

pellicola pittorica a scaglia nella mandorla e nella parte superiore della veste del Santo; sollevamenti a cratere o a minute bolle si notano con particolare evidenza nella figura dell'angelo (fig. 5) e nella fascia decorativa ad essa adiacente. Efflorescenze bianche di modesta entità sono presenti nelle zone maggiormente interessate da imperfetta adesione della pellicola pittorica.

Nei quattro costoloni, ad eccezione della zona centrale della volta, per circa $\frac{2}{3}$ della loro lunghezza compaiono minuti sollevamenti assai ravvicinati, a cratere o a piccole bolle — spesso in corrispondenza delle cretature — con forte decoesione della pellicola pittorica e, in molti casi, del sottostante strato di intonaco, accompagnati da leggere efflorescenze bianche; numerosi i rifacimenti (figg. 8 e 9).

Un velo di polvere e sudicio è steso pressochè uniformemente su tutte le superfici.

OPERAZIONI DI RESTAURO

Trattandosi di un pronto intervento ci si è limitati, dopo il rilevamento dello stato di conservazione e la documentazione fotografica — escludendo qualsiasi operazione di spolveratura data la precaria stabilità di vaste aree dei dipinti — all'esecuzione dei consolidamenti e delle fissature della pellicola pittorica più urgenti (peraltro la quasi totalità), rimandando ad un intervento successivo il fissaggio di alcune zone dove l'adesione, benchè imperfetta, non faceva temere il pericolo di cadute a breve scadenza.

Come adesivo si è impiegato Primal AC33 diluito con acqua nella proporzione di 1:10, applicato a spruzzo o a pennello, a seconda dei casi, per il consolidamento delle aree caratterizzate da decoesione; diluito nella proporzione di 1:5, applicato con siringa o pennello, per il fissaggio dei sollevamenti a scaglia o a cratere, favorendone la penetrazione, ove necessario, con alcune gocce di acqua ed alcool in parti uguali applicate in precedenza. L'eventuale eccesso di adesivo in superficie è stato successivamente rimosso con acetone.

In corrispondenza della parte inferiore del costolone compreso fra le vele con San Luca e San Marco, l'estrema precarietà dell'adesione di alcuni tratti di intonaco al supporto ha richiesto il fissaggio urgente dell'intonaco medesimo, eseguito con Vinavil addizionato di grassello di calce in quantità tale da neutralizzarne l'acidità, diluito con acqua (7:3), previa velatura di protezione delle zone interessate con velatino fissato con Paraloid B 72 sciolto in diluente nitro nella proporzione del 20 %.

GABRIELLA SERANGELI

CONSIDERAZIONI SUGLI AFFRESCHI DELLA CAPPELLA DEL BAGNO IN SANTA CECILIA IN TRASTEVERE

Nonostante il continuo allargarsi e infittirsi degli studi sull'attività decorativa romana nello scorcio del XVI secolo e sullo spirito dell'anno giubilare 1600, gli affreschi della Cappella del Bagno di Santa Cecilia in Trastevere, che pure hanno un ruolo di particolare significato in quel contesto, non hanno goduto di grande fortuna critica

e sono stati toccati solo marginalmente in saggi di carattere generale oppure riguardanti il complesso artistico del quale fanno parte, senza finora divenire oggetto di uno studio specifico.¹⁾ Non si tratta di un'omissione casuale né di scarsa valutazione dell'importanza dell'opera, quanto di oggettiva difficoltà di collocarla esattamente nel variegato panorama della produzione artistica a cavallo del 1600. Infatti non sono stati finora reperiti documenti di archivio ad essa riferibili, né può dirsi agevole l'attribuzione, visto che le pitture si presentano fortemente disomogenee, sia nelle caratteristiche esecutive e nella qualità, che in quelle stilistiche e nelle componenti culturali che vengono esibite nelle diverse parti della decorazione. Un ruolo determinante sulla grande cautela avanzata da tutti gli studiosi che si sono occupati di questo ciclo di affreschi è stato giocato inoltre dal cattivo stato di conservazione nel quale versavano. Il pronto intervento di restauro effettuato dall'Istituto Centrale del Restauro nell'inverno 1985-'86, pur essendosi limitato essenzialmente ai necessari consolidamenti e ad una generale pulitura,²⁾ ha conseguito un notevole risultato per il recupero della leggibilità della decorazione della cupola, che più delle altre parti si presentava deturpata da ritocchi alterati e da vere e proprie ridipinture, oltre che offuscata dallo sporco. La pulitura e la rimozione delle vecchie stuccature, che in molti casi debordavano dalle lacune sull'originale, hanno ripristinato la fresca cromia dell'insieme e l'esatta definizione delle figure, restituendo così la possibilità di valutarne correttamente i contenuti artistici.

L'ambiente, cruciforme, con i bracci laterali maggiori di quello centrale, è completamente decorato di stucchi dorati e di affreschi raffiguranti episodi della vita di Santa Cecilia e dei suoi compagni di martirio, ed è raccordato alla navata destra della chiesa da un corridoio dotato di analoghe decorazioni e di affreschi con paesaggi e scene di vita eremitica dipinti da Paul Bril (fig. 1). La cupola, ovale, su tamburo, è sormontata da un cupolino e decorata da un concerto di angeli musicanti che circondano la Santa martire raffigurata nella sua iconografia tradizionale con l'organo. Nel coro angelico è inserita anche la figura di un vecchio che suona l'arpa, non dotato di ulteriori attributi, probabilmente riconoscibile come il profeta Davide (Tav. III a-b).

