

ANNA LO BIANCO

I DIPINTI SEI-SETTECENTESCHI DEGLI ALTARI DEL PANTHEON: BONZI, CAMASSEI, MAIOLI, LABRUZZI

Il recente restauro di sei dipinti su tela destinati tutti in origine a decorare le edicole del Pantheon o chiesa della Rotonda, intitolata a Santa Maria ad Martyres, ha offerto lo spunto per un'indagine più approfondita su un gruppo omogeneo di opere che costituiscono l'assetto decorativo dell'interno del monumento tra Sei e Settecento.

Quattro dei dipinti: 'San Lorenzo e Sant'Agnes', la 'Donazione del Pantheon a papa Bonifacio IV da parte dell'imperatore Foca', l'Assunzione e la 'Pentecoste', in pessime condizioni, erano stati rimossi nel corso di passati interventi di rifacimento e modifica e spostati nei locali soprastanti, adibiti a lapidario. Dopo il restauro anche queste opere sono state ricollocate in chiesa nonostante le avvenute alterazioni impedissero di rimontarle nei loro siti originari; pertanto esse hanno trovato posto su quelle pareti del monumento in cui le condizioni di sicurezza e visibilità sono parse migliori.

La soluzione non è sembrata arbitraria in quanto già nel Seicento le fonti documentano la presenza di dipinti, oggi scomparsi, sulle pareti laterali delle cappelle nelle quali sono stati esposti i quadri restaurati.

In contrapposizione all'esistenza di molteplici contributi critici relativi al monumento archeologico, le fonti bibliografiche sulle vicende artistiche moderne del Pantheon appaiono scarsissime analogamente a quanto si verifica del resto per la documentazione fotografica, a tutt'oggi pressoché inesistente.

Il testo più completo sull'argomento risale alla fine del secolo scorso ed è quello dell'Eroli,¹⁾ cui spetta anche il grande merito di aver tradotto dal latino e pubblicato la lunga descrizione manoscritta di Giovanni Antonio Bruzio, risalente alla seconda metà del Seicento.

Uno strumento determinante per la ricostruzione delle vicende figurative inerenti la chiesa è costituito poi dal fondo di documenti d'archivio relativi al Capitolo di Santa Maria ad Martyres, recentemente ordinato e corredato di indice, che si trova presso la Biblioteca Vaticana.²⁾

Oltre tutta la documentazione relativa ai libri contabili delle entrate e delle uscite e alle Giustificazioni vi si conservano alcuni inventari dettagliati che forniscono una precisa descrizione dell'interno dell'edificio, risalenti al 1686, al 1705, al 1706, al 1740, al 1859, tutti di grande interesse.³⁾ Il più antico di questi è stato trascritto e viene pubblicato in *Appendice*. Confrontando le notizie degli inventari, delle successive guide a stampa, del testo dell'Eroli nonché la situazione attuale del monumento si evidenziano le molteplici variazioni subite dai titoli delle cappelle e, conseguentemente, gli spostamenti apportati alle opere che le decoravano. Si ritiene pertanto utile riportare in una tavola comparativa a p. 108 la situazione di ogni cappella in momenti storici diversi: l'attuale, il 1895 (G. Eroli), il 1839 (A. Nibby), il 1763 (F. Titi)⁴⁾ e il 1686, anno dell'Inventario trascritto in *Appendice*.

Le cappelle che non hanno subito alterazioni appaiono le prime due a sinistra, intitolate rispettivamente alla Vergine Assunta e a San Giuseppe di Terra Santa, nonché quella della Vergine del Sasso con la omonima scultura di Lorenzetto e la successiva, detta del Crocefisso. Del tutto stravolte risultano le due cappelle occupate dalle tombe dei reali di Casa Savoia, di Vittorio Emanuele II e di Umberto I e Margherita di Savoia. Ma le alterazioni subite non riguardano solo la dislocazione dei dipinti, alcuni dei quali andati dispersi,⁵⁾ bensì hanno evidentemente coinvolto tutto il patrimonio artistico degli arredi liturgici. Nell'Inventario del 1686 si trova infatti menzione di una ricchissima quantità di suppellettili ornamentali: candelieri, lampadari, cassetine, reliquiari, credenzini, medaglioni, ecc. delle quali non esiste più traccia. Quasi sempre tali arredi costituivano le donazioni di famiglie cui spettava lo juspatronato delle cappelle o dei canonici cui era affidata la Diaconia di Santa Maria ad Martyres. Tra questi va ricordato, per la generosità dimostrata nei confronti del monumento, Pompilio Zuccarini, nominato canonico nel 1636, committente del quadro dell'Assunta, cui è intitolata la cappella di cui egli godeva il beneficio e nella quale fu sepolto nel 1662. Allo Zuccarini si deve la donazione della muta di candelieri in ottone con stemma della famiglia, destinata all'altare maggiore,⁶⁾ nonché il bassorilievo in argento con cornice in rame dorato della copertina della 'Madonna di San Luca', anch'essa recante l'emblema araldico. Un altro committente che nutre grande interesse nei confronti del Pantheon fu papa Clemente XI Albani che affidò allo Specchi il progetto di rifacimento dell'altare maggiore,⁷⁾ smembrato e modificato poi in tempi recenti (1934-36). Nell'Inventario si ricorda un'ulteriore donazione del papa in favore della chiesa ovvero "il paliotto con il fondo di Alabastro con base e Cornice o Cimasa di giallo antico, e fregio di Verde antico con la Croce in mezzo... con Arma della Casa Albani donato alla Chiesa... da Clemente XI l'anno 1705", anch'esso purtroppo non più *in loco*.

Un'altra notizia interessante per la ricostruzione dell'assetto decorativo del monumento è riportata dall'Inventario a proposito delle due grandi statue di angeli in marmo recanti cornucopie per torcieri, di cultura berniniana, che sono attualmente visibili nella seconda cappella destra. Si legge infatti che entrambe le sculture erano collocate nella cappella di San Giuseppe di Terra Santa e che erano state donate da Bartolomeo Tomati nel 1696, anno indicativo per la datazione dei due angeli. I sei dipinti restaurati — oltre i quattro già citati, la Vergine e San Nicola di Bari, vicino ai modi di Giacinto Gimignani e la 'Incredulità di San Tommaso' di Pietro Paolo Bonzi — pur avendo datazioni diverse possono costituire un nucleo relativamente omogeneo per problematiche figurative, tutte orientate verso soluzioni classiciste. Al classicismo di matrice domenichiniana, così palese nel quadro del Bonzi



I - ROMA, PANTHEON - PIETRO PAOLO BONZI: INCREDULITÀ DI SAN TOMMASO

del 1633, fa riscontro il nucleo dei tre dipinti risalenti agli anni 1638/1685 circa eseguiti da artisti attivi tutti per i Barberini come Camassei, Maioli e l'ignoto seguace di Gimignani, che si esprimono secondo le linee di quel classicismo programmatico che caratterizza la pittura romana a metà Seicento e, in particolare, quella elaborata in area barberiniana. Le componenti sono tutte presenti: il nitore delle forme, il rigore costruttivo dell'impianto iconografico, la rivisitazione raggelata del gusto bolognese dei primi del secolo.

Al Settecento avanzato si riferiscono gli ultimi due dipinti, quello del Labruzzi del 1790 e quello di anonimo, di qualche decennio precedente, riferibili entrambi ad orientamenti filo-classicisti, ben evidenti nella 'Donazione del Pantheon', in linea con le più rigorose interpretazioni del quadro di storia di un Costanzi o di uno Zoboli. Il restauro, curato dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma, ha consentito di recuperare l'intero complesso di tele, fortemente danneggiate, allentate, coperte di uno spesso strato di sporco, con strappi e parziali cadute di colore. Le operazioni di restauro sono state quelle tradizionali del caso, non presentando le opere problemi diversi da quelli correntemente affrontati nell'intervento su dipinti in tela.⁸⁾

Pietro Paolo Bonzi detto il Gobbo dei Carracci

Nonostante recenti fonti la diano per dispersa,⁹⁾ la 'Incredulità di San Tommaso' di Bonzi (fig. 1) è sempre stata nel Pantheon anche se con collocazioni diverse nel tempo. Dopo il restauro l'opera è stata posta nella seconda cappella destra in quanto quella in cui si trovava — solo da breve tempo — prima dell'intervento è intitolata alla Assunta, e destinata quindi ad ospitare il quadro di omonimo soggetto. La fonte più antica, l'Inventario del 1686, cita il dipinto nella quarta cappella destra per la quale evidentemente era stato progettato, attualmente occupata dalla tomba di Vittorio Emanuele II; già prima dell'Ottocento il quadro aveva tuttavia subito uno spostamento in quanto il Nibby ricorda in questa cappella la tela di Labruzzi e quella di Bonzi nella quarta cappella sinistra. Il dipinto, citato in tutti gli inventari consultati,¹⁰⁾ costituisce un rarissimo esemplare di soggetto storico-religioso nel repertorio dell'artista, noto soprattutto come pittore di nature morte. E proprio su questa produzione di Bonzi sono stati recentemente pubblicati nuovi contributi critici che ne hanno indagato la presenza ed il ruolo presso l'Accademia dei Crescenzi nella quale, come ricorda Baglione, l'artista "si accomodò... e diedesi a dipingere".¹¹⁾

Il dipinto del Pantheon resta quindi l'unica testimonianza di una produzione non rivolta verso il paesaggio e la natura morta, essendo non più rintracciabili gli altri quadri di soggetto religioso di cui esiste notizia. Tra le opere non identificate del pittore A.E. Perez Sanchez ricorda infatti una 'Vergine con Bambino e San Giovannino' e una 'Vergine con Bambino', entrambe già nella collezione del Marchese Del Carpio.¹²⁾ In un inventario seicentesco conservato nel fondo Chigi della Biblioteca Vaticana si trova poi menzione di un altro quadro di tema sacro, una "Madonna del Gobbo dei Carracci tela d'un palmo cornice dorata con rabeschi stimata 20...",¹³⁾ anch'esso non rintracciato.

Un curioso equivoco, risalente forse proprio al testo di G. Erolì, ricorda un altro quadro eseguito da Bonzi per il Pantheon, un 'San Pietro e Santa Caterina' citato anche da E. Battisti nel suo elenco di opere attribuite

all'artista,¹⁴⁾ che costituirebbe un ulteriore esempio di produzione ufficiale di tema sacro per una chiesa romana. Si è tuttavia in grado di far luce su questa notizia in base ai documenti dell'Archivio capitolare della chiesa, che ricordano l'opera escludendola dalla committenza del Capitolo a Bonzi. Nei Libri di Entrata e Uscita del 1633 è infatti riportato il mandato di pagamento di scudi otto in acconto per il quadro dei 'Santi Pietro e Caterina' che un certo Francesco Rossi, altrimenti sconosciuto, fa eseguire a sue spese.¹⁵⁾ Sempre dagli stessi documenti si viene a confermare la data della tela del Bonzi, già riportata da Erolì senza indicazione della fonte, la somma pagatagli e si chiarisce anche in quale momento il Capitolo decise di commissionare l'opera. Nella visita svoltasi nella chiesa il 14 agosto 1625 fu decretato infatti che "Ad Altare S. Thoma pingatur illius imago et Capitulum subvenius cura haec Cappella et infra idem tempus curet de supplettilis necessaria provideatur...".¹⁶⁾ Trascorrono poi diversi anni perché sia realizzato il quadro per il quale nel giugno 1633 vengono pagati a Bonzi dal Capitolo della chiesa sei scudi "a buon conto"; in ottobre il dipinto è terminato e l'artista percepisce i restanti dieci scudi del compenso ammontante quindi alla esigua cifra di sedici scudi.¹⁷⁾ Cifra che può dirsi indicativa della considerazione in cui era evidentemente tenuta l'episodica attività di figurista di Bonzi.

Ma la data può essere indicativa anche per chiarire la fase di formazione del pittore. Da questa può altresì rafforzarsi l'ipotesi recentemente formulata da L. Spezzaferro che la frequentazione di casa Crescenzi da parte del pittore non vada collocata in epoca giovanile, attorno agli anni 1595/96, bensì più tardi, poco dopo la partenza di Giovan Battista Crescenzi per la Spagna nel 1617.¹⁸⁾ In questi anni Bonzi aveva già una casa per suo conto essendo presente nei registri parrocchiali di San Lorenzo in Lucina a partire dal 1619, insieme alla madre e a Domenico Mariotto Bonzi e ad Antonio Ventura Zalli da Cortona.¹⁹⁾

L'ipotesi di Spezzaferro si basa sul fatto che fino al 1610 circa in casa Crescenzi la cultura egemone è quella del Roncalli, in contrasto dunque con i prevalenti caratteri bolognesi presenti nella produzione certa del Bonzi. Lo studioso ritiene addirittura che l'impulso a dipingere nature morte nasca nel pittore da una traduzione dell'attività di affreschista di festoni e frutta in formato ridotto e in repertorio da cavalletto, ricordando che la sua presenza nella decorazione della Villa della Crescenza risale alla metà degli anni Venti. Ora, la data 1633 del nostro dipinto può implicitamente rafforzare l'idea che il rapporto con i Crescenzi sia da collocare proprio nel periodo proposto da Spezzaferro. La vicinanza tra Palazzo Crescenzi e il Pantheon per il quale a quella data Bonzi lavora, può essere considerato un ulteriore elemento per l'ipotesi di una coeva frequentazione da parte del pittore della nobile famiglia, che potrebbe addirittura avere suggerito e proposto al Capitolo il nome dell'artista.

La scarsità di notizie sulla vita di Bonzi non ci permette di avere un quadro definito della sua formazione artistica; del pittore resta ancora incerta la data di nascita che viene ricavata dal documento di morte del 1636, pubblicato da E. Battisti.²⁰⁾ Lo stesso documento indica il Bonzi come nato a Cortona mentre nella postilla del Bellori e negli scritti di Mariette e Bottari si fa riferimento a Roma dove, sempre secondo tali fonti, fu celebrato il battesimo nella parrocchia di San Lorenzo in Damaso; le ricerche nei registri parrocchiali effettuate dal Battisti hanno dato esito negativo.²¹⁾ Tutte le altre fonti concordano invece sulla provenienza cortonese del pittore così come sulla

formazione da questi ricevuta, riferibile pienamente alla cultura figurativa bolognese. Malvasia e Mariette fanno il nome di Giovan Battista Viola, Lanzi e Pio quello di Annibale Carracci.²²⁾ Conferma a queste notizie viene da tutta la produzione dell'artista che manifesta chiarissimi i caratteri di una derivazione dalle fonti bolognesi, in particolare dal Domenichino che Bonzi mostra di conoscere profondamente.

Nelle scene di paesaggio l'artista palesa un linguaggio decisamente affine a quello del pittore classicista, anche se nel Bonzi il risultato non si eleva al di là di un repertorio di maniera, più statico e superficiale, e nei personaggi si riscontra quel tono "senza vita, come bambolette di cera" giustamente rilevato da L. Salerno.²³⁾ Di queste analogie ne è poi una ulteriore conferma il 'Paesaggio con il riposo durante la fuga in Egitto' della Galleria Doria Pamphili assegnato a Domenichino nel catalogo della Galleria del 1942 e recentemente riconosciuto come opera di Bonzi da T. Pugliatti.²⁴⁾ La studiosa rafforza l'attribuzione proponendo un confronto, quanto mai convincente, tra il personaggio di San Giuseppe nella tela della Doria e le figure degli Apostoli nel quadro del Pantheon, caratterizzati dal medesimo tratto soffice e sgranato.

Se le congiunture con le soluzioni di Domenichino sono palesi nel repertorio di paesaggio esse appaiono ancor più convincenti nelle scene religiose ribadendo la sostanziale estraneità di Bonzi alle sollecitazioni caravaggesche già sottolineata dalla critica.²⁵⁾ Se un riferimento a Caravaggio si può intuire questo va forse individuato nella impaginazione della scena, nello sfondo chiuso in cui la porta, sulla destra, sembra trovare un precedente nella finestra serrata della 'Vocazione di Matteo' e nella soluzione delle teste allineate degli Apostoli che richiamano quelle dei personaggi presenti nella caravaggesca 'Morte della Vergine'. Non convince invece l'ipotesi di considerare il quadro del Pantheon una copia di quello di analogo soggetto conservato a Potsdam (Sanssouci Bildergalerie), come proposto da Battisti, in quanto l'opera caravaggesca si differenzia in modo sostanziale da quella di Bonzi.

Più profonde e verificabili sono invece le congiunture con il carracismo filtrato dal linguaggio di Domenichino che, a quanto apprendiamo da F. Borroni, è anche suo vicino di casa in Via Rasella.²⁶⁾ Di questi riprende le tipologie schiarite dei volti dall'ovale geometricamente regolare di cui è esempio il Cristo della tela del Pantheon, vicinissimo alla figura della Vergine dipinta da Domenichino nella 'Annunciazione' di San Bartolomeo a Bologna che presenta anche la medesima posizione a vite, di sapore ancora tardo-manierista. Lo stesso volto carnoso del Cristo, con le palpebre pesantemente abbassate e l'espressione appena definita, — particolari che in Bonzi scadono, nelle figurette dei paesaggi, ad una serialità imbambolata — rimanda al volto della 'Vergine in gloria e Santi' della Pinacoteca di Bologna, e a quello senza ombre della 'Santa Agnese' (Hampton Court), sempre di Domenichino. I legami tra i due artisti risalgono, al di là della vicinanza delle abitazioni, alla mediazione del maestro di Bonzi, Giovan Battista Viola, che aveva collaborato con Domenichino negli affreschi della Sala di Apollo a Villa Aldobrandini a Frascati ed era intervenuto parzialmente anche in quadri di paesaggio del pittore più noto. A ciò si aggiungono i contatti diretti avvenuti durante la decorazione del Casino Ludovisi nel quale, stando al Malvasia, Bonzi fu attivo insieme a Domenichino e a Bril.

Accanto alle influenze di matrice bolognese, così evidenti soprattutto nella figura di Cristo, si notano alcuni elementi di diversa cultura nei particolari del tocco veloce e leggero dei capelli degli Apostoli e nella pennellata trasparente e sgranata degli incarnati. Soluzioni queste ricorrenti in area toscana e rintracciabili in tutta l'attività giovanile di Pietro da Cortona, che vanno ricondotte proprio all'adesione di Bonzi verso il linguaggio del più giovane conterraneo e non già intese come ascendenze caravaggesche. È comprensibilissimo infatti che tra i due artisti, entrambi originari di Cortona ed esponenti a Roma della colonia toscana, ci fosse una grande familiarità ed una assidua frequentazione. Il Bonzi è poi l'imprenditore dei lavori di decorazione a Palazzo Mattei eseguiti tra il 1622 e il '23, in cui Pietro da Cortona è autore delle scene centrali, e percepisce i compensi destinati anche al Cortona, più giovane di circa vent'anni.²⁷⁾ Nonostante tale differenza d'età ed il ruolo preminente rivestito da Bonzi le componenti nuove della pittura del Cortona devono aver costituito per il maturo artista una fonte di suggestioni. Suggestioni cui l'artista fa riferimento nel caso della 'Incredulità di S. Tommaso' riconoscendo l'abilità di pittore di storia del giovane Berrettini. In tal senso vanno quindi interpretati i tocchi rapidi e leggeri, le barbe e i capelli dalla consistenza filamentosa che sono delle costanti della prima produzione di Pietro da Cortona, e che ritroviamo nel 'San Pietro e Sant'Agata' (Cortona, proprietà Marioni) del 1620 circa, in cui San Pietro è vicino all'Apostolo sulla sinistra con il volto dilatato ed in controluce e i capelli mossi, e nel 'Sacrificio di Polissena' (Roma, Musei Capitolini), pressappoco coevo, in cui le analogie si estendono anche al luminismo del corpo di Cristo. Questo tipo di tecnica si manifesta pienamente in due piccoli dipinti di figura, due teste, riferite a Bonzi, che possiamo mettere in relazione al quadro del Pantheon. Nel primo caso si tratta di una testa di profilo (Madrid, Prado), dal tocco sfatto tipico del bozzetto cui rimanda anche il particolare delle ridotte dimensioni, proveniente dalla collezione Maratta nella quale è indicata come opera del "Gobbo dei Carracci" (fig. 2).²⁸⁾ Con qualche variante la tela può costituire il modello della testa dell'Apostolo di profilo sulla sinistra che nel quadro del Pantheon appare appena più definita e caratterizzata, secondo il procedere ricorrente dal bozzetto alla versione finale.

L'altro dipinto si trova nella Galleria Pallavicini (fig. 3) con l'attribuzione ad ignoto artista romano dei primi del secolo XVII, nonostante un documento del 1679 faccia il nome del Gobbo dei Carracci. Tale riferimento non è stato accettato da Zeri per l'ancora incerta e contraddittoria messa a fuoco della personalità del pittore.²⁹⁾ Alla luce del confronto con la tela dell' 'Incredulità di San Tommaso', che il restauro ha restituito ad una piena leggibilità, si può verificare come l'attribuzione dell'antico documento sia valida e come la testa possa, se non proprio avere costituito un modello, pure essere stata dipinta negli stessi anni del quadro del Pantheon con il quale appare in piena sintonia. La testa è infatti assai affine a quella, in posizione contrapposta, dell'Apostolo al centro, volto verso sinistra, di cui riprende le pennellate larghe e veloci. Anche il dettaglio delle mani incrociate, dalla definizione un po' impacciata, ci riporta ai limiti propri del Bonzi, visibili nella stessa mano sinistra del Cristo.

Nell'intento di chiarire i punti oscuri della carriera artistica di Bonzi si è anche indagato il suo rapporto con l'Accademia di San Luca nella quale le fonti lo ricordano presente a partire dal 1624,³⁰⁾ e si è verificato che tale rapporto va di molto anticipato e circostanziato nelle

caratteristiche. Già nel 1601 infatti l'artista compare in una lista di raccolta di elemosine per le 40 ore elargite dai pittori; il suo nome ricorre poi nelle congregazioni del 1618 e '19. Il 13 settembre 1620 riceve la carica di "stimatore" con un evidente riconoscimento ufficiale del ruolo effettivamente rivestito.³¹⁾

Il rilievo del ruolo di Bonzi e in particolare dell' 'Incredulità di San Tommaso' è stato sottolineato da M. Mahoney a proposito delle influenze suscitate da questa tela su quella appena più tarda di Salvator Rosa, dello stesso tema.³²⁾ Lo studioso ritiene che il quadro del Rosa, commissionato dal cardinal Brancaccio nel settembre del 1638, dipenda strettamente dalla composizione di Bonzi cui Rosa dovette ispirarsi. Il quadro del Rosa, conservato a Viterbo (Museo Civico) (fig. 4), presenta effettivamente un'impaginazione analoga anche se capovolta rispetto alla versione del Pantheon da cui si discosta per la posa del braccio destro di Cristo, volto verso l'alto. Nel disegno preparatorio di Salvator Rosa le analogie sono ancora più palesi in quanto la mano di Cristo accompagna quella di Tommaso verso il costato ferito come nel quadro di Bonzi.

Ma il successo della composizione sembra dover perdurare nel tempo fino al secolo scorso visto che Vincenzo Camuccini, nel dipingere una 'Incredulità di San Tommaso' da tradurre in mosaico per la Basilica Vaticana si rifà, curiosamente, proprio all'esemplare di Bonzi. Il dipinto su tela di Camuccini, deterioratosi nel corso del trasferimento presso lo studio dei mosaicisti, fu terminato nel 1805 e riscosse consensi e lodi. Il bozzetto — ed il disegno della collezione Camuccini che qui si pubblica (fig. 5) — mostrano la evidente derivazione dalla pala del Pantheon da cui si discostano solo per lo spostamento del particolare della porta al centro dello sfondo anziché al lato e per il numero maggiore dei personaggi. La figura di Cristo è decisamente vicinissima a quella dipinta da Bonzi anche nel leggero *hanchement* del corpo allungato e chiaro.³³⁾

Andrea Camassei

L' 'Assunzione' di Andrea Camassei (fig. 6) è stata ricollocata dopo il restauro nella sua cappella originaria, la prima a sinistra, dedicata all'Assunta, dalla quale era stata rimossa solo in tempi recenti. Le notizie sulla committenza sono circostanziate ed in parte già note.³⁴⁾ Il dipinto venne infatti eseguito per conto di Pompilio Zuccarini, canonico della chiesa nel 1636 per volere di papa Urbano VIII e beneficiario della cappella nella quale fu sepolto alla sua morte, nel 1662. G. Erolì riporta infatti il testo della scomparsa lapide commemorativa che Zuccarini fece apporre vicino alla cappella mentre era ancora in vita, nel 1638, anno considerato indicativo per la datazione del quadro.³⁵⁾

Sulla parete attigua alla cappella era collocato il busto del canonico, scolpito da Francesco Mochi e attualmente conservato presso la Galleria Nazionale di Arte Antica. Nel proprio testamento, nel 1660, Zuccarini aveva espresso il desiderio di essere sepolto al Pantheon dove era il



2 - MADRID, MUSEO DEL PRADO - PIETRO PAOLO BONZI: TESTA DI PROFILO

3 - ROMA, GALLERIA PALLAVICINI - PIETRO PAOLO BONZI: TESTA DI PROFILO



4 - VITERBO, MUSEO CIVICO - SALVATOR ROSA:
INCREdulITÀ DI SAN TOMMASO

suo " sepolcro e Deposito " ³⁶⁾ e in quella occasione aveva nominato il cardinale Antonio Barberini protettore dei suoi eredi. Proprio tale legame con i Barberini dovette costituire l'origine della scelta di Camassei del quale i Barberini erano committenti e patroni, legame ricordato da tutte le fonti ed anche dai documenti dell'Archivio dell'Accademia di San Luca che, nell'elencare il nome dell'artista, precisano che è il " Pittore del S.r. Principe Prefetto " e che " abita al Palazzo del Principe Prefetto di Roma ". ³⁷⁾

La tradizionale attribuzione a Camassei è stata messa in dubbio da Erolì che riteneva di poter assegnare con certezza il quadro ad Andrea Sacchi in base alle fonti d'archivio consultate. È parso quindi il caso di verificare l'affermazione dell'Erolì, confrontando i passi dei vari inventari relativi alla chiesa, in alcuni dei quali compare effettivamente il nome del più noto pittore romano. Il riferimento a Sacchi ricorre tuttavia nei documenti relativi al secolo XVIII che assegnano tutti il dipinto alla " mano di Andrea Sacchi ". ³⁸⁾ Gli inventari più antichi, e quindi più attendibili, riportano il nome di Camassei: così quello

del 1686 pubblicato in appendice e così la descrizione del Bruzio, tradotta dallo stesso Erolì, pressappoco coeva. ³⁹⁾ Testimonianze queste avvalorate poi dalle biografie di Pascoli, Pio e Passeri, concordi nell'assegnare a Camassei il dipinto. ⁴⁰⁾

L'equivoco, provato in modo decisivo dalle qualità stilistiche del quadro chiaramente emerse e leggibili dopo il restauro, deve forse ascriversi allo stretto rapporto instauratosi tra Camassei e Sacchi nel periodo precedente l'esecuzione della 'Assunta', alla fine del terzo decennio del Seicento. Al 1628 risale infatti la collaborazione tra i due artisti nella decorazione della galleria del Casale Sacchetti a Castelfusano, sotto la direzione di Pietro da Cortona. Più tardi la collaborazione si ripete in una delle ultime opere di Camassei, i due affreschi nel Battistero Lateranense eseguiti, sotto la supervisione di Sacchi, negli anni 1648-49.

L'equivoco, seppure chiarito, riapre tuttavia il problema del ruolo di Andrea Sacchi nella formazione di Camassei, ruolo ignorato da tutte le fonti ad eccezione del Lanzi che ricorda come l'artista " frequentò ancora la scuola del Sacchi ". ⁴¹⁾ Ma già la biografia ottocentesca di Presenzini ⁴²⁾ commentava dubitativamente l'affermazione di Lanzi in quanto tutte le più antiche ed autorevoli fonti non ne facevano cenno. È quindi probabile che Lanzi intendesse con " scuola " una interpretazione estensiva della collaborazione artistica tra i due pittori più che un vero e proprio rapporto di discepolato. Le congiunture con il



5 - ROMA, EREDI CAMUCCINI - VINCENZO CAMUCCINI:
INCREdulITÀ DI SAN TOMMASO (DISEGNO)

linguaggio del Sacchi sono del resto limitate ed episodiche nel repertorio di Camassei il quale offre un'interpretazione riduttiva del classicismo sacchiano. Da questa fonte il pittore media un tratto morbidamente sfumato che ingra-ziosisce le forme anziché dilatarle nello spazio, e un modo di costruire frontalmente i personaggi che si risolve, tut-tavia, in una tipizzazione dei volti dai moduli ricorrente-mente triangolari.⁴³ Nel caso della 'Assunta' il riferi-mento a Sacchi si presenta nel confronto con la 'Giunone sul carro tirato dal pavone' (Vienna, Kunsthistorisches Museum) riferibile, secondo la Sutherland Harris,⁴⁴ alla produzione giovanile di Sacchi ma vicina ai modi di Ca-massei. Le analogie tra i due dipinti, evidenti nelle figure degli angeli, lasciano altresì intravedere le difformità: la riduzione dello sfumato sacchiano in favore di soluzioni di più rigido nitore, l'armoniosa e scarna simmetria della figura di Giunone risolta, nella 'Assunta', in un gioco di rigide diagonali.

Ecco allora che il riferimento di tutte le fonti all'ap-prendistato romano del Camassei presso Domenichino si circostanzia in modo più palese e la tela del Pantheon appare emblematica delle derivazioni dall'opera del ma-estro. Il precedente cui Camassei si rifà è infatti la 'Assun-zione di Santa Cecilia' dipinta da Domenichino in San Luigi dei Francesi tra il 1612 e il '15, di cui ripropone l'impostazione della posa scorciata e l'invenzione degli angeli intenti a giocare con le pieghe della veste.

Le convergenze si susseguono nella grandiosità della figura librata verso il cielo con le braccia spalancate a caricare la spinta verso l'alto. I colori arcaisticamente semplificati, come notato da G. Di Domenico Cortese,⁴⁵ accompagnano le soluzioni domenichiniane di Camassei, ribadite dal nitore del volto affilato della Vergine. Que-st'ultimo elemento tradisce un'ulteriore componente della personalità artistica del pittore, l'adesione, sia pure super-ficiale, al lessico poussiniano, già notata dalla critica recente ed estesa da E. Schleier⁴⁶ alla sorprendente affinità con la produzione di François Perrier da cui Ca-massei sembra mediare la scelta verso le composizioni statiche e complesse insieme, quei grandi quadri di storia caratterizzati da un comune tono da *tableau vivant* di cui le tele con la 'Uccisione delle Niobidi' e la 'Caccia di Diana' (Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica) di Camassei sono un esempio.

A differenza del repertorio storico-mitologico, la pro-duzione di soggetto religioso mostra più rare confluente con il classicismo poussiniano ed il dipinto del Pantheon, nel quale la testa della Vergine sembra riproporre i volti dalla posa scorciata e dai tratti taglienti realizzati da Poussin nella 'Strage degli Innocenti' (Chantilly, Musée Condé) e nel 'Ratto delle Sabine' costituisce una rara testimonianza di tali collisioni. L'Assunta', con la sua figura isolata, presenta una tipologia più contenuta ris-petto ad altri dipinti di tema sacro dell'artista, assiepati di personaggi, spesso in costume, complicati da arditi scorci di architetture o di paesaggi come nei casi del 'San Lorenzo che battezza il centurione' (Roma, chiesa di San Lorenzo in Fonte) o del 'Martirio di San Se-bastiano' (Roma, chiesa di San Sebastiano al Palatino).

Un esempio inedito di un tale repertorio di quadro reli-gioso è il 'Martirio di Sant'Agapito', nel Duomo di Palestrina (fig. 21), in cui l'autore mostra di non riuscire a sostenere la complessità degli assunti proponendo una versione impacciata e piatta della scena di martirio, ambientata in epoca romana e svolta su più piani, ma senza alcun effetto di profondità. Il grande dipinto venne eseguito per i Barberini, per il palazzo di Palestrina di



6 - ROMA, PANTHEON - ANDREA CAMASSEI: ASSUNZIONE

cui Sant'Agapito era patrono, ed è identificabile con quello citato nell'Inventario del Principe Maffeo del 1655, pubblicato da M. Lavin Aronberg, in cui viene de-scritto in modo inequivocabile.⁴⁷

Il quadro della 'Assunta' si differenzia quindi da tale tipologia più teatrale e complicata di scena sacra per la sua iconografia essenziale e contenuta e per l'equilibrato rapporto tra sfondo e personaggi, ridotti alla sola maestosa figura della Vergine e degli angeli putti. Questa soluzione, indirizzata palesemente verso scelte di classicismo dome-nichiniano, si riscontra in alcuni altri dipinti di tema reli-gioso come il 'Martirio di Santa Margherita' (Bevagna,



7 - ROMA, PANTHEON - CLEMENTE MAIOLI:
SAN LORENZO E SANT'AGNESE

chiesa di Santa Margherita), affine alla 'Assunta' nel modulo della resa accorciata e frontale insieme, accompagnato dalla posa delle braccia aperte e del volto similmente liscio dall'incarnato perlaceo.

Il quadro del Pantheon riscosse un consenso notevolissimo e fu oggetto di repliche e di copie in tempi immediatamente successivi alla sua esecuzione. Il Malvasia cita l'opera come la "stupenda Assunta a olio";⁴⁸⁾ Pascoli dedica al quadro una nota particolareggiata che tradisce l'ammirazione incondizionata;⁴⁹⁾ Presenzini si dilunga in una descrizione sentimentale e letteraria del dipinto offrendo un brano carico di campanilistici elogi del pittore che ha così bene reso la "armonia di tinte la quale ac-

compagna a meraviglia la pietà che aleggia sulle sue pupille e il sorriso più che mortale, onde si veggono mosse modestamente le sue labbra".⁵⁰⁾

Estremamente indicativo del successo riscosso dal quadro è il fatto che nel 1639, quindi subito dopo la sua ultimazione, in un inventario di spese di Gian Maria Roscioli, compare una 'Assunta' "copia del Camassei e ritoccata dal medemo",⁵¹⁾ acquistata per ventidue scudi. Il documento è determinante in primo luogo perché offre una conferma indiretta alla datazione del quadro del Pantheon, appena precedente, risalente probabilmente al 1638, anno della lapide posta dallo Zuccarini, e in secondo luogo perché costituisce una testimonianza tangibile del precoce consenso riscosso dall'opera. Consenso rafforzato altresì dalla notevole cifra di ventidue scudi pagata da Roscioli.

A questa replica seguono le due copie già note ricordate da G. Di Domenico Cortese: quella della chiesa dell'Assunta a Cave e quella della romana Cappella della Madonna delle Grazie, entrambe di qualità mediocre. Nel primo caso si può anche ritenere che il dipinto fosse stato iniziato da Camassei stesso essendo Cave, come la vicina Palestrina, un centro di committenza Barberini. Tale congettura verrebbe a giustificare la firma dell'artista presente sulla tela, mentre la data iscritta, 1650 — ma potrebbe anche leggersi 1660 —, successiva comunque alla morte di Camassei avvenuta nel 1649, conferma l'ipotesi che il quadro sia stato poi eseguito e portato a termine da altro artista come si deduce altresì dalla scarsa qualità del dipinto.

Clemente Maioli

Il quadro di Clemente Maioli con 'San Lorenzo e Santa Agnese' (fig. 7), posto dopo il restauro accanto a quello di Bonzi nella seconda cappella destra, era in origine collocato nella edicola successiva, dedicata ai due Santi. Tutte le fonti di archivio concordano nel ricordare la committenza affidata all'artista dai Serlupi Crescenzi, il cui stemma è dipinto sul basamento architettonico su cui poggia la figura del Santo. Il testo di Bruzio, pubblicato da Erolì, precisa che i marchesi Serlupi Crescenzi vennero in possesso del beneficio della cappella subentrando alla famiglia Vulgamini per diritto ereditario.

Nel 1625, nel corso di una visita all'altare, esso risulta decorato da un'opera assai deperita e viene decretato che al suo posto Crescenzi Crescenzi, evidentemente già subentrato ai Vulgamini, provveda alla necessaria nuova ornamentazione.⁵²⁾ La data in cui il quadro venne eseguito si può orientativamente collocare attorno al 1645/50 in quanto la prima attività nota di Maioli risale al 1642, anno a partire dal quale l'artista risulta operoso per i Barberini e che può costituire un termine *post quem* per la datazione del dipinto.⁵³⁾ L'indagine condotta presso l'archivio Serlupi per rintracciare il mandato di pagamento ed il nome del committente non ha dato risultati positivi.⁵⁴⁾ Solo a titolo di ipotesi si può proporre il nome di Girolamo Serlupi che nel 1655 ricopre una carica analoga a quella di Governatore di Roma e Uditore di Rota. Anticipando appena la data del quadro si potrebbe altresì pensare ad una committenza affidata da Pier Paolo Crescenzi (1572-1645), appassionato collezionista di antichità e, soprattutto, legato ai Barberini con i quali scambia una fitta corrispondenza tra il 1614 e il '44.⁵⁵⁾ Proprio i Barberini, per i quali Maioli era attivo già dal 1642, potrebbero in tal caso aver suggerito il nome dell'artista la cui attività è testimoniata da una serie di documenti parzialmente

pubblicati da M. Lavin Aronberg.⁵⁶⁾ Si tratta di mandati di pagamento relativi agli anni '42 - '64 dai quali il pittore risulta impegnato in una gamma variegata di prestazioni da quella di copista, a quella di restauratore, ritrattista, disegnatore di cartoni per arazzi. Il primo pagamento risale al marzo 1642 e consiste in soli sette scudi per una piccola copia su rame di una 'Madonna' sullo sfondo di paesaggio di Giovan Francesco Romanelli.⁵⁷⁾ Un mese più tardi l'artista riceve un compenso di sei scudi per "haver dipinto in un ovato di grandezza un palmo e mezzo in'circa di pietra Lapislazzulo di guardaroba un istoria quando N.S. libera un indemoniato vicino al mare con altre figure".⁵⁸⁾ L'anno successivo la committenza Barberini riguarda il disegno di un cartone per arazzo raffigurante una scena di caccia.⁵⁹⁾ Nel 1651 Maioli viene pagato dodici scudi per il 'Ritratto di Papa Innocenzo X'⁶⁰⁾ e dieci, due mesi dopo, per un piccolo rame con la 'Sacra Famiglia' e una 'Assunzione' dipinta su ametista.⁶¹⁾ Nel '53 si tratta di un incarico più complesso: un affresco per la chiesa di Sant'Ippolito in Porto raffigurante la 'Cena di Nostro Signore' da un originale di Romanelli ed altri lavori non meglio specificati di restauro alle pitture di Grottaferrata e San Gregorio.⁶²⁾ Poco dopo, nel 1656, ancora un compenso alto, quaranta scudi, per un dipinto sul tema 'Pasce oves meas,' ed un cartone da arazzo con la 'Consegna delle chiavi a Pietro'.⁶³⁾ Nel 1660 l'artista esegue un altro cartone per arazzo con le figure di Apollo e Mercurio;⁶⁴⁾ nel 1663 il compenso è minimo, tre scudi, ma l'intervento è rilevante perché consiste nel "restauro" dell'affresco di Andrea Sacchi in Palazzo Barberini.⁶⁵⁾ All'anno successivo risale l'ultimo mandato di pagamento a favore del pittore per un quadro destinato all'altare di San Nicolò in San Lorenzo in Damaso, raffigurante il 'Concilio Niceno'.⁶⁶⁾ Quest'ultimo dipinto risulta purtroppo disperso, forse in seguito alle alterazioni subite dalla chiesa, ed altrettanto può dirsi per l'affresco in Sant'Ippolito in Porto che certamente non è più *in loco*. Le altre opere eseguite per i Barberini appaiono difficilmente individuabili e pertanto di questo nucleo consistente di interventi non resta traccia.

Ecco allora che il quadro del Pantheon risulta l'unico dipinto su tela superstite nella produzione di Maioli essendo irrintracciabili anche le pale d'altare già in San Giuseppe e in San Paolo a Ferrara,⁶⁷⁾ ed esso viene pertanto a costituire, come si era verificato per Bonzi, una rara testimonianza dell'attività pittorica dell'artista di cui si conservano solo decorazioni ad affresco.

Dai documenti Barberini emerge un dato estremamente significativo, al di là della tipica ed articolata attività di pittore-decoratore di Maioli, ed è quella di copista del Romanelli. Fonte figurativa cui non fa cenno Cittadella, ma ricordata da F. Titi che, a proposito della tela del Pantheon, precisa che l'artista è "allievo del Romanelli".⁶⁸⁾ Oltre che dai palesi riscontri stilistici l'affermazione di Titi viene avvalorata dalle stesse fonti documentarie sei-settecentesche relative alla descrizione della chiesa in cui il dipinto è alternativamente riferito a Maioli ed allo stesso Romanelli ribadendo lo stretto legame tra i due. Il testo di Bruzio lo cita infatti come eseguito dal "celebre pennello di Clemente Maioli discepolo del Romanelli".⁶⁹⁾ L'Inventario del 1686 propone invece il nome di Romanelli ma tuttavia in modo dubitativo⁷⁰⁾ analogamente a quanto riporta quello, di poco successivo, risalente al 1706.⁷¹⁾ A queste fonti devono essersi riferiti i più tardi inventari settecenteschi che elencano il quadro come "opera del Romanelli" ignorando i dubbi precedentemente espressi.⁷²⁾



8 - ROMA, CHIESA DI SAN CARLO AI CATINARI
GIOVAN FRANCESCO ROMANELLI: I MARTIRI PERSIANI

L'attribuzione del dipinto a Romanelli, trovando una sua giustificazione nell'impaginazione stilistica vicinissima al linguaggio del più noto artista, conferma quindi l'indicazione del Titi sul discepolato presso di questi di Maioli come aveva già anticipato Bruzio quasi cent'anni prima. La generica affermazione di Cittadella sull'apprendistato romano del pittore, avvenuto presso Pietro da Cortona, si circoscrive quindi con precisione nella notizia dell'alunnato avvenuto con uno dei più stretti seguaci di Cortona, Giovan Francesco Romanelli, attivo con questi anche nella committenza pubblica romana di maggior rilievo, la volta del salone di Palazzo Barberini.⁷³⁾

La dipendenza di Maioli nei confronti del maestro è così evidente da giustificare in un primo momento il dubbio che il quadro del Pantheon possa riferirsi allo stesso Romanelli, del quale riprende pedissequamente il gruppo di angeli in alto con le fisionomie dolcemente sfuggenti e graziosamente scorciate e i capelli mossi da un immaginario vento. Rispetto al maestro, Maioli appare tuttavia leggermente impacciato nella definizione dei personaggi, amplificati nella ricerca di solenne classicismo



9 - ROMA, PALAZZO DELLA SAPIENZA
BIBLIOTECA ALESSANDRINA - CLEMENTE MAIOLI:
IL TRIONFO DELLA RELIGIONE

ma più statici e bloccati. Il risultato è comunque vicinissimo al prototipo di Romanelli dei 'Martiri persiani' (Roma, chiesa di San Carlo ai Catinari) (fig. 8) del 1640 circa, analogo nell'impostazione simmetrica della scena, idealmente divisa in due fasce: la superiore con i tre angeli su un trionfo di nubi, l'inferiore con le immagini dei santi sullo sfondo di elementi architettonici classici. La figura di Santa Agnese ricalca quella della santa dipinta da Romanelli riproponendone, oltre lo scorcio del volto appena rovesciato all'indietro, l'identico particolare della posa con le mani incrociate, la sinistra nascosta dalla destra. Affinità stringenti nel pittore assuefatto, come abbiamo visto, a ricavare copie da Romanelli per i Barberini.

Maioli sembra muoversi comunque in linea anche con le soluzioni classiciste di Camassei il cui dipinto, già esposto al Pantheon, poteva costituire un punto di riferimento e, come Camassei, palesa le convergenze con le coeve esperienze di artisti francesi attivi a Roma. È il caso di Charles Mellin, operoso a Roma dal 1622, protetto tra gli altri da Palazzo Paluzzi degli Albertoni (1623-98), Chierico di Camera di Urbano VIII e quindi legato anch'egli alla cultura barberiniana che si esprime secondo stilemi di classicismo contenuto e rarefatto, in sintonia con le scelte di Maioli. Lo testimonia il sorprendente confronto tra la testa di 'Santo Stefano in preghiera' (Valenciennes, Musée des Beaux-Arts) "inclinata e semiscorciata" ⁷⁴⁾ di Mellin e quella di San Lorenzo, dal piglio idealisticamente contenuto, dipinta da Maioli.

La scarsità di notizie sul pittore, lamentata da Riccomini e dalla Mezzetti, si scontra con la affermazione di Bruzio che attribuisce a Maioli l'appellativo di "celebre" e con la abbondante documentazione che sull'artista si

conserva presso l'Archivio della Accademia Nazionale di San Luca che lo vede citato dal 1634 al 1673. Queste due date, emerse dallo spoglio dei registri delle congregazioni, modificano sostanzialmente le indicazioni fin ora note che ritenevano l'artista presente nei documenti dell'Accademia nel solo periodo dal 1642 al '64 e pongono il problema dello spostamento della data di nascita di Maioli, indicata dalla voce del Thieme-Becker al 1625, che andrebbe anticipata di una quindicina di anni. Il 1634 risulta la data di ammissione all'Accademia dell'artista che entra a farne parte il 20 settembre. ⁷⁵⁾ Il nome di Maioli ricorre poi nelle Congregazioni del 1642, ⁷⁶⁾ 1644, ⁷⁷⁾ 1654, ⁷⁸⁾ anno nel quale promette di eseguire un dipinto per l'Accademia, secondo una consuetudine che andava espletata già al momento dell'ammissione ma che era trascurata da molti pittori, ⁷⁹⁾ 1655, ⁸⁰⁾ 1664 quando l'artista, insieme agli altri, versa un contributo di 30 scudi "necessario per accomodare la porta e la scala dell'ingresso delle Stanze de Studi", ⁸¹⁾ 1665, 1668. ⁸²⁾

Nel 1671, nelle Giustificazioni, ⁸³⁾ il nome di Maioli compare ma cancellato, offrendo un'ulteriore conferma al fatto che quell'anno l'artista si trova a Ferrara, attivo nella decorazione ad affresco di Santa Maria dei Teatini come la Mezzetti aveva indicato in seguito al ritrovamento dei documenti di pagamento delle pitture. ⁸⁴⁾ Ma subito dopo tale data Maioli dovette far ritorno a Roma come prova l'elenco di pittori accademici redatto nel 1673 in cui figura anche il nome dell'artista. Il documento è estremamente significativo perché testimonia un secondo soggiorno romano di Maioli ed anche perché posticipa di due anni l'ultima indicazione cronologica certa riferibile all'artista del quale non sono comunque note opere posteriori agli affreschi ferraresi del '71. Oltre che dalla consistente documentazione sul pittore conservata presso l'archivio dell'Accademia di San Luca, un ulteriore segno del credito che l'attività di Maioli dovette riscuotere, nonostante la scarsità di notizie giunte fino a oggi, viene indubbiamente dalle committenze pubbliche di rilievo in cui fu impegnato a Roma tra il 1661 ed il '65. L'incarico ufficiale più significativo è la decorazione del soffitto della Biblioteca Alessandrina alla Sapienza che lo vede operoso dal 1661 al '65. L'affresco venne infatti eseguito in due tempi come ci informa la dettagliata relazione dell'erudito orvietano Francesco Cartari, pubblicata da E. Re. ⁸⁵⁾ Alla fine del 1660 l'ampio locale della biblioteca era stato compiuto, e nel corso della visita per la consacrazione della chiesa di Sant'Ivo papa Alessandro VII lo trovò troppo spoglio. Fu quindi deciso di decorare il soffitto con la scena del 'Trionfo della Religione' (fig. 9) e di affidarne l'esecuzione a Clemente Maioli. Nel marzo dell'anno successivo la parte centrale dell'affresco con la figura della Religione (fig. 10) e i sottostanti quattro Evangelisti (fig. 11) era terminata e, come ci informa il Cartari, venivano tolti i ponti. Sempre dal Cartari apprendiamo che la "pittura del S. Clemente piacque assai" e che gli furono pagati cinquanta scudi. ⁸⁶⁾ Due anni dopo, nell'ottobre '64, Maioli presentava all'erudito il modello finale dell'affresco, completato in ogni sua parte che fu approvato dallo stesso pontefice. Nel febbraio dell'anno successivo "S. Clemente Maioli dava principio a dipingere li quattro angoli della volta di mezzo" ⁸⁷⁾ con i Dottori della Chiesa, San Gregorio, San Girolamo (fig. 12), Sant'Ambrogio, Sant'Agostino e le tre Virtù teologali, Fede, Speranza e Carità in basso. In due mesi il lavoro fu ultimato e nell'aprile '65 vennero tolti i ponti; l'artista percepì un compenso di ottanta cudi.



10

ROMA, PALAZZO DELLA SAPIENZA, BIBLIOTECA ALESSANDRINA
CLEMENTE MAIOLI: IL TRIONFO DELLA RELIGIONE

- 10 - PARTICOLARE CON LA RELIGIONE
- 11 - PARTICOLARE CON GLI EVANGELISTI
- 12 - PARTICOLARE CON SAN GIROLAMO



11



12



13 - ROMA, CHIESA DI SAN BERNARDINO AI MONTI
CLEMENTE MAIOLI: PREDICA DI SAN BERNARDINO



14 - ROMA, CHIESA DI SAN BERNARDINO AI MONTI
CLEMENTE MAIOLI: FUNERALI DI SAN BERNARDINO

La committenza, anche per il diretto interessamento del papa, appare significativa e sintomatica del ruolo non irrilevante dell'artista in quegli anni a Roma.

Il modello cui Maioli si riferisce per l'affresco non può non essere naturalmente il cortonesco 'Trionfo della Divina Provvidenza', interpretato tuttavia in chiave discorsiva e non retoricamente amplificata offrendo una versione contenuta ed irrigidita del più famoso prototipo. Il colorismo gessoso e schiarito rafforza tale interpretazione raggelata dello slancio vitalistico dei personaggi cortoneschi, animati da un'energia interna. Nel risultato finale sembrano venir meno quegli effetti di *trompe-l'œil* e di sfondamento prospettico mirabilmente raggiunti dal Cortona. I paralleli sono invece evidenti in alcune vere e proprie citazioni dalla volta barberiniana come la figura della Religione, esemplata sulla Divina Provvidenza cortonesca, di cui riprende la posa ampia e scorciata delle gambe e quella bilanciata delle braccia aperte nonché la Carità, anch'essa derivata dalla analoga figura dipinta dal Cortona nel riquadro di 'Ercole che discaccia le Arpie'. Nonostante la decorazione di Maioli si discosti dal precedente cortonesco per il ritmo più contenuto pure non vi si riscontra la parca scansione di personaggi della 'Divina Sapienza' di Andrea Sacchi ma l'affollamento tipico di un Cozza. Di questi non accoglie tuttavia il forte accento chiaroscurale così ben evidente nella 'Apoteosi della Casa Phamphili' (Roma, Palazzo Pamphili), preferendo una gamma gessosa esemplificata che tende ad irrigidire e definire i singoli particolari nello spazio della volta. Elemento questo che Maioli media dal suo stesso maestro, Romanelli, nel quale individua i suoi più diretti punti di riferimento come mostra la consonanza con gli affreschi di quest'ultimo a Palazzo Lante a Roma. Basti

in proposito confrontare la 'Venere' dipinta da Romanelli nella Sala di Mercurio, vicinissima alla figura della Religione di Maioli; gli angioletti attorno che recano gli attributi propri dell'allegoria sono più goffi e meno leggiadri, prossimi semmai alle tipologie squadrate di Giacinto Gimignani e simili poi a quelli, attribuiti a scuola del Romanelli, affrescati nella Sala della Trinità sempre in Palazzo Lante che sembrano in tutto riferibili allo stesso Maioli.

Nel periodo intercorso tra i due momenti della decorazione della Biblioteca Alessandrina, l'artista è impegnato nell'esecuzione degli affreschi dell'abside di San Bernardino ai Monti, firmati e datati 1663 come si legge nella scena della 'Predica di San Bernardino' (fig. 13) cui fa pendant quella dei 'Funerali del Santo' (fig. 14).⁸⁸⁾ Il modulo compositivo non sembra discostarsi di molto da quello degli affreschi della Alessandrina cui li accomunano la gamma tonale schiarita ed essenziale e l'ascendenza cortonesca di base. Il tono diviene tuttavia ancor più discorsivo e quotidiano come richiede lo stesso assunto iconografico. Più che mai si riscontra in questo caso la "forzatura grafica, a tratti quasi caricaturale dei modelli cortoneschi" notata da E. Riccomini⁸⁹⁾ che puntualizza ed esaspera i tipi rappresentati. A tali elementi si unisce il tratto veloce e sommario che si realizza attraverso una conduzione discorsiva ed affrettata. Al di là delle affinità con i prototipi romanelliani, ben evidenti nelle figure femminili che si riallacciano anche al precedente della 'Santa Agnese' del Pantheon, il tono forzatamente narrativo, accompagnato da arcaismi e durezza, richiama il coevo repertorio di Giacinto Gimignani; lo testimonia il confronto con gli affreschi della 'Allegoria della Verità sorretta dal Tempo e incoronata dalla Fama che distrugge la Calunnia', ese-

guiti da Gimignani nel 1664 nel romano Palazzo Cavallerini.⁹⁰⁾ Li accomuna il sostrato cortonesco di base ragglatosi in una versione irrigidita e narrativa insieme del linguaggio del maestro.

Pietro Labruzzi

Precedentemente al restauro la 'Pentecoste' di Pietro Labruzzi (fig. 15) era posta in sagrestia dove non è parso opportuno ricollocarla per le malsane condizioni di umidità. La tela ha quindi trovato posto nella cappella del Crocefisso dove sono garantite le condizioni di sicurezza e di visibilità. Il desiderio di riesporre il quadro all'interno della chiesa nasce dall'intento di recuperare almeno parzialmente la sua originaria destinazione, non coincidente con la precedente sistemazione nella sagrestia, come testimoniano le fonti ottocentesche. Il primo riferimento è costituito da una Visita Apostolica del 1824 in cui la tela "rappresentante la discesa del Medesimo [Spirito Santo] sul Cenacolo" è citata nella cappella dedicata appunto allo Spirito Santo, la quarta a destra.⁹¹⁾ Con la stessa collocazione il dipinto è ricordato da A. Nibby, poco più tardi, nel 1839, mentre G. Erolì, nel '95, precisa che da tale originaria collocazione questo è stato ormai spostato nella vicina cappella della Madonna della Clemenza poiché quella dello Spirito Santo era stata completamente alterata dalla creazione della tomba di Vittorio Emanuele II.⁹²⁾ Precise e circostanziate le notizie sul dipinto, eseguito dal pittore nel 1790 per conto dello stesso Capitolo della chiesa come apprendiamo dal *Diario Ordinario* del Chracas. Il 28 maggio di quell'anno leggiamo infatti che "Nelle predette Feste di Pentecoste, nella chiesa di S. Maria ad Martyres detta la Rotonda è stato ammirato ed encomiato il novo bellissimo Quadro rappresentante la Venuta dello Spirito Santo, eseguito dal valente pennello del rinomato Pittore Sig. Pietro Labruzzi, il quale da quel R.mo Capi.lo venne prescelto per colorirlo".⁹³⁾ Agli attributi elogiativi del passo del *Diario Ordinario* fa riscontro una totale carenza di dati e di notizie sul pittore sul quale non esiste una biografia ad eccezione della voce del lessico Thieme-Becker.⁹⁴⁾ A questa lacuna si aggiunge la curiosa coincidenza che Labruzzi, nonostante i riconoscimenti ufficiali, non risulta membro della Accademia di San Luca per la quale pure esegue il 'Ritratto di Vincenzo Pacetti'.⁹⁵⁾ Come concordemente indicano le fonti fu invece dal 1780 aggregato alla Accademia dei Virtuosi attraverso la quale probabilmente ottenne la committenza della tela per il Pantheon.

La scarsità di dati documentari fa del Labruzzi una figura ancora nebulosa impedendoci di conoscerne le varie tappe dell'iter artistico, a cominciare dalla prima formazione. I contributi critici, rivolti alla sola produzione ritrattistica, hanno accentuato tale situazione, lasciando in ombra le circostanze in cui si svolse la pur consistente attività di pittore religioso.

Al 1753 risale la prima opera di Labruzzi, la 'Madonna con Sant'Anna e San Gioacchino', nella chiesa romana di Santa Maria della Luce. Il dipinto fa parte degli interventi di decorazione direttamente patrocinati dai Padri Minimi ed affidati ad artisti di cultura napoletana come Sebastiano Conca, cui spettano l'affresco della conca absidale con l' 'Eterno Padre' e la portella del tabernacolo con il 'Salvatore', Giovanni Conca, fratello di Sebastiano, che dipinge la 'Morte di San Giuseppe' e i 'Santi Francesco di Paola, Francesco di Sales e Giovanna di Valois', e Onofrio Avellino, attivo con la pala di 'San Francesco di Paola che attraversa lo stretto di Messina'⁹⁶⁾. La coin-



15 - ROMA, PANTHEON - PIETRO LABRUZZI: PENTECOSTE

cidenza della presenza di Labruzzi in un *côté* di artisti napoletani ruotanti attorno al più famoso Sebastiano Conca, unita all'origine meridionale del pittore, implicitamente ricavabile dall'articolo sul fratello Carlo indicato come figlio di Giacomo "di antichissima gente di Messina",⁹⁷⁾ ci può far supporre che la formazione artistica di Labruzzi sia avvenuta proprio in tale area figurativa napoletana. Congettura ancor più probabile trattandosi della prima opera pubblica del pittore, ancora bisognosa di una guida artistica come la giovane età lascia intuire.⁹⁸⁾

Le evidenti affinità stilistiche tra la 'Madonna con Sant'Anna e San Gioacchino' e il quadro di Onofrio Avellino sembrano confermare un'ipotesi in tal senso. Sempre in gruppo con artisti di cultura meridionale Labruzzi è del resto operoso anche più tardi con il 'Martirio di Santo Stefano' nella chiesa di Santo Stefano in Piscinula, dove sono attivi anche altri pittori della cerchia di Sebastiano Conca come il poco noto Gaetano Sortini. Gli sviluppi stilistici del linguaggio di Labruzzi



16 - SUBIACO, CHIESA DI SANT'ANDREA - PIETRO LABRUZZI:
MORTE DI SANTA SCOLASTICA

si muovono proprio in tale direzione, verso una revisione in senso classicista del lessico conchresco che si fa rarefatto o nelle pieghe contenute dei personaggi, nel tocco meno preziosamente fluido, nei volti dalle fisionomie grevemente naturalistiche.

Le convergenze con altri pittori meridionali, attivi proprio in quegli anni a Roma, sono evidenti; così con un altro allievo di Conca, Giuseppe Ranucci, che nella 'Predica del Battista' (Roma, chiesa di Santa Maria dell'Orto) del 1779 si esprime in accordo con una interpretazione analoga del linguaggio di Conca.⁹⁹⁾ Emblematico di tali orientamenti è il dipinto della 'Morte di Santa Scolastica' (Subiaco, chiesa di Sant'Andrea), firmato e datato da Labruzzi nel 1778 (fig. 16), che riassume i motivi lessicali ricavati da Conca aggiornati attraverso il filtro prepurista della impaginazione scarna, con un latente omaggio al rigorista Benefial della 'Beata Giacinta Marscotti morente' (Roma, chiesa di San Lorenzo in Lucina), dipinto esattamente cinquant'anni prima.

Un altro artista di cultura meridionale con cui Labruzzi appare in sintonia è Marcello Leopardi¹⁰⁰⁾ e il dipinto di Subiaco lo conferma, affine come appare al 'Martirio di Sant'Andrea' (Perugia, Oratorio di Sant'Andrea), eseguito da Leopardi nel 1785. La definizione della scena con il personaggio principale dal volto scavato e sofferente disteso al centro è analoga, così la figura dell'angelo mae-

stoso in alto, che campisce l'intera zona superiore del quadro. In entrambe le tele sono poi presenti le componenti di un nuovo e più generalizzato lessico che si va diffondendo in altri artisti del periodo, attivi per la curia romana, intessuto di improvvise inquietudini, di colpi di immaginario vento, di espressionistiche enfasi. Tali elementi si accentuano negli anni e la 'Pentecoste', pur nel rispetto della tradizione iconografica, propone proprio questo inquieto serpeggiare di linee, non disgiunto da una conduzione pittorica sempre più scarna e liscia. L'accentuazione dei moti sentimentali dei personaggi si carica negli eccessi delle rese fisionomiche dei volti; tutta la scena appare improntata ad un improbabile naturalismo mentre un vento immaginario scuote le chiome dei due grandi angeli e fa vibrare le altre. I corpi, come quello di San Pietro, appaiono scorciati all'eccesso in un dilatarsi delle forme.

Labruzzi è perfettamente in sintonia con gli orientamenti della cerchia di artisti quali Antonio Concioli e Antonio Cavallucci con cui opera per la committenza di Pio VI, cerchia nella quale prende consistenza questo linguaggio intessuto di arcaismi forzati e di "inquieto ondeggiare di drappaggi".¹⁰¹⁾ La tendenza è chiaramente espressa proprio dalla produzione di Cavallucci, dall' 'Elia sul monte Carmelo col garzone' (Roma, chiesa di San Martino ai Monti), in cui lo scorcio delle pose sembra dilatare le figure, definite "energetiche" da S. Röttgen.¹⁰²⁾ A questo quadro, dipinto da Cavallucci nel 1793, sembra guardare Labruzzi un anno più tardi nell'eseguire la 'Fuga in Egitto' (fig. 17) per la chiesa di Gesù e Maria,¹⁰³⁾ in cui la figura dell'angelo è resa in forma guizzante e il tipo della Vergine è raccorciato in un'improbabile posa bloccata, contenuta dalla piega arcaica del manto. Nella figura dell'angelo, vicino anche ai due in alto nella pala del Pantheon, può ravvisarsi un modulo tipico e ricorrente del repertorio religioso di Labruzzi.

Può essere interessante constatare che dal punto di vista iconografico la tela del Pantheon trova il suo più lontano ed autorevole precedente nella 'Pentecoste' di Lanfranco (Fermo, Pinacoteca Civica) da cui deriva la griglia compositiva e, più pedissequamente, la figura ingnocchiata di San Pietro. Fra Sei e Settecento il prototipo lanfranchesco sembra riscuotere infatti notevole consenso e ad esso si ispirano una serie di dipinti sul tema. È il caso del quadro di Giuseppe Ghezzi (Roma, chiesa di San Silvestro in Capite) che propone una versione dal taglio ravvicinato e dai personaggi enfaticamente atteggiati e definiti dal contrastato chiaroscuro di matrice brandiana. Seguono poi gli esemplari di Giovanni Maria Morandi (Roma, Chiesa Nuova) e di Corrado Giaquinto (Roma, Collegio di Propaganda Fide) cui si aggiungono le due versioni di Sebastiano Conca, dipinte rispettivamente nel 1750 (Aversa, chiesa di San Michele) e nel 1761 (Aversa, chiesa di San Lorenzo). Quest'ultima, palesemente rispondente al prototipo di Lanfranco nella zona superiore fluttuante di angeli, appare estremamente affine alla versione di Labruzzi per il particolare degli alti gradini su cui, isolata, è assisa la Vergine, dipinta nella stessa innaturale posa inclinata.

L'equivoco "Pozzi" ed un "San Niccolò" "di poca stima"

Il lessico Thieme-Becker, alla voce Stefano Pozzi, cita un dipinto raffigurante il 'Martirio di Santo Stefano', eseguito dal pittore per il Pantheon.¹⁰⁴⁾



17 - ROMA, CHIESA DI GESÙ E MARIA - PIETRO LABRUZZI: FUGA IN EGITTO

Inutile tuttavia ricercare il quadro di Pozzi perché in realtà non è mai esistito. La citazione del Thieme-Becker equivoca infatti Stefano con il più giovane e meno noto Andrea Pozzi che, invece, eseguì realmente un dipinto per la chiesa sul tema di Santo Stefano che, rimosso dalla sua collocazione presumibilmente all'inizio del secolo, è stato possibile reperire nei depositi della Pinacoteca Vaticana.¹⁰⁵⁾ La 'Morte di Santo Stefano' (fig. 18) è infatti ricordata dalla Visita Apostolica del 1824 come "Quadro rappresentante S. Stefano Protomartire dipinto dal vivente Pittore Pozzi per commissione del celeberrimo Scultore Cav. Canova, il quale ne fece dono alla nostra chiesa"; da A. Nibby e da G. Erolì, il quale aggiunge che la tela fu eseguita nel 1823, su commissione di monsignor Giovanbattista Canova, fratello del più celebre Antonio.¹⁰⁶⁾ L'affermazione di Erolì è poi testimoniata dal lungo passo del *Diario Ordinario* del 28 aprile 1824: "Il Signor Professor Pozzi autore del bel quadro esistente nella cappella presso alla Sagrestia di S. Maria ad Martyres rappresentante la deposizione del protomartire Santo Stefano; quadro si giustamente encomiato dagli amatori non solo ma eziando dagli ottimi discorritori delle Arti...".¹⁰⁷⁾

Nonostante le lodi delle fonti coeve la figura di Andrea Pozzi è stata pressoché dimenticata ed il grande quadro di storia sacra costituisce testimonianza dell'attività del pittore romano, operoso nei primi decenni dell'Ottocento. Dal suo biografo, De Boni, apprendiamo che ricoprì anche cariche ufficiali quali la direzione della Reale Accademia di Portogallo a Roma e la presidenza negli anni 1830-31 della Accademia di San Luca per la quale aveva eseguito, nel 1808, la sua opera più nota, la 'Santa Cecilia morente', tuttora esposta nelle sale della Accademia.¹⁰⁸⁾

Il riferimento di prammatica a Raffaello del *Diario Ordinario* è ampiamente giustificato dall'evidente studio

del pittore del prototipo della 'Deposizione' Borghese, arricchito da più generiche citazioni quali la maestosa figura femminile inginocchiata sulla destra, desunta dal Raffaello dell' 'Incendio di Borgo'.

All'ossequio per Raffello si unisce poi quello, univocamente sentito nell'Ottocento, per Garofalo, qui preso a modello attraverso il 'Compianto su Cristo morto', sempre della Galleria Borghese.

L'equivoco del Thieme-Becker, confondendo Andrea con Stefano Pozzi ha causato un ulteriore equivoco, quello di riferire a quest'ultimo artista, ritenuto erroneamente operoso al Pantheon, un altro dipinto, la 'Donazione del Pantheon a papa Bonifacio IV da parte dell'imperatore Foca' (fig. 19), posto dopo il restauro nella sesta cappella destra detta della Madonna della Clemenza.¹⁰⁹⁾ Sul quadro esistono scarsissime notizie ed appare arduo ricostruirne le vicende anche per quanto riguarda la sua originaria collocazione.¹¹⁰⁾ Il primo a citare il dipinto è G. Erolì¹¹¹⁾ che lo ricorda, come opera anonima, nella seconda cappella destra, vicino alla 'Morte di Santo Stefano' di A. Pozzi, coincidenza questa che ha evidentemente contribuito alla confusione di cui si diceva precedentemente. La collocazione della 'Donazione del Pantheon a papa Bonifacio IV' nella cappella era pienamente giustificata in quanto questa era dedicata al merito di tale pontefice che è dipinto nel quadro proprio nel momento di ricevere la bolla di consegna del monumento pagano, che sarà poi trasformato in tempio cristiano, consacrato ai santi martiri. Il silenzio delle fonti sul quadro e sul suo autore appare curioso e comunque in contrasto con l'assunto iconografico, di rilevanza emblematica per il Pantheon e per la sua storia.

L'area figurativa cui far risalire l'anonimo dipinto è quella romana degli anni 1740-60 in cui l'eredità marattesca si congela in un'esecuzione pittorica sempre più



18 - CITTÀ DEL VATICANO, PINACOTECA, DEPOSITI (GIÀ NEL PANTHEON) - ANDREA POZZI:
MORTE DI SANTO STEFANO

scarna e lisciata che spiana pieghe e cancella chiaroscuri, utilizzando i colori nelle gamme pure e bene definiti nelle larghe campiture. Le congiunture più prossime in questa frequentata area figurativa vanno individuate nei modi di Costanzi, Parrocel, Zoboli, con i quali si allineano gli enunciati di levigata e tipica conduzione pittorica. Affinità notevoli si riscontrano con l'opera di Costanzi, con 'Clelia davanti a Porsenna' (Torino, Palazzo Reale) di cui sembra riproporre il personaggio del guerriero dall'elmo piumato sulla destra, con il 'Miracolo di San Giuseppe di Copertino' (Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica) e la 'Allegoria del Trattato di Aquileia' (Livorno, Collezione Leonardi) cui rimandano una certa fissità statuaria dei personaggi ed il nitore delle campiture cromatiche. Costanzi è in questa cerchia di pittori quello in cui la scelta in senso classicista si fa sempre più stringente ed esclusiva anche rispetto ad un Masucci che si muove in linea con soluzioni più riduttivamente rococò. L'ipotesi che possa trattarsi proprio di Costanzi è tuttavia assai improbabile perché una committenza romana di tale rilievo sarebbe stata ampiamente documentata dalle biografie dell'artista. Legami tra il Pantheon e l'artista esistettero tuttavia e Costanzi, alla propria morte, stabili che, una volta decedute anche la moglie e le sorelle, le Accademie dei Virtuosi e di San Luca dovessero ereditare e costituire ciascuna una cappellania rispettivamente nel Pantheon e in Santi Luca e Martina.¹¹²⁾

A proposito delle affinità tra il quadro ed il linguaggio di Zoboli, va premesso che questi risulta assai prossimo a Costanzi nella stessa ideazione compositiva degli spazi, come nota B. Guerrieri.¹¹³⁾ Si ritrovano le coordinate del quadro di Bonifacio IV nella impaginazione della scena e nelle figure virili dei dipinti di Zoboli, caratterizzate dal nitore dei volti schiariti in cui si adombra un richiamo a valori etici preneoclassici. Così proprio il personaggio di papa Bonifacio rimanda al prototipo di vecchio barbuto della 'Visitazione' di Zoboli (Roma, chiesa di Sant'Eustachio) e al 'San Matteo che impone il velo a una regina' (Pisa, chiesa di San Matteo), assimilati dalla stessa scarna e diafana materia pittorica. Ma anche il nome di Zoboli non costituisce che una indicazione stilistica ed è assai probabile che l'autore della tela del Pantheon, pur facendo parte di questo ambito figurativo, vada individuato tra artisti poco noti la cui sola scarsa fama possa giustificare il silenzio delle fonti su un dipinto di evidente interesse sia per le qualità intrinseche sia per la valenza iconografica.

Un altro dipinto anonimo, ma stavolta di qualità scadente, è la 'Vergine e San Nicola di Bari' (fig. 20), ricollocato dopo il restauro nella sua cappella originaria, la prima a destra.¹¹⁴⁾

A differenza del caso precedente questo quadro è ricordato da tutte le fonti a partire dall'Inventario del 1686 che lo cita tuttavia nella settima edicola sinistra ed è concordemente riferito alla committenza del canonico Francesco Platel che lo donò alla chiesa.¹¹⁵⁾ Nell'archivio capitolare è infatti conservato il documento relativo dal quale si ricava la data, 9 settembre 1685, e la consistenza della donazione del Platel che "Fece rimodernare li doi Altari alli lati dell'altare maggiore con farvi li quadri novi; li paliotti di pietre buone, dodici candelieri d'ottone..." spendendo "Per li quadri di S. Anna e San Nicolò, li telari, Indoratore, muratori, e tela circa scudi 300".¹¹⁶⁾

Le altre fonti documentarie si limitano a ricordare il quadro omettendo il riferimento all'autore, ma già F. Titi lo descrive come opera "di poca stima", seguito da G. Melchiorri e da Erolì che lo definiscono rispettiva-



19 - ROMA, PANTHEON - ANONIMO DEL 1750 CIRCA:
DONAZIONE DEL PANTHEON A PAPA BONIFACIO IV
DA PARTE DELL'IMPERATORE FOCA

mente "di cattiva scuola" e "di poco pregio".¹¹⁷⁾ Effettivamente si tratta di un'opera di un modesto artista ritardatario seguace della cultura classicista di matrice barberiniana, non lontano dai modi dello stesso Giacinto Gimignani. I molteplici riscontri con il repertorio di questo pittore testimoniano l'affinità di base e la probabile comune area figurativa di provenienza. L'atteggiarsi compunto e devoto di San Nicola riecheggia quello della 'Pala di Sant'Egidio', dipinta da Gimignani in Santa Maria Nova a Firenze, mentre la Vergine, dalla stucchevole fissità del volto senza ombre, ripete un prototipo tipico dell'artista pistoiese come documenta il confronto con la Madonna della pala della chiesa romana di Propaganda Fide. Ancor più stringente si fa la consonanza nelle figure dei putti dai volti dilatati, i corpi appesantiti ed i riccioli ben marcati secondo un modulo ricorrente in tutto il repertorio di Gimignani.

SITUAZIONE DELLE CAPPELLE DEL PANTHEON DALLA FINE DEL SEICENTO AD OGGI - TAVOLA COMPARATIVA

(A = *Inventario di tutte le supellettili, e robbe esistenti nella Chiesa e Sacrestia di S. Maria ad Martyres nella Rotonda fatto nell'anno 1686...*, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, fondo Pantheon, II-11; B = F. TITI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma 1763; C = A. NIBBY, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, Roma 1838/41; D = G. EROLI, *Raccolta generale delle iscrizioni pagane e cristiane esistenti nel Pantheon di Roma preceduta da una breve ma compiuta storia di esso condotta fino ai nostri tempi*, Narni 1895; E = Situazione al 1986).

A) INVENTARIO, 1686	B) F. TITI, 1763	C) A. NIBBY, 1841	D) G. EROLI, 1895	E) 1986
I capp. d. "Altare de' Sti Pietro e Caterina - La pittura a fregio nel muro rappresentante Sti Pietro, e Caterina si crede del Cozza"	"è un S. Niccolò di Bari di poca stima"	"S. Nicolò di Bari di poca stima"	"Tabernacolo di s. Nicola di Bari il cui quadro si tiene per lavoro del Labruzzi ma di poco pregio"	Ignoto del sec. XVII, 'La Vergine e S. Nicola di Bari'
2 capp. d. "Altare di tutti li SSI... - Un quadro grande rappresentante tutti li Santi"	"ha un'immagine della Madonna su l'altare; e il rimanente a fresco dal cavalier Mattia de' Maio siciliano"	"ha una Madonna, e nei lati pitture a fresco del cav. Mattia de' Maio siciliano"	"Cappella dedicata al pontefice s. Bonifacio IV; dipinto che figura l'imperatore Foca.. a fianco tela figurante il martirio di S. Stefano"	Scuola melozzesca, 'Annunciazione'; a destra, P. Bonzi, 'Incredulità di S. Tommaso'; a sinistra, C. Maioli, 'S. Lorenzo e S. Agnese'
3 capp. d. "Altare di S. Lorenzo, et Agnese - Un quadro grande de' SSI Lorenzo, et Agnese... si dice del Romanelli"	"tavola con s. Lorenzo e s. Agnese opera di Clemente maioli"	"quadro con diversi santi"	"Tabernacolo in onore di s. Lorenzo e s. Agnese qui dipinti da Clemente Maioli"	Scuola toscana del sec. XV, 'Incoronazione della Vergine'
4 capp. d. "Altare di S. Tomasso Apostolo - Un quadro grande di S. Tomasso... del Gobbo dei Carracci"	"Pietro Paolo Gobbo da Cortona.. rappresentò s. Tommaso"	"dipinto del Cabruzzi [sic] rappresentante la venuta dello Spirito Santo"	Cappella già dedicata allo Spirito Santo ma poi Tomba di Vittorio Emanuele II"	Tomba di Vittorio Emanuele II (1878)
5 capp. d. "Altare di S. Michele Archangelo - Vi era un Quadro di S. Michele antico... di presente vi è di stucco"	"s. Anna scolpita da Lorenzo Ottoni"	"statua di S. Anna, scolpita da Lorenzo Ottoni"	"Tabernacolo in onore di s. Anna scolpita da Lorenzo Ottoni"	Lorenzo Ottoni, 'S. Anna con la Vergine giovinetta' (scultura)
6 capp. d. "Altare de' Sti Biagio e Caterina - Un quadro grande con l'immagine della Bma Vergine, e de' Sti Biagio e Caterina"	"Quadro poi della Madonna, s. Caterina e un s. Vescovo è pittura d'autore incognito"	"quadro di Stefano Pozzi esprime il martirio di s. Stefano"	"Cappella della Madonna della Clemenza, qui è stato spostato il quadro di Labruzzi già nella Cappella dello Spirito Santo"	Scuola umbro-laziale del sec. XV, 'Madonna della Clemenza'; sulla parete destra, Ignoto 1750 c., 'Donazione del Pantheon a papa Bonifacio IV da parte dell'imperatore Foca'
7 capp. d. "Altare della Beatis:ma Vergine.. hora dedicato alli Sti Giachino et Anna... - Il quadro di detti Santi.."	"S. Cesario scolpito in marmo da Bernardino Cametti"	"statua di S. Anastasio scolpita da Francesco Moderati"	"Tabernacolo di S. Rasio espresso in marmo da Bernardino Cametti"	B. Cametti, 'S. Atanasio' (scultura)

A) INVENTARIO, 1686	B) F. TITI, 1763	C) A. NIBBY, 1841	D) G. EROLI, 1985	E) 1986
<p>Alt. magg. "Al.re Mag.re.. sotto il quale vi sono... li corpi de' SS Rasio, et Atanasio"</p>	<p>"Fu rifatto nel 1719 si crede col disegno d'Alessandro Specchi"</p>	<p>"Altare maggiore rifatto nel 1719"</p>	<p>"Nel 1718-23 [Clemente XI] rifece e adornò l'altare maggiore"</p>	<p>Altare progettato da A. Specchi ma più volte rimaneggiato</p>
<p>7 capp. s. "Altare di S. Nicolò... - Quadro grande di S. Nicolò"</p>	<p>"s. Atanasio di Francesco Moderati"</p>	<p>"Statua di S. Cesario di Bernardino Cametti"</p>	<p>"Tabernacolo sacro a S. Anastasio.. scultura di Francesco Moderati"</p>	<p>F. Moderati, 'S. Rasio' (scultura)</p>
<p>6 capp. s. "Altare del SSmo Crocifisso - Una immagine del SSmo Crocifisso di rilievo di legno grande antichissimo"</p>	<p>"Immagine del Santissimo Crocifisso. De' quadri laterali non occorre far menzione"</p>	<p>"Cappella del ss. Crocifisso"</p>	<p>"Cappella del Crocifisso"</p>	<p>Cappella del Crocifisso: Crocifisso ligneo del sec. XV; sulla parete sinistra, P. Labruzzi, 'Pentecoste'</p>
<p>5 capp. s. "Altare della Beatis.ma Vergine di Sasso - La statua della Bma Vergine.. opera di Giulio Romano"</p>	<p>"Statua della Madonna fatta da Lorenzetto"</p>	<p>"statua di nostra Donna.. scolpita da Lorenzo Lotti"</p>	<p>"Tabernacolo della Madonna del Sasso, La condusse Lorenzo Lotti"</p>	<p>Lorenzetto, 'Madonna del Sasso' (scultura)</p>
<p>4 capp. s. "Altare del SSmo Sacramento e Madonna di S. Luca - L'Immagine della Bma Vergine dipinta da S. Luca"</p>	<p>"Quadro a fresco con S. Michele che pare di Sebastiano Ceccarini. Sonvi due laterali di mano ignota"</p>	<p>"Cappella sul cui altare è un quadro rappresentante s. Tommaso apostolo condotto da Pietro Paolo Bonzi"</p>	<p>"Cappella di S. Tommaso qui figurato dal noto artista Pietro Paolo Bonzi"</p>	<p>Tomba di Umberto I e Margherita di Savoia</p>
<p>3 capp. s. "Altare delli Santi Bonifacio e Silvestro - le immagini di detti Santi di stucco"</p>	<p>"Statua di s. Agnese scultura di Vincenzo Felici Romano"</p>	<p>"Altare di s. Agnese ove è la statua scolpita da Vincenzo Felici romano"</p>	<p>"Tabernacolo di s. Agnese nobilmente cavata dal marmo di Vincenzo Felici"</p>	<p>V. Felici, 'S. Agnese' (scultura)</p>
<p>2 capp. s. "Altare di S. Giuseppe di Terra Santa - La statua di S. Giuseppe.. opera di Vincenzo fiorenzo"</p>	<p>"Statua di S. Giuseppe.. opera di Vincenzo de' Rossi"</p>	<p>"cappella sacra a s. Giuseppe di proprietà della nominata Congregazione dei Virtuosi"</p>	<p>"Cappella di s. Giuseppe. La statua che lo figura col giovinetto Gesù è di Vincenzo Rossi"</p>	<p>Cappella dedicata a S. Giuseppe di Terrasanta: V. De' Rossi, 'S. Giuseppe con Gesù giovanetto' (scultura)</p>
<p>1 capp. s. "Altare della Beatis.ma Assunta - Un quadro grande dell'Assunzione... del Camassei"</p>	<p>"è il quadro dell'Assunta del Camassei"</p>	<p>"Ultimo altare è quello dell'Assunta.. del Camassei"</p>	<p>Tabernacolo dell'Assunta. "Il dipinto appartiene di certo ad Andrea Sacchi"</p>	<p>A. Camassei, 'Assunzione'</p>



20 - ROMA, PANTHEON
ANONIMO DELLA FINE DEL SECOLO XVII:
VERGINE E SAN NICOLA DI BARI

Desidero ringraziare in primo luogo il Professor Dante Bernini che mi ha affidato la direzione dei lavori di restauro dei dipinti presenti nel Pantheon e ne ha seguito con interesse gli interventi. Per la cortese disponibilità e lo spirito di collaborazione dimostratimi nel corso della ricerca desidero poi esprimere la mia gratitudine a Luciano Arcangeli, Giuliano Briganti, Italo Faldi, Laura Gigli, Johanna Heideman, Anna Lio, Giovanni Morello, Angela Negro, Carlo Pietrangeli, Serena Romano, Stella Rudolph, Luigi Salerno, Claudio Strinati, Stefano Susinno, Almamaria Tantillo.

1) G. EROLI, *Raccolta generale delle iscrizioni pagane e cristiane esistenti ed esistenti nel Pantheon di Roma preceduta da una breve ma compiuta storia di esso edificio condotta fino ai nostri tempi*, Narni 1895. Estremamente utile è il capitolo dedicato alla trascrizione della lunga e circostanziata descrizione in latino di G. Antonio Bruzio che è conservata nella Biblioteca Apostolica Vaticana tra i documenti del fondo del Pantheon, con la collocazione I-16 *Pantheon illustratum*. Il testo di Erolì consta anche di una descrizione dell'interno del monumento nel periodo coevo all'autore oltre che di utilissime notazioni sui restauri e le alterazioni subite nei secoli dall'edificio nonché indicazioni sulle indulgenze, le donazioni, i nomi dei canonici ed una trascrizione di tutte le lapidi.

Un'altra fonte cui riferirsi sono naturalmente le guide della città e, nel secolo scorso, l'opuscolo di F. GORI, *Il Pantheon di Agrippa*, in *Archivio Storico Archeologico e Letterario della città e provincia di Roma*, Roma 1875, II, p. 281. In tempi più recenti si segnala il breve testo nella collana delle Chiese di Roma Illustrate di Bartocetti (V. BARTOCETTI, *Santa Maria ad Martyres*, Roma s.d.), che solo parzialmente affronta il tema delle vicende decorative del monumento.

2) Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in poi B.A.V.), Fondo Pantheon, Indice Vol. 384. Presso l'Archivio Segreto Vaticano si conservano invece tre fascicoli relativi al secolo XIX (Fondo S.P.A., Titoli 18 - IX fasc. 1-2-3) inerenti Disposizioni per memorie ed affari vari, permessi per studiare e Lavori e Spese.

3) La segnatura d'archivio è Pantheon II-11.

4) F. TITI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma 1763, p. 360; A. NIBBY, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, Roma 1838/41, p. 406.

5) Si confronti la situazione dell'Inventario del 1686 in cui sono citati quadri non più rintracciabili e quella attuale della chiesa.

6) Questi devono essere stati sostituiti in quanto attualmente i candelieri posti sull'altare maggiore non sono identificabili con quelli citati non recando stemma alcuno. Analogamente non è più rintracciabile la copertina in argento della 'Madonna di San Luca'.

7) Sull'argomento, e più in generale sugli interventi di Clemente XI nel Pantheon, si veda T.A. MARDER, *Specchi's High Altar for the Pantheon and the Statues by Cametti and Moderati*, in *The Burlington Magazine*, CXXII, 1980, 922, p. 30.

8) Il restauro è stato effettuato da Rossano Pizzinelli con la collaborazione di Chiara Sabatini ed è consistito nelle operazioni di foderatura e montaggio su nuovi telai estensibili essendo i preesistenti inutilizzabili, pulitura della superficie pittorica con Dimetil-Formamide + Acetato d'Amile al 50% per quanto riguarda la vecchia vernice mentre le ridipinture sono state asportate con Monobutilammina normale + acqua al 20% e rifinite poi a bisturi. Le successive stuccature sono state eseguite a gesso di Bologna e colla di coniglio, ridotte poi a bisturi e cotone umido; le integrazioni sono state ad acquarello e con colori da restauro a vernice. La verniciatura finale è stata a spruzzo con vernice Matt. Per la Soprintendenza l'assistente tecnico che ha seguito i lavori di restauro è stata Vera Vilucchi.

9) F. BORRONI, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XII, Roma 1970, p. 485.

10) B.A.V., Pantheon I-16, c. 622; Pantheon II-6, fasc. I, c. 12v; Pantheon II-11, fasc. 3, c. 87v; Pantheon I-17, c. 35.

11) G. BAGLIONE, *Le Vite de' Pittori Scultori et Architetti*, Roma 1649, p. 343, che scrive: "Si accomodò in casa de Signori Crescenzi Romani, e diedesi a dipingere i frutti dal naturale, & in quel genio non si poteva far meglio".

L'argomento è stato approfondito recentemente da L. SPEZZAFERRO, *Un imprenditore del primo Seicento: G.B. Crescenzi*, in *Ricerche di Storia dell'arte*, 1985, 26, p. 26 e prima da M. MARINI, *Del Signor Giovanni Battista Crescentij Pittore*, in *The Paul Getty Museum Journal*, 1981, 9, p. 127, sebbene con conclusioni diverse. Si veda anche F. D'AMICO, *Una postilla per il Caravaggio*, in *Antologia di Belle Arti*, 1985, 25 e 26, p. 90. Sulla figura di Bonzi: L. SALERNO, *Pittori di paesaggio del Seicento a Roma*, Roma 1977, II, p. 98; IDEM, *La natura morta italiana*, Roma 1984, p. 92; T. PUGLIATTI, *Pietro Paolo Bonzi Poesista*, in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna dell'Università di Messina*, Roma 1975, I, p. 17. Per la bibliografia precedente si rimanda alla voce di F. Borroni del *Dizionario Biografico degli Italiani*. Non esiste invece un contributo critico sulla attività di pittore di storia del Bonzi che tenti di reperire altre opere del genere e ne evidenzii le fonti figurative.

12) A.E. PEREZ SANCHEZ, *Pittura Italiana del Siglo XVII en España*, Madrid 1965, pp. 238 e 239.

13) B.A.V., MS Chigi V.V. *Inventario delli quadri della C.me dell'Ill. Abb. Sozzini ascendenti al n. 37*.

14) E. BATTISTI, *Profilo del Gobbo dei Carracci*, in *Commentari*, 1954, p. 301. Il dipinto, citato senza l'indicazione dell'autore anche nell'Inventario del 1686, è tra quelli oggi non rintracciati.

15) B.A.V., Fondo Pantheon, Libri di Entrata e Uscita dal 1633 al 1636, giugno 1633: "A Francesco Rossi scudi otto a conto del quadro di SS. Pietro e Caterina fatti nella mda chiesa", e poi nei conti dell'ottobre dello stesso anno: "A Francesco Rossi per resto del quadro di SS. Pietro e Caterina che a sua spesa ha fatto dipingere per scudi quattordici dei quali pagammo otto nel mese di giugno et hora per resto scudi sei 6", c. 45.

16) B.A.V., Pantheon I-17, c. 217.

17) B.A.V., Fondo Pantheon, Libri di Entrata e Uscita dal 1633 al 1636, giugno 1633: "Pagati al S. Pietro Paulo detto il Gobbo pittore scudi sei a buon conto del quadro che esso fa per l'altare di S. Tomasso", c. 23v; uscite di ottobre: "Al pittore Pietro Paolo detto il Gobbo per resto del quadro che ha fatto per la cappella di S. Tomaso nella chiesa mda 10 scudi", c. 44v.

18) SPEZZAFERRO, *op. cit.*, p. 58.

19) Si veda sull'argomento M. GREGORI, *Notizie su Agostino Verrocchi e un'ipotesi per Giovanni Battista Crescenzi*, in *Paragone*, XXIV, 1953, 275, pp. 36-56.

20) BATTISTI, *op. cit.*, p. 292. Il documento informa che il pittore è morto a circa sessanta anni indicando perciò la presumibile data di nascita attorno al 1576.

21) Si veda, sempre sull'argomento, BATTISTI, *op. cit.*, in cui risultano tutte le rispettive indicazioni bibliografiche.

22) C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice, Vite de' Pittori Bolognesi*, Bologna 1672, ed. cons. Bologna 1841, II, p. 91; P.J. MARIETTE, *Abecedario*, Paris 1851-53, I, p. 154; L. LANZI, *Storia Pittorica dell'Italia*, Firenze 1792, ed. cons. Firenze 1834, V, p. 133.

23) L. SALERNO, *Pittori di paesaggio del Seicento a Roma*, cit., p. 102.

24) E. SESTIERI, *Catalogo della Galleria Ex-Fidecommissaria Doria Pamphilj*, Roma 1942, p. 104. Sestieri ricorda che il quadro era attribuito a Domenichino anche nel catalogo del Serra del 1909. Recentemente Pugliatti, (*op. cit.*) attribuisce l'opera a Bonzi, attribuzione riportata nel catalogo della Galleria del 1982, curato da E.A. Safarik e G. Torselli.

25) Si vedano gli scritti di D'Amico, Salerno e Spezzaferro, già citati.

26) BORRONI, *op. cit.*

27) J. HESS, *Tassi, Bonzi e Cortona a Palazzo Mattei*, in *Commentari*, 1954, p. 303.

28) A.E. PEREZ SANCHEZ, *Pittura Italiana del siglo XVII*, catalogo della mostra, Madrid 1970, p. 81, n. 19; olio su tela, cm 0,39 x 0,31. Proviene dalla collezione Maratta; Inventario de La Granja, Felipe V, 1746, n. 44.

29) F. ZERI, *La Galleria Pallavicini in Roma*, Firenze 1959, n. 360, olio su tela, cm 62,8 x 48,9.

30) BORRONI, *op. cit.*

31) Archivio della Accademia Nazionale di San Luca: 1601, Giustificazioni I, n. 120; 1618/22, Vol. 2/A, c. 28v, c. 37, c. 43; 1634/39, Vol. 166, c. 12.

32) M. MAHONEY, *The Drawings of Salvator Rosa*, London 1977, I, p. 56 e II, p. 165. Il dipinto era stato commissionato per l'altare maggiore della chiesa della Morte a Viterbo.

33) Si veda sull'argomento il catalogo della mostra *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, Roma 1978, a cura di G. PIANTONI DE ANGELIS, p. 78, n. 165 e 166.

34) G. DI DOMENICO CORTESE, *La Vicenda artistica di A. Camassei*, in *Commentari*, 1968, 4, p. 281; A. SUTHERLAND HARRIS, *A Contribution to Andrea Camassei*, in *The Art Bulletin*, 1970, 52, p. 49 e la voce di S. VASCO nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVII, Roma 1974, p. 81, che rimanda anche a tutta la bibliografia precedente, in particolare alla nota di J. HESS, *Die Künstlerbiographien van Giovanni Battista Passeri*, Leipzig und Wien 1934, p. 172.

35) EROLI, *op. cit.*, p. 461: "POMPILIUS ZUCCARINI | ABB S.M^{ae} DE - CAMPLIO / HUIUS - ECCL^{ae} - CANONICUS | URBANI. VIII. PONT. MAX. / A - CUBICULO - SECRETUS - AUDITOR / MORTIS - MEMOR - VIVENS / HOC - MONUMENTUM - SIBI - POSUIT | ANNO DNI MDCXXXVIII".

36) Si veda I. LAVIN, *Duquesnoy's "Nano di Crequi" and Two Busts by Francesco Mochi*, in *The Art Bulletin*, 1970, 2, p. 132.

37) Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca, Vol. 72, c. 32, senza data, ma precedente al 1635 e Vol. 69, c. 103 e c. 105. A. Camassei è presente nei registri dell'Accademia a partire dal 1633, spesso con il titolo di "stimatore".

38) B.A.V., Pantheon II-11, fasc. 3, c. 15, risalente al secolo XVIII, ma senza data; Pantheon II-6, c. 9v, anch'esso risalente al



21 - PALESTRINA (ROMA), DUOMO - ANDREA CAMASSEI: MARTIRIO DI SANT'AGAPITO

secolo XVIII, ma senza data; Pantheon II-11, fasc. 3, datato 1706; Pantheon II-11, fasc. 3, datato 1740.

39) EROLI, *op. cit.*, p. 248.

40) L. PASCOLI, *Vite de pittori, scultori et architetti moderni*, I, Roma 1730, p. 38; N. PIO, *Le vite de pittori, scultori et architetti*, Roma 1724, ed. a cura di C. e R. Enggass, Città del Vaticano 1977, p. 14. G.B. PASSERI, in HESS, *op. cit.*, p. 172.

41) L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Firenze 1792, ed. cons. Firenze 1834, II, p. 167.

42) A. PRESENZINI, *Vita ed opere del pittore A. Camassei*, Assisi 1880.

43) Tale tipologia "a modulo triangolare" come elemento ricorrente dei modi di Camassei, è stata messa fuoco da L. BARROERO, *Andrea Camassei, Giovanbattista Speranza e Marco Caprinuzzi a San Lorenzo in Fonte a Roma*, in *Bollettino d'Arte*, LXIV, 1979, 1, p. 65.

44) A. SUTHERLAND HARRIS, *Andrea Sacchi. Complete Edition of the Paintings with a Critical Catalogue*, Oxford 1977.

45) DI DOMENICO CORTESE, *op. cit.*, p. 285.

46) E. SCHLEIER, *Quelques tableaux inconnus de François Perrier à Rome*, in *Revue de l'art*, 1972, 18, p. 39.

47) "Un quadro con dentro Sant'Agabito con lioni con alcune figure con un Angelo che tiene la Corona, e palma in mano alto palmi quindici e mezzo lungo dieci e senza Cornice", *Inventario della Guardarobba Del Palazzo di S.E. in Roma Principe Maffeo Barberini*, 1655, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Barberini, pubblicato in M. LAVIN ARONBERG, *Seventeenth Century Barberini*

Documents and Inventories of Art, New York 1975, p. 265, n. 25. Il quadro ricorre poi anche nell'Inventario successivo al 1672, citato sempre dalla Lavin Aronberg, (*op. cit.*, p. 363, n. 23). Il dipinto di Palestrina è in pessime condizioni di conservazione, in gran parte dovute ad un incendio che ha subito all'inizio di questo secolo. La fotografia che qui si pubblica (fig. 21) ha quindi solo valore di documentazione iconografica.

48) MALVASIA, *op. cit.*, II, p. 242.

49) PASCOLI, *op. cit.*

50) PREZENZINI, *op. cit.*, p. 80.

51) S. CORRADINI, *La Quadreria di Gian Maria Roscioli*, in *Antologia di Belle Arti*, III, 1979, 9/12, pp. 192-196. Si tratta del Libro di spese del 1639, alla data del 28 febbraio.

52) "Die 14 Augusti 1625 fuit visitata ecclesia S. Maria ad Martyres supra Rotundam et fuit provisum ut infra Decreta Ad Altare sub invocacione S. Laurentijs Martiris, Icona quae lacerata est removetur infra idem tempus maneat D. Crescentius de Crescentijs pro adimplemento pinguis legati huius Cappella (ut dicitur) relict: à bon. me: D. Maria Buccania de Vulgaminis et provisione necessaria suppletitilij quâ omnino cavet. alius". B.A.V., Pantheon I-17, c. 216.

53) La bibliografia sul pittore è ancora estremamente scarsa, specie per quanto riguarda la sua attività romana di cui si dirà più avanti. Gli affreschi della volta della chiesa di Santa Apollonia sono andati perduti essendo stata abbattuta la chiesa. A proposito del soggiorno a Ferrara di C. Maioli e delle opere eseguite in quella città si veda A. MEZZETTI, in *Mostra di opere d'arte restaurate a Ferrara*, catalogo della mostra, Ferrara 1962, p. 52, e C. CITADELLA, *Catalogo storico de' Pittori e Scultori Ferraresi e delle opere loro*, Ferrara 1783, III, p. 319 e E. RICCOMINI, *Il Seicento ferrarese*, Milano/Ferrara, 1969, p. 52. Di Maioli non si conosce il luogo di nascita, indicato presumibilmente come Ferrara dalle fonti; la data di nascita è segnata dalla voce del Thieme-Becker (U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, vol. XXIII, Leipzig 1929, p. 579) al 1625, ma già Riccomini riteneva che dovesse essere anticipata in quanto nel 1642, a soli diciassette anni quindi, risulta membro dell'Accademia di San Luca. Vedremo come tale data della presenza dell'artista nei registri dell'Accademia vada ulteriormente anticipata e come quindi la proposta di Riccomini sia giustificata, con il conseguente scivolamento di circa quindici anni del presumibile anno di nascita, da collocare attorno al 1610. L'educazione romana in ambito cortonesco viene concordemente riferita dalle biografie, così come il trasferimento a Ferrara dove risulta attivo nel 1671, nella chiesa di Santa Maria dei Teatini.

54) Desidero ringraziare Johanna Heideman cui mi ero rivolta per avere indicazioni sull'archivio Serlupi, che non appare ancora ordinato.

55) Per la famiglia Serlupi si veda R. AMAYDEN, *La Storia delle famiglie romane*, Roma 1910, II, p. 192; per i Crescenzi il *Dizionario biografico degli Italiani*, ad vocem. La fusione definitiva tra le due famiglie avvenne nel 1768 quando con il cardinale Marcello i Crescenzi si estinsero.

56) LAVIN ARONBERG, *op. cit.*, pp. 495 e 496. I documenti citati dalla Aronberg sono stati rivisti nel testo originale conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana.

57) B.A.V., Computisteria Barberini, 82, n. 111, 12 marzo 1642: "Al Clemente Maggiolino Pittore 7 scudi per haver copiato in rame di 2 p.mi e mezzo incirca di grandezza una madonna in un paese con il figl.lo e S. Gio. che viene da Gio. franc.co Romanelli la quale servita per darla a... in cambio d'unaltra simile havuta da lui e donata alla Sig.a marchesa Girarda..".

58) B.A.V., Computisteria Barberini, 82, n. 167, 9 aprile 1642: "A Clemente Maggiolino pittore scudi 6 per haver dipinto in un ovato di grandezza un palmo e mezzo in circa di pietra lapislazzolo di guardaroba un historia quando N.S. libera un indemoniato vicino al mare con altre figure..".

59) B.A.V., Computisteria Barberini, 82, n. 1072, 26 agosto 1643: "A Clemente Maggiolino Pittore scudi 25 simili.. che importa la pittura d'un cartone con il disegno colorito che rappresenta la caccia [incomprensibile].. del quale cartone ne fa un'arazzo da Monsù Pietro, alto p.mi 26 et largo p.mi 26 incirca".

60) B.A.V., Computisteria Barberini, 83, n. 1018, 24 maggio 1651: "Sig. Valenti a Clemente Maggioli pittore scudi dodici gli facciamo pagare il prezzo d'un quadro fatto da lui, che rappresenta il Ritratto della Sta di Nro Sigre Papa Innocenzo X compro per mandarlo a Valmontone che con Ric.ta a di..".

61) B.A.V., Computisteria Barberini, 83, n. 1049, 11 luglio 1651: "Sig. Filippo Valenti le piacerà pagare a Clemente Maggioli Pittore scudi dieci quali sono per haver dipinto in un rame alto p.mi e due terzi e largo un p.mo e un terzo un paese con la Mad.na, figliolo e

S. Giuseppe, e in'una pietra d'Amatista ovata alta un p.mo scarso la Assun.ne della Vergine di Sua Inventione che con sua ric.ta questo di..".

62) B.A.V., Computisteria Barberini, 83, n. 1901, 17 giugno 1653: "A Clemente Maioli Pittore scudi quaranta quali gli facciamo pagare un quadro fatto a fresco nella Chiesa di S. Ippolito di Porto una copia d'una Cena di N.S. L'originale del S. Romanelli ritoccato le pitture a Grottaf. S. Gregorio et altri lavori fatti alla Ma Vigna, che con sua ricevuta questo di..".

63) B.A.V., Computisteria Barberini, 85, n. 519, 14 marzo 1656: "Al Signor Andreangelo Valenti Le piacerà pagare a Clemente Maggioli Pittore scudi quaranta m.ta che gli facciamo pagare cioè 10 per la fattura di un quadro d'imperatore, che rappresenta l'Historia Pasce oves meas e 30 mta per haver fatto un Cartone per servizio dell'arazzo con dentro Christo che dà le chiavi a S. Pietro..".

64) B.A.V., Computisteria Barberini, 86, n. 349, 30 giugno 1660: "A Clemente Maggioli pittore scudi venti per che gli facciamo pagare per haver dipinto un Cartone che rappresenta un paese con l'istoria d'Apollone e Mercurio fatto da lui per il nuovo pezzo d'arazzo che si fabrica per no servizio..".

65) B.A.V., Computisteria Barberini, 86, n. 2505, 3 agosto 1663: "A voi med.o scudi tre che vi facciamo pagare per rimborso d'altretanti pagati a Clemente Maggioli pittore per havere restaurato la pittura di Andrea Sacchi nella volta di una stanza Del Palazzo del Sig. Prinpe di Palestrina nro Nipote alle quattro fontane, conforme alla sua ricevuta..".

66) B.A.V., Computisteria Barberini, 87, n. 33, 7 febbraio 1664: "Sig. Vincenzo Baccelli le piacerà pagare a Clemente Maioli Pittore scudi quindici m. che gli facciamo pagare a buono del quadro che fa d'ord.ne nostro del Concilio Niceno per l'altare di S. Nicolò in SS. Lorenzo e Damaso, conforme all'ord.ne..".

67) RICCOMINI, *op. cit.*, p. 53, n. 138.

68) TITI, *op. cit.*, p. 361.

69) BRUZIO, citato in EROLI, *op. cit.*, p. 349.

70) Vedi *Appendice*.

71) B.A.V., Pantheon II-11, fasc. 3, Inventario 1706, c. 27.

72) B.A.V., Pantheon II-11, fasc. 3, Inventario 1740; Pantheon II-11, fasc. 3, Inventario secolo XVIII, c. 28.

73) Sulla presenza di G.F. Romanelli nella decorazione del salone Barberini si veda A. LO BIANCO, *I disegni preparatori*, in *Il voltone di Pietro da Cortona in Palazzo Barberini*, in *Quaderni di Palazzo Venezia*, 1983, 2, p. 57.

74) G. FALCIDIA, *Dalla parte di Charles Mellin*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, II, Venezia 1983, p. 650.

75) Archivio della Accademia Nazionale di San Luca, Vol. 69, c. 303.

76) *Ibidem*, Vol. 43, c. 48v.

77) *Ibidem*, Vol. 43, c. 58v.

78) *Ibidem*, Vol. 43, c. 97.

79) *Ibidem*, Vol. 43, c. 145v.

80) *Ibidem*, Vol. 69, c. 296.

81) *Ibidem*, Vol. 44, c. 9v.

82) *Ibidem*, Vol. 44, alle date 25 gennaio 1665 e 6 febbraio 1668.

83) *Ibidem*, Giustificazioni, II, nn. 862 e 1671.

84) MEZZETTI, *op. cit.*, p. 93.

85) E. RE, *Biblioteca Alessandrina*, in *Quaderni della Sapienza*, I, 1945, p. 9.

86) F. CARTARI, in RE, *op. cit.*, p. 9.

87) CARTARI, *ibidem*.

88) Sebbene restaurati in tempi non remoti, gli affreschi sono afflitti da problemi di umidità, coperti parzialmente da efflorescenze saline causate da infiltrazioni di acqua. Il danno è causato da perdite di tubature dei soprastanti locali in uso ad un istituto scolastico. La Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici interverrà sugli affreschi quanto prima, sempre tuttavia dopo il risanamento dei danni alle tubature, già sollecitato al competente ente della Provincia.

89) RICCOMINI, *op. cit.*, p. 53.

90) Su questi affreschi si veda L. SALERNO, *Il Palazzo Cavallerini in Via dei Barbieri*, in *Palatino*, 1964, 1-3, p. 13.

91) Sacra Visitatio Apostolica 1824, *Relazione dello stato materiale, Spirituale e canonico Governativo della Collegiata Basilica Parrocchiale Chiesa di S. Maria ad Martyres denominata la Rotonda della Santità di N.S. Papa Leone XII 26 giugno 1824* (Archivio Segreto Vaticano, Visite Apostoliche 1825.II).

92) NIBBY, *op. cit.*, p. 410; EROLI, *op. cit.*, p. 44.

93) CHRACAS, *Diario Ordinario*, Roma 28 maggio 1790, n. 1607. Desidero ringraziare Laura Gigli che mi ha segnalato questo passo del *Diario*.

94) THIEME, BECKER, *op. cit.*, vol. XXII, 1928, p. 173. È da notare che sul fratello Carlo, anch'egli pittore, esiste uno scritto di F. LABRUZZI di NEXIMIA, *Notizie su Carlo Labruzzo pittore romano*, in *Buonarroti*, 1877-78, Quaderno II, p. 37. Su Pietro Labruzzo (1739?-1805) si veda comunque A. BUSIRI-VICI, *Pietro Labruzzo, pittore romano di ritratti*, in *Strenna dei Romanisti*, 1957, p. 248; il catalogo della mostra *Il Settecento a Roma*, Roma 1959, p. 139 e, di A. BUSIRI-VICI, *Addenda alla ritrattistica del romano Pietro Labruzzo*, in *L'Urbe*, 1978, 1, p. 27.

I contributi critici hanno affrontato soprattutto la produzione ritrattistica trascurando il repertorio di tema religioso e, soprattutto, non hanno mai indagato nella sua totalità la personalità dell'artista. Tale più completa indagine è stata compiuta da Anna Lio nel corso della propria tesi di Diploma del Corso di Specializzazione in Storia dell'arte medievale e moderna e sarà oggetto prossimamente di una pubblicazione. La studiosa ha anche avuto modo di approfondire le notizie biografiche mettendo a punto un profilo completo del Labruzzo.

95) Accademia Nazionale di San Luca, inv. n. 776.

96) Sulla chiesa di Santa Maria della Luce si veda l'omonima pubblicazione curata da D. Gallavotti Cavallero e G. Testa dell'Istituto di Studi Romani (D. GALLAVOTTI CAVALLERO, G. TESTA, *Santa Maria della Luce*, Roma 1976).

97) LABRUZZI di NEXIMIA, *op. cit.*, p. 38.

98) Nel 1753 Labruzzo avrebbe avuto solo quattordici anni. La Lio, che ha reperito la esatta fonte documentaria per la data di nascita, la fa slittare di qualche anno.

99) Per G. Ranucci si veda S. RUDOLPH, *La pittura del '700 a Roma*, Milano 1983, p. 797. Due pale d'altare firmate e datate, finora ignorate del pittore, sono presenti nella Chiesa di Propaganda Fide a Castelgandolfo e saranno illustrate, unitamente ad altre opere sei-settecentesche conservate nelle chiese del paese, in uno studio di prossima pubblicazione.

100) Marcello Leopardi, nato a Potenza Picena nel 1740 circa, muore a Roma nel 1795. Si veda sempre RUDOLPH, *La pittura del '700...*, cit., p. 782.

101) S. RÖTTGEN, *Antonio Cavallucci: un pittore romano fra tradizione e innovazione*, in *Bollettino d'Arte*, LXI, 1976, 3-4, p. 196.

102) *Ibidem*.

103) Si veda G. BATTISTA PROJA, *Chiesa di Gesù e Maria*, in *Alma Roma*, 1980, p. 20.

104) THIEME, BECKER, *op. cit.*, XVII, p. 340.

105) Sono molto grata a Stefano Susinno che mi ha segnalato l'attuale collocazione del quadro e Carlo Pietrangeli che mi ha permesso di pubblicarne la fotografia. Sul cartellino attaccato al dipinto è presente la seguente scritta: "Martirio di S. Stefano, m. 4,08 x 2,70, ritirata molti anni or sono dalla chiesa della Rotonda. Giugno 1934. Rifoderatura, telaio nuovo, risanamento pittorico".

106) NIBBY, *op. cit.*, p. 410; EROLI, *op. cit.*, p. 44.

107) "...torna ora a riprodursi con un piccolo ovato rappresentando questo in mezza figura S. Biagio e S. Caterina, sotto la cui invocazione, tuttora conservata, fu eretta in origine la cappella. Corrispondendo egli alla munificenza dell'inclita memoria del Signor Canova offre motivo a riflettere che l'oltre l'espressione con cui sono animati i volti distinguonsi ancora per il favorevole partito delle pieghe, il che prova che si in questo, come in ogni suo lavoro, attesa la somma esercitazione negli esemplari del divino Raffaele, e della scuola del secolo XV va seco loro gareggiando nell'emulazione della natura". CHRACAS, *Diario Ordinario*, Roma 2 aprile 1824, n. 34. Il piccolo ovale con 'San Pietro e Santa Caterina' risulta disperso. Un altro piccolo ovale raffigurante 'San Michele', anch'esso irreperibile, venne eseguito da Antonio Concioli nel 1793 per l'altare di Santa Agnese (si veda il *Diario Ordinario* del 27 luglio 1793, n. 1938).

108) Su Andrea Pozzi (Roma 1778-1837) cfr. F. DE BONI, *Biografie degli artisti*, Venezia 1846, p. 816. Altre notizie sul pittore in *Memorie Enciclopediche Riunite sulle Belle Arti, Antichità*, III, 1808, p. 41, in cui si accenna al fatto che ad Andrea Pozzi "è toccata la sorte di essere il primo" nell'esposizione della Accademia del Nudo e a p. 67, in cui l'artista è considerato a tale data, il 1808, "fra i giovani pittori, uno di quelli che più si distinguono dopo avere lodevolmente eseguito il Ratto di Proserpina, accennato ne' fogli passati, ha recentemente condotto a fine in tela Imperatore una Concezione sì bene che ne ha meritamente riscossi i suffragi de professori... grandissime speranze egli è certo ci danno di questo artista le due ultime suddette opere uscite dal suo pennello..".

109) L'attribuzione, se pur in forma dubitativa, è proposta da BARTOCETTI, *op. cit.*, p. 74.

110) Al momento del restauro la tela, in pessimo stato di conservazione, era stata depositata presso un magazzino della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Roma in Via dei Cerchi. Bartocetti (*op. cit.*) la cita nel coro d'inverno del Capitolio, ma proveniente dalla prima cappella destra.

111) EROLI, *op. cit.*, p. 43.

112) H. WAGA, *Vita nota e ignota di Virtuosi al Pantheon*, in *L'Urbe*, 1967, 6, p. 1.

113) B. GUERRIERT, *Disegni di Giacomo Zoboli*, catalogo della mostra, Roma 1984.

114) In origine, e lo dimostra l'Inventario del 1686, il quadro era nel settimo altare a sinistra, dedicato a San Nicola, in quanto il primo a destra era intitolato ai Santi Biagio e Caterina. Dal 1763 in poi, ovvero dalla citazione del Titi, sappiamo che il quadro è spostato in questa cappella con la nuova dedica a San Nicola, cappella nella quale è stato attualmente ricollocato.

115) Vedi *Appendice*. Gli altri inventari sono quelli del 1706 e 1740. B.A.V., Pantheon II-11, fasc. 3, c. 12v; Pantheon II-11, fasc. 3, inventario 1740. Nel testo di Bruzio, tradotto da Erolì, evidentemente precedente al 1685, data di esecuzione del quadro, questo non è citato. Sulla figura di Francesco Platel, Erolì (*op. cit.*, p. 477), riporta il testo di una lapide commemorativa, già posta davanti alla cappella del Sacramento, da cui si apprende che il Platel, Protonotario Apostolico, fu canonico dal settembre 1685 e morì a settantotto anni, il giorno 28 marzo 1703.

116) B.A.V., Pantheon II-7, fasc. 19, cc. 5v e 6: *Legati e donazioni fatte dalla bo: mem. F. Francesco Platel Canonico dell'Insigne Chiesa Collegiata di S. Maria ad Martyres, secolo XVII-XIX*. L'altro dipinto citato come "S. Anna" era destinato all'altare della settima cappella destra, dedicata alla Beatissima Vergine ed è irreperibile. Già nel Settecento, tuttavia, per volere di papa Clemente XI Albani, l'edicola venne occupata dalla grande scultura di Sant'Atanasio di B. Cametti.

117) TITI, *op. cit.*, p. 361; G. MELCHIORRI, *Guida metodica di Roma*, Roma 1854, p. 249; EROLI, *op. cit.*, p. 43.

APPENDICE

Inventario di tutte le supellettili, e robbe esistenti nella Chiesa e Sacrestia di S. Maria ad Martyres nella Rotonda fatto nell'anno 1686 essendo Sacrestano Maggiore il Sig. Canco. [= canonico] Giuseppe Tiberio Quadri, e rivisto, e rinnovato nell'anno 1701 essendo Sacrestano Mag.re il Sig. Canco Domenico Fioravanti copia del quale nè fu data alla Sacra Visita Apostolica il detto anno, e di più rivisto, e riformato l'anno 1705 dall'istesso Sig. Canco Quadri eletto per Sacrestano Maggiore. (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Pantheon, II-11).

C. 1

Per prima l'Al: Mag: sotto il quale vi sono due cassette coperte di veluto cremisino, una con li corpi de' SS Rasio, et Atanasio Martiri dentro una cassa di Piombo, et altre Sacre Reliquie, e l'altra con diverse altre SSSte Reliquie.

Candelieri d'ottone n° sei sopra l'Altare con la Croce e suo piede simili grandi con l'Arme del Sig. Can° Pompilio Zuccarini, e sei boccapie d'ottone e due candelieri d'ottone per le messe basse con sue catenelle di ferro.

Una scalinata d'Albuccio con suo cassettoni nel mezzo con suoi filetti dorati sportello, e serratura per il SSmo, con suoi pilastri laterali, con credenziali colorati di noce, e profilati d'oro.

Sei medaglioni di basso rilievo di marmo, con cornice, e piede tornito, figure del Salvatore B: Vergine, et altri Santi. Una lampada d'ottone liscia, all'usanza di peso tte: [sic] Due torcieri di ferro incatocciato, con padella, boccapie, e legatura d'ottone.

Una cartella di rame indorata fatta a fogliami di corona e palme avanti l'Altare di porfido con sua Croce al fenestrino delle Reliquie.

C. 2

Due battenti di foglia d'ottone uno grande, e l'altro piccolo di palmi e l'altro di palmi uno serve quotidianamente avanti l'Altare, e l'altro quando si mettono li paliotti.

La predella dell'Altare -

Una carta di gloria, lavabo, et evangelio con cornige negra profilata d'oro.

Un corame nuovo per coprire l'Altare.

Un banco di noce con spalliera per le messe cantate

Una credenza di noce con doi sportelli buona donata il 1704

Un panno rosso con tre cascate, e con sua francia, con un corame messo a oro il tutto nuovo, che serve per coprire nè giorni di festa la d^a credenza, donato il 1704

Il coro con sedili doppij alti, e bassi d'Albuccio tinto di noce Un inginocchiatore in mezzo al coro.

Quattro scabelloni con sue spalliere d'Albuccio per il maggior numero de' Cappellani

Due Leggij d'Albuccio

Un leggio d'Albuccio tinto negro sopra l'Altare.

Una credenzina con sopra il leggio grande Corale d'Albuccio scornigiato di noce, e dentro vi sono li seguenti libri

Antiphonarium Romanum de tempore et Sanctis

Graduale de Tempore

Graduale de Sanctis

Himni Sacri Breviarj Romani

Manuale nel Psalterius Corale

c. 3

Altare di S. Nicolò a Cornu Evangelij

del Maggiore, prima detto di S. Maria del Sudario

Un Quadro grande di S. Nicolò sopra l'Altare con cornice dorata fatto fare dal Sig. Canco fran.co Platel con tutte le seguenti robbe, cioè

Un paliotto di diverse pietre

Sei candelieri d'ottone con Croce simile, e due candelieri minori pure d'ottone per le messe basse, con sei candelee di legno -

Scalinata sopra l'Altare tinta di marmo

Tre boccolette di gloria, evangelio e lavabo -

Copertina di Corame sopra l'Altare

La pradella nuova

Una tela grande di barbantina incarnata che ricopre tutto l'Al^{te}

Lampada d'ottone simile a tutte l'Alte all'usanza e questa è della Chiesa

Altare del SSmo Crocifisso

Una Immagine del SSmo Crocifisso di rilievo di legno grande antichis^{imo} e di nota dicono di legno di cedro -

Un telaro tinto di noce profilato d'oro con la vetriata di 2 [?] 5 metri in circa con sue bacheche di ferro, e piombi dorati

Un Quadro con li SSi fran.co d'Assisi Antonio da Padova, e Bernardino da Siena, con cornige indorata

Uno scalino sopra l'Altare colorito di noce et oro

Quattro candelieri e Croce d'Ottone

Carta di gloria, et evangelio con cornige negre

due candelieri di legno vecchi per le messe basse et un legio

Il paliotto di mistura di diversi colori simile alli altri tre

Il battente di piastra d'ottone

La pradella

Lampada d'ottone simile all'altre

c. 4

Una Copertina di Corame nuova sopra l'Altare

L'Altare a fianco dell'Immagine Immacolata della SSma Vergine dipinta nel muro, con li Sti Gio Batta e francesco

Un telaro indorato con invetriata di 40 metri in circa con sue bacheche di ferro e piombi indorati

Il velo avanti di ormisino bianco

Scalinata sopra l'Altare di Albuccio colorita di noce, et oro -

Quattro candelieri con Croce, e piedi simili d'ottone legati con suo ferro

Due Corone d'Argento per la Madonna et Bambino -

Carta di gloria, Evangelio, e lavabo con cornigi negre

Due braccioli d'ottone con arme del Sig. Canco Ipolito Ipoliti

Un baldachino sopra l'Altare di Cataluffo bianco e rosso

Un paliotto di mistura con cornige di legno di color di marmo la predella

Il battente di piastra d'ottone -

Una lampada piccola d'ottone -

Molte tavolette de voti attaccate nella Cappella nella nicchia incontro una cassa di noce traforata con li suoi vetri, dentro la quale vi è quella in cui fu portato il volto santo di N. Sig^{no}: e l'Immagine della B.V. dipinta da S. Luca -

Una Copertina di Corame nuova sopra l'Altare -

Altare della Beatis^{ima}. Vergine di Sasso

La Statua della B^{ma} Vergine Ntra Sig.^a di marmo con il suo SSmo figliuolo in braccio grande, opera di Giulio Romano

Una Croce e quattro candelieri d'ottone con candelee di legno

Carta di gloria et evangelio con cornige negra

c. 5

Uno scalino sopra l'Altare di Verde antico con una base di persichino e cornige di giallo antico et -

Il Paliotto con il fondo di Alabastro con base e Cornige ò Cimasa di giallo antico, e fregio di Verde antico con la Croce in mezzo di giallo antico, con Arma dell'Eccel.^{mo} Casa Albani donato alla Chiesa dalla Stà di N.Sig.re Clemente XI l'anno

1705

La predella

La lampada d'ottone simile all'altre

Una corona di Ambra con una medaglia d'Argento donata alla B.V. e posta al collo del Sto Bambino l'anno 1705

Una copertina di Corame nuova sopra l'Alte [= altare]

L'Altare del SSmo Sacramento e Madonna di S. Luca

L'Immagine della B^{ma} Vergine dipinta da S. Luca con sua copertina d'ottone dorata coperta con fogliami d'argento di basso rilievo con cornige di rame dorato, e suoi cristalli con arme del Sig. Canco Zuccarini fatta ripulire più volte, e foderata di morlaca dentro per conservare meglio la Sac.

Immagine e con velo cremisino avanti

Due corone d'oro una alla Madonna e l'altra al Bambino donate dall'III.^{mo} e Rev.^{mo} Cap di S. Pietro in Vaticano il

di otto sbre [= settembre] 1652 pesano oncie 8 e 2, furono rubbate il 1696 e rifatte da benefattori il 1697

Due sportelli di legno indorati, intagliati, e coloriti di rosso di fuori con sue serrature, e chiavi, e paletti, e dentro foderati

l'anno 1688 di broccato d'oro rossino con trina d'oro di Germania -

Il Tabernacolo per il SSmo fatto di nuovo l'anno 1699 di bel disegno e ben lavorato di pero tinto negro, scornigiato

con colonne scanellate profilato d'oro con cassettoni foderato d'ormesino cremisino, con due scalini a lati dell'istessa materia, e fattura, con sue copertine di legno

Un Crocifisso d'ottone dorato, con Croce, e piede pure di pero, che accompagna il Tabernacolo

Un Crocifisso d'ottone dorato, con Croce, e piede pure di pero, che accompagna il Tabernacolo

Un Crocifisso d'ottone dorato, con Croce, e piede pure di pero, che accompagna il Tabernacolo

Un Crocifisso d'ottone dorato, con Croce, e piede pure di pero, che accompagna il Tabernacolo

Un Crocifisso d'ottone dorato, con Croce, e piede pure di pero, che accompagna il Tabernacolo

Un Crocifisso d'ottone dorato, con Croce, e piede pure di pero, che accompagna il Tabernacolo

Un Crocifisso d'ottone dorato, con Croce, e piede pure di pero, che accompagna il Tabernacolo

Un Crocifisso d'ottone dorato, con Croce, e piede pure di pero, che accompagna il Tabernacolo

Un Crocifisso d'ottone dorato, con Croce, e piede pure di pero, che accompagna il Tabernacolo

Un Crocifisso d'ottone dorato, con Croce, e piede pure di pero, che accompagna il Tabernacolo

Un Crocifisso d'ottone dorato, con Croce, e piede pure di pero, che accompagna il Tabernacolo

Un Crocifisso d'ottone dorato, con Croce, e piede pure di pero, che accompagna il Tabernacolo

Un Crocifisso d'ottone dorato, con Croce, e piede pure di pero, che accompagna il Tabernacolo

Un Crocifisso d'ottone dorato, con Croce, e piede pure di pero, che accompagna il Tabernacolo

Altare delli Santi Bonifacio e Silvestro

Vi era un quadro grande de Sti Bonifacio e Silvestro con cornige dorata che nell'anno 1686 cadde a pezzi marcito dall'Antichità, così furono fatte le Immagini di detti Santi di stucco -

Quattro candelieri d'ottone con Croce e piede simile con sua legatura di ferro, e quattro candele di legno; il tutto fatto dal Sig. Canco Platel

Scalinata colorita di marmo e paliotto di marmo fatto dal medesimo

Carta di gloria et Evangelo con cornige negra

Lampada d'ottone simile

c. 7

Due candelieri di legno piccoli usati per le messe basse -

Altare di S. Giuseppe di Terra Santa

La statua di S. Giuseppe con nostro Sig. Gesù Christo Giovanetto di marmo opera di Vincenzo fiorenza -

Due Angeli di marmo di buona mano con due cornucopie per torcieri donati dal Sig. Bartolomeo Tomati l'anno 1696

Sei candelieri con sua croce grandi con indoratura di metallo, con sei statuette di sei Apostoli simili a detti candelieri donati da un benefattore

Sei candelieri di legno inargentati donati da un benefattore

Due candelieri bassi vecchi indorati per le messe

Una bussola nuova grande di legno color di pietra e profilata d'oro con sua vetriata avanti con due cristalli grandi e n.º vetri, ferri e piombi dorati -

Scalinata di pietre fine fatta l'anno 1704 con il cassetto per il Venerabile e suo sportello di piastra di ferro indorato con il mordente -

Un lampadario d'ottone in mezzo con tre lampade d'ottone -

Due altre lampade d'ottone alli lati del lampadario -

Carta di gloria, Evangelo e lavabo con cornige negro con fogliami d'argento e rame dorato -

Un paliotto di pietra di diversi colori con cornige, e fianchi fatti di marmo dell'anno 1696

Una copertina di corame sopra l'Altare usata -

La sua pradella -

Due torcieri di ferro incartocciato con padella, boccaglie e legatura d'ottone -

Due inginocchiatori lunghi alli lati dell'Altare d'Albuccio con quattro colonnette scornigate di noce -

Quattro banchi d'Albuccio bianchi per la Comunione -

Alli lati e fianchi dell'Altare vi sono quattro Quadri grandi che rappresentano l'istoria di S. Giuseppe di buona mano -

c. 8

Una Credenzina a Cornu Epistole con suo sportello di Albuccio per tenere l'ampolline di color noce -

Sopra l'architrave una cartella grande che dice Indulgenza Plenaria per li vivi e per li morti -

Di tutte le sud: cose nel sopradetto Altare nè ha la cura la Compagnia

Altare della Beatis:ª Vergine Assunta

Un Quadro grande dell'Assunzione di Ntra Sig:ª con Cornige dorata opera del Camassei -

Sei candelieri in noce, e piede d'ottone, e sue candele di legno, fatti dal Canco Platel -

Carta di gloria con cornige negra -

Il paliotto di pietra simile agl'altri -

La sua pradella -

Lampada d'ottone simile -

Una tela turchina con suoi anelli, e ferro per coprire il Quadro

La scalinata di legno color di pietra -

Una copertina di Corame nuova sopra l'Alt:ª -

Altare della Beatis:ª Vergine detta la sotto la Sag:ª

prima dedicato a s. Stefano, hora dedicato alli Sti Gioachino et Anna et alla Stma Concettione a cornu Epistole dell'Altare Mag:ª

Il Quadro di detti Santi con cornige dorata -

Scalinata d'Albuccio colorita di pietra -

Sei candelieri d'ottone, con Croce, e piede simile, e due candelieri piccoli d'ottone per le messe basse, e sei candele di legno -

c. 9

Carta di gloria, Evangelo e lavabo con cornige negra -

Paliotto fatto di pietra simile -

La pradella nuova il tutto fatto fare dal Sig. Canco Platel

Lampada d'ottone simile all'altra di Chiesa

Una tela incarnata, che copra tutto l'Altare con suoi anelli, e ferro -

Copertina di Corame nuova per coprire l'Altare

Un Legio d'Albuccio tinto negro -

Altare de' Sti Biagio e Caterina Prima di S. Veronica

Un Quadro grande con l'Immagine della Bma Vergine, e de' Sti Biagio, e Caterina con cornige dorata -

Una scalinata d'Albuccio con due scabelloni laterali di color di noce profilata d'oro, e sopra due Angeli di rilievo coloriti e dorati con arme e nomi -

due medaglioni di basso rilievo -

Quattro candelieri e Croce con piede il tutto d'ottone -

Carta di gloria, Evangelo, e lavabo con cornige negra

Queste sono in Cura della Compagnia de' Linaroli, e funari, alli quali fu' concesso questo Altare l'anno 1688

Un Baldacchino di drappo rosso vecchio -

Il paliotto di mistura di varj colori simile alli altri -

Il battente di piastra d'ottone

La sua pradella -

Due candelieri piccoli di legno per le messe -

Lampada d'ottone simile all'altra di Chiesa -

Nella nicchia destra un Crucifisso grande di legno antico con sopra panno di seta, e fascia simile rosse, et una madonna, et Giovanni dipinti in tela -

c. 10

Una lampada d'ottone nuova all'usanza più piccola delle nostre donata con li suddetti panni di seta da una benefattrice l'anno 1685 -

Nella nicchia a sinistra un quadro grande di S. Veronica

Due torcieri di ferro -

Una copertina nuova di Corame sopra l'Altare.

Altare di S. Michele Archangelo

Vi era un Quadro di S. Michele antico, e guasto di Giulio Rno [- Romano]: e di presente vi è di stucco, che fù fatto l'anno 1680 -

Scalinata d'Albuccio tinta di pietra, nuova -

Quattro candelieri d'ottone con Croce, e piede simile con sua legatura di ferro, e candele di legno donati dal Sig. Canco Platel

Carta di gloria, et Evangelo con cornige negra -

Il paliotto fatto di pietra simile all'altri, e fatto dal Sig. Canco Platel -

La sua pradella -

La lampada d'ottone simile all'altra -

Una copertina di Corame nuova sopra l'Alte.

Altare di S. Tomasso Apostolo

Un Quadro grande di S. Tomasso con Ntro Sig:ª e Sti Apostoli con cornige dorata opera del Gobbo del Carracci -

Uno scalino di mistura di varj colori come li paliotti -

Quattro candelieri d'ottone, e sua Croce, e piede d'ottone legati in ferro -

Il battente di mistura di diversi colori simile alli altri -

Il battente di piastra d'ottone -

La sua pradella -

Lampada d'ottone -

Due candelieri bassi usati -

Un legio per le messe -

Un torchiere di ferro per l'elevatione -

Una copertina di Corame nuova sopra l'Alte

c. 11

Altare di S. Lorenzo, et Agnese

Un Quadro grande de' SSi Lorenzo, et Agnese senza cornige si dice del Romanelli -
Uno scalino con oro colorito d'Albuccio -
Quattro candelieri con Croce, e piede d'ottone, e sue candeled di legno
Lampada d'ottone

Altare di tutti li SSi prima della SSma Annuntiata come dalla pittura in muro sotto il quadro di tutti li Santi -

Un quadro grande rappresentante tutti li Santi senza cornige -
Scalinata d'albuccio colorita di noce, et oro -
Quattro candelieri con piede della Croce d'ottone legati, e la Croce di legno indorata, la qual robba li fratelli la tengono nell'oratorio, et in suo luogo tengono quattro candelieri, e Croce di legno indorata -
Due Angeletti con candelieri indorati -
Carta di gloria, et Evangelo con cornige dorata
Il paliotto di mistura di diversi colori -
La sua pradella -
Lampada d'ottone simile all'altre -
Due torcieri di ferro
Una copertina di Corame nuova sopra l'Alte

c. 12

Altare de' Sti Pietro, e Caterina

La pittura a fregio nel muro rappresentante Sti Pietro, e Caterina si crede del Cozza -
Sei candelieri d'ottone, con Croce, e piede simile con candeled di legno
Uno scalino di Albuccio colorito di color di marmo -
Carta di gloria, et Evangelo con cornige negra
Il paliotto di marmo il tutto fatto dal Sig. Canco Platel -
La sua pradella -
Lampada d'ottone simile all'altre -
Una copertina di Corame nuova sopra l'Alte.

Siegue la Chiesa

Il Battisterio di marmo con suo coperchio di noce con sopra una Copertina di Corame, e sopra questa una Copertina di Brocatello giallo, e rosso con francietta attorno simile -
Cancellata di ferro attorno fatta da un tal Ricci l'anno
Sei colonnette di legno innargentate -
Due candelieri di legno innargentati per gl'accoliti grandi
Due candelieri di legno innargentati per quando si apre la B.V.M. piccoli
Un asta con sua palla intagliata innargentata per la Croce d'argento, serve per le processioni -

Banchi lunghi con spalliere n.º otto
Banchi simili senza spalliera N.º quattro
Banchi d'albuccio per la dottrina con spalliera fatti nuovi il 1704 n.º venti -
Banchi simili senza spalliera n.º otto
Banchetti vecchi per la dottrina n.º otto
Banchi con spalliera a S. Giuseppe n.º doi -

c. 13

Banconi della Compagnia de' Santi n.º tre
Vasi da fiori, e vasetti indorati diversi con fiori ordinarij -
Più diversi inginocchiatori per la Chiesa
Tre confessionarij buoni invernigiati fatti l'anno 1704
Un Cattaletto tornito colorito di noce maschiettato fatto l'anno 1683
Una lettina per gli Anniverasarij
Una scala per le lampade piegata
Una tavola levatora grande per il Capitolo con uno strato di panno rosso con francietta di seta, con una cartella di corame negro dorata con calamaro, polverino e pennarolo di piastra d'ottone tutto donato dal Sig. Canco Platel l'anno 1683

Un altro tavolino levatore per diversi servitij della Chiesa Carte diverse per la Chiesa

Un focone di ferro per la Sagrestia con sua paletta -
Una cariola et una portaimondezze -
Telari con tele dipinte cioè frontespizio, pilastri, e capitelli, piedestalli, e festoni, con tre quadretti per le nostre feste per mettere fuori alla Cancellata avanti la porta grande quad'è festa in nostra Chiesa -

La cartella dell'Indultenza plenaria indorata -
Due cornigi tutte indorate con la figura della nostra Chiesa, et elogio di essa stampato, attaccate con catenella alle colonne della Madonna di S. Luca -

Due altre cornigi di pero negro, una con la sopradetta figura et elogio, l'altra con questo volgarizzato con sue catenelle, attaccate alle colonne dell'Altare di S. Tomasso -
due cornigette di pero negro attaccate con catenelle a due inginocchiatori avanti la Madonna Santissima con li respositorij stampati

Gaude Maria Virgo, tutte a spese del Sig Canco Platel -
Dentra il battisterio vi è una cassetina coperta di carta indorata a opera con tre vasetti di stagno per li olij Santi -

c. 14

Una cassetina di argento per li olij Santi, che si adoperano nel Battesimo, et una navicella di Rame inargentato per battezzare.