

LINDA FREEMAN BAUER

## L'INVENTARIO DEI BENI DI ANTONIO POMARANCIO E ALCUNE NOTE SULLA VITA E L'OPERA DEL PITTORE

**L**e rare notizie sulla vita e la morte di Antonio Pomarancio si basano sulla concisa descrizione della sua *Vita* fatta dal Baglione.<sup>1)</sup> Antonio, figlio del più famoso Pomarancio, Nicolò Circignani,<sup>2)</sup> decise in età avanzata, secondo il Baglione, di prendere in moglie una giovane donna, "onde con le forze della natura non potendo supplire, oppresso dalla violenza di disordini, di 60 anni rese l'anima al Creatore". Confermando la veridicità del racconto, Frans Noack scoprì che un matrimonio fra Antonio Pomarancio e Clementia Garofolino ebbe effettivamente luogo nella primavera del 1629.<sup>3)</sup> La data, sebbene non suffragata dalla pubblicazione di alcun documento, fu accolta dagli scarni studi sull'artista, fornendo così il supporto per stabilire che Antonio fosse nato attorno al 1570 e che morisse poco dopo il matrimonio, nel 1630 circa. Ora, alcuni documenti inediti, compreso l'inventario patrimoniale dell'artista che qui si pubblica, ci permettono di correggere, assieme ad altri, questo dato della sua biografia.

L'inventario fu steso per volontà di Nicolò e Rosana, figli di primo letto di Antonio. Fra i beni "stabili" sono elencate proprietà in Città della Pieve, probabile luogo di nascita dell'artista. L'esistenza di questi beni ci conferma che Antonio aveva mantenuto con quella città i legami che, come ha rilevato un'accurata ricerca di Fiorenzo Canuti, vi aveva stabilito il padre.<sup>4)</sup> Sebbene nato a Pomarance, Nicolò aveva infatti vissuto molti anni a Città della Pieve: in questa città si era sposato, aveva accumulato proprietà e infine, nel 1594, aveva preso la cittadinanza.<sup>5)</sup> Fino al 1601, Città della Pieve veniva comunemente denominata Castel della Pieve ed è probabilmente questa circostanza all'origine dell'erronea affermazione del Baglione che Antonio fosse vissuto e avesse lavorato a Città di Castello prima di recarsi a Roma.<sup>6)</sup> Di fatto non può porsi in dubbio la presenza di Antonio a Città della Pieve negli anni immediatamente precedenti il 1599 quando il pittore firmò un contratto per alcuni affreschi in Santa Maria in Portico, una della serie di opere eseguite dall'artista a Roma al volgere del secolo.<sup>7)</sup> I documenti pubblicati da Canuti ci informano che a Città della Pieve Antonio contrasse un vantaggioso matrimonio con Aurelia Fetti nel 1595 e che in questa città nacquero, nel 1596 e nel 1597, i primi figli.<sup>8)</sup>

Altre registrazioni provenienti da tre parrocchie romane ci permettono di seguire con insolita precisione gli ultimi giorni dell'artista: la rapidità con cui la morte giunse a concludere una serie di eventi serve forse a spiegare il tono moraleggiante del Baglione. Il 13 febbraio del 1629 morì la moglie Aurelia.<sup>9)</sup> Due mesi dopo, il 25 aprile, Antonio sposava Clementia Garofolino, figlia di un argentiere romano.<sup>10)</sup> In data 9 luglio 1629 il *Libro dei morti* di Santo Spirito in Sassia registra la morte di Antonio Pomarancio "pittore famoso" e le sue esequie svolte nella chiesa dell'Accademia di San Luca.<sup>11)</sup>

L'inventario patrimoniale, nonché chiarirci alcune circostanze della vita e della morte di Antonio Pomarancio, può costituire un modesto itinerario per approfondire la

conoscenza di questo pittore. Il quadro che ne risulta è quello di un artista esperto e con un buon nome che, anche se non proprio famoso, riuscì come suo padre, grazie allo spirito d'iniziativa e all'operosità, ad ottenere ogni sorta di commissioni. Ricordiamo fra le altre, gli affreschi per Santa Maria Nuova, un'occasione questa per il pittore, per valicare i confini dell'Umbria e por-



I - ROMA, CHIESA DI SANTA MARIA IN VIA  
ANTONIO POMARANCIO: SAN FILIPPO BENIZI



2 - ROMA, CHIESA DI SANTA MARIA IN VIA  
ANTONIO POMARANCIO: GLORIA CON ANGELI MUSICANTI

tarsi a Firenze; <sup>12)</sup> due disegni per i mosaici sulla facciata della Cattedrale di Orvieto; <sup>13)</sup> cicli decorativi per cappelle e palazzi romani; <sup>14)</sup> numerosi disegni per composizioni eseguite da buona parte degli incisori attivi a Roma nei primi decenni del diciassettesimo secolo. <sup>15)</sup> Sebbene siano pochi i collegamenti possibili con le opere note dell'artista, quelle inventariate nello studio di via della Lungara ci confermano l'immagine di un pittore "pragmatico" e i dipinti ad olio che compaiono nell'elenco costituiscono un'effettiva integrazione delle decorazioni ad affresco per le quali è soprattutto noto il Pomarancio. Valga l'esempio dei due dipinti con 'Venere e Cupido' che offrono un contesto all'unica pittura a soggetto mitologico attribuita al pittore. <sup>16)</sup> Molti i dipinti, in varie dimensioni, con 'Madonna e Bambino' che potrebbero collegarsi ad un quadro disperso, un tempo in possesso del Cardinale Giustiniani <sup>17)</sup> e che costituivano naturalmente un soggetto di facile smercio. Tuttavia 'Madonna e Bambino' "due dell'istessa maniera" è soltanto un soggetto fra i tanti che ricorrono puntualmente nell'elenco. La maggior parte di queste opere, come anche altre registrate, erano rimaste allo stato di abbozzo. Delle quattro 'Assunzioni' che vi figurano — due portate a compimento — tre avevano le stesse dimensioni. Identiche misure avevano anche le due 'Veneri' non finite, già citate. Il caso di soggetti duplicati, in quadri spesso non finiti, probabilmente simili e, a volte, repliche di altri quadri, si ripete a Roma in numerosi inventari di artisti, <sup>18)</sup> tanto da far pensare ad una pratica di studio corrente che confermerebbe quanto abbiamo suggerito circa il carattere della attività artistica di Antonio. I dipinti dovevano costituire infatti un opportuno *stock* di opere fuori commissione

che sarebbero state terminate solo su richiesta di un eventuale compratore. <sup>19)</sup>

Questa sorta di mercato si sarebbe rivelata particolarmente utile per un pittore come Antonio che probabilmente scarseggiava di commissioni pubbliche. In ogni caso il modesto valore dei dipinti, per la maggior parte in diversi stati di esecuzione, risultò, il 30 luglio del 1629, quando essi furono venduti quasi al completo per 30 scudi. <sup>20)</sup>

Alcuni quadri sembrano però descritti come finiti. Includiamo fra essi un' 'Assunzione' che nell'elenco è detta "stare in lite"; due dipinti per Girolamo Martelli che non siamo riusciti a identificare e un quadro d'altare per Santa Maria in Via. Quest'ultimo si riferisce senza dubbio alla pala d'altare della cappella di San Filippo Benizi (fig. 1) che fu data in concessione a Donna Licinia della Porta il 24 ottobre 1626; studi sulla chiesa riferiscono di pagamenti a Antonio Pomarancio e ad Alessandro Fiorentino, <sup>21)</sup> relativi alla decorazione della volta, mentre attribuiscono la pala a Tommaso Luini, il pittore che successe al Sacchi nei dipinti ad affresco delle pareti laterali; il Titi propone invece una distinzione tra la pittura dell'altare e quella della volta. <sup>22)</sup>

