, Roma.

G.J. HOOGEWERF, *Bescheiden in Italië omtrent nederlandsche kunstenaars en geleerden, II, Rome: archieven van bijzondere instellingen*, s'Gravenhage.

O. POLLAK, *Italienische Künstlerbriefe aus der Barockzeit*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», 34, pp. 1-77.

1920

Catalogue of an important and extensive collection of Old Master Drawings. The property of a gentleman living in Italy, catalogo d'asta (Sotheby's, Londra 7-10 dicembre 1920).

1924

H. VOSS, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin, 1924A.

H. VOSS, *Über Francesco Allegrini als Zeichner*, in «Berliner Museen», 45, pp. 15-19, 1924B.

H. VOSS, *La pittura del Barocco a Roma*, edizione italiana a cura di A.G. DE MARCHI, Vicenza [1999].

1927

G. LOCATELLI, *Un affresco del Maratta venuto in luce al Quirinale*, in «Giornale d'Italia», 27 gennaio.

1928

O. POLLAK, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, 2 voll., Wien.

O.F. TENCAJOLI, *Le chiese nazionali italiane in Roma*, Roma.

1928-1929

E. ARSLAN, *Opere romane di Pier Francesco Mola*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 8, pp. 55-80.

1930

G.J. HOOGEWERF, ad vocem *Miel, Jan*, in *Künstler Lexicon*, vol. 24, Leipzig, pp. 537-538.

1931

T.H. FOKKER, *Werke niederländischer Meister in den Kirchen italiens*, Haag.

1932

F. HERMANIN, *San Marco*, Roma.

L. VON PASTOR, *Storia dei papi dalla fine del Medio Evo, compilata col sussidio dell'Archivio segreto pontificio e di molti altri archivi*, VOL. XX, Trento.

1935

F.A. SALVAGNINI, *Le pitture di Guglielmo Courtois (Cortese) Borgognone in San Marco a Roma*, in «Bollettino d'Arte», 29, pp. 167-176.

1937

F.A. SALVAGNINI, *I pittori Borgognoni Cortese (Courtois) e la loro casa in piazza di Spagna*, Roma.

E.K. WATERHOUSE, *Baroque Painting in Rome. The seventeenth century*, London.

1938

T.H. FOKKER, *Rome Baroque Art: the history of a style*, 2 voll., London.

1939

P. BACCI, *L'elenco delle pitture, sculture, e architetture di Siena compilato nel 1625-1626 da mons. Fabio Chigi poi Alessandro VII secondo il ms. Chigiano I.1.11*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», pp. 197-213; 297-337.

A. DE RINALDIS, *Lettere inedite di Salvator Rosa a G.B. Ricciardi*, Roma.

V. GOLZIO, *Documenti artistici sul Seicento nell'archivio Chigi*, Roma.

1942

G. HOOGWERFF, *Nederlandsche kunstenaars te Rome (1600-1725): uittreksels uit de parochiale archieven*, s'Gravenhage.

1945

L. GRASSI, *Bernini pittore*, Roma.

1948

A. DE RINALDIS, *L'Arte in Roma dal Seicento al Novecento*, Bologna.

1949

V. VIALE, *Gli stucchi e l'ammobiliamento*, in *Il Castello del Valentino*, a cura di M. BERNARDI, Torino, pp. 251-365.

1950

V. MARTINELLI, *Le pitture del Bernini*, in «Commentari», 1, pp. 95-104.

1952

M. DEL BIANCO, *Documenti su due pale di Giambattista Tiepolo progettate per S. Marco a Roma*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CX, pp. 283-290.

B.R. ONTINI, *La Chiesa di S. Domenico in Roma*, Roma.

P. PECCHAI, *Il Gesù di Roma*, Roma.

1954

G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *Due ritratti del cardinale Flavio I Chigi*, in «Colloqui del Sodalizio tra Studiosi dell'Arte», 2, pp. 54-60.

1955

A.M. GABRIELLI, *Un quadro ignorato del Castiglione*, in «Commentari», 6, pp. 261-266.

A. MEZZETTI, *Contributi a Carlo Maratti*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 4, pp. 253-354.

L. MONTALTO, *Gli affreschi del palazzo Pamphili in Valmontone*, in «Commentari», 6, pp. 267-285.

G. WILDENSTEIN, *Les graveurs de Poussin au XVII^e siècle*, in «Gazette des Beaux-Arts», XLVI, pp. 81-362.

1956

M. SALMI, in *Mostra di Pietro da Cortona*, catalogo della mostra (Cortona, luglio-settembre 1656) a cura di A. MARABOTTINI, Roma, pp. XI-XV.

1958

R. WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, con un saggio di L. BARROERO, Torino [1993].

1959

B. RICCIO, *Vita di Filippo Lauri di Francesco Saverio Baldinucci*, in «Commentari», 10, pp. 3-15.

1960

A. BLUNT, H.L. COOKE, *The Roman drawings of the XVII and XVIII centuries in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London.

M. ROSA, ad vocem *Alessandro VII, papa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 2, Roma, pp. 205-215.

1962

A. ARCANGELI, *Gaspard Dughet (1615-1675)*, in *L'Ideale Classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 8 settembre-11 novembre 1962), prefazione di G. BAZIN, saggio introduttivo di C. GNUDI, testi critici di F. ARCANGELI, G.C. CAVALLI, A. EMILIANI, M. KITSON, D. MAHON, A. MEZZETTI, C. VOLPE, Bologna, pp. 256-289.

G. BRIGANTI, *Il Palazzo del Quirinale*, Roma 1962A.

G. BRIGANTI, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze 1962B [1982].

L'Ideale Classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 8 settembre-11 novembre 1962), prefazione di G. BAZIN, saggio introduttivo di C. GNUDI, testi critici di F. ARCANGELI, G.C. CAVALLI, A. EMILIANI, M. KITSON, D. MAHON, A. MEZZETTI, C. VOLPE, Bologna.

I. TOESCA, *Jan Miel's paintings for San Lorenzo in Lucina, Rome*, in «Oud-Holland», 77, pp. 135-136.

1963

E. BOREA, ad vocem *Baldi, Lazzaro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 5, Roma, pp. 469-470.

F. HASKELL, *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiane nell'età barocca*, Torino [2000].

1963-1982

A. BAUDI DI VESME, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, 4 voll., Torino.

1964

J. ROWLANDS, *Mola's preparatory drawings and some addictions to his oeuvre*, in «Master Drawings», 2, pp. 271-276.

A. SUTHERLAND HARRIS, *The Decoration of San Martino ai Monti – I*, in «The Burlington Magazine», 106, pp. 58-69, 1964A.

A. SUTHERLAND HARRIS, *The Decoration of San Martino ai Monti – II*, in «The Burlington Magazine», 106, pp. 115-120, 1964B.

A. SUTHERLAND HARRIS, *Pier Francesco Mola: his visits to North Italy and his residence in Rome*, in «The Burlington Magazine», 106, pp. 363-368, 1964C.

1965

A. CORBARA, *Pietro da Cortona: una pala per i Fregoso*, in «Paragone», 181, pp. 33-38.

1966

C. DEL BRAVO, *Presentazione di Bernardino Mei*, in «Pantheon», 24, pp. 294-302.

G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *Il museo delle curiosità del cardinale Flavio I Chigi*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», 89, pp. 141-192.

A. MARABOTTINI, *Intorno a Polidoro da Caravaggio*, in «Commentari», 17, pp. 129-145.

V. MARTINELLI, *Altre opere di Pier Francesco Mola*, in *Arte in Europa. Scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan*, 2 voll., Milano, pp. 713-718.

1967

Die Handzeichnungen von Andrea Sacchi und Carlo Maratta, a cura di A. SUTHERLAND HARRIS, E. SCHAAR, Düsseldorf.

G. DRAGO, L. SALERNO, *Ss. Ambrogio e Carlo al Corso e l'arciconfraternita dei lombardi in Roma*, Roma.

J. HESS, *Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock*, 2 voll., Roma.

D. REDIG DE CAMPOS, *I palazzi Vaticani*, Bologna.

E.K. WATERHOUSE, *A note on Giovanni Maria Morandi*, in *Studies in Renaissance & Baroque art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday*, London, pp. 117-121.

1967-1970

W. BUCHOWIECKI, *Handbuch der Kirchen Roms: der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, 4 voll., Wien.

1968

R. COCKE, *Mola's design for the Stanza dell'Aria at Valmontone*, in «The Burlington Magazine», 110, pp. 558-565.

1969

V. CASALE, *Pietro da Cortona e la Cappella del Sacramento in San Marco a Roma*, in «Commentari», 20, pp. 93-108.

M. DEL PIAZZO, *Noterella cortonesca*, in «Commentari», 20, pp. 343-346, 1969A.

M. DEL PIAZZO, *Pietro da Cortona. Mostra documentaria. Itinerario*, Roma, 1969B.

M. LAURAIN-PORTEMER, *Les préliminaires du second séjour de Romanelli à Paris*, in «Mélanges d'Archéologie et d'Histoire publiés par l'École Française de Rome», 81, pp. 387-400.

R. LEFEVRE, *Appunti sugli Allegrini da Gubbio pittori del Seicento*, in «Studi secenteschi», 11, pp. 127-155.

Römische Barockzeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett, catalogo della mostra (Berlino, Kupferstichkabinett, gennaio-giugno 1969), a cura di P. DREYER, Berlin-Dahlem.

S. RUDOLPH, *Contributo per Pier Francesco Mola*, in «Arte Illustrata», 2, pp. 10-25.

A. SUTHERLAND HARRIS, *Trois nouvelles études de Pier Francesco Mola pour la fresque du Quirinal "Joseph et ses frères"*, in «Revue de l'art», 6, pp. 82-87.

1970

Acquisti, doni, lasciti, restauri e recuperi 1962-1970. XIII settimana dei musei, catalogo della mostra a cura della Galleria Nazionale di Arte Antica (Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica, aprile 1970), Roma.

D. BODART, *Les peintres des Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège à Rome au XVII siècle*, 2 voll., Bruxelles-Roma.

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Il Seicento a Roma*, in «Storia dell'Arte», 7-8, pp. 325-339.

I. FALDI, *Pittori viterbesi di cinque secoli*, Viterbo.

K. NOEHLES, *La chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, con contributi di G. INCISA DELLA ROCCHETTA e C. PIETRANGELI, presentazione di M. MACCARI, Roma.

D. REDIG DE CAMPOS, *Palazzo Pamphilj di Piazza Navona. La decorazione pittorica*, Roma.

L. SALERNO, *Il dissenso nella pittura: intorno a Filippo Napoletano, Caroselli, Salvator Rosa e altri*, in «Storia dell'Arte», 5, pp. 34-65.

E. SCHLEIER, *Aggiunte a Guglielmo Cortese detto il Borgognone*, in «Antichità Viva», 9, pp. 3-25.

1971

S. JACOB, *Pierre de Cortone et la décoration de la Galerie d'Alexandre VII au Quirinal*, in «Revue de l'Art», 11, pp. 42-54.

H. OST, *Studien zu Pietro da Cortonas Umbau von S. Maria della Pace*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 13, pp. 231-286.

1972

R. COCKE, *Pier Francesco Mola*, Oxford, 1972A.

R. COCKE, *Some late drawings by Pier Francesco Mola*, in «Master Drawings», 10, pp. 25-31, 1972B.

J. GARMS, *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj zur Kunsttätigkeit in Rom unter Innocenz X.*, Wien.

G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *Antichità cristiane nel museo di curiosità del cardinale Flavio I Chigi*, in «Rivista di Archeologia Cristiana», 48, pp. 187-191.

A. MARABOTTINI, *Un disegno di Guglielmo Courtois e la "battaglia eroica"*, in «Commentari», 23, pp. 167-173.

S. PROSPERI VALENTI, *Un pittore fiorentino a Roma e i suoi committenti*, in «Paragone», 265, pp. 80-99.

S. RUDOLPH, *Pier Francesco Mola. La monografia di R. Cocke e nuovi contributi*, in «Arte Illustrata», 5, pp. 346-354.

A. SUTHERLAND HARRIS, *Guglielmo Cortese: Some Early Drawings and Lost Works*, in «Master Drawings», 10, pp. 360-363.

1973

M.V. BRUGNOLI, *Baldassarre Peruzzi nella chiesa di S. Maria della Pace e nella "Uccelliera" di Giulio II*, in «Bollettino d'Arte», 58, pp. 113-122.

A. D'AMBROSIO, *Il duomo di Pozzuoli. Storia e documenti inediti*, Pozzuoli.

Exhibition of the Marshall collection, catalogo d'asta (Londra, Sotheby's&Co, 31 dicembre 1973-8 gennaio 1974), London.

D. GRAF, E. SCHLEIER, *Some Unknown Works by Guglielmo Cortese*, in «The Burlington Magazine», vol. 115, pp. 794-801; 803.

Landscape and Architecture in Italy. Drawings 16th to 18th Century, catalogo d'asta (Armando Neerman, Londra, The National Book League Gallery).

V. MARTINELLI, *Alessandro VII e Pierfrancesco Mola*, in *Studi offerti a Giovanni Incisa della Rocchetta*, Roma, pp. 283-292.

1974

A. SUTHERLAND HARRIS, Richard Cocks, *Pier Francesco Mola* [recensione], in «The Art Bulletin», 56, pp. 289-292.

1975

Architectural and ornament drawings: Juvarra, Vanvitelli, the Bibiena family and other Italian draughtsmen, a cura di M. MEYERS, New York.

M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth century Barberini documents and inventories of art*, New York.

F.S. BALDINUCCI, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII. Prima edizione integrale del codice palatino 565*, trascrizione, note, bibliografia e indici a cura di A. MATTEOLI, Roma.

G. CORTESE DI DOMENICO, *Francesco Allegrini, pittore di battaglie*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna», 1, pp. 31-37.

P.M. EHRLICH, *Giovanni Paolo Schor*, tesi di dottorato, Columbia University, 2 voll., New York.

I Beni Culturali della provincia della Spezia, I, I dipinti, a cura di P. TORRITI, Genova.

S. JACOB, *Italienische Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin. Architektur und Dekoration 16. bis 18. Jahrhundert*, Berlin.

R. KRAUTHEIMER, R.B.S. JONES, *The diary of Alexander VII. Notes on art, artists and buildings*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 15, pp. 199-236.

Master Drawings in Italy and France: face and figure through four centuries, catalogo d'asta (Herbert E. Feist Gallery, New York 1975).

A. PAMPALONE, ad vocem *Canini, Angelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 18, Roma, pp. 102-105.

1976

D. BATORSKA, *Grimaldi's Design of the Chapel of the Immaculate Conception at the Cathedral of Tivoli*, in «Master Drawings», 14, pp. 169-171.

M.N. BOISCLAIR, *La décoration des deux mezzanines du Palais Borghese de Rome*, in «Racar», 3, pp. 7-28.

L. FERRARA, *Domenico Corvi nella Galleria Borghese*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 21-22, pp. 169-271.

U.V. FISCHER PACE, *Drawings for an unknown fresco decoration by Ludovico Gimignani in Palazzo Madama, Rome*, in «Master Drawings», 14, pp. 147-158.

D. GRAF, *Die Handzeichnungen von Guglielmo Cortese und Giovanni Battista Gaulli*, 2 voll., Düsseldorf.

J. KUHNMÜNCH, *Carlo Maratta graveur. Essai de catalogue critique*, in «Revue de l'Art», 31, pp. 57-76.

M.B. MENA MARQUÉS, *Sobre dibujos de Carlo Maratta en colecciones madrileñas*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 20, pp. 225-262.

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *L'attività giovanile di Guglielmo Cortese per i Pamphili*, in «Paragone», 27, pp. 23-46.

E. WATERHOUSE, *Roman Baroque Painting: a list of the principal painters and their works in and around Rome*, London.

C. ZAPPÀ, *Il volto ufficiale di Francesco Allegrini*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna», 2, pp. 37-47.

1977

P. CIUFERRI, *Una scheda per Francesco Allegrini*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 6, pp. 121-125.

N. DACOS, *Le Logge di Raffaello: maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma.

S. RUDOLPH, *La prima opera pubblica del Maratti*, in «Paragone», 28, pp. 46-58.

E. SCHLEIER, *Pier Francesco Mola a Santa Maria della Quercia*, in «Antichità Viva», 16, pp. 12-22.

A. SUTHERLAND HARRIS, *Andrea Sacchi. Complete edition of the paintings with a critical catalogue*, Oxford.

F. ZERI, *Francesco Allegrini: gli affreschi del Sant'Uffizio*, in «Antologia di Belle Arti», 1, pp. 266-270.

1978

O. BOSELLI, *Osservazioni della scultura antica dai manoscritti Corsini e Doria e altri scritti*, a cura di P.D. WEIL, Firenze.

D. REDIG DE CAMPOS, *Palazzo Pamphilj: la decorazione pittorica*, in *Piazza Navona, isola dei Pamphilj*, Roma, pp. 157-193.

M. MENA, *La obra de Carlo Maratta en la decada de 1650*, in «Antologia di Belle Arti», 7-8, pp. 179-190.

P. TORRITI, *Le Collezioni d'Arte della Cassa di Risparmio di Genova e Imperia*, Genova.

N. TURNER, *Drawings by Giovanni Angelo Canini*, in «Master Drawings», 4, pp. 387-397, 1978A.

N. TURNER, *Two additions to the work of Giovanni Angelo Canini*, in «Master Drawings», 120, pp. 668-671, 1978B.

1979

Disegni di Guglielmo Cortese (Guillaume Courtois) detto il Borgognone nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina alla Lungara, 23 novembre 1979-28 febbraio 1980), a cura di S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, Roma.

Disegni di Lazzaro Baldi nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina alla Lungara, 23 novembre 1979-28 febbraio 1980), a cura di A. PAMPALONE, Roma.

J. GENTY, *Pier Francesco Mola, pittore*, Lugano.

H. JOACHIM, S. FOLDS McCULLAGH, *Italian Drawings in the Art Institute of Chicago*, Chicago-London.

M. MUSSINI, *La Bibbia di Raffaello: scienza e scrittura nella stampa di riproduzione dei secoli XVI e XVII*, Brescia.

A. PAMPALONE, *Introduzione in Disegni di Lazzaro Baldi nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina alla Lungara, 23 novembre 1979-28 febbraio 1980), a cura di A. PAMPALONE, Roma, pp. 7-12.

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Introduzione in Disegni di Guglielmo Cortese (Guillaume Courtois) detto il Borgognone nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina alla Lungara, 23 novembre 1979-28 febbraio 1980), a cura di S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, Roma, pp. 7-22.

F. VIATTE, *Une dessin de Giovanni Angelo Canini pour le "Vite" di Vasari*, in «Revue du Louvre», 29, 4, pp. 277-279.

1980

S. BENEDETTI, *Architettura come metafora. Pietro da Cortona «stuccatore»*, Bari.

F. DANTE, ad vocem *Chigi, Agostino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 24, Roma, pp. 735-743.

N. FATTOROSI BARNABA, ad vocem *Chiari, Fabrizio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 24, Roma, pp. 560-562.

J. GASH, J. MONTAGU, *Algarbi, Gentile and Innocent X: A Rediscovered Painting and Its Frame*, in «The Burlington Magazine», 122, pp. 55-60.

J. HEIDEMAN, *The dating of Gaspard Dughet's frescoes in San Martino ai Monti in Rome*, in «The Burlington Magazine», 122, pp. 540-546.

T. KREN, *Jan Miel 1599-1664. A Flemish painter in Rome*, 3 voll., London.

I. LAVIN, *Bernini and the unity of visual arts*, 2 voll., New York.

1981

P. BURKE, *Donec auferatur luna: the Facade of S. Maria della Pace*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. 44, pp. 238-239.

C. MONBEIG GOGUEL, *Guglielmo Cortese et le sacrifice d'Aaron à San Marco*, in *Per A. E. Popham*, Parma, pp. 165-177.

G. MORELLO, *Bernini e i lavori a San Pietro nel "diario" di Alessandro VII*, in *Bernini in Vaticano*, catalogo della mostra a cura del COMITATO VATICANO PER L'ANNO BERNINIANO (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, luglio 1981), Roma, pp. 321-340.

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, ad vocem *Ciampelli Agostino*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 25, Roma, pp. 122-126.

M.L. RICCARDI, *La chiesa e il convento di S. Maria della Pace*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 26, pp. 3-90.

G. ROMANO, *Jan Miel pittore di storia tra Roma e Torino*, in *I rami incisi dell'Archivio di Corte: sovrani, battaglie, architetture, topografia*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, novembre 1981-gennaio 1982), a cura di B. BERTINI CASADIO, I. MASSABÒ RICCI, Torino, pp. 323-328.

J. THUILLIER, *Notes sur François Nicolas de Bar*, in *Les fondations nationales dans la Rome pontificale*, atti del congresso (Roma, Académie de France, 1978), Roma, pp. 541-544.

C. ZAPPÀ, *Ancora su Francesco Allegrini*, in *Arte e musica in Umbria tra Cinquecento e Seicento*, atti del XII convegno di studi umbri (Gubbio-Gualdo Tadino, 30 novembre-2 dicembre 1979), Gubbio, pp. 419-425.

1982

D. BATORSKA, *Grimaldi Frescoes in Palazzo del Quirinale*, in «Paragone», 387, pp. 3-12.

A. BLUNT, *Guide to Baroque Rome*, London-Granada.

V. CASALE, *I quadri di canonizzazione: Lazzaro Baldi, Giacomo Zoboli. Produzione, riproduzione e qualità*, in «Paragone», 389, pp. 33-61.

P. CHONÉ, *François Nicolas de Bar, "Nicolò Lorenese" (1632-1695)*, in «Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Moyen âge, temps modernes», 94, pp. 995-1017.

S. RUDOLPH, *Primato di Domenico Corvi nella Roma del secondo Settecento*, in «Labyrinthos», 1-2, pp. 1-45.

J. THUILLIER, *Nicolas François de Bar*, in *Claude Lorrain e i pittori lorenese in Italia nel XVII secolo*, catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia, aprile-maggio 1982), s.l., pp. 421-433.

L. TREZZANI, L. LAUREATI, *Aggiornamenti e aggiunte*, in G. BRIGANTI, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze 1982 [prima edizione: Firenze 1962], pp. 329-404.

1982-1986

T. MAGNUSON, *Rome in the age of Bernini*, 2 voll., Stockholm-New York.

1983

W.L. BARCHAM, *The Cappella Sagredo in San Francesco della Vigna*, in «Artibus et historiae», 4, pp. 101-124.

G. BRIGANTI, *Il mito della «finestra aperta»*, in G. BRIGANTI, L. TREZZANI, L. LAUREATI, *I Bamboccianti: pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*, Roma, pp. 1-36.

F.R. DI FEDERICO, *The mosaics of Saint Peter's decorating the new basilica*, The Pennsylvania State University Press.

M. HESSE, *Berninis Umgestaltung der Chigi-Kapelle an S. Maria del Popolo in Rom*, in «Bruckmanns Pantheon», 41, pp. 109-126.

B. KERBER, *Ergänzungen zu Romanelli*, in «Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte», 6, pp. 33-137.

J. MONTAGU, *Canini versus Maratti: Two Versions of a Frontispiece*, in «Metropolitan Museum Journal», 18, pp. 123-128.

The Illustrated Bartsch, vol. 38, *Italian Artists of the Sixteenth Century*, a cura di S. BUFFA, New York.

J.K.G. SHEARMAN, *The organization of Raphael's Workshop*, in «Art Institute of Chicago Museum Studies», pp. 40-57 [ripubblicato in italiano in J.K.G. SHEARMAN, *Studi su Raffaello*, a cura di B. AGOSTI, V. ROMANI, Milano 2007, pp. 83-96].

L. TREZZANI, *Jan Miel*, in G. BRIGANTI, L. TREZZANI, L. LAUREATI, *I Bamboccianti: pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*, Roma, pp. 90-130.

1983-1984

V. CASALE, *Alcune precisazioni sui disegni di Lazzaro Baldi*, in «Prospettiva», 33-36, pp. 262-275.

G. FUSCONI, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Un'aggiunta a Sebastiano Resta collezionista: il "Piccolo preliminare al Grande Anfiteatro Pittorico"*, in «Prospettiva», 33-36, pp. 237-256.

V. MARTINELLI, *Il disegno della Cattedra berniniana di Giacinto Gimignani e Lazzaro Morelli per l'incisione dello Spierre del 1666*, in «Prospettiva», 33-36, pp. 219-225.

1984

V. CASALE, *Lazzaro Baldi e Ciro Ferri "agiografi" di Santa Teresa d'Ávila*, in *Culto dei santi, istituzioni e classi sociali in età preindustriale*, a cura di S. BOESCH GAJANO, L. SEBASTIANI, L'Aquila-Roma, pp. 735-788.

Dibujos italianos de los siglos XVII y XVIII en la Biblioteca Nacional, catalogo della mostra (Madrid, Biblioteca Nacional, maggio-luglio 1984), a cura di M.B. MENA MARQUÉS, Madrid.

S. MASON RINALDI, *Palma il Giovane: l'opera completa*, Venezia-Milano.

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, ad vocem *Courtois, Jacques*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 30, Roma, pp. 503-509.

1985

G. FUSCONI, *Disegni decorativi di Johann Paul Schor*, in «Bollettino d'Arte», 70, pp. 159-180.

R. KRAUTHEIMER, *Roma di Alessandro VII 1655-1667*, Roma.

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Il Seicento*, in *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 1985), a cura di G. BERNINI PEZZINI, S. MASSARI, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, Roma, pp. 19-23.

1986

E. BOREA, *Annibale Carracci e i suoi incisori*, in *Annibale Carracci e i suoi incisori*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo della Farnesina, 4 ottobre-30 novembre 1986), Roma, pp. XV-XXIX.

B.W. DAVIS, *The drawings of Ciro Ferri*, New York-London.

Dutch, Flemish and German Drawings, catalogo d'asta (Sotheby's, Amsterdam, 1 dicembre 1986).

R. MANTRAN, *L'impero ottomano, Venezia e la guerra (1570-1679)*, in *Venezia e la difesa del Levante: da Lepanto a Candia (1570-1670)*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 15 marzo-20 luglio 1986), Venezia, pp. 227-232.

S. RUDOLPH, *Il progetto di Carlo Maratti per la Galleria Falconieri ed altri quesiti sulle decorazioni private*, in «Labyrinthos», 5, pp. 112-137.

V. TIBERIA, *Un'allegoria di Venezia nell'abside della basilica Marciana di Roma*, in «Alma Roma», 27, pp. 139-149.

1987

A. ANGELINI, Richard Krautheimer, *Roma di Alessandro VII (1655-1667)* [recensione], in «Prospettiva», 47, pp. 90-93.

L. BARROERO, *La basilica dal Cinquecento all'Ottocento*, in *La basilica romana di Santa Maria Maggiore*, a cura di C. PIETRANGELI, Roma, pp. 215-317.

L. BARTOLINI SALIMBENI, *Su alcuni 'restauri' barocchi di antiche chiese romane*, in *Esperienze di storia dell'architettura e del restauro*, a cura di G. SPAGNESI, 2 voll., Roma, pp. 275-285.

F. BISOGNI, *Bernardino Mei*, in *Bernardino Mei e la pittura barocca a Siena*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Chigi Saracini, 1987), a cura di F. BISOGNI, M. CIAMPOLINI, Siena, pp. 139-175.

B. DAVIS, *Mola and Cortona*, in «The Burlington Magazine», 25, pp. 153-156.

P. FERRARIS, A. VANNUGLI, *La fase romana di Carlo Cesi*, in *Carlo Cesi pittore e incisore del Seicento tra ambiente cortonesco e classicismo marattiano, 1622-1682*, catalogo della mostra (Antrodoco, Palazzo municipale, 1987) a cura dell'Amministrazione Comunale di Antrodoco, Rieti, pp. 23-34, 1987A.

P. FERRARIS, A. VANNUGLI, *Il percorso di Carlo Cesi a fianco del Barocco e del Classicismo seicentesco*, in *Carlo Cesi pittore e incisore del Seicento tra ambiente cortonesco e classicismo marattiano, 1622-1682*, catalogo della mostra (Antrudoco, Palazzo municipale, 1987) a cura dell'Amministrazione Comunale di Antrudoco, Rieti, pp. 36-46, 1987B.

L. GALLI, *Raffaello Vanni*, in *Bernardino Mei e la pittura barocca a Siena*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Chigi Saracini, 1987), a cura di F. BISOGNI, M. CIAMPOLINI, Siena, pp. 83-97.

F. PETRUCCI, *Santa Maria Assunta Collegiata Insigne ed altre chiese minori in Ariccia*, in allegato *Notizie sulla fabbrica della Chiesa Collegiata di Ariccia*, di G. INCISA DELLA ROCCHETTA, Ariccia.

A. SUTHERLAND HARRIS, *La dittatura del Bernini*, in *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, a cura di M. FAGIOLO DELL'ARCO, Roma, pp. 43-58.

1988

M. DI MACCO, *Quadreria di Palazzo e pittori di corte*, in *Figure del Barocco in Piemonte: la corte, la città, i cantieri, le province*, a cura di G. ROMANO, Torino, pp. 41-138.

M.B. GUERRIERI BORSOI, *Un'aggiunta al catalogo di Giacinto Calandrucci*, in «Studi romani», 36, pp. 269-282. *Important Old Master Pictures. The properties of the Duke of Buccleuch and Queensberry and from various sources*, catalogo d'asta (Christie's, Londra, 9 dicembre 1988).

L'Album Canini du Louvre et la collection d'antiques de Richelieu, a cura di M. MONTEBAULT, J. SCHLODER, Paris.

Le dessin à Rome au XVII^e siècle, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, Cabinet du dessins, 24 marzo-giugno 1988), a cura di R. BACOU, J. BEAN, Paris.

V. TIBERIA, *Restauro di affreschi nella basilica di San Marco a Roma*, in «Alma Roma», 29, pp. 3-36.

M.G. TOLOMEO SPERANZA, *La decorazione del ponte*, in *La via degli angeli. Il restauro della decorazione scultorea di Ponte Sant'Angelo*, a cura di L. CARDILLI ALLOISI, M.G. TOLOMEO SPERANZA, Roma, pp. 43-79.

F. VIATTE, *Avant-propos*, in *L'Album Canini du Louvre et la collection d'antiques de Richelieu*, a cura di M. MONTEBAULT, J. SCHLODER, Paris, pp. 17-24.

1989

L. BOUBLI, *L'Album Canini du Louvre et la collection d'antiques de Richelieu* [recensione], in «Bulletin monumental», 147, pp. 202-203.

G. BRIGANTI, *Osservazioni sulla carriera professionale e sullo stile di Pier Francesco Mola*, in *Pier Francesco Mola 1612-1666*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 23 settembre-19 novembre 1989; Roma, Musei Capitolini, 3 dicembre 1989-31 gennaio 1989) a cura di M. KAHN-ROSSI, Milano, pp. 21-27.

E. FUMAGALLI, *Raffaello Vanni in Palazzo Patrizi a Roma*, in «Paragone», 40, pp. 129-148.

A. MIGNOSI TANTILLO, *Un ciclo inedito di Pier Francesco Mola: gli affreschi di palazzo Pamphilj di Nettuno*, in «Paragone», 40, pp. 72-98.

A. NEGRO, *Sulla fase precortonesca di Raffaello Vanni*, in «Paragone», 40, pp. 109-121.

Pier Francesco Mola 1612-1666, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 23 settembre-19 novembre 1989; Roma, Musei Capitolini, 3 dicembre 1989-31 gennaio 1989) a cura di M. KAHN-ROSSI, Milano.

E. SCHLEIER, *Pier Francesco Mola e la pittura a Roma*, in *Pier Francesco Mola 1612-1666*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 23 settembre-19 novembre 1989; Roma, Musei Capitolini, 3 dicembre 1989-31 gennaio 1989) a cura di M. KAHN-ROSSI, Milano, pp. 60-89, 1989A.

E. SCHLEIER, *Novità sugli affreschi del Mola a Santa Maria della Quercia presso Viterbo*, in «Antichità Viva», 28, pp. 32-35, 1989B.

L. SPEZZAFERRO, *Pier Francesco Mola e il mercato artistico romano: atteggiamenti e valutazioni*, in *Pier Francesco Mola 1612-1666*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 23 settembre-19 novembre 1989; Roma, Musei Capitolini, 3 dicembre 1989-31 gennaio 1989) a cura di M. KAHN-ROSSI, Milano, pp. 40-59.

N. TURNER, *Pier Francesco Mola: i disegni*, in *Pier Francesco Mola 1612-1666*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 23 settembre-19 novembre 1989; Roma, Musei Capitolini, 3 dicembre 1989-31 gennaio 1989) a cura di M. KAHN-ROSSI, Milano, pp. 103-120, 1989.

1990

D. GRAF, *Guillaume Courtois. Le commencement de sa formation artistique à Rome*, in *Seicento. La peinture italienne du XVII^e siècle et la France*, Recontres de l'Ecole du Louvre (settembre 1990), Paris, pp. 147-156.

L. GRASSI, *Alcuni disegni di Pier Francesco Mola e il curioso precedente di una tormentata vicenda*, in *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, a cura di M. BONA CASTELLOTTI, L. LAUREATI, Milano, pp. 205-218.

Innocenzo X Pamphilj. Arte e potere a Roma nell'età barocca, atti del convegno (Roma, 1990), a cura di A. ZUCCARI, S. MACIOCE, Roma.

D.A. LEVINE, *The Bentvueghels "Bande Académique"*, in *IL 60: essays honoring Irving Lavin on his sixtieth birthday*, a cura di M. ARONBERG LAVIN, New York, pp. 207-219.

A. LO BIANCO, *La decorazione delle fabbriche religiose di Castelgandolfo nei secoli XVII e XVIII. Dalle imprese di papa Chigi ad una committenza dei Gesuiti*, in *L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana: grande pittura del Seicento e del Settecento*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 8 marzo-13 maggio 1990), a cura della SOPRINTENDENZA AI BENI ARTISTICI E STORICI DI ROMA, Roma, II, pp. 115-147.

A. MIGNOSI TANTILLO, *I Chigi ad Ariccia nel Seicento*, in *L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana: grande pittura del Seicento e del Settecento*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 8 marzo-13 maggio 1990), a cura della SOPRINTENDENZA AI BENI ARTISTICI E STORICI DI ROMA, Roma, II, pp. 69-114.

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Allegrini: Francesco o Flaminio?*, in *Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino*, catalogo della mostra (Torino, Biblioteca Reale, 1989), a cura di G.C. SCIOLLA, Torino, pp. 229-244, 1990A.

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Canini en France*, in *Seicento. La peinture italienne du XVII^e siècle et la France, Recontres de l'Ecole du Louvre* (settembre 1990), Paris, pp. 199-214, 1990B.

L. RUSSO, *Notizie su Guglielmo Cortese e la famiglia Pamphilj*, in *Innocenzo X Pamphilj: arte e potere a Roma nell'età barocca*, atti del convegno (Roma, 1990), a cura di A. ZUCCARI, S. MACIOCE, Roma, pp. 193-202.

C. STRINATI, *Pietro da Cortona e Mattia Preti intorno al 1650*, in *Innocenzo X Pamphilj. Arte e potere a Roma nell'età barocca*, atti del convegno (Roma, 1990), a cura di A. ZUCCARI, S. MACIOCE, Roma, pp. 131-161.

1991

D.W. CARR, *Ecstasy in the wilderness: Pier Francesco Mola's The Vision of Saint Bruno*, in «The J. Paul Getty Museum Journal», 19, pp. 99-126.

G. CASALE, *Dal Barocco al Neoclassicismo*, in *Palazzo Altieri*, introduzione di G. SPAGNESI, Roma, pp. 211-260.

J.M. MERZ, *Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom*, Tübingen.

J. MONTAGU, *La scultura barocca romana: un'industria dell'arte*, Torino.

F. QUINTERIO, *Il Palazzo del Quirinale nel Seicento e nel Settecento*, in *Il Palazzo del Quirinale*, a cura di F. BORSI, Roma-Milano, pp. 115-200.

1992

G. CORNINI, A.M. DE STROBEL, M. SERLUPI CRESCENZI, *L'appartamento papale di rappresentanza*, in *Il Palazzo Apostolico Vaticano*, a cura di C. PIETRANGELI, Firenze, pp. 169-172.

O. FERRARI, G. SCAVIZZI, *Luca Giordano. L'opera completa*, 2 voll., Napoli.

F. PETRUCCI, *Nuovi contributi sulla committenza Chigi nel XVII secolo: alcuni dipinti inediti nel Palazzo di Ariccia*, in «Bollettino d'Arte», 73, pp. 107-126.

1992-1997

V. BIRKE, J. KERTESZ, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina: Generalverzeichnis*, 4 voll., Wien-Koln-Weimar.

1993

La pittura antica, II, *La decorazione murale*, in *Il Patrimonio artistico del Quirinale*, a cura di G. BRIGANTI, L. LAUREATI, L. TREZZANI, Milano.

A. PAMPALONE, *La cappella della famiglia Spada nella Chiesa Nuova. Testimonianze documentarie*, Roma.

1994

"A soggetto romano". Disegni di Artisti Italiani e Stranieri a Roma Sec. XVII-XIX, catalogo della mostra (Roma, W. Apolloni, 14 novembre-7 dicembre 1994), Roma.

M. DUNN, *Piety and Patronage in Seicento Rome: Two Noblewomen and Their Convents*, in «The Art Bulletin», 76, pp. 644-663.

D. FRANKLIN, *Rosso in Italy. The Italian career of Rosso Fiorentino*, New Haven-London.

E. FUMAGALLI, *Palazzo Borghese. Committenza e decorazione privata*, Roma.

G. GIGLI, *Diario di Roma*, a cura di M. BARBERITO, 2 voll., Roma.

Italian Old Master Drawings 1500-1850, catalogo della mostra (New York, Adelson Galleries, 10-21 gennaio 1994), Torino-London-Ormond.

J. MONTAGU, *Antonio Raggi in S. Maria della Pace*, in «The Burlington Magazine», 136, pp. 836-839.

P. ROSENBERG, L.A. PRAT, *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, 2 voll., Milano.

G. SESTIERI, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, 3 voll., Torino.

1995

D. BATORSKA, *Grimaldi's decorative projects in Palazzo Nuñez-Torlonia in Roma*, in «Paragone», 50, pp. 42-64.

U.V. FISCHER PACE, *Carlo Cesi als Zeichner*, in «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts», 82, pp. 93-108.

A. LO BIANCO, *Pietro da Cortona e gli Oratoriani*, in *La Regola e la Fama. San Filippo Neri e l'arte*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 1995), a cura della SOPRINTENDENZA PER I BENI ARTISTICI E STORICI DI ROMA, Milano, pp. 174-193.

C. MAZZA, *Frammenti inediti della scomparsa pinacoteca Sagredo*, in «Arte in Friuli, Arte a Trieste», 15, pp. 133-151.

O. MICHEL, *Un libraire devenu mécène*, in «Alla signorina». *Mélanges offerts à Noëlle de La Blanchardière*, Roma, pp. 285-302.

S. RUDOLPH, *Niccolò Maria Pallavicini. L'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il Mecenatismo*, Roma.

A. SPIRITI, *Luigi Alessandro Omodei e la riqualificazione di S. Carlo al Corso*, in «Storia dell'Arte», 84, pp. 269-282.

1996

F. ACKERMANN, *Berninis Umgestaltung des Innenraums von S. Maria del Popolo unter Alexander VII. (1655-1659)*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 31, pp. 369-426.

A. ANSELMINI, *The high altar of S. Carlo ai Catinari, Rome*, in «The Burlington Magazine», 138, pp. 660-667.

G. CAPITELLI, *Una testimonianza documentaria per il primo nucleo della raccolta del principe Camillo Pamphilj*, in *I capolavori della collezione Doria Pamphilj da Tiziano a Velzquez*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Arte e Civiltà, 28 settembre-8 dicembre 1996), Milano, pp. 57-69.

A.M. DE STROBEL, M. SERLUPI CRESCENZI, *Il Seicento. Gli affreschi*, in C. PIETRANGELI, *Gli affreschi del Vaticano*, Udine.

O. MICHEL, *La décoration de la Galerie d'Urbain VIII par Giovanni Angeloni images du mécénat de Benoit XIV*, in O. MICHEL, *Vivre et peindre à Rome au XVIII^e siècle*, Roma, pp. 457-479.

1997

L. BARROERO, *Giovanni Francesco Romanelli*, in *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997-10 febbraio 1998), a cura di A. LO BIANCO, Milano, pp. 181-186, 1997A.

L. BARROERO, *Pietro Paolo Ubaldini*, in *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997-10 febbraio 1998), a cura di A. LO BIANCO, Milano, pp. 191-198, 1997B.

M.G. BERNARDINI, *Lazzaro Baldi*, in *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997-10 febbraio 1998), a cura di A. LO BIANCO, Milano, pp. 213-222, 1997A.

M.G. BERNARDINI, *Sei-Settecento a Tivoli*, in *Sei-Settecento a Tivoli*, catalogo della mostra (Tivoli, 5 aprile-30 giugno 1997), a cura di M.G. BERNARDINI, Roma, pp. 17-38, 1997B.

R. BONNEFOIT, «*Aurum omnia vincit*». Lo «*Studiolo della ricchezza*» dell'umanista romano Antonio degli Effetti, in «*Dialoghi di storia dell'arte*», 4-5, pp. 74-99.

L. BOREAN, «*In camera dove dormo*». Su alcuni quadri di Nicolò Sagredo, in «*Arte Veneta*», I, pp. 122-130.

M. CAMPBELL, *Cortona tra Firenze e Roma*, in *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997-10 febbraio 1998), a cura di A. LO BIANCO, Milano, pp. 99-106.

Disegni del Seicento romano, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 1997), a cura di U.V. FISCHER PACE, Firenze.

M.P. D'ORAZIO, *Santa Maria della Pace*, in *Roma Sacra. Guida alle chiese della città eterna*, a cura della SOPRINTENDENZA PER I BENI ARTISTICI E STORICI DI ROMA, fascicolo 11, Roma, pp. 2-8.

D. FERRARA, *Regesto*, in *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997-10 febbraio 1998), a cura di A. LO BIANCO, Milano, pp. 478-488.

E. FUMAGALLI, *Le "ambiguità" di Pietro da Cortona e la prima attività di Ciro Ferri*, in «*Paragone*», 13, pp. 34-82.

M. GIANNATIEMPO LÓPEZ, *Ciro Ferri*, in *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997-10 febbraio 1998), a cura di A. LO BIANCO, Milano, pp. 229-234.