Nel tamburo sono affrescate le figure dei quattro Santi compagni Valeriano, Tiburzio, Massimo e Urbano, accompagnati ciascuno da un angelo con la palma del martirio.

Le storie della Santa nei bracci della cappella sono inserite in una ricca decorazione comprendente, oltre ai consueti partiti decorativi con maschere ed elementi araldici (le stelle, presenti sia nello stemma di Clemente VIII che in quello del Cardinale Sfondrato), riquadri con angeli recanti strumenti musicali o corone, figure di virtù, ovali con figurette a monocromo, angeli con targhe o cartelle con iscrizioni inneggianti alla Santa. Gli episodi principali sono raffigurati nelle pareti di fondo dei bracci laterali: la Santa soccorre i poveri e i pellegrini, converte alcune donne, è condotta dinanzi al prefetto, assiste al martirio del marito Valeriano (figg. 2 e 3). Ai lati e sulle volte si dispongono episodi minori o collegati ai Santi compagni.³⁾ Dalla narrazione è escluso il martirio di Santa Cecilia, che infatti è il soggetto del quadro d'altare di Guido Reni, con il quale si completa il programma decorativo.

L'intera decorazione si inserisce nel più vasto intervento di restauro e abbellimento dell'antica Basilica cecilianiana promosso dal Cardinale Paolo Emilio Sfondrato, che ne fu titolare dal 1591 al 1611,⁴⁾ intervento ampiamente



I - ROMA, BASILICA DI SANTA CECILIA IN TRASTEVERE, CAPPELLA DEL BAGNO
VEDUTA D'INSIEME DEL LATO SINISTRO PRIMA DELL'INTERVENTO DI RESTAURO
(foto G.F.N.)

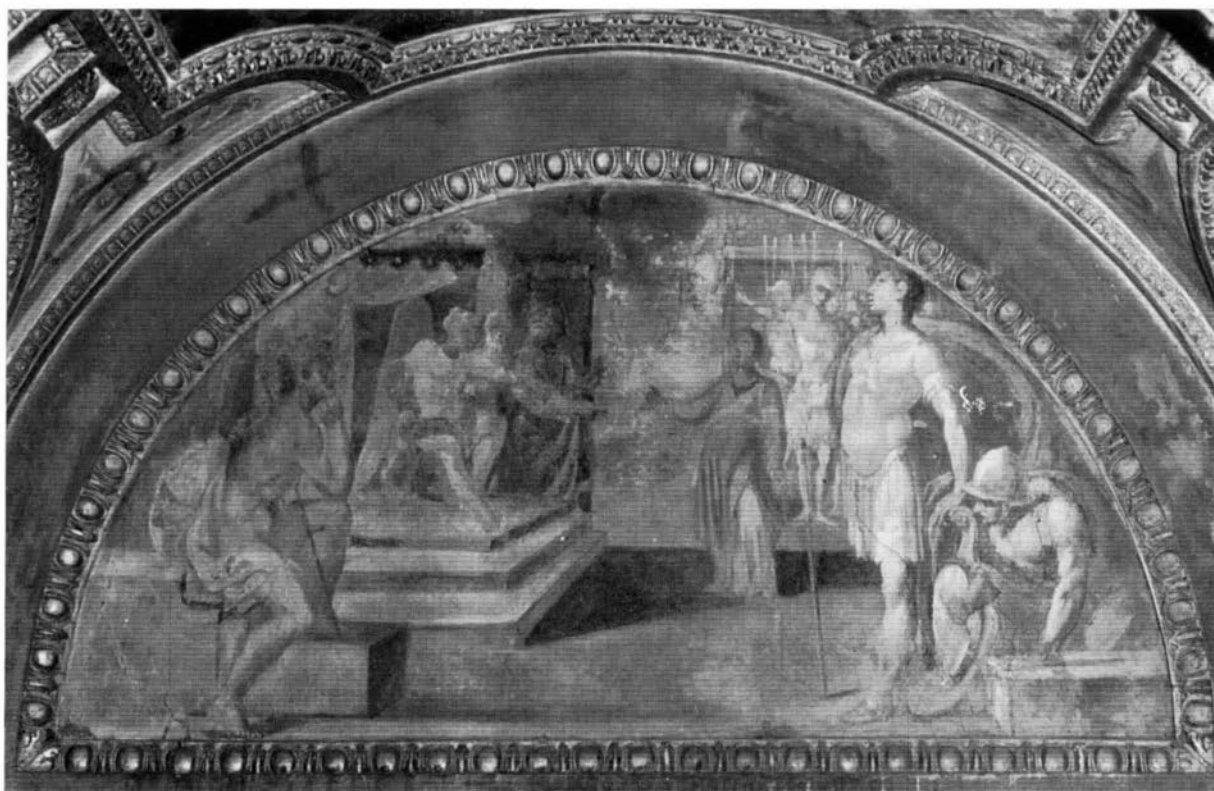
documentato e ben noto agli studiosi, data l'abbondanza di fonti contemporanee che lo descrivono o vi fanno riferimento, a causa della grande risonanza che ebbe, il 20 ottobre 1599, la fortunata ricognizione del corpo della Santa, evento narrato dal Baronio con grande emozione e vivacità descrittiva.⁵⁾