Nonostante l'offuscamento dei colori causato dalla sporcizia e dall'annerimento della vernice, ci sembra si possa restituire senza esitazione la paternità della pala ad Antonio. L'opera coincide quasi perfettamente con la descrizione nell'inventario di "un quadro d'un Santo per l'altare con Gloria et doi teste de putti" a parte l'aggiunta di due frammenti di teste di putti, quasi illeggibili nello squarcio di luce che invade il dipinto, lasciando il resto nell'oscurità. L'aurea luminosità si collega idealmente alla gloria di angeli vista "dal di sotto in su" della volta (fig. 2). Avvalorata la nostra ipotesi l'ordine compositivo della decorazione che, come la qualità pittorica, si ritrova simile in una cappella attribuita ad Antonio dal Mancini e dal Baglione. <sup>23)</sup> Si tratta della cappella dedicata a Sant'Alberto in Santa Maria in Traspontina; sono assegnati ad Antonio la pala dell'altare e gli affreschi della volta (fig. 3; fig. 16 a p. 12): anche qui il santo raffigurato nel quadro, solleva lo sguardo verso una luce la cui fonte s'individua in un occhio che si apre nella sfera celeste dipinta sul sottarco d'accesso alla cappella. Come nell'analogo complesso di Santa Maria in Via, tra affresco della volta e dipinto dell'altare, concettualmente congiunti ma ben distinti nella visione prospettica, si notano le stesse differenze stilistiche. Vi incide, oltre la diversa tecnica, il solido modellato caravaggesco dei volumi nei dipinti a olio. In entrambe le cappelle, le scene raffigurate sulle pale s'informano ad uno stesso motivo semplice e sintetico, con la figura isolata del santo in estasi e alcuni putti negli angoli superiori; uno schema già superato alla fine degli anni Venti, epoca a cui risale il San Filippo. Lo stesso spirito religioso che ispira il santo anima anche i dipinti di Santa Maria in Traspontina, in particolare la figura inginocchiata a destra del feretro, nell'affresco con la morte di Sant'Alberto. Infine, la tiara in primo piano, a sinistra nella pala, ben ci richiama, nella resa accurata del dettaglio, l'intento decorativo sottolineato da Salerno in tutta l'opera di Antonio, dal primo ciclo in palazzo Mattei alla bella 'Crocifissione' del 1620 (Modena, Pinacoteca Estense) che era ritenuta, fino ad oggi, l'opera più tarda dell'artista (TAV. I). <sup>24)</sup>

Nell'inventario che segue sono indicate in nota quelle registrazioni che in qualche modo si possono porre in rapporto con altre opere dell'artista.

DOCUMENTI

A. S. R., Notari A. C. Arsenius Musca, vol. 4477, ff. 74-78.

[f. 74r]

Inuentarium

Die 14 Julij 1629

Hoc est Inuentarium omnium et singulorum Bonorum Mobilium, Stabulium iurium creditorum nominibus repertor. in hered.<sup>16</sup> et Domo bo: me: D. Antonij Pomarancijs fil. et heredum cum ben: leg: et Inuentarij di q. Antonij sine tanen requid. Dotis ac omnium et quorumcumque suorum iurium Dotalium ut hered.<sup>es</sup> et cum ben: leg: et inuentarij q. D. Aureliae eorum matris que sunt infra.<sup>17a</sup>

Vn assunta d'una Madonna con un putto d'altezza sette palmi et di larghezza cinque finite <sup>25)</sup>

Vn altra assunta dell'istessa grandezza non finita

Vn altr'assunta dell'istessa grandezza non finita

Vn altr'assunta questa d'olio comune quale dissero stare in lite d'altezza palmi noue in circa et di larghezza cinque

Vna uenerina di sei palmi di lunghezza et cinque

[f. 74v] d'altezza con un puttino che è disegnato solamente et il paese disegnato [solam<sup>16</sup>, cancellato] simil<sup>16</sup> disegnato

Vn altra Venerina non finita con un putto non finito dell'istessa grandezza

Vna Cena de Christo non finita di lunghezza palmi otto et di altezza quattro

Vna uisitat.<sup>o</sup> della Madonna et di S.<sup>ta</sup> Elisabetta comincia con tela crepeta di altezza di sette palmi et di larghezza cinque <sup>26)</sup>

Vna Juditta uecchia strapazzata è non finita di altezza palmi cinque è mezzo et quattro è mezzo di larghezza

Vn Cristo putto à sedere con teste di serafini è Angeli abbozzato di palmi quattro è mezzo d'altezza et tre p.<sup>mi</sup> è mezzo di larghezza

Vna tela uecchia stracciata con vna testa abbozzata

Vna tela de quattro palmi con una testa da Donna et un putto abbozzato

Vna testa d'una madonna sopra una tela di 3 palmi

Vna Madonna che tiene un puttino in braccio in fasciato di p.<sup>mi</sup> doi è mezzo

Vna tela con una testa di Madonna con un puttino profilato

[f. 75r]

Vn quadruccio della Madonna con il fig.<sup>10</sup> in braccio abbozzato di doi palmi è mezzo

Vna testa di S. Pietro abbozzato <sup>27)</sup>

Vna testa d'una Madonna di p.<sup>mi</sup> doi è mezzo abbozzato

Vna testa d'una S.<sup>ta</sup> Catherina uecchia non finita di doi palmi

Vna tela di tre palmi con una Madonna che bacia un putto abbozzato dentro d'un tondo <sup>28)</sup>

Vn altra Madonna dell'istessa maniera abbozzata

Vna testa d'una Santa abbozzata che tiene un vaso in mano non comincio

Vna tela de palmi cinque lunga et quattro di larghezza imprimita solam.<sup>16</sup>

Vna Madonnina che tiene un putto abbozzato fasciato

Vn Annuntiata quasi finita d'altezza palmi dieci et di larghezza palmi sei

Vna Madonna che tiene un Christo sopra le ginocchia abbozzato d'altezza p.<sup>mi</sup> undeci in circa et sette di larghezza

Vn quadro d'una Madonna à sedere sopra

[f. 75v] con quattro Santi sotto che guardano in su di altezza palmi dieci in circa et larghezza p.<sup>mi</sup> 7

Vna testa di San Pietro Originale che tiene una chiave <sup>29)</sup>

Vna testa di Sibilla che tiene una mano s.<sup>a</sup> un libro <sup>30)</sup>

Vn altra Sibilla che tiene un marmo in mano con lettere scritte che dicono de Matre Deus Originali

Vna Madalena di quattro palmi d'altezza con una Croce in una mano et un uaso nell'altra mano

Vna Gloria de putti che sonano è cantano in n.<sup>o</sup> di uenti dentro tela di lunghezza p.<sup>mi</sup> noue in circa et tre è mezzo d'altezza dissero essere per il sig.<sup>o</sup> Gir.<sup>mo</sup> Martelli <sup>31)</sup>

Vn altra Gloria de Putti sopra una tela de p.<sup>mi</sup> sette di longhezza et cinque d'altezza con un sole in mezzo pure per il d.<sup>o</sup> Sig.<sup>o</sup> Girolimo Martelli



3 - ROMA, CHIESA DI SANTA MARIA IN TRASPONTINA  
ANTONIO POMARANCIO: CAPPELLA DI SANT'ALBERTO

Vn quadro d'un Santo per l'altare con Gloria et doi teste de putti per S.<sup>ta</sup> Maria in Via

Vn quadro d'una Juditta di altezza p.<sup>mi</sup> 7 et di

[f. 76r] altezza palmi cinque... <sup>32)</sup>

Que quidem bona ut supra inuentariata ee: manserunt in eodem loco ubi repert. fuerunt or etc superquibus etc Actum Romae in Via Hungariae in Domo di D. Petri Beorempere pntibus etc

D. Bartholomeo fil. q. Petri Senati Mediolano et D. Josepho fil. q. Horatij Gratiani Romano

Vulpellus Scrip<sup>t</sup>

1) G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori scultori et architetti*, Roma 1642, p. 302. Un'altra importante fonte d'informazione su Antonio è un elenco di opere aggiunto a una lettera del 1626, in cui si raccomanda l'artista per una pala d'altare per la chiesa di San Pietro ora perduta; pala che egli ricevette in commissione nel 1628 e che portò a termine nell'anno successivo (O. POLLAK, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, Vienna 1931, II, pp. 72-74). Il più importante studio moderno sull'artista è quello di Luigi Salerno, *L'opera di Antonio Pomarancio*, in *Commentari*, III, 1952, 2, pp. 128-134. Colgo qui l'occasione per porgere i miei ringraziamenti a Hellmut Hager, Gerda Panofsky-Soergel e Antonella Pampaloni-Morrone che in vari modi mi hanno aiutato e incoraggiato in questo lavoro.

2) Un terzo pittore, Cristoforo Roncalli, anch'egli originario di Pomarance, ebbe lo stesso soprannome. Sebbene gli studi più antichi lo designino come "Cavaliere" fino ad oggi ha regnato molta confusione tra i dipinti dei tre Pomaranci.

3) La scoperta di Noack fu segnalata per primo da F. BAUMGART in THIEME-BECKER, *Kunstlerlexicon*, XXVII, Leipzig 1933, p. 232. La data fornita da Baumgart e altri sulla base dello studio di Noack (Roma, Biblioteca Hertziana) è il 25 maggio 1629; un lapsus per il 25 aprile. Vedi anche nelle note seguenti.

4) F. CANUTI, *Nicolò Circignani detto 'il Pomarancio'*, in *Bollettino della Deputazione di storia patria per l'Umbria*, XLIX, 1952, pp. 184-224.

5) *Ibidem*; si vedano in particolare gli importanti documenti allegati e le pagine 185, 187-88, 191-93.

6) La città fu denominata Città di Castel della Pieve da una Bolla di Clemente VIII, ma ne nacque tal confusione con Città di Castello che il suo nome fu in seguito mutato in Città della Pieve.

Si veda G. BOLLETTI, *Notizie storiche di Città della Pieve*, Perugia 1830, pp. 103 e 104 e pp. 312-317 riguardo la bolla papale. Bolletti assegna ad Antonio una quantità di dipinti in Città della Pieve, scambiandolo con il fratello di Nicolò. Il Salerno (*op. cit.*, p. 133 e n. 19) ha sottolineato che fu Nicolò il pittore operoso in Città della Pieve; si veda a questo proposito anche Canuti, pp. 189 e 190.

7) Per il contratto steso il 1° marzo 1599 che inizia "D. Ant. s. Pomarancius de Castro plebis pictor", si legga M. CULP ABROMSON, *Painting in Rome during the Papacy of Clement VIII (1592-1605): A Documented Study*, Ph. D. Diss., Columbia University, 1976, pp. 356 e 357. L'artista dovette far ritorno a Città della Pieve nel 1599 dopo la morte del padre (vedi CANUTI, *op. cit.*, p. 224, docc. del 23 marzo e del 17 maggio 1599, dove Antonio viene definito erede universale); ciononostante i suoi interessi lo chiamavano ormai a Roma. Sebbene manchi una precisa documentazione per i suoi affreschi, molto danneggiati, nella cappella dei "vignaroli" in Santa Maria della Consolazione (SALERNO *op. cit.*, p. 129), si può stabilire un *terminus post quem* sulla base delle ornamentazioni in stucco fatte nella cappella (C. WINSLOW BRENTANO, *The Church of S. Maria della Consolazione in Rome*, Ph. D. Diss., University of California, Berkeley, 1967, p. 117). Gli affreschi di Antonio in palazzo Mattei di Giove, pubblicati dal Salerno (*op. cit.*, p. 129 e n. 5), sono datati a partire dal 30 maggio del 1600; si veda G. PANOFKY-SOERGEL, *Zur Geschichte des Palazzo Mattei di Giove, in Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XI, 1967-68, p. 130, n. 91 e p. 171, doc. VI.

8) F. CANUTI, *op. cit.*, pp. 222-224, documenti del 1° febbraio 1595; 6 febbraio 1595; 14 febbraio 1596; 6 febbraio 1597.

9) Archivio del Vicariato, Roma (d'ora in avanti AVR); Sant'Andrea delle Fratte, *Libro dei Morti*, I e II, 1588-1647, II, f. 93r. Negli anni 1626 e 1627 (ma non nel 1628), Antonio, Aurelia e i loro figli Rosana, Nicolò, Jacoma e Margherita (quest'ultima nata nel 1597, viene menzionata solo nel 1626) vissero in via della Lungara dove sarà steso l'inventario dei beni (AVR, Santo Spirito in Sassia, *Stati d'Anime*, I, 1626-1641).

10) AVR, San Biagio della Pagnotta, *Libro dei Matrimoni*, I, 1575-1640, f. 242r. Nello *Stato d'Anime* di quell'anno, Clementia compare come moglie di Antonio nell'abitazione di via della Lungara (AVR, Santo Spirito in Sassia, *Stati d'Anime*, I, 1624-41).

11) AVR, Santo Spirito in Sassia, *Libro dei Morti*, II, 1619-1659, f. 56v. L'età dell'artista è data come di "57 in c.<sup>a</sup>". Una data di nascita di Antonio nel 1572 concorderebbe con quelle dei suoi fratelli e sorelle che si susseguono regolarmente dal 1573 al 1579. Nella primavera del 1630 Clementia, dopo il breve matrimonio, ritornò nella propria famiglia e infatti compare con essa nella parrocchia di San Lorenzo in Damaso in quell'anno (AVR, *Stati d'Anime*, 1635-1639, 2, 1630); in seguito è sporadicamente ricordata, qualche volta con la figlia Jacoma, nella casa nella parrocchia di San Biagio fino al 1639, anno del suo nuovo matrimonio (AVR, San Biagio della Pagnotta, *Stati d'Anime*, 16, 1620-1638; 17, 1639-1660; e *Libro dei Matrimoni*, 1575-1640, I, f. 276r.). Su Antonio Garofolino, padre di Clementia, e gli altri membri della famiglia si veda C. BULGARI, *Argentieri gemmari e orafi d'Italia*, Roma 1958, I, pp. 495 e 496.

12) Per i dipinti scomparsi di Antonio, se ne veda la descrizione in G. RICHA, *Notizie storiche delle chiese fiorentine diverse ne' suoi quartieri*, VIII, 4, Firenze 1759, pp. 199 e 200; tra le iscrizioni che accompagnano l'opera di due allievi, una reca la data 1614. Per altre opere attribuite ad Antonio vedi anche a p. 212 e IV, 2, Firenze 1756, p. 232.

13) Luigi Fumi (*Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Roma 1891, p. 159, doc. CCXVI) pubblicò una memoria del 1612 dove si afferma che Raffaello Gualtiero aveva iniziato il mosaico dello "Sposalizio" servendosi del "disegno, quadro e cartone fatti da m. Antonio Pomarancio pittore...". Sembra si debba ad Antonio anche il disegno preparatorio del mosaico corrispondente sul lato sinistro della facciata.

14) Le opere superstiti e documentate dell'artista a Roma sono state oggetto di studio da parte di Salerno; ad esse si deve aggiungere il dipinto di Antonio in Santa Maria in Via, citato nell'inventario di cui parleremo più avanti.

15) Ricordiamo tra questi incisori C. Audran, Jérôme David, Luca Ciamberlano, C. Cungi, Johann Friedrich Greuter, Christian Sas, Philippe Thomassin e Hans Troschel. Antonio fornì anche a Jacques Callot i due disegni per la serie di illustrazioni dei miracoli della Madonna dell'Annunziata a Firenze, su testo di Giovanni Angiolo Lottini. L'ultimo miracolo descritto si verificò nel 1612 e la serie è generalmente datata tra il 1614 e il 1619, anno della prima edizione del testo. Che Antonio preparasse i disegni

di queste illustrazioni durante un soggiorno fiorentino nel 1613-14 circa è stato già indicato (nota 12). Per la serie dei disegni di Antonio vedi J. LIEURE, *Jacques Callot*, II, in *Catalogue de l'oeuvre gravé*, I, Parigi 1924, pp. 32 e 33, note 84 e 106.

16) F. ZERI, *La Galleria Pallavicini in Roma*, Firenze 1959, scheda 141, "Ercole con la rocca".

17) O. POLLAK, *op. cit.*, p. 73: "al S.r Card.le Iustiniano un quadro d'una Madonna con S. Ioseffe die palmi 8 in circa, il quale al presente sta nella sua galleria". Il dipinto si può forse identificare in una opera più tarda appartenente alla Galleria del fratello del Cardinale Benedetto, Vincenzo Giustiniani, n. 182: "un quadro grande d'una Madonna e Christo bambino, che accarezza S. Gioseppe, dipinto in tela alta palmi 10 lar. 8 in circa... si crede di mano del Pomarancio". (L'opera è citata da Salerno come di Cristoforo Roncalli; vedi L. SALERNO, *The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani, II: The Inventory; Part. I*, in *The Burlington Magazine*, CII, 1960, p. 103).

18) Si vedano, ad esempio, tra numerosi altri, gli inventari patri-monialii di Adam Elsheimer, 1610 (K. ANDREWS, *The Elsheimer Inventory and other Documents*, in *The Burlington Magazine*, CXIV, 1972, pp. 595-600); Andrea Sacchi, 1661 (A. SUTHERLAND HARRIS, *Andrea Sacchi*, Oxford 1977, pp. 119-122); Mario de' Fiori, 1673 (O. MONTENOVESI, *Il pittore Mario Nuzzi detto de' Fiori*, in *Archivio della Società romana di storia patria*, LXXIII, 1950, pp. 225-235).

19) F. HASKELL, *Patrons and Painters*, London 1963, p. 11 e n. 6.

20) A.S.R., Notari A.C. Arsenius Musca, vol. 4477, f. 162r: "D. Matthias fil. q. Jo. Bap<sup>te</sup> Vanucci florentinus ... confessus fuit habuisse et recepisse a DD. Rosana et Nicolao fil. et heredibus bo: me: Antonij Pomaranci scuta triginta in tot quadris ... pro finali et integro pagam<sup>to</sup> ...". Nello stesso volume, ai ff. 159r-160v, 187r e 164r vi sono altri documenti riguardanti la sistemazione del patrimonio.

21) Antonio ricevette 100 scudi, Alessandro Fiorentino 56. La nota di questi pagamenti è stata pubblicata per la prima volta da Carlo Cecchelli, *S. Maria in Via (Le Chiese di Roma illustrate*, n. 14) Roma, s.d. (1925), p. 48; ma vedi anche B. MASSI, *Le Chiese dei Serviti*, II, 1942, p. 42.

22) F. TITI, *Studio di pittura, scultura et architettura*, Roma 1763, p. 351. Baglione (*op. cit.*, p. 356) attribuisce a Luini solo il dipinto a sinistra dell'altare, forse perché quello di destra deriva da un disegno del Sacchi. Per il dipinto di Luini vedi ora A. SUTHERLAND HARRIS, *op. cit.*, pp. 66 e 67, che suggerisce una data tra il 1630 e il 1632.

23) Cfr. L. SALERNO, *op. cit.*, pp. 131-133 e nota 14, che data le decorazioni ad epoca anteriore al 1620.

24) L. SALERNO, *op. cit.*, p. 131; un carteggio concernente la "Crocifissione" e il "Martirio di San Bartolomeo" entrambi eseguiti per la chiesa di San Bartolomeo, fu pubblicato da Giuseppe Campori in *Lettere artistiche inedite*, Modena 1866, pp. 87-95.

25) Cfr. l'altare del Gallo in Santa Maria delle Grazie in Pistoia dove "la gran tavola dell'Assunta" è attribuita ad Antonio da Francesco Tolomei in *Guida di Pistoia*, Pistoia 1821. Come suggerisce il Salerno (*op. cit.*, p. 134), il Tolomei vide probabilmente un documento concernente il dipinto poiché ne indicò il costo in 150 scudi.

26) Cfr. l'opera di Antonio nella cappella privata di Sant'Aniceto, in Palazzo Altemps; Salerno (*op. cit.*, p. 131) suggerisce per i dipinti una data anteriore al 1614, anno a cui risale un'iscrizione della sacrestia.

27) Questo abbozzo era forse in relazione con la "Consegna delle chiavi", una pala, perduta, dipinta da Antonio per la Chiesa di San Pietro. L. Salerno (*op. cit.*, p. 133) rinvia ai documenti pubblicati dal Pollak, ma si veda anche nelle note seguenti.

28) Questa registrazione e la seguente sono forse da collegare con i dipinti sui pennacchi della prima cappella sulla destra di Sant'Andrea della Valle — distrutta durante la ristrutturazione di Carlo Fontana iniziata nel 1671 — che sono descritti dal Baglione a p. 302: "e ne' mezzi tondi due Madonne con Santi, a fresco parimente formati". Vedi anche O. POLLAK, *op. cit.*, p. 73.

29) Cfr. la nota 27.

30) Sibille si possono vedere nei primi dipinti di Antonio in Santa Maria della Consolazione dove esse compaiono rispettivamente con una pergamena in una mano e con una tavoletta o un libro in un'altra e ancora nella cappella di Sant'Alberto in Santa Maria in Traspontina. Si veda anche la registrazione seguente.

31) Cfr. ad esempio gli angeli musicanti attorno alla "Vergine e Bambino" in Sant'Aniceto (L. SALERNO, *op. cit.*, p. 131 e fig. 4) e quelli dipinti sulla volta di Santa Maria in Via, per i quali vedi sopra.

32) Seguono qui alcuni beni familiari fra cui son compresi "una Cassa con diversi disegni", e gli "Stabili" che rinviano anche a una proprietà e a dei creditori in "Città della pieve" e a dei debiti nei quali la famiglia incorse poco prima del secondo matrimonio di Antonio.

La traduzione dell'Inglese è stata curata da Marisa Rinaldi.