La Banca del Monte di Lucca: l'edificio e le sue collezioni d'arte, a cura di M.T. FILIERI, Lucca.

I. LAVIN, *The Roma Alessandrina of Richard Krautheimer*, in *In memoriam of Richard Krautheimer*, relazioni della giornata di studi (Roma, 20 febbraio 1995), Roma, pp. 107-117.

A. LO BIANCO, *Pietro da Cortona: carriera e fortuna dell'artista*, in *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997-10 febbraio 1998), a cura di A. LO BIANCO, Milano, pp. 21-40.

G. MANIERI ELIA, *Pietro Lucatelli*, in *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997-10 febbraio 1998), a cura di A. LO BIANCO, Milano, pp. 265-270.

C. MAZZA, *La committenza artistica del futuro doge Nicolò Sagredo e l'inventario di Agostino Lama*, in «*Arte Veneta*», II, pp. 88-103.

J. MONTAGU, *La scultura cortonesca*, in *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997-10 febbraio 1998), a cura di A. LO BIANCO, Milano, pp. 127-132.

A. NEGRO, *Giacinto Gimignani*, in *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997-10 febbraio 1998), a cura di A. LO BIANCO, Milano, pp. 199-212, 1997A.

A. NEGRO, *Raffaello Vanni*, in *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997-10 febbraio 1998), a cura di A. LO BIANCO, Milano, pp. 235-244, 1997B.

A. PAMPALONE, ad vocem *Canini, Giovanni Angelo*, in *Saur allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 17, pp. 150-151.

Pietro da Cortona e il disegno, catalogo della mostra (Roma, Accademia di San Luca; Istituto Nazionale per la Grafica, 30 ottobre 1997-10 febbraio 1998), a cura di S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, Milano.

Pietro da Cortona, il meccanismo della forma: ricerche sulla tecnica pittorica, catalogo della mostra (Roma, Pinacoteca Capitolina, 14 novembre 1997-8 febbraio 1998), a cura di P. MASINI, Milano.

Pietro da Cortona per la sua terra: da allievo a maestro, catalogo della mostra (Cortona, Palazzo Casali, 1 febbraio-4 maggio 1997), a cura R. CONTINI, Milano.

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Ciro Ferri nel Taccuino*, in *Pietro da Cortona e il disegno*, catalogo della mostra (Roma, Accademia di San Luca; Istituto Nazionale per la Grafica, 30 ottobre 1997-10 febbraio 1998), a cura di S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, Milano, pp. 189-261, 1997A.

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Il Taccuino*, in *Pietro da Cortona e il disegno*, catalogo della mostra (Roma, Accademia di San Luca; Istituto Nazionale per la Grafica, 30 ottobre 1997-10 febbraio 1998), a cura di S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, Milano, pp. 17-32, 1997B.

S. RUSSELL, *Frescoes by Herman van Swanevelt in Palazzo Pamphilj in Piazza Navona*, in «The Burlington Magazine», 139, pp. 171-177.

A.M. RYBKO, *Giovanni Ventura Borghesi*, in *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997-10 febbraio 1998), a cura di A. LO BIANCO, Milano, pp. 251-256.

D.L. SPARTI, *Cortona tardo: modus operandi e problemi di bottega*, in «Antichità viva», 36, pp. 13-25, 1997A.

D.L. SPARTI, *La casa di Pietro da Cortona: architettura, accademia, atelier e officina*, Roma, 1997B.

C. STRINATI, *L'influenza di Pietro da Cortona nell'ambiente romano*, in *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997-10 febbraio 1998), a cura di A. LO BIANCO, Milano, pp. 173-180.

V. TIBERIA, *Paolo Gismondi*, in *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997-10 febbraio 1998), a cura di A. LO BIANCO, Milano, pp. 271-274.

M. ULIVI, *Primo itinerario. Dal Palazzo di Venezia alla chiesa di San Lorenzo fuori le Mura*, in T. CARRATÙ, M. ULIVI, *Itinerari cortoneschi a Roma*, Milano, pp. 8-33.

A. VANNUGLI, *Carlo Cesi*, in *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997-10 febbraio 1998), a cura di A. LO BIANCO, Milano, pp. 257-264.

1998

A. ANGELINI, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, con un saggio di T. MONTANARI, *Bernini e Cristina di Svezia. Alle origini della storiografia berniniana*, prefazione di P. BAROCCHI, Siena.

L. BERTONI, ad vocem *Franzoni, Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 50, Roma, pp. 289-291.

P. BJURSTROM, B. MAGNUSSON, *Italian Drawings: Umbria, Rome, Naples*, Stockholm.

A. BREJON DE LAVERGNÉE, *Pour Guillaume Courtois*, in *Pietro da Cortona*, atti del convegno internazionale (Roma-Firenze, 12-15 novembre 1997), a cura di C. LUITPOLD FROMMEL, S. SCHÜTZE, Milano, pp. 126-128.

M.C. COLA, *Giovan Angelo Canini e la committenza artistica degli Astalli nel Palazzo di Sambuci*, in «Bollettino d'Arte», 83, pp. 51-66.

M. FAGIOLO DELL'ARCO con la collaborazione di R. PANTANELLA, *Un pontefice poeta*, in *L'Ariccia del Bernini*, catalogo della mostra (Ariccia, Palazzo Chigi, 10 ottobre-31 dicembre 1998) a cura di M. FAGIOLO DELL'ARCO, F. PETRUCCI, Roma, pp. 165-182.

D. GRAF, *Disegni di Pietro da Cortona e della sua scuola per il Missale Romanum del 1662*, in *Pietro da Cortona*, atti del convegno internazionale (Roma-Firenze, 12-15 novembre 1997), a cura di C. LUITPOLD FROMMEL, S. SCHÜTZE, Milano, pp. 201-214.

A. JARRARD, *Pietro da Cortona and the Este in Modena*, in «The Burlington Magazine», 140, pp. 16-24.

L'Ariccia del Bernini, catalogo della mostra (Ariccia, Palazzo Chigi, 10 ottobre-31 dicembre 1998) a cura di M. FAGIOLO DELL'ARCO, F. PETRUCCI, Roma.

T.A. MARDER, *Rapporti fra Cortona e Bernini architetti*, in *Pietro da Cortona*, atti del convegno internazionale (Roma-Firenze, 12-15 novembre 1997), a cura di C. LUITPOLD FROMMEL, S. SCHÜTZE, Milano, pp. 270-278.

A.J. MARTIN, ad vocem *Chiari, Fabrizio*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, vol. 18, pp. 498-499.

J. MERZ, ad vocem *Colombo, Bartolomeo*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, vol. XX, pp. 367-368.

F. PETRUCCI, *Le pale d'altare di Ariccia e Galloro*, in *L'Ariccia del Bernini*, catalogo della mostra (Ariccia, Palazzo Chigi, 10 ottobre-31 dicembre 1998) a cura di M. FAGIOLO DELL'ARCO, F. PETRUCCI, Roma, pp. 184-194, 1998A.

F. PETRUCCI, *Sull'attività ritrattistica di Giovanni M. Morandi*, in «Labyrinthos», 17, pp. 131-174, 1998B.

Pietro da Cortona, atti del convegno internazionale (Roma-Firenze, 12-15 novembre 1997), a cura di C. LUITPOLD FROMMEL, S. SCHÜTZE, Milano.

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *I disegni di Pietro da Cortona nella raccolta di Padre Sebastiano Resta*, in *Pietro da Cortona*, atti del convegno internazionale (Roma-Firenze, 12-15 novembre 1997), a cura di C. LUITPOLD FROMMEL, S. SCHÜTZE, Milano, pp. 179-188.

F. RANGONI, ad vocem *Gagliardi, Bernardino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 51, Roma, pp. 264-266.

S. RUDOLPH, *Le committenze romane di Domenico Corvi*, in *Domenico Corvi*, catalogo della mostra (Viterbo, 12 dicembre 1998-28 febbraio 1999), a cura di V. CURZI, A. LO BIANCO, Roma, pp. 19-33.

E. SCHLEIER, A. STOLZENBURG, *Disegni di Giovanni Maria Morandi nelle collezioni pubbliche tedesche. L'Album del Museo di Lipsia con alcune note sulla sua provenienza*, in «Studi di Storia dell'Arte», 9, pp. 247-276.

1999

Andrea Sacchi 1599-1661, catalogo della mostra (Nettuno, Forte Sangallo, 20 novembre 1999-16 gennaio 2000), a cura di R. BARBIELLINI AMIDEI, L. CARLONI, C. TEMPESTA, Roma, pp. 44-52.

Bernini e la Roma di Alessandro VII, a cura di A. COLIVA, M. FAGIOLO, s.l.

F. CAPPELLETTI, «Tra gl'ozi delle scarse occasioni». *I Pamphili e gli artisti durante il pontificato di Innocenzo X*, in *Algardi. L'altra faccia del Barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 gennaio-30 aprile 1999), a cura di J. MONTAGU, Roma, pp. 41-48.

D. DI CASTRO, *Sotto una buona stella. L'appartamento nobile del cardinale Giovanni Battista a Palazzo Altieri*, in *Roma, Palazzo Altieri. Le stanze al piano nobile dei cardinali Giovanni Battista e Palazzo Altieri*, a cura di D. DI CASTRO, G. REINA, Milano, pp. 14-22.

B. FABIAN, *Fabio Chigi, la cappella di Santa Maria del Popolo e il "Cav. Bernino"*, in *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 21 maggio-16 settembre 1999) a cura di M.G. BERNARDINI, M. FAGIOLO DELL'ARCO, Milano, pp. 47-56.

Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 21 maggio-16 settembre 1999) a cura di M.G. BERNARDINI, M. FAGIOLO DELL'ARCO, Milano.

A. MIRTO, *Introduzione*, in *Lucas Holstenius e la corte medicea: carteggio (1629-1660)*, Firenze, pp. 7-61.

A. NEGRO, *Il restauro della Galleria di Alessandro VII. Primi interventi ed indagini su Canini, Baldi, Murgia, Guglielmo Cortese, Filippo Lauri e Giovanni Paolo Schor*, in «Bollettino d'Arte», volume speciale, pp. 319-342.

Pittura barocca romana. Dal Cavalier d'Arpino a Fratel Pozzo. La collezione Fagiolo, catalogo della mostra (Ariccia, Palazzo Chigi, 20 novembre 1999-12 marzo 2000), a cura di E. GIGLI, R. DIEZ, Milano.

C. SILVESTRI, *Galleria di Alessandro VII: sala di Augusto. Relazione di restauro*, in «Bollettino d'Arte», volume speciale, pp. 343-348.

C. TEMPESTA, *Le Storie del Battista in San Giovanni in Fonte, in Andrea Sacchi 1599-1661*, catalogo della mostra (Nettuno, Forte Sangallo, 20 novembre 1999-16 gennaio 2000), a cura di R. BARBIELLINI AMIDEI, L. CARLONI, C. TEMPESTA, Roma, pp. 44-52.

V. TIBERIA, *San Marco*, in *Roma Sacra. Guida alle chiese della città eterna*, a cura della SOPRINTENDENZA PER I BENI ARTISTICI E STORICI DI ROMA, fascicolo 15, pp. 54-63.

N. TURNER, *Roman Baroque Drawings c. 1620 to c. 1700*, 2 voll., London.

A. ZUCCARI, *Il Giubileo della Colomba. Le arti nella Roma di papa Pamphilj*, in *La storia dei Giubilei*, vol. III, 1660-1775, Roma-Firenze, pp. 196-237.

2000

Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa Senese di Roma Moderna, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico e Palazzo Chigi Zondadari, 23 settembre-10 gennaio 2001), a cura di A. ANGELINI, M. BUTZEK, B. SANI, Siena.

A. ANGELINI, *Alessandro VII e le arti*, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa Senese di Roma Moderna*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico e Palazzo Chigi Zondadari, 23 settembre-10 gennaio 2001), a cura di A. ANGELINI, M. BUTZEK, B. SANI, Siena, pp. 140-145, 2000A.

A. ANGELINI, *Gli amici di Fabio Chigi: artisti, mecenati e collezionisti nella Roma dei Barberini (1626-1629)*, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa Senese di Roma Moderna*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo

Pubblico e Palazzo Chigi Zondadari, 23 settembre-10 gennaio 2001), a cura di A. ANGELINI, M. BUTZEK, B. SANI, Siena, pp. 101-106, 2000B.

A. ANGELINI, *Rapporti artistici tra Siena e Roma ai tempi di Fabio Chigi*, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa Senese di Roma Moderna*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico e Palazzo Chigi Zondadari, 23 settembre-10 gennaio 2001), a cura di A. ANGELINI, M. BUTZEK, B. SANI, Siena, pp. 31-38, 2000C.

A. ANGELINI, *'Trattenimenti' e 'dilettazioni' artistiche del prelado Fabio Chigi (1629-1654)*, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa Senese di Roma Moderna*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico e Palazzo Chigi Zondadari, 23 settembre-10 gennaio 2001), a cura di A. ANGELINI, M. BUTZEK, B. SANI, Siena, pp. 107-109, 2000D.

S. BRUNO, *Suggerzioni berniniane nella prima maturità di Giovan Francesco Romanelli*, in «Paragone», 50, pp. 34-56.

M. BUTZEK, *La cappella Chigi nel duomo di Siena*, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa Senese di Roma Moderna*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico e Palazzo Chigi Zondadari, 23 settembre-10 gennaio 2001), a cura di A. ANGELINI, M. BUTZEK, B. SANI, Siena, pp. 409-413.

A. CIFANI, F. MONETTI, *The dating of Amedeo Dal Pozzo's paintings by Poussin, Pietro da Cortona and Romanelli*, in «The Burlington Magazine», 1170, pp. 561-564.

I. FOSI, «*Continuo con la solita cieca obbedienza*»: *governo e diplomazia nella carriera di Fabio Chigi (1629-1650)*, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa Senese di Roma Moderna*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico e Palazzo Chigi Zondadari, 23 settembre-10 gennaio 2001), a cura di A. ANGELINI, M. BUTZEK, B. SANI, Siena, pp. 96-100, 2000A.

I. FOSI, *Il pontificato di Alessandro VII tra ambiguità e splendori*, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa Senese di Roma Moderna*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico e Palazzo Chigi Zondadari, 23 settembre-10 gennaio 2001), a cura di A. ANGELINI, M. BUTZEK, B. SANI, Siena, pp. 136-139, 2000B.

E. FUMAGALLI, *Un battaglista ritrovato: Vincent Adriaenssen detto il Manciola*, in «Paragone», 50, pp. 3-24.

S. GINZBURG, *Annibale Carracci a Roma. Gli affreschi di Palazzo Farnese*, Roma.

L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni ed ex Teatro dei Dioscuri, 29 marzo-26 giugno 2000), a cura di E. BOREA, C. GASPARRI, 2 voll., Roma.

A. LO BIANCO, *Pietro da Cortona e gli allievi: l'uso del disegno tra progetto ed esecuzione*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Dennis Mahon*, a cura di M.G. BERNARDINI, S. DANESI SQUARZINA, C. STRINATI, Milano, pp. 272-287, 2000A.

A. LO BIANCO, *Pietro da Cortona e la scuola nella Roma di metà Seicento*, in *Giovanni Marracci e il cortonismo in lucchesia*, catalogo della mostra (Camaione, Scuderie Borbone, 9 luglio-30 settembre 2000), a cura di S. RUSSO, Pisa, pp. 19-41, 2000B.

A. MIGNOSI TANTILLO, *Exemplum virtutis. Un dipinto chigiano di Bernardino Mei*, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa Senese di Roma Moderna*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico e Palazzo Chigi Zondadari, 23 settembre-10 gennaio 2001), a cura di A. ANGELINI, M. BUTZEK, B. SANI, Siena, pp. 371-378, 2000A.

A. MIGNOSI TANTILLO, *La Galleria e l'alcova del cardinale Chigi: G. Troppa e C. Fancelli nel Palazzo ai Santi Apostoli*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon*, a cura di M.G. BERNARDINI, S. DANESI SQUARZINA, C. STRINATI, Milano, pp. 305-312, 2000B.

A. MIGNOSI TANTILLO, *Le raccolte di Agostino e di Flavio Chigi*, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa Senese di Roma Moderna*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico e Palazzo Chigi Zondadari, 23 settembre-10 gennaio 2001), a cura di A. ANGELINI, M. BUTZEK, B. SANI, Siena, pp. 334-342, 2000C.

M. MINOZZI, *La famiglia Patrizi a Roma*, in *Le Stanze del Tesoriere. La Quadreria Patrizi: cultura senese nella storia del collezionismo romano del Seicento*, a cura di A.M. PEDROCCHI, Milano, pp. 12-38.

T. MONTANARI, *Gli intellettuali alessandrini*, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa Senese di Roma Moderna*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico e Palazzo Chigi Zondadari, 23 settembre-10 gennaio 2001), a cura di A. ANGELINI, M. BUTZEK, B. SANI, Siena, pp. 380-383.

F. PETRUCCI, *Bernini, Algardi, Cortona ed altri artisti nel diario di Fabio Chigi cardinale (1652-1655)*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 21, pp. 169-196, 2000A.

F. PETRUCCI, *I "Sensi" di Pier Francesco Mola per il cardinale Flavio Chigi*, in «Antologia di Belle Arti», 59-62, pp. 167-172, 2000B.

S. RUDOLPH, *Carlo Maratti*, in *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni ed ex Teatro dei Dioscuri, 29 marzo-26 giugno 2000), a cura di E. BOREA, C. GASPARRI, II, Roma, pp. 456-479.

E. SCHLEIER, *Giovanni Lanfranco*, in *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni ed ex Teatro dei Dioscuri, 29 marzo-26 giugno 2000), a cura di E. BOREA, C. GASPARRI, 2 voll., Roma, pp. 355-361.

M.E. TITTONI, *Il David e Golia di Guillaume Courtois: una nuova acquisizione della Pinacoteca Capitolina*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon*, a cura di M.G. BERNARDINI, S. DANESI SQUARZINA, C. STRINATI, Milano, pp. 295-297.

B. TOSCANO, *Modelli per un papa intellettuale*, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa Senese di Roma Moderna*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico e Palazzo Chigi Zondadari, 23 settembre-10 gennaio 2001), a cura di A. ANGELINI, M. BUTZEK, B. SANI, Siena, pp. 17-24.

2001

A. ANGELINI, *Alessandro VII, Bernini e le cappelle Chigi di Roma e di Siena*, in «Annuario dell'Istituto Storico Diocesano di Siena», pp. 11-35, 2001A.

A. ANGELINI, *I dipinti di Paolo Albertoni e Anton Angelo Bonifazi per la cappella del cardinal Flavio Chigi a Cetinale*, in «Prospettiva», 100, pp. 70-80, 2001B.

J.C. BOYER, *Le Cabinet de l'Amour de l'hôtel Lambert: propositions pour quelques tableaux perdus*, in *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessins en France et en Italie XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, pp. 114-118.

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Pietro da Cortona e i 'cortoneschi'. Gimignani, Romanelli, Baldi, il Borgognone, Ferri*, Milano.

R. FARAGLIA, ad vocem *Giovani, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 55, pp. 452-453.

A. IPPOLITI, *Gli interventi promossi da Urbano VIII per il battistero di S. Giovanni in Laterano (1624-1635)*, in *Rendiconti. Atti della Pontificia Accademia romana di Archeologia*, LXXII, pp. 269-319.

P. LEONE DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Napoli.

G. MENCARELLI, *Gismondi, Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 56, Roma, pp. 625-627.

G. ROMANO, *Proposte per la pala di Jan Miel a Lerici*, in *Restauro nel golfo dei poeti*, a cura di P. DONATI, Genova, 2001, pp. 63-69.

E. SCHLEIER, *Note sul percorso artistico di Giovanni Lanfranco*, in *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, catalogo della mostra (Parma, Reggia di Colorno, 8 settembre-2 dicembre 2001; Napoli, Castel Sant'Elmo, 21 dicembre 2001-24 febbraio 2002; Roma, Palazzo Venezia, 16 marzo-16 giugno 2002), a cura di E. SCHLEIER, Milano, pp. 27-52.

V. TIBERIA, *San Marco*, in *Restauro d'arte e Giubileo. Gli interventi della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma nel Piano per il Grande Giubileo del 2000*, a cura di A. NEGRO, Napoli, pp. 188-196.

2002

G. BENZONI, ad vocem *Gregorio Barbarigo, santo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 59, pp. 247-252.

S. CAPELLI, *Marcello Venusti e la volta della Cappella Capranica in Santa Maria sopra Minerva in Roma*, in «Bollettino d'Arte», 119, pp. 73-80.

A. CERUTTI FUSCO, M. VILLANI, *Pietro da Cortona architetto*, Roma.

A. COMALINI, *Due tele romane "inedite" del fiammingo Luigi Gentile nella chiesa dei Santi Eusebio e Vittore di Peglio*, in «Archivio Storico della Diocesi di Como», 13, pp. 303-328.

Disegnatore virtuoso. Die Zeichnungen des Pier Francesco Mola und seines Kreises, catalogo della mostra (Düsseldorf, Museum Kunst Palast, 13 luglio-22 settembre 2002), a cura di S. BRINK, Köln.

M. JAFFÈ, *The Devonshire collection of Northern European Drawings, II, Flemish artists*, Torino.

Les cieux en glorie. Paradis en trompe-l'oeil pour la Rome baroque. Bozzetti, modelli, ricordi e memorie, catalogo della mostra (Ajaccio, Musée Fesch, 17 maggio-30 settembre 2002), Ajaccio.

M. FAGIOLO DELL'ARCO, «*Plus né pour être peintre que sculpteur*». *Novità sul Bernini pittore...e i suoi allievi*, in «Firmantiquari», 28-29, pp. 27-55.

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Poussin tradotto e tradito: Fabrizio Chiari e Pietro del Po primi incisori italiani di Poussin*, in *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, a cura di O. BONFAIT, Roma-Paris 2002, pp. 263-278.

G. WIEDMANN, *Roma barocca*, Milano.

2003

L. BARTONI, *Giovanni Francesco Grimaldi e la pittura di paesaggio nei palazzi romani alla metà del Seicento*, in *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento: vicende di artisti, committenti, mercanti*, a cura F. CAPPELLETTI, Roma, pp. 127-140.

Bernini e la pittura, a cura di D. GALLAVOTTI CAVALLERO, Roma.

D. GASPARRO, *Les sculptures antiques de Richelieu et les dessins perdus de l'album Canini*, in «Revue du Louvre», 53, pp. 59-66.

L. GIGLI, *La decorazione del piano nobile*, in E. UTTARO, L. GIGLI, *Palazzo Boncompagni Corcos a Monte Giordano: programmi e immagini*, Roma, pp. 41-105.

La cappella Sagredo nella chiesa di San Francesco della Vigna: storia, arte e restauro, a cura di E. ZUCCHETTA, Padova.

Le stanze del cardinale, catalogo della mostra (Ariccia, Palazzo Chigi, 20 luglio-21 settembre 2003), a cura di F. PETRUCCI, Roma.

A. LO BIANCO, *Le inclinazioni di gusto di Paolo Francesco Falconieri. Alcuni inventari inediti e una grande pala di Ciro Ferri*, in *Bernini e la pittura*, a cura di D. GALLAVOTTI CAVALLERO, Roma, pp. 233-257.

P. MALGOUYRES, *Charles Mellin dessinateur*, in *Dessins français aux XVII^e e XVIII^e siècles*, actes du colloque (Paris, École du Louvre, 24 et 25 juin 1999), a cura di N. SAINTE FARE GARNOT, Paris, pp. 133-147.

M. MECCOLI, *Il Salone dipinto di Palazzo Lante alla Sapienza*, in *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento: vicende di artisti, committenti, mercanti*, a cura di F. CAPPELLETTI, Roma, pp. 187-200.

J.M. MERZ, *Saint Martina Refuses to Adore the Idols: Pietro da Cortona's Painting at Princeton in Context*, in «Record of the Art Museum, Princeton University», 62, pp. 84-104.

L. MUTI, *Una tela di Pietro da Cortona a Venezia, nella chiesa di Santa Maria del Giglio*, in «Arte documento», 17-19, pp. 422-425.

S. ROSA, *Lettere*, raccolte da L. FESTA, edizione a cura di G.G. BORRELLI, Bologna.

C. STRUNCK, *Bellori und Bernini rezipieren Raffael. Unbekannte Dokumente zur Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo*, in «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 30, pp. 131-182.

L. TREZZANI, *Quadri romani in una raccolta fiorentina: dipinti inediti dalla collezione Gerini*, in «Paragone», 47-48, pp. 155-168.

2004

C. BENOCCI, *Valmontone 'Città Panfilia' e la 'Regina de le Regge'. I paesaggi di Gaspard Dughet e le 'Belle di famiglia' di Guillaume Courtois*, in *Palazzo Doria Pamphilj a Valmontone*, a cura di B. FABJAN, M. DI GREGORIO, Roma, pp. 27-37.

B. CACCIOTTI, *La collezione di antichità del cardinale Flavio Chigi*, Roma.

M. DI GREGORIO, *Le stanze dell'Acqua e della Terra. I camerini dei continenti*, in *Palazzo Doria Pamphilj a Valmontone*, a cura di B. FABJAN, M. DI GREGORIO, Roma, pp. 49-56.

I. HERKLOTZ, *Fabriche di Roma nel 1651, 1652, 1653. Kunsu- und baugeschichtliche Nachrichten aus dem Diario des Giuseppe Gualdi*, in «Analecta Romana Instituti Danici», 29, pp. 193-233.

I. LAVIN, *The Rome of Alexander VII: Bernini and the reverse of the medal*, in *Arte Barocco e ideal clásico: aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, ciclo di conferenze (Roma, maggio-giugno 2003), a cura di F. CHECA CREMADES, Madrid, pp. 131-145.

N. MARCONI, *Edificando Roma Barocca. Macchine, apparati, maestranze e cantieri tra XVI e XVII secolo*, Città di Castello.

C. MAZZA, *I Sagredo. Committenti e collezionisti d'arte nella Venezia del Sei e Settecento*, Venezia.

G. MORELLO, *La decorazione della Galleria di Urbano VIII nella Biblioteca Apostolica Vaticana: da Domenichino a Giovan Paolo Schor*, in *Studi sul Barocco romano. Scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, Milano, pp. 229-308.

A. NEGRO, *Tre dipinti secenteschi nei Castelli Romani: padre Cosimo Piazza, Filippo Lauri e Gerolamo Troppa*, in *Studi sul Barocco romano. Scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, Milano, pp. 243-250.

L. SPEZZAFERRO, *Le contraddizioni del pittore. Note sulle trasformazioni del lavoro artistico nella prima metà del '600*, in «Quaderni storici», n.s. 39, 116, pp. 329-351.

2005

A. ANGELINI, *Fabio Chigi e Giulio Rospigliosi: testimonianze di un'amicizia nel segno di arte e poesia*, in *Lo spettacolo del sacro, la morale del profano. Su Giulio Rospigliosi (papa Clemente IX)*, atti del convegno internazionale (Pistoia, 22-23 settembre 2000), a cura di D. ROMEI, Firenze, pp. 53-65, 2005A.

A. ANGELINI, *Un ritratto 'familiare' dipinto da Gian Lorenzo Bernini*, in «Prospettiva», 117-118, pp. 165-172, 2005B.

L. BORTOLOTTI, ad vocem *Lomi, Orazio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 65, Roma, pp. 591-597.

I giardini Chigi tra Siena e Roma. Dal Cinquecento agli inizi dell'Ottocento, a cura di C. BENOCCI, Siena.

J.M. MERZ, *Pietro da Cortona und sein Kreis. Die Zeichnungen in Düsseldorf*, Munchen-Berlin.

Mola e il suo tempo. Pittura di figura a Roma dalla Collezione Koelliker, catalogo della mostra (Ariccia, Palazzo Chigi, 22 gennaio-23 aprile 2005) a cura di F. PETRUCCI, Ginevra-Milano.

T. MONTANARI, *Percorsi per cinquant'anni di studi berniniani*, in «Studiolo», 3, pp. 269-298.

F. PETRUCCI, *Le collezioni berniniane di Flavio Chigi, tra il Casino alle Quattro Fontane e la Villa Versaglia*, in *I giardini Chigi tra Siena e Roma. Dal Cinquecento agli inizi dell'Ottocento*, a cura di C. BENOCCI, Siena, pp. 191-208.

S. PIERGUIDI, ad vocem *Lauri, Filippo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 64, Roma, pp. 90-92.

A. SUTHERLAND HARRIS, *Annibale's legacy: proposals for Giovanni Angelo Canini and Antonio Carracci*, in «Master Drawings», 43, pp. 440-456.

V. TIBERIA, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta da Gregorio XV a Innocenzo X*, Martina Franca.

A. ZUCCARI, *L'Immacolata a Roma dal Quattrocento al Settecento. Istanze immacoliste e cautela pontificia in un complesso percorso iconografico*, in *Una donna vestita di sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 11 febbraio-13 maggio 2005), a cura di G. MORELLO, V. FRANCA, R. FUSCO, Roma-Milano, pp. 65-77.

2006

S. BENEDETTI, *Pietro da Cortona: i cicli della celebrazione cristiana*, in *Pietro da Cortona piccole e grandi architetture: modelli, rilievi, celebrazioni*, a cura di S. BENEDETTI, A. ROCA DE AMICIS, Roma, pp. 11-42, 2006A.

S. BENEDETTI, *Cappella Chigi in Santa Maria della Pace*, in *Pietro da Cortona piccole e grandi architetture: modelli, rilievi, celebrazioni*, a cura di S. BENEDETTI, A. ROCA DE AMICIS, Roma, pp. 99-131, 2006B.

S. BRUNO, *Le qualità della prima bottega cortonesca*, in «Paragone», 57, pp. 40-71.

M. EPIFANI, *Giovan Battista Pace e il disegno: un petit maître tra Pier Francesco Mola, Salvator Rosa e Pietro da Cortona*, in «Proporzioni», 5, pp. 125-146.

S. PASTI, *Pietro da Cortona e la galleria di Alessandro VII al Quirinale*, in *Roma Barocca: Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, a cura di M. FAGIOLO DELL'ARCO, P. PORTOGHESI, Milano, pp. 88-97.

F. PETRUCCI, *Bernini pittore dal disegno al meraviglioso composto*, Roma.

A. ROCA DE AMICIS, *Cappella del Sacramento in San Marco*, in *Pietro da Cortona piccole e grandi architetture: modelli, rilievi, celebrazioni*, a cura di S. BENEDETTI, A. ROCA DE AMICIS, Roma, pp. 87-98.

M. TABARRINI, *Sul cantiere barocco*, in *Roma Barocca: Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, a cura di M. FAGIOLO DELL'ARCO, P. PORTOGHESI, Milano, pp. 256-264.

2007

A. ANGELINI, *Bernini, la pittura e i pittori*, in *Bernini pittore*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Barberini, 19 ottobre 2007-20 gennaio 2008), a cura di T. MONTANARI, Cinisello Balsamo, pp. 197-209.

Bernini pittore, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Barberini, 19 ottobre 2007-20 gennaio 2008), a cura di T. MONTANARI, Cinisello Balsamo.

L. BORTOLOTTI, ad vocem *Maratti, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 69, pp. 444-451.

J.L. COLOMER, *Arte per la riconciliazione: Francesco Barberini e la corte di Filippo IV*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, atti del convegno internazionale (Roma, Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, 7-11 dicembre 2004), a cura di L. MOCHI ONORI, S. SCHÜTZE, F. SOLINAS, Roma, pp. 95-110.

L. DIAMANTINI, *Luigi Gentile: un pittore fiammingo nelle Marche del '600*, in «Notizie da Palazzo Albani», 34-35, pp. 125-139.

Francesco Cozza (1605-1682). Un calabrese a Roma tra Classicismo e Barocco, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 24 novembre 2007-13 gennaio 2008), a cura di C. STRINATI, R. VODRET, G. LEONE, Soveria Mannelli.

I Barberini e la cultura europea del Seicento, atti del convegno internazionale (Roma, Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, 7-11 dicembre 2004), a cura di L. MOCHI ONORI, S. SCHÜTZE, F. SOLINAS, Roma.

Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento, a cura L. BOREAN, S. MASON, Venezia.

A. LO BIANCO, *Pietro da Cortona e gli anni della volta Barberini*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, atti del convegno internazionale (Roma, Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, 7-11 dicembre 2004), a cura di L. MOCHI ONORI, S. SCHÜTZE, F. SOLINAS, Roma, pp. 213-220.

M. NOCELLA, *Flaminio e Francesco Allegrini. Novità documentarie e aggiunte al corpus delle opere*, Città di Castello.

E. OY-MARRA, *Ambasciatori dello stile Barberini: Giovan Francesco Romanelli in Francia*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, atti del convegno internazionale (Roma, Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, 7-11 dicembre 2004), a cura di L. MOCHI ONORI, S. SCHÜTZE, F. SOLINAS, Roma, pp. 303-316.

C. STRUNCK, 'The Marvel Not Only of Rome, But of All Italy': *The Galleria Colonna, Its Design History and Pictorial Programme 1661-1700*, in «Melbourne Art Journal», 9-10, pp. 78-102.

M.C. TERZAGHI, *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni tra le ricevute del banco Herrera & Costa*, Roma.

2008

A. ANSELMINI, «*Tota pulchra es amica mea et macula non est in te*»: la Spagna e l'Immacolata a Roma, in *L'Immacolata nei rapporti tra Italia e Spagna*, a cura di A. ANSELMINI, Roma, pp. 239-300.

P. CAVAZZINI, *La vita e le opere di Agostino Tassi*, in *Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo di Venezia, 19 giugno-21 settembre 2008), a cura di P. CAVAZZINI, Roma, pp. 23-95.

N. DACOS, *Le Logge di Raffaello. L'antico, la Bibbia, la bottega, la fortuna*, Milano.

S.C. LEONE, *The Palazzo Pamphilj in Piazza Navona. Constructing Identity in Early Modern Rome*, London.

J.M. MERZ, *Pietro da Cortona and Roman Baroque Architecture*, New Heaven-London.

E. NERI, *Su Orfeo Boselli scultore trattatista fra Roma e Parigi*, in «*Prospettiva*», 132, pp. 31-60.

S. RUDOLPH, *I dipinti eseguiti da Carlo Maratti nel 1663-1664 per la cappella del Voto nel duomo*, in *Le pitture del Duomo di Siena*, a cura di M. LORENZONI, Cinisello Balsamo, pp. 46-51.

S. RUSSELL, *A taste for landscape: Innocent X and Palazzo Pamphilj in Piazza Navona*, in *Art and Identity in Early Modern Rome*, a cura di J. BURKE, M. BURY, Aldershot, pp. 155-170.

S. SPERINDEI, *Gli anni romani di Bernardino Mei: nuovi documenti sulla sua attività*, in *Il Museo del Barocco romano. Le collezioni Ferrari, Laschena ed altre donazioni a Palazzo Chigi in Ariccia*, a cura di M.B. GUERRIERI BORSOI, FRANCESCO PETRUCCI, Roma, pp. 155-158.

R. VODRET, L. MOCHI ONORI, *Galleria Nazionale di Arte Antica, Palazzo Barberini. I dipinti, catalogo sistematico*, Roma.

A. WITTE, *Paying for Frescoes in Stone: Financial Aspects of the Decoration of S. Martino ai Monti in Rome*, in «*The Burlington Magazine*», 150, pp. 182-186.

2009

M. BEVILACQUA, *Santa Caterina da Siena a Magnanapoli. Arte e storia di una comunità religiosa romana nell'età della Controriforma*, Roma.

E. BOREA, *Bibliografia*, in G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni* [1672], a cura di E. BOREA, introduzione di G. PREVITALI, postfazione di T. MONTANARI, I, Torino, pp. LXXIII-CXXII, 2009A.

E. BOREA, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, 4 voll., Pisa, 2009B.

C. CONFORTI, M.G. D'AMELIO, *Gian Lorenzo Bernini e Alessandro VII Chigi a Santa Maria del Popolo*, in *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, a cura di I. MIARELLI MARIANI, M. RICHIELLO, II, Roma, pp. 567-599.

D. GALLAVOTTI CAVALLERO, *Le sculture di Gian Lorenzo Bernini e della sua scuola*, in *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, a cura di I. MIARELLI MARIANI, M. RICHIELLO, II, Roma, pp. 603-618.

M.B. GUERRIERI BORSOI, *Quadri sacri di Ludovico Mazzanti dalla Villa Rufinella di Frascati e dalla chiesa romana di San Marco*, in *Collezionisti, disegnatori e teorici dal Barocco al Neoclassico, I*, a cura di E. DEBENEDETTI, Roma, pp. 125-137.

I Chigi a Formello. Il feudo. La storia e l'arte, catalogo della mostra (Formello, Palazzo Chigi, Sala Orsini, 14 novembre-31 dicembre 2009) a cura di I. VAN KAMPEN, Formello.

I. MIARELLI MARIANI, *La pittura*, in *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, a cura di I. MIARELLI MARIANI, M. RICHIELLO, I, Roma, pp. 111-145.

A. NEGRO, *I ritrovati affreschi della Galleria di Alessandro VII al Quirinale. Aggiornamenti e proposte attributive su Schor, Canini, Colombo, Fabrizio Chiari, Baldi, Ferri, Grimaldi e Lauri*, in «Bollettino d'Arte», 146, pp. 155-166.

A.M. PEDROCCHI, *Raffaello Vanni in Santa Maria del Popolo*, in *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, a cura di I. MIARELLI MARIANI, M. RICHIELLO, II, Roma pp. 621-637.

F. PETRUCCI, *Le decorazioni pittoriche del Palazzo Chigi a Formello*, in *I Chigi a Formello. Il feudo. La storia e l'arte*, catalogo della mostra (Formello, Palazzo Chigi, Sala Orsini, 14 novembre-31 dicembre 2009) a cura di I. VAN KAMPEN, Formello, pp. 29-36.

Santa Maria del Popolo. Storia e restauri, a cura di I. MIARELLI MARIANI, M. RICHIELLO, 2 voll., Roma.

C. VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN, *Three studies for an unknown project by Pier Francesco Mola*, in «Master Drawings», 47, pp. 520-524.

2010

M. CIAMPOLINI, *Pittori senesi del Seicento*, 3 voll., Siena.

F. CURTI, «*E tutto a cagione dell'effetto che portò sempre al maestro*». *La casa a Trastevere di Angelo Caroselli, poi di Filippo Lauri*, in *Trastevere. Un'analisi di lungo periodo. II*, atti del convegno (Roma, 13-14 marzo 2008), a cura di L. ERMINI PANI, C. TRAVAGLINI, Roma, pp. 343-360.

L. FIORENTINO, *Orazio Borgianni: i segni incisi*, 2 voll., Siena.

F. FISCHETTI, *Pier Francesco Mola e la pittura di storia: il caso delle tele monumentali dell'Accademia d'Arte di San Pietroburgo*, in «Prospettiva», 139-140, pp. 167-180.

M.B. GUERRIERI BORSOI, *Novità su Alessandro e Anna Maria Vaiani*, in «Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie», 27, pp. 241-264.

N. LALLEMAND-BUYSENS, *Jacques Courtois dit le Bourguignon (alias Giacomo Cortese detto il Borgognone) 1621-1676. Sa vie et sa oeuvre peint*, 2 voll., tesi di dottorato in cotutela, Université Blaise Pascal, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", tutor prof. C. CARDIN, C. VOLPI.

2011

D. BATORSKA, *Giovanni Francesco Grimaldi 1605/6-1680*, Roma.

S. BLASIO, *Scolari, seguaci e imitatori di Carlo Maratti nel maceratese*, in *Il magistero di Carlo Maratti nella pittura marchigiana tra Sei e Settecento*, a cura di C. COSTANZI, M. MASSA, Milano, pp. 129-153.

F. COLALUCCI, *La Galleria: una storia*, in *La Galleria di Alessandro VII*, a cura di L. GODART, Roma, pp. 282-295.

G.B. FIDANZA, *Le vicende artistiche della chiesa di Sant'Anastasia al Palatino nel Seicento: una verifica con la visita apostolica del 1727*, in «Bollettino d'Arte», 6, pp. 123-144.

D. GALLAVOTTI CAVALLERO, *La fortuna del tema dell'idra nei primi anni del pontificato chigiano (1655-1662)*, in *Forme e storia: scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, a cura di W. ANGELELLI, F. POMARICI, Roma, pp. 545-551.

C. GIANTOMASSI, *Nota tecnica*, in *Gli amori degli dei. Nuove indagini sulla Galleria Farnese*, testi di G. BRIGANTI, A. CHASTEL, R. ZAPPERI, Roma, pp. 237-238.

M.B. GUERRIERI BORSOI, F. PETRUCCI, *Il Santuario della Madonna di Galloro in Ariccia*, Roma.

La Galleria di Alessandro VII, a cura di L. GODART, Roma.

Peindre à Rome. Tableaux et dessins des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, catalogo della mostra (Paris, Galerie Tarantino, 16 marzo-21 aprile 2011) a cura di A. TARANTINO, Paris.

F. PETRUCCI, *Repliche nella produzione giovanile del Maratta*, in «Storia dell'Arte», 29, pp. 111-133.

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Aggiunte al catalogo dei disegni di Guglielmo Cortese*, in *Scritti in onore di Marina Causa Picone*, a cura di C. VARGAS, A. MIGLIACCIO, S. CAUSA, Napoli, pp. 321-328.

A. RODOLFO, «*Agostinus Ciampelli Florentinus Pictor*», in «*Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*», 28, pp. 185-216.

C. SCARPA, *Venezia a Roma: il palazzo di San Marco*, in *Il Palazzo Venezia e le sue collezioni di scultura*, I, *La storia del Palazzo di Venezia: dalle collezioni Barbo e Grimani a sede dell'ambasciata austriaca e veneta*, a cura di M.G. BARBERINI, M. DE ANGELIS D'OSSAT, A. SCHIAVON, Roma, pp. 79-244.

S. SPERINDEI, *Un virtuoso tra Siena e Roma: Bernardino Mei (1612-1672)*, in «*Annali della Pontificia Insigne Accademia della Belle Arti e Lettere dei Virtuosi del Pantheon*», 11, pp. 517-530.

2012

L. BARTONI, *Le vie degli artisti. Residenze e botteghe nella Roma barocca dai registri di Sant'Andrea delle Fratte*, Roma.

S. BLASIO, *Paolo Gismondi, un cortonesco perugino nelle Marche: due dipinti e un disegno inedito*, in «*Rivista d'Arte*», 2, pp. 313-330.

A. BORGOMAINERIO, *Il contributo di Bernini nel restauro del battistero lateranense*, in *Porre un limite all'infinito errore. Studi di storia dell'architettura dedicati a Christof Thoenes*, a cura di A. BRODINI, G. CURCIO, Roma, pp. 159-168.

L. CALENNE, «*Pittor de' gli orecchi è Rodomonte*»: *ricerche su Domenico Palombi, musicista e pittore del Seicento. L'opera pittorica*, in «*Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon*», 12, pp. 241-264.

M. CHIARINI, *Un Mosè e il rosetto ardente di Guglielmo Borgognone*, in *Album Amicorum. Œuvres choisies pour Arnauld Brejon de Lavergnée*, a cura di V. LAVERGNE-DUREY, C. VOLLE, Trouville-sur-Mer, pp. 100-101.

G. CORNINI, «*Pittura per l'eternità*». *Lo Studio del Mosaico e la decorazione a San Pietro da Gregorio XIII a Pio VII*, in *La Basilica di San Pietro. Fortuna e immagine*, a cura di G. MORELLO, Roma, pp. 121-132.

R.M. DAL MAS, *Orazio Torriani e l'intervento sulle preesistenze in alcune chiese romane*, in «*Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*», Roma, pp. 371-443.

G. DE LUCA, *Novità sul "gentil uomo famoso pittore" Giovanni Maria Morandi*, in «*Prospettiva*», 147-148, pp. 180-191.

D. DEL PESCO, *La légation de Flavio Chigi à Paris en 1664: mémoire et documents nouveaux (avec quelques observations sur le Journal de voyage du cavalier Bernini en France de Paul de Chantelou)*, in «*Mélanges de l'École Française de Rome*», 123, 2, pp. 475-512.

S.C. DOBLER, *Egid Schor der Transfer illusionistischer Barockmalerei von Süden nach Norden*, Innsbruck.

L. MOCCI, ad vocem *Morandi*, *Giovanni Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 76, pp. 459-461.

A. PAOLUCCI, *La chiesa di San Tommaso da Villanova. Un progetto di Gian Lorenzo Bernini a Castel Gandolfo*, Città del Vaticano.

F. PETRUCCI, *Pier Francesco Mola (1612-1666): materia e colore nella pittura del Seicento*, Roma.

2013

A.G. DE MARCHI, *Mola. Il disegno e la pittura. Psicologia e filologia a confronto*, Milano.

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Roma di Alessandro VII (1655-1667)*, in *Roma Barocca: i protagonisti, gli spazi urbani, i grandi temi*, a cura di M. FAGIOLO DELL'ARCO, Roma, pp. 469-477.

A. FIADINO, *La distribuzione del Palazzo del Quirinale nel XVII secolo*, in «Opus», 12, pp. 201-226.

G.B. FIDANZA, *A rediscovered altarpiece by Pietro da Cortona and insights into the collaboration between the master and his pupils*, in «The Burlington Magazine», 155, pp. 541-545.

F. FISCHETTI, *Francesco Ravenna e gli affreschi di Mola al Gesù*, in «Horti Hesperidum», 3, pp. 37-61.

J.G. HARPER, *The Barberini Chapel at Sant'Isidoro and the submemoration of the architect Domenico Castelli*, in *Renaissance studies in honor of Joseph Connors*, a cura di M. ISRAËLS, L.A. WALDMAN, I, Firenze-Milano, pp. 610-621.

T. MONTANARI, *L'età barocca. Le fonti per la storia dell'arte (1600-1750)*, Roma.

G. SERAFINELLI, *Commissioni agostiniane per Giacinto Brandi*, in *Santo Tomás de Villanueva: culto, historia y arte*, a cura A. ITURBE SAÍZ, R. TOLLO, I, Madrid-Tolentino, pp. 201-213.

2014

B. AGOSTI, M.R. PIZZONI, *Una notizia del padre Resta sulla 'Presentazione al tempio' di Baldassarre Peruzzi*, in «Bollettino d'Arte», 21, pp. 39-44.

J. CURZIETTI, *Il cenotafio di Suor Maria Raggi in Santa Maria sopra Minerva. Gian Lorenzo Bernini, Lazzaro Morelli e il mecenatismo di Tommaso e Lorenzo Raggi*, in «Studi di Storia dell'Arte», 25, pp. 167-182.

D. DEL PESCO, *La legazione di Flavio Chigi in Francia e i dipinti per Luigi XIV*, in *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, a cura di V. CAZZATO, S. ROBERTO, M. BEVILACQUA, I, Roma, pp. 382-387.

V. DI GIUSEPPE DI PAOLO, *Guillaume Courtois detto "il Borgognone": i santi Abdon e Sennen seppelliscono i martiri cristiani*, collana «I Quaderni del Barocco», Roma, 2014A.

V. DI GIUSEPPE DI PAOLO, *Guillaume Courtois nel cantiere di Nettuno e lo stile del Sesto Decennio*, in «Storia dell'Arte», 137-138, pp. 105-116, 2014B.

C.S. FIORE, «*Terrestre paradiso della Religione*». *Il monastero della Visitazione di S. Maria tra Sei e Settecento. Fonti e documenti*, in J. CURZIETTI, C.S. FIORE, A. SCIARPELLETTI, *Il monastero romano di Regina Coeli. Dalla fabbrica di Anna Colonna Barberini alla Casa Circondariale di Roma*, Roma, pp. 141-193.

E. FUMAGALLI, *La decorazione pittorica: progetti e realizzazioni*, in *Storia della Biblioteca Apostolica Vaticana*, III, *La Vaticana nel Seicento (1599-1700). Una biblioteca di biblioteche*, a cura di C. MONTUSCHI, Città del Vaticano, pp. 651-684.

I bassifondi del Barocco. La Roma del vizio e della miseria, catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia – Villa Medici, 7 ottobre 2014 – 18 gennaio 2015; Parigi, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 24 febbraio-24 maggio 2015), a cura di F. CAPPELLETTI, A. LEMOINE, Milano.

F. KAPPLER, *Una nota di cronologia sui disegni di Michelangelo per la pala Cesi in Santa Maria della Pace*, in «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz», 56, pp. 355-360.

K. LEE BIERBAUM, *Die Ausstattung des Lateranbaptisteriums unter Urban VIII.*, Pertersberg.

C. LOISEL, *Attributions traditionnelles et identifications certaines: dessins de N. Circignani, V. Strada, G. Baglione, P.F. Mola, A. Gherardi et G.D. Piastrini pour des travaux romains*, in «Paragone», 117, pp. 52-64.

M. MARZINOTTO, *Pietro da Cortona, Giovanni Francesco Grimaldi, Alessandro Algardi, Gaspare Morone e l'Accademia di San Luca: un tentativo fallito di rifondazione datato 1652*, in *Storia dell'arte come impegno civile. Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, a cura di A. CIPRIANI, V. CURZI, P. PICARDI, Roma, pp. 169-176.

E. PARLATO, *Esequie e sepolture romane dei cardinali veneziani*, in *I cardinali della Serenissima. Arte e committenza tra Venezia e Roma (1523-1605)*, a cura di C. FURLAN, P. TOSINI, Cinisello Balsamo-Milano, pp. 329-365.

F. PETRUCCI, *Agli esordi del Maratta. L'Assunzione della Vergine di Monte Porzio*, in «Studi di Storia dell'Arte», 25, pp. 199-206, 2014A.

F. PETRUCCI, *Mola, artista marginale al Barocco nella Roma del Seicento*, in *I pittori del dissenso. Giovanni Benedetto Castiglione, Andrea de Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa*, a cura di S. ALBL, A.V. SGANZERLA, G.M. WESTON, Roma, pp. 31-44, 2014B.

S. PIERGUIDI, *Alessandro VII, Raffaello Vanni, Ippolito Marracci. La ricostruzione di Santa Maria in Campitelli*, in «Studi di Storia dell'Arte», 25, pp. 199-206.

M. POLVERARI, *Per amor di Margherita. Due fiamminghi nell'Ancona del Seicento: il mercante Baldassarre Vandergoes e il pittore Luigi Primo di Bruxelles*, Ancona.

L. SIMONATO, *Il Palazzo Apostolico Vaticano*, in M. BOITEUX, A. CAMPITELLI, N. MARCONI, L. SIMONATO, G. WIEDMANN, *Vaticano Barocco. Arte, architettura e cerimoniale*, Milano 2014, pp. 273-313.

C. VOLPI, *Salvator Rosa (1615-1673) "pittore famoso"*, Roma.

G.M. WESTON, *Il dissenso nella pittura: temi e questione dell'eredità critica di Luigi Salerno*, in *I pittori del dissenso. Giovanni Benedetto Castiglione, Andrea de Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa*, a cura di S. ALBL, A.V. SGANZERLA, G.M. WESTON, Roma, pp. 15-29.

2014-2015

M. ERWEE, *The churches of Rome (1527-1870)*, 2 voll., London.

2015

E. BOREA, *Maratti e i suoi incisori a Roma nel suo tempo*, in *Maratti e l'Europa*, atti delle Giornate di Studio su Carlo Maratti nel terzo centenario della morte (1713-2013) (Roma, Palazzo Altieri, Sala della Clemenza; Accademia Nazionale di San Luca, 11-12 novembre 2013), a cura di L. BARROERO, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, S. SCHÜTZE, Roma, pp. 239-265.

S. GINZBURG, *I caratteri della scuola romana in Maratti e in Bellori*, in *Maratti e l'Europa*, atti delle Giornate di Studio su Carlo Maratti nel terzo centenario della morte (1713-2013) (Roma, Palazzo Altieri, Sala della Clemenza; Accademia Nazionale di San Luca, 11-12 novembre 2013), a cura di L. BARROERO, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, S. SCHÜTZE, Roma, pp. 25-51.

Il tesoro d'Italia, catalogo della mostra (Milano, Expo 2015, Padiglione Eataly, 22 maggio-31 ottobre 2015) a cura di V. SGARBI, P. DI NATALE, Cinisello Balsamo.

A. LO BIANCO, *Roma attorno al 1650*, in *Barocco a Roma. La meraviglia delle Arti*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Cipolla, 1 aprile-26 luglio 2015), a cura di M.G. BERNARDINI, M. BUSSAGLI, Milano, pp. 139-147.

S. LOIRE, *Carlo Maratti et les Français*, in *Maratti e l'Europa*, atti delle Giornate di Studio su Carlo Maratti nel terzo centenario della morte (1713-2013) (Roma, Palazzo Altieri, Sala della Clemenza; Accademia Nazionale di San Luca, 11-12 novembre 2013), a cura di L. BARROERO, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, S. SCHÜTZE, Roma, pp. 167-185.

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Maratti e il 'primato del disegno': il caso di Palazzo Altieri*, in *Maratti e l'Europa*, atti delle Giornate di Studio su Carlo Maratti nel terzo centenario della morte (1713-2013) (Roma, Palazzo Altieri, Sala della Clemenza; Accademia Nazionale di San Luca, 11-12 novembre 2013), a cura di L. BARROERO, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, S. SCHÜTZE, Roma, pp. 85-118.

G. SERAFINELLI, *Giacinto Brandi (1621-1691). Catalogo ragionato delle opere*, 2 voll., Torino.

A. SUTHERLAND HARRIS, *Andrea Sacchi and Carlo Maratti, 1630 to 1660*, in *Maratti e l'Europa*, atti delle Giornate di Studio su Carlo Maratti nel terzo centenario della morte (1713-2013) (Roma, Palazzo Altieri, Sala della Clemenza; Accademia Nazionale di San Luca, 11-12 novembre 2013), a cura di L. BARROERO, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, S. SCHÜTZE, Roma, pp. 13-24.

S. VAI, *Gli affreschi di Palazzo Astalli*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», 29, pp. 5-16.

2016

L. BARTONI, *Girolamo «ultimo cardinale Farnese» nella Roma del Seicento: la villa a Porta S. Pancrazio e la sua committenza artistica attraverso nuovi documenti*, in «Storia dell'Arte», 143-145, pp. 131-158.

E. BYINGTON, *La Roma barocca e le arti nel tempo di Innocenzo X*, in *Palazzo Pamphilj ambasciata del Brasile a Roma*, Torino, pp. 81-127.

F. CANDI, *D'après le Guide. Incisioni seicentesche da Guido Reni*, Bologna.

R. DE GENNARO, ad vocem *Preti, Mattia detto il Cavalier Calabrese*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 85, Roma, pp. 339-346.

A.G. DE MARCHI, *Collezione Doria Pamphilj. Catalogo generale dei dipinti*, Cinisello Balsamo.

E. DE MARCO, *Come si vede aver fatto l'Accademia nostra dalli suoi Studij. Principi e principj d'autorità in difesa di un "nome ideale d'Accademia" nella seconda metà del Seicento*, in «Annali delle Arti e degli Archivi», 2, pp. 75-84.

V. DI GIUSEPPE DI PAOLO, *Il "Martirio di Sant'Andrea" del Borgognone nella formulazione del "bel composto" berniniano: genesi, elaborazione visiva e fortuna iconografica*, in *Sant'Andrea al Quirinale. Il restauro della decorazione della cupola e nuovi studi berniniani*, a cura di M. BEVILACQUA, A. CAPRIOTTI, Roma, pp. 93-101.

M. DI PENTA, *Andrea de Leone (Napoli 1610-1685). Dipinti-disegni*, Roma.

D. FRASCARELLI, *L'arte del dissenso. Pittura e libertinismi nell'Italia del Seicento*, Torino.

A. LEMOINE, *Entre art et politique: Mazarin, Bichi et Pierre de Cortone au temps de la guerre de Castro*, in *Artistes, musées et collections. Un hommage à Antoine Schnapper*, atti del convegno (Parigi, INHA, 18 giugno – 20 giugno 2009), a cura di V. GERARD POWELL, Paris, pp. 45-64.

Le postille di Padre Resta alle Vite del Baglione, a cura di B. AGOSTI, F. GRISOLIA, M.R. PIZZONI, Milano.

Palazzi del Cinquecento a Roma, in «Bollettino d'Arte», volume speciale a cura di C. CONFORTI, G. SAPORI.

F. PETRUCCI, *Carlo Maratti: "L'educazione della Vergine"*, collana «I Quaderni del Barocco», Roma, 2016A.

F. PETRUCCI, *Giovanni Paolo Schor: tra Pietro da Cortona e Bernini*, in «Valori Tattili», 7, pp. 100-117, 2016B.

M.R. PIZZONI, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, ad vocem *Resta, Sebastiano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 87, Roma, pp. 30-33.

2017

L. ALBL, *Beobachtungen zu Zeichnungen von Lazzaro Baldi. Das Problem der Funktionszuweisung*, in «Frühneuzeit-Info», 28, pp. 209-218.

A. AMENDOLA, *Pier Francesco Mola a Santa Maria della Pace e il difficile rapporto con i Colonna*, in *I Mola da Coldrerio tra dissenso e accademia nella Roma barocca*, a cura di A. AMENDOLA, J. ZUTTER, Mendrisio-Cinisello Balsamo, pp. 155-175.

L. AJELLO, *Il «cornigliaro» Francesco Perone e il pittore Luigi Gentile, due nomi per un quadro custodito ad Alba de Tormes*, in «Rivista per l'Osservatorio delle Arti Decorative in Italia», 15 [solo online: www1.unipa.it/oadi/oadiriv/?page_id=2831]

S. BAVEREZ, *À l'origine de la Schildersbent: mise au point sur les premiers Bentvueghels et généalogie nordique de l'association*, in «Studiolo», 14, pp. 120-149.

P. CAVAZZINI, *Pier Francesco Mola tra le corti e il mercato*, in *I Mola da Coldrerio tra dissenso e accademia nella Roma barocca*, a cura di A. AMENDOLA, J. ZUTTER, Mendrisio-Cinisello Balsamo, pp. 213-225.

Da Caravaggio a Bernini. Capolavori del Seicento italiani nelle Collezioni Reali di Spagna, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 14 aprile-30 luglio 2017), a cura di G. REDÍN MICHAUS, Milano.

V. DI GIUSEPPE DI PAOLO, *Pier Francesco Mola e Guillaume Courtois. La ridefinizione del corpus grafico e pittorico attraverso la lettura della vicenda critico-attributiva*, in *I Mola da Coldrerio tra dissenso e accademia nella Roma barocca*, a cura di A. AMENDOLA, J. ZUTTER, Mendrisio-Cinisello Balsamo, pp. 195-211.

G. DE LUCA, *Giovanni Maria Morandi (1622-1711)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli, Federico II, relatori T. MONTANARI, R. DE GENNARO.

S. FERINO-PAGDEN, *Problemi di metodo e prospettive negli studi su Raffaello*, in *Raffaello a Roma. restauri e ricerche*, a cura di A. Paolucci, B. Agosti, S. Ginzburg, Città del Vaticano, pp. 19-27.

U.V FISCHER PACE, *Inediti di Pier Francesco Mola*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Fabrizio Lemme*, a cura di A. AGRESTI, F. BALDASSARRI, Roma, pp. 171-175.

F. FISCHETTI, *Pier Francesco Mola principe dell'Accademia di San Luca*, in *I Mola da Coldrerio tra dissenso e accademia nella Roma barocca*, a cura di A. AMENDOLA, J. ZUTTER, Mendrisio-Cinisello Balsamo, pp. 137-153.

I Mola da Coldrerio tra dissenso e accademia nella Roma barocca, a cura di A. AMENDOLA, J. ZUTTER, Mendrisio-Cinisello Balsamo.

S.C. LEONE, *Luca Berrettini (1609-1680): The Scalpellino-Merchant in Pietro da Cortona's Architectural Production and Baroque Rome*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 41, pp. 437-472.

E. LEVY, *Le ramificazioni dell'antica quercia di Wittkower. Gli studi berniniani dagli anni ottanta ai nostri giorni*, in *Bernini*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 1 novembre 2017-4 febbraio 2018), a cura di A. BACCHI, A. COLIVA, Milano, pp. 357-367.

A. MARINO, *Abitare a Roma nel Seicento. I Chigi in città*, Roma.

A. NEGRO, *La Galleria di Alessandro VII al Quirinale: un'ipotesi per Jan Miel e Fabrizio Chiari*, in «Strenna dei Romanisti», 78, pp. 317-330.

S. NEGRUZZO, ad vocem *Sagredo, Nicolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 89, Roma, pp. 609-611.

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Rivisitazione di Pier Francesco Mola disegnatore attraverso alcuni fogli inediti in collezioni italiane*, in *I Mola da Coldrerio tra dissenso e accademia nella Roma barocca*, a cura di A. AMENDOLA, J. ZUTTER, Mendrisio-Cinisello Balsamo, pp. 259-275.

S. RINALDI, *Un carnet de figures. Remigio Cantagallina à Spa*, in *Remigio Cantagallina (Borgo San Sepolcro 1575-Florence 1656). Il viaggio nelle Fiandre. Le voyage d'un artiste florentin dans les Pays-Bas méridionaux*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais du Coudenberg e Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique; Saint-Gilles, Musée Royaux d'Art et d'Histoire, 12 maggio-27 agosto 2017), a cura di D. VAUTIER, P. LOZE, Gent, pp. 145-160.

G. WIEDMANN, *Il cardinale Cristoforo Vidmann e la sua breve presenza a Roma*, in «Strenna dei Romanisti», 78, pp. 487-494.

J. ZUTTER, *L'affresco Giuseppe riconosciuto dai fratelli di Pier Francesco Mola nel contesto del ciclo decorativo di Pietro da Cortona per la Galleria di Alessandro VII al Quirinale*, in *I Mola da Coldrerio tra dissenso e accademia nella Roma barocca*, a cura di A. AMENDOLA, J. ZUTTER, Mendrisio-Cinisello Balsamo, pp. 227-257.

2018

A. AGRESTI, *La Galleria di Alessandro VII al Quirinale: precisazioni su Fabrizio Chiari, Giovanni Paolo Schor e Jan Miel*, in *La magia del restauro. Scritti in onore di Donatella Zari*, a cura di G. BONASEGALE, Roma, pp. 165-183.

M. BIFFIS, *Negotiating an art deal in eighteenth-century Europe. Guido Reni's Dispute and its acquisition by Sir Robert Walpole in 1731*, in «Journal of the history of collections», 30, pp. 65-76.

G. BONACCORSO, *L'Urbe e l'Adriatico orientale: i cittadini e le chiese nell'orbita della Serenissima e della Repubblica di Ragusa/Dubrovnik a Roma nel primo evo moderno*, in «Il Capitale Culturale», Supplementi, 7, pp. 89-118.

J. CURZIETTI, *Il monumento funebre del cardinale Marco Antonio Bragadin in S. Marco a Roma: Antonio Raggi o Lazzaro Morelli? Ipotesi, nuovi documenti e attribuzioni*, in «Studia Picena», 83, pp. 193-216.

M. DI MACCO, *Luigi Garzi: l'intelligenza dell'arte nella selezione aggiornata dei modelli*, in *Luigi Garzi 1638-1721. Pittore romano*, a cura di F. GRISOLIA, G. SERAFINELLI, Milano, pp. 197-207.

V. DI GIUSEPPE DI PAOLO, *D'après Michelangelo: Guglielmo Cortese e l'esercizio della copia tra nobili modelli e moderni exempla*, in *Originali, repliche e copie. Uno sguardo diverso sui grandi maestri*, a cura di P. DI LORETO, Roma, pp. 38-43.

M. EPIFANI, *Luigi Garzi e il Piemonte: la pala di Carcegnà, le "Storie dell'Antico Testamento" a Superga e due nuove attribuzioni intorno al "Beato Amedeo" del Santissimo Sudario dei Piemontesi*, in *Luigi Garzi 1638-1721. Pittore romano*, a cura di F. GRISOLIA, G. SERAFINELLI, Milano, pp. 91-105.

F. GRISOLIA, *Luigi Garzi, disegnatore romano: dagli esordi alla maturità (1660-1690)*, in *Luigi Garzi 1638-1721. Pittore romano*, a cura di F. GRISOLIA, G. SERAFINELLI, Milano, pp. 209-233.

F. KAPPLER, *Antonio da Sangallo il giovane e la cappella Cesi in Santa Maria della Pace*, in *Antonio da Sangallo il Giovane: architettura e decorazione da Leone X a Paolo III*, a cura di M. BELTRAMINI, C. CONTI, Milano, pp. 97-108.

T. MANFREDI, ad vocem *Specchi, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 93 [https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-specchi_%28Dizionario-Biografico%29/].

G. MORELLO, *Una guida di Roma moderna di Fabio Chigi*, in *L'Arte di vivere l'Arte. Scritti in onore di Claudio Strinati*, a cura di P. DI LORETO, Roma, pp. 295-311.

M. NICOLACI, ad vocem *Schor, Giovanni Paolo, detto Giovanni Paolo Tedesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 91 [solo online https://www.treccani.it/enciclopedia/schor-giovanni-paolo-detto-giovanni-paolo-tedesco_%28Dizionario-Biografico%29/].

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Carlo Maratti 1640-1650: apertura sulla sua attività grafica giovanile*, in «*Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*», 42, pp. 243-276.

S. QUAGLIAROLI, *Decorazioni a stucco nei cantieri sangallesi: lo studio dell'antico, la prassi costruttiva, il dialogo con gli artisti*, in *Antonio da Sangallo il Giovane: architettura e decorazione da Leone X a Paolo III*, a cura di M. BELTRAMINI, C. CONTI, Milano, pp. 33-42.

L. RICE, *Joshua and the Jesuits: The Battle for the Apse of the Gesù*, in *The Holy Name: Art of the Gesù. Bernini and his age*, a cura di L. WOLK-SIMON con la collaborazione di C.M.S. JOHNS, Philadelphia, pp. 225-268.

G. SPIONE, *Giovanni Benedetto Castiglione tra Genova e Roma: modelli per le pale d'altare*, in *Le invenzioni di Grechetto*, catalogo della mostra (Torino, Musei Reali, Galleria Sabauda, 22 giugno-29 ottobre 2017), a cura di A. BAVA, G. CAREDDU, G. SPIONE, Genova, pp. 19-25.

G. SPOLTORE, *Una lettera di Luke Wadding ad Ilarione Rancati sull'Immacolata Concezione*, in «*Archivum Franciscanum historicum*», 111, pp. 551-556.

A. ULISSE, *Novità sulla cappella del Presepe in Santa Maria della Pace: una caso di committenza Caetani*, in «*Bollettino d'Arte*», 33-34, pp. 209-214.

2019

M. PROCACCINI, *La chiamata di Raffaello: Timoteo Viti nel cantiere della cappella Chigi di Santa Maria della Pace*, in *Raffaello e gli amici di Urbino*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, Galleria Nazionale delle Marche, 3 ottobre 2019-19 gennaio 2020), a cura di B. AGOSTI, S. GINZBURG, Firenze, pp. 190-197.

«*Quegli ornamenti più ricchi e più belli che si potesse fare nella difficoltà di quell'arte*». *La decorazione a stucco a Roma tra Cinquecento e Seicento: modelli, influenze, fortuna*, in «*Horti Hesperidum*», I, atti delle giornata di studi (Roma, palazzo Spada, 13-14 marzo 2018), a cura di S. QUAGLIAROLI, G. SPOLTORE.

C. STRINATI, *Su Fabrizio Chiari*, in *Gli amici per Nicola Spinosa*, a cura di F. BALDASSARRI, M. CONFALONE, Roma, pp. 110-115.

S. VENTRA, *L'Accademia di San Luca nella Roma di secondo Seicento. Artisti, opere e strategie culturali*, Firenze.

2020

S. BRUNO, ad vocem *Vanni, Raffaello*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 98, Roma, pp. 251-255.

M.B. DE RUGGIERI, *Il notebook di Richard Symonds sulla bottega di Angelo Canini. Metodi di copiatura nel Seicento e riscontri materiali sui dipinti*, in *Leggere le copie. Critica e letteratura artistica in Europa nella prima età moderna (XV-XVIII secolo)*, a cura di C. MAZZARELLI, D. GARCÍA CUETO, Roma, pp. 129-144.

F.R. GAJA, *Jan Miel su rame. Modelli romani per una produzione poco nota e una proposta per gli esordi*, in «Nuovi Studi», 25, pp. 117-125.

A. MARENGO, *Breve storia delle raccolte d'arte di Banca Carige e delle illustri provenienze dalle quadriere Doria e Costa*, in *Genova pittrice. Capolavori dell'età barocca nelle collezioni di Banca e Fondazione Carige*, Genova, pp. 32-47.

A. MARRAS, *Per Giovanni Battista Lenardi pittore: la pala "perduta" per la chiesa di San Nicola dei Lorenesi e alcune novità*, in «Paragone», 71, pp. 71-88.

G. PETRONE, *Un pittore fiorentino all'ombra della cupola vaticana: Agostino Ciampelli a servizio della Fabbrica di San Pietro*, in *Roma 1629. Una microstoria dell'arte*, a cura di J. BLANC, M. OSNABRUGGE, Roma 2020, pp. 163-185.

M. PULINI, *Luigi Gentile «Virtuoso del Pantheon» e «Principe di San Luca». Novità e inediti di un grande artista europeo*, in «About Art Online» [consultabile solo online: <https://www.aboutartonline.com/luigi-gentile-virtuoso-del-pantheon-e-principe-di-san-luca-novita-e-inediti-di-un-grande-artista-europeo-in-unsaggio-di-massimo-pulini/>].

P. ROSENBERG, *Poussin et non Fabrizio Chiari*, in *Amica Veritas. Studi di storia dell'arte in onore di Claudio Strinati*, a cura di A. Vannugli, Roma, pp. 421-424.

A. TRAVAGLINI, *La chiesa della SS. Trinità. Storia e Arte nel Tempio della Madonna Liberatrice in Viterbo*, Viterbo.

IN CORSO DI STAMPA

F.R. GAJA, *Spazi nazionali: la cappella di san Lamberto in Santa Maria dell'Anima*, in *Luoghi nella storia. Concezione, uso e trasformazione dello spazio*, atti del convegno internazionale (Torino, Fondazione Einaudi; Sala "Multifunzionale" Cavallerizza Reale, 16-18 ottobre 2019), a cura di D. DANI, F. FRAU, F.R. GAJA, F. GIUSTO, T. INTERI, L. MATRONE, L. ORLA, A. SANNA, Torino, in corso di stampa.