Le principali fonti attraverso le quali è possibile ricostruire con esattezza la natura e l'estensione dei lavori eseguiti dal Cardinale Sfondrato in prossimità dell'anno giubilare sono l'*Historia passionis Beatae Caeciliae* di Antonio Bosio,⁶⁾ che ci fornisce una descrizione minuziosa di tutto quello che era già stato eseguito entro il 1600, data di pubblicazione dell'opera, ma senza indicare il nome degli autori, il Baglione,⁷⁾ che avendo partecipato personalmente all'abbellimento della chiesa con ben cinque dipinti, il primo dei quali già *in loco* nel 1600,⁸⁾ costi-

tuisce una fonte di prima mano ed è una miniera di notizie sui vari artisti di diversa grandezza che parteciparono alla vasta impresa decorativa, e i documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Roma, pubblicati dalla Nava Cellini⁹⁾ in uno studio che resta a tutt'oggi fondamentale per la conoscenza dell'intervento dello Sfondrato nella sua globalità, e in particolare modo per quanto concerne il rifacimento della zona absidale con la creazione del nuovo altare e della confessione sottostante.

Sfortunatamente l'unico riferimento alla decorazione della Cappella del Bagno è rintracciabile nell'opera del Bosio, che descrive particolareggiatamente l'ambiente e fornisce alcune utili indicazioni sul suo stato precedente e sull'operazione della quale fu oggetto.¹⁰⁾

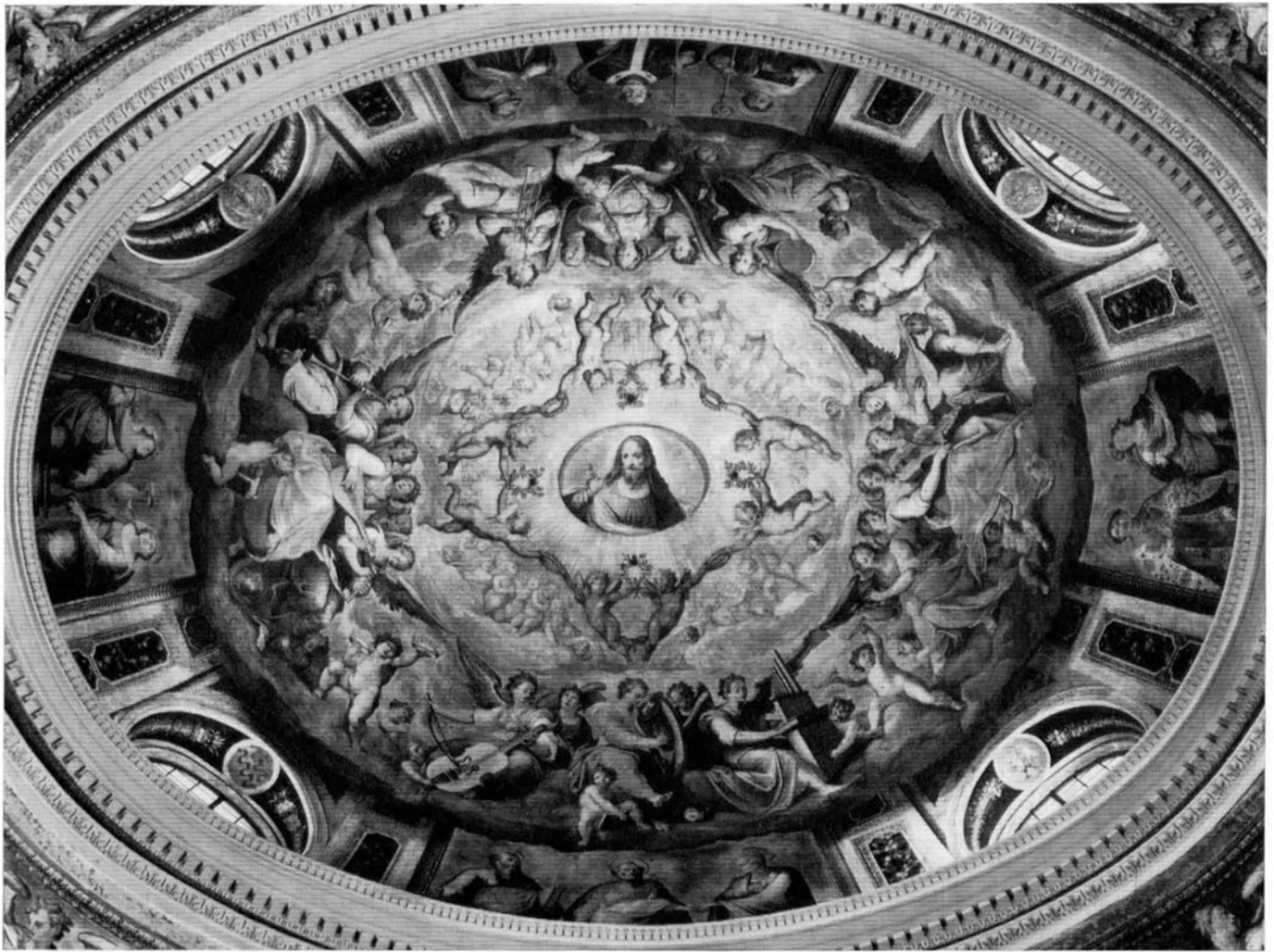
Abbiamo quindi un sicuro punto di riferimento per la cronologia dell'opera, che doveva essere conclusa entro



2 - ROMA, BASILICA DI SANTA CECILIA IN TRASTEVERE, CAPPELLA DEL BAGNO
ANTONIO CIRCIGNANI DETTO IL POMARANCIO (?): SANTA CECILIA DINANZI AL PREFETTO
(foto I.C.R.)



3 - ROMA, BASILICA DI SANTA CECILIA IN TRASTEVERE, CAPPELLA DEL BAGNO
ANTONIO CIRCIGNANI DETTO IL POMARANCIO (?): DECAPITAZIONE DI SAN VALERIANO
(foto I.C.R.)



4 - ROMA, CHIESA DI SANTA PUDENZIANA, VOLTA
NICCOLÒ CIRCIGNANI DETTO IL POMARANCIO: CONCERTO ANGELICO
(foto G.F.N.)

il 1600, ma ci manca qualsiasi indicazione sulla data di inizio dei lavori. Bisogna tener presente a questo proposito che per quanto concerne il complesso della sistemazione architettonica della chiesa, e in particolare quella della zona presbiteriale, già la Nava Cellini si è pronunciata a favore di un certo arretramento rispetto alla data universalmente accettata dell'ottobre 1599. Infatti dal racconto del Baronio e da quello del Bosio del ritrovamento del corpo della Santa, risulta chiaramente che il clamoroso avvenimento ebbe luogo proprio nel corso dei lavori, e non precedentemente, come si continua ancora a ripetere.¹¹⁾ Inoltre la somma già spesa dallo Sfondrato entro il 1600, 25.000 scudi, fa pensare alla studiosa che i lavori fossero già in corso da tempo.¹²⁾ Pur tenendo conto di queste giuste considerazioni, mi sembra che la datazione della decorazione della Cappella del Bagno non possa essere di molto anticipata al 1599, e che anzi vada fissata proprio a quell'anno, come si vedrà.

Analizzando le informazioni fornite dal Bosio risulta abbastanza chiaramente che l'intervento effettuato dal Cardinal Sfondrato nell'Oratorio di Santa Cecilia ebbe

il carattere di un vero e proprio rifacimento, non conservando nulla dell'aspetto precedente dell'ambiente, che doveva essere poco attraente perché da tempo ormai in disuso. L'autore afferma infatti che esso fu trasformato in elegantissimo sacello, ornato di stucchi e di pitture, mentre in precedenza era stato abbandonato dal culto: "omni iam pridem cultu nudatum", evidentemente perché col tempo si era ormai persa memoria del collegamento fra quella cappella e il luogo reale nel quale la Santa era stata sottoposta al martirio dei vapori bollenti.

Di questo stato di abbandono dell'ambiente, sia pure accompagnato da una vaga memoria popolare che vi individuava uno dei luoghi legati ai fatti miracolosi della vita della Santa, abbiamo conferma da fonti precedenti. L'oratorio, infatti, viene citato in un resoconto manoscritto conservato presso l'Archivio di Stato di Roma nel quale sono annotate le spese per vari restauri alla chiesa eseguiti nel 1584.¹³⁾ In quell'occasione venne rimossa "la sepoltura della Marotia, quale stava attaccata al Oratorio di S.ta Cecilia", perché, vi si dice, "il popolo faceva oratione ivi come quella fusse stato il letto dove dormiva

S.ta Cecilia". Questa affermazione, se da una parte conferma le indicazioni del Bosio sul precedente stato della cappella, d'altra parte non fornisce ulteriori specificazioni sull'ubicazione della sepoltura della Marozia, cioè a quale parete dell'ambiente fosse "attaccata", né ci dice se lo spostamento della tomba fosse accompagnato da altre opere di sistemazione.

Ad un collegamento fra l'Oratorio e il Bagno di Santa Cecilia allude anche, sia pur cautamente, l'Ugonio nel 1588,¹⁴⁾ quando, dopo avere indicato la cappella in questione, aggiunge che "si mostrava ancora, già, non ha molto tempo in questa chiesa il bagno, che dicevano di S. Cecilia si come molti vecchi ricordano. Ma ò che quella memoria non fusse molto autentica, ò che sia stato per altro rispetto, oggidì non si vede più".

È del tutto giustificato quindi l'entusiasmo con il quale il Bosio descrive i ritrovamenti archeologici che nel corso dei lavori permisero di individuare con assoluta certezza nella cappella il *calidarium* del quale sembrava essersi persa la memoria: nel corso dei lavori, infatti, fu messo in luce l'ambiente sottostante, nel quale si accendeva il fuoco per riscaldare l'aria che veniva convogliata attraverso tubi nel locale superiore. La sistemazione adottata per rendere visibili i ritrovamenti e integrarli strettamente e quasi naturalmente con il resto della decorazione è molto significativa dello spirito che animava i pionieri dell'archeologia cristiana, primi fra tutti il Baronio e lo stesso Bosio, che con ogni probabilità partecipò direttamente all'ideazione: i tubi infatti vennero lasciati a vista e ricoperti di bronzo dorato, furono aperte due grate nel pavimento per consentire di vedere il vano sottostante, e il tutto fu dotato di opportune iscrizioni illustrative. Si può ritenere dunque che l'intervento architettonico abbia avuto il carattere di una vera e propria ricostruzione, che forse mantenne soltanto il perimetro originario.¹⁵⁾

Nel racconto del Bosio viene dato scarso risalto alle pitture, che vengono appena citate, mentre al contrario i paesaggi dell'ambulacro sono descritti con evidente ammirazione. Un analogo trattamento è riservato al ciclo ceciliano dal Baglione, che non ne fa cenno nelle sue biografie, al contrario delle scene con le storie di eremiti dell'ambulacro, che sono inserite con giusto risalto fra le opere di Paul Bril. Come è noto, i rapporti del Baglione con lo Sfondrato, collegati con l'esecuzione delle cinque pale d'altare per la chiesa, delle quali esistono i pagamenti, si datano fra il 1600 e il 1603.¹⁶⁾ Ci si chiede allora se l'omissione sia dovuta a qualche motivo preciso, a scarsa valutazione dell'importanza dell'opera o piuttosto ad una semplice mancanza di informazione dovuta ad una sua pur lieve precedenza cronologica di questa decorazione rispetto alla sua attività per la chiesa.

L'ipotesi potrebbe trovare conferma, anche se da una fonte altrettanto indiretta, nei registri di pagamenti del convento di Santa Cecilia, che si aprono al 1600 (non sono stati trovati registri precedenti), nei quali parimenti non si rinviene alcuna menzione dell'opera, e i soli riferimenti all'ambiente riguardano il suo esterno.¹⁷⁾ Esaminando i vari pagamenti a pittori fatti nell'anno 1600¹⁸⁾ si nota che tutti quelli relativi ad affreschi nella chiesa si riferiscono alla conclusione dei lavori, visto che viene usata la formula "per intero saldo e final pagamento" e anzi in quello di Marco Tullio e Vincenzo Conti viene specificato che i due si obbligano a "ritoccare alcune figure che hanno patito", segno che tutte le decorazioni a fresco erano state portate a termine prima delle celebrazioni del giubileo e che si volevano chiudere comunque i conti entro l'anno, mentre negli anni successivi

continuano i pagamenti per il completamento dell'altare maggiore e per la sistemazione definitiva della chiesa, e quelli a vari pittori si riferiscono solo a dipinti mobili.

In mancanza di altri dati si può ritenere dunque con buona approssimazione che gli affreschi della Cappella del Bagno siano stati ultimati e pagati entro il 1599¹⁹⁾ e passare ad esaminare gli aspetti iconografici e stilistici per verificare se le nostre ipotesi trovano conferma o ulteriore precisazione.

A prima vista l'impostazione generale della decorazione si rivela alquanto arcaica, almeno rispetto allo "stile giubilare", e mostra di riferirsi a modelli figurativi precedenti, cosa già notata da Strinati, che ha visto in questo ciclo l'unico esempio, "all'interno del dibattito dell'anno giubilare", del "sermo humilis tipico dell'età sistina".²⁰⁾ Si può ulteriormente precisare che siamo di fronte ad una opera che denuncia una cultura figurativa di spiccato sapore circignanesco, con riferimenti in particolare alle opere del nono decennio. Il "Concerto angelico" della cupola, per esempio, riprende quello di Santa Pudenziana (fig. 4),²¹⁾ una delle più felici realizzazioni di Niccolò, che viene ripetuto con minime varianti alternando semplicemente in diverso ordine le pose delle figure, che sono poi del tutto simili nelle tipologie, nelle acconciature, nella disposizione dei panneggi e nei particolari, nella tecnica esecutiva e nella gamma cromatica.

Lo stesso, sia pure in tono minore, accade nella composizione della maggior parte delle scene narrative, che utilizzano senza molta inventiva schemi compositivi e modelli figurativi tratti dal repertorio del Circignani, con la preferenza per la presentazione del nucleo narrativo nel piano intermedio, con figure in primo piano che fungono da quinte, architetture classicheggianti sommariamente descritte disposte obliquamente a suggerire la profondità, che trovano numerosi confronti in opere del Pomarancio, per esempio nella Cappella di San Francesco in San Giovanni dei Fiorentini,²²⁾ dalla quale sembrano derivare le figure degli armati, oppure il padiglione con gli orientali con il turbante, in verità poco attinente all'ambientazione dell'episodio della "Fustigazione di un Santo compagno di Cecilia" (fig. 5), che trova il suo precedente nella storia di San Francesco di fronte al sultano.

In questo tessuto figurativo si inseriscono brani nei quali al contrario è evidente l'aggancio con le problematiche dell'anno giubilare. Il caso più evidente è proprio nella cupola, dove la figura di Santa Cecilia si inserisce con imprevista compostezza nella disimpegnata festosità del concerto angelico. È stato già notato come questa figura derivi iconograficamente dalla Santa Cecilia di Raffaello, conosciuta attraverso la copia eseguita da Guido Reni per il Cardinal Sfondrato, oggi nella Cappella Polet di San Luigi dei Francesi.²³⁾ Allo scarto iconografico e compositivo corrisponde uno scarto di stile fra questa figura, alla quale vanno aggiunti anche gli angioletti che la affiancano a destra, e il resto della decorazione della cupola: vi è una solidità e tornitura dei volumi, una ricerca di appiombamento del tutto estranea agli angeli musicanti e alla loro disarticolata assenza di peso. Nella monotona ripetitività di moduli già sperimentati nelle scene della vita di Cecilia spicca per chiarezza ed eleganza compositiva e per un significativo recupero di schemi compositivi quattrocenteschi l'episodio della "Predica ad un gruppo di donne" (fig. 6), nel quale è riscontrabile una maggiore compattezza dei volumi ed una più studiata e razionale disposizione delle figure intorno alla Santa in piedi. In questa scena sono percepibili più che altrove accenti toscani riformati, che rimandano a Santi di Tito o al Cigoli,



5 - ROMA, BASILICA DI SANTA CECILIA IN TRASTEVERE
 CAPPELLA DEL BAGNO
 ANTONIO CIRCIGNANI DETTO IL POMARANCIO (?):
 FUSTIGAZIONE DI UN SANTO COMPAGNO DI CECILIA
 (foto I.C.R.)

al quale soprattutto fa pensare la tornitura del volto di Cecilia colpito da una luce decisa.²⁴⁾

Si incontrano anche spunti tratti da Cristofano Roncalli, come nell' "Angelo con la viola" del registro più basso (fig. 7), confrontabile ad esempio con la Santa Giuditta del quadro d'altare dei Santi Nereo e Achilleo, del 1599.²⁵⁾

Se dunque l'impostazione generale delle decorazioni sembra guardare al passato, molti particolari iconografici e stilistici ci portano quanto mai vicini allo scadere del secolo. D'altra parte il carattere unitario dell'insieme, le non grandi dimensioni dell'ambiente e la sua attribuzione *in toto* all'intervento dello Sfondrato da parte del Bosio rendono quanto mai improbabile che vi siano state due fasi distinte nell'esecuzione, e fanno supporre piuttosto che siano intervenuti mutamenti in corso d'opera, come è probabile per la cupola, nella quale probabilmente si decise di inserire la figura di Santa Cecilia in seguito all'arrivo del dipinto del Reni.

È stata evidentemente questa discontinuità stilistica e la compresenza di elementi culturali diversi non bene integrati fra loro a far riferire l'opera ad una "équipe toscomarchigiana",²⁶⁾ ma questa definizione, se da una parte è indicativa di una situazione non omogenea e individualmente giustamente la componente toscana, lascia insoddisfatti perché non tiene nel debito conto la componente preponderante, che è quella circignanesca, nella quale sono riassorbibili le tenui e generiche inflessioni baroccesche, per le quali non è necessario fare riferimento a pittori marchigiani.

D'altra parte il ciclo era già stato ricondotto alla cerchia di Niccolò Pomarancio dal Matthiae,²⁷⁾ che, raccogliendo forse un'attribuzione tradizionale ed evidentemente notando gli elementi di attualità che sono inseriti nelle composizioni desunte dal repertorio di Niccolò, lo riferiva al figlio Antonio, la cui opera di collaborazione con il padre è documentata almeno dal 1589 e segnalata dal Baglione.²⁸⁾

Alla luce dei recenti studi che hanno messo a punto il catalogo²⁹⁾ e hanno il merito di avere messo a fuoco i vari, e talora contrastanti aspetti di una personalità in bilico fra lo "stile dei cavalieri" e le innovazioni bolognesi e caravaggesche, sembra che l'ipotesi del Matthiae vada ripresa in considerazione, per la coincidenza, certamente non casuale, fra la miscela di elementi di cultura



6 - ROMA, BASILICA DI SANTA CECILIA IN TRASTEVERE
 CAPPELLA DEL BAGNO
 ANTONIO CIRCIGNANI DETTO IL POMARANCIO (?):
 SANTA CECILIA PREDICA AD UN GRUPPO DI DONNE
 (foto G.F.N.)

figurativa esibiti in questo ciclo pittorico e quella presente in altre opere cronologicamente vicine di Antonio. Nel periodo successivo alla morte del padre, avvenuta nel 1596,³⁰⁾ infatti, egli si trasferì a Roma allo scopo di ereditarne le commissioni e di approfittare delle opportunità offerte dall'Anno Santo, appoggiandosi al conterraneo Roncalli (come questi a suo tempo aveva fatto con Niccolò), che gli procurò infatti le più importanti commissioni di quegli anni. Pur presentandosi come il continuatore della maniera paterna Antonio cercò di aggiornarsi sulle novità che si pubblicavano in quel momento di straordinaria produttività artistica, in particolare quelle del suo protettore Roncalli e degli altri toscani, e successivamente del Cavalier d'Arpino. Il risultato di questa miscela di elementi fu uno stile assai poco omogeneo, nel quale gli inserti di attualità non appaiono bene assimilati e spesso non lasciano tracce nelle opere successive. All'interno di tale discontinuità sono state individuate alcune caratteristiche che si ripresentano, anche a distanza di tempo, nelle sue opere, come la preferenza per i volti ripresi di sottinsù con una certa forzatura chiaroscurale e i bulbi degli occhi molto marcati, che si ritrova, per esempio, nella 'Santa Margherita' a Narni,³¹⁾ e trova confronto in alcuni 'Volti di angeli' nella cupoletta (Tav. IV, a-d) e in uno dei santi del tamburo (fig. 8).

Il ricorso massiccio agli esempi del Circignani *senior*, qui notevole soprattutto nella cupola, come si è visto, è un altro motivo caratteristico degli anni precedenti il 1600, ed è stato riscontrato anche per gli affreschi di Santa Maria della Consolazione.³²⁾ Nella Cappella del Bagno di Santa Cecilia sembra però che il legame con opere di Niccolò sia più stretto che altrove, e ciò con ogni probabilità è dovuto al valore normativo di esempio che dovevano avere nella stessa chiesa gli affreschi del presbiterio, dipinti dal Circignani nel 1584,³³⁾ che illustravano anch'essi le 'Storie di Santa Cecilia'. Si può ragionevolmente supporre che al momento di commissionare una decorazione a fresco di analogo soggetto, sia pure di respiro più limitato, si pensasse in un primo momento a lui come all'artista più idoneo a svolgere il tema previsto, e presentandosi Antonio come erede e continuatore dell'attività paterna, si passasse al figlio la commissione, vincolandolo però strettamente ad esempi preventivamente stabiliti, quali poterono essere quello di Santa Pudenziana per la cupola e, presumibilmente, le storie della tribuna per le scene narrative, e concordando in seguito alcune modifiche al programma previsto, come l'inserimento della Santa Cecilia nel coro angelico o la semplificazione dello schema compositivo nell'episodio della predica alle donne, con un atteggiamento del tutto consono alla poca notorietà del pittore, che era allora alle prime armi, pur avendo acquisito una lunga pratica nella bottega paterna. Ciò spiegherebbe la strana mancanza di inventiva nella ripetizione di moduli compositivi piuttosto triti (a parte l'appiattimento delle immagini dovuto al cattivo stato di conservazione) e la discontinuità di stile e di tono che ha fatto pensare, non senza buoni motivi, alla compresenza di artisti diversi.

Restauro

Gli affreschi sono stati restaurati nel 1955 a spese del Cardinale titolare Cicognani, che si impegnò a fornire la somma necessaria in cambio del restauro completo dell'adiacente Cappella dei Ponziani, in precedenza utilizzata come sacrestia.³⁴⁾ L'intervento fu affidato al direttore dei laboratori del Vaticano, Vittorio Federici, e diretto dalla Soprintendenza alle Gallerie.³⁵⁾ Dal preventivo (cfr. alle-

gato) risulta che le pitture erano già molto danneggiate dall'umidità³⁶⁾ e presentavano tracce di precedenti restauri, al quale viene addebitato un "beverone" con il quale le pitture erano state ravvivate, del quale sono state trovate tracce nelle parti alte degli archi e nei pennacchi, evidentemente perché non furono completamente rimosse dal Federici. Si noti l'intenzione di utilizzare cianuro di potassio per il "ripristino degli ori alterati", che non sappiamo se fu effettivamente messo in atto, visto che la relazione conclusiva non venne mai presentata.³⁷⁾



7 - ROMA, BASILICA DI SANTA CECILIA IN TRASTEVERE
CAPPELLA DEL BAGNO
ANTONIO CIRCIGNANI DETTO IL POMARANCIO (?):
ANGELO CON LA VIOLA
(foto I.C.R.)

1) Cfr. G. MATTHIAE, *Santa Cecilia (Le chiese di Roma illustrate)*, Roma 1970, p. 58 (con bibliografia precedente); C. STRINATI, *Quadri romani tra '500 e '600*, Roma 1979, p. 24; IDEM, *Roma nell'anno 1600. Studio di pittura*, in *Ricerche di Storia dell'arte*, 1980, 10, p. 47, nota 43; L. GIGLI, *I rioni di Roma - Rione XIII - Trastevere*, parte III, Roma 1982, p. 226; L. BARROERO, *Antonio Pomarancio tra due giubilei: 1600-1625*, in *Bollettino d'Arte*, LXVIII, 1983, 19, nota 5 a p. 14; C. BERNARDINI, *Problemi di fortuna postuma fra maniera e accademia, pittura senza tempo e ideale classico*, in *Indagini per un dipinto. La Santa Cecilia di Raffaello*, Bologna 1983, pp. 159-170.

2) Cfr. la relazione di restauro di Gabriella Serangeli.

3) Questi raffigurano: due scene di fustigazione, relative verosimilmente ai Santi Valeriano e Tiburzio, l'angelo che appare a Cecilia e a Valeriano, la Santa da sola, Sant'Urbano che impartisce il battesimo, l'apparizione di Cristo con il libro a due Santi.

4) Cfr. CIACCONIUS, *Historiae Pontificum romanorum et S.R.E. Cardinalium*, Roma 1677, tomo IV, pp. 224-226; F. CRISTOFORI, *Storia dei cardinali di Santa Romana Chiesa*, Roma 1888, p. 69. Paolo Emilio (o Camillo) Sfondrato fu titolare di Santa Cecilia dal 7 gennaio 1591 al 17 agosto 1611. Fu poi vescovo di Albano dall'11 agosto 1611 fino alla morte, avvenuta il 14 febbraio 1618, periodo nel quale rimase commendatario di Santa Cecilia. Suo predecessore nel titolo di Santa Cecilia era stato lo zio Nicolò Sfondrato dal 14 gennaio 1585 al 5 dicembre 1590, quando divenne papa con il nome di Gregorio XIV. Paolo Emilio Sfondrato mantenne sempre un legame molto stretto con la basilica e una devozione appassionata per la Santa, certo accresciuta dal clima di profonda emozione che si creò in seguito al ritrovamento del corpo della martire così come era stato sistemato da Pasquale I. Infatti oltre a finanziare gli ingenti lavori eseguiti in occasione dell'anno giubilare, lasciò in eredità gran parte dei suoi beni alla Santa per provvedere all'illuminazione e alla officatura della chiesa (il testamento è conservato in varie copie nelle carte del monastero di Santa Cecilia presso l'Archivio di Stato di Roma). Il restauro coinvolse l'intera basilica e comprese principalmente la trasformazione della zona presbiteriale con la creazione del nuovo altare e della nuova confessione ad esso sottostante e quella della Cappella del Bagno nella sua forma attuale. A ciò si aggiunsero il restauro del ciborio arnolfiano, la sistemazione delle navate con la soppressione dei pulpiti e la erezione di nuovi altari nelle navate minori. Tutti gli spazi disponibili (atrio e navate laterali, perché in quella centrale si conservavano gli affreschi medioevali, che furono restaurati e completati nelle parti mancanti) furono dotati di una nuova decorazione a fresco, alla quale parteciparono Fabrizio Parmigiano, Giovanni Sanna, Vincenzo Conti, Marco Tullio, Paul Bril, Marzio di Colantonio e Tarquinio da Viterbo, come testimonia G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XII del 1572. Infino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Roma 1642, ed. cons. a cura di V. Mariani, Roma 1935, pp. 91, 92, 93, 165, 168 e 169, 296. Per una rassegna delle fonti che documentano il restauro delle parti medievali si veda M. PIGNATTI MORANO, P. REFICE, *Documenti per la storia dei restauri della Basilica di S. Cecilia in Trastevere dal Rinascimento agli interventi di Federico Hermanin*, in *Roma anno 1300, Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza"*, 19-24 maggio 1980, a cura di A.M. Romanini, Roma 1980, pp. 331-342.

5) Cfr. C. BARONIO, *Annales ecclesiastici*, Roma 1600, tomo IX, p. 694.

6) A. BOSIO, *Historia passionis Beatae Caeciliae Virginis, Valeriani, Tiburtii et maximi martyrum*, Roma 1600. Dei lavori intrapresi dallo Sfondrato, e in particolare del restauro della navata centrale e del ritrovamento dei corpi dei martiri parla anche O. PANCIROLI, *I tesori nascosti nell'alma città di Roma*, Roma 1600, pp. 261-265.

7) BAGLIONE, *Le Vite...*, cit. in nota 4, *passim*.

8) Nella propria biografia inserita nelle *Vite...* cit., p. 402, il Baglione menziona il "San Pietro e Paolo a man manca sopra un altare", tuttora *in situ*, il "Sant'Andrea Apostolo con l'angelo che lo corona", anch'esso *in situ*, e tre dipinti nella confessione sotto l'altare (rimossi in occasione del rifacimento della cripta del Cardinale Rampolla e conservati nell'adiacente convento). Di questi dipinti sono stati rintracciati i pagamenti: per il primo il 16 dicembre 1600, per il secondo il 30 settembre 1601, per gli altri tre il 16 dicembre 1603 (cfr. V. MARTINELLI, *L'amor divino 'tutto ignudo'* di Giovanni Baglione e la cronologia dell'intermezzo caravaggesco, in *Arte antica e moderna*, 1959, 5, pp. 82-96 e S. PEPPER, *Baglione, Vanni and Cardinal Sfondrato*, in *Paragone*, 1967, 211, pp. 69-74).

9) A. NAVA CELLINI, *Stefano Maderno, Francesco Vanni e Guido Reni a Santa Cecilia in Trastevere*, in *Paragone*, 1969, 227, pp. 18-41.

10) BOSIO, *Historia...*, cit., p. 176. Riporto per intero il passo, al quale si fa riferimento anche di seguito: "Oratorium praeterea B. Caeciliae Virginis, ac Martyris, quod ad dexteram se se Ecclesiam introeuntibus offert mirum in modo ornavit; aditum enim, seu vesti-

bulum eius utrumque picturis egregis excoluit, quibus utriusque sexus insignes eremiculae cum suis solitudinibus exprimuntur, varietate Regionum, viriditate nemorum, speluncarum opacitate, labentium aquarum decursu, prospectum summae voluptatis praebentibus. Et regione verò denuò instaurati sacelli tabulam pulcherrimam cum imaginibus S. Caeciliae et Valeriani, quibus ab Angelo duae ex hybernis rosis et lilij coronae de coelo offeruntur, collocavit. Id oratorium dum instauratur detectum est Balneum, in quo, ut in superioribus notis a nobis est indicatum, Sancta Virgo Caecilia passa est. Sub ipso namque oratorio cella reperta est concamerato opere facta, in qua cineres inventi sunt; in ea enim ignis ad calefaciendum Balneum, seu cubiculum superius accendebatur, ut ex descriptione partim balnei a nobis supra posita melius intelligi potest. Apparent uti detecti sunt ex quadratis lateribus compacti circa ipsos undique cubicali parietes tubuli, seu canales antiqui, per quos ex inferiori in superiore Cellam igneus calor transmeabat: Detectum est quoque vas aeneum rotundum ad dexteram ingressus ipsius oratorii paulo infra pavementum, sub eodemq. plumbeae fistulae quae haud dubiae usui balneari deservebant. Hoc igitur Oratorium omni iam pridem cultu nudatum in elegantissimi sacelli formam Cardinalis ipse redegit, quod quidem gypso undique deaurato, et picturis vitam B. Caeciliae ac sociorum representantibus exornavit. Ara in honorem virginis erecta, ac dedicata. Ibidem circumcirca Balnei canales, quos magis spectabiles sint, et illi serventur aereis laminis inauratis convestivit. Supra vas autem illud aeneum balneari, quod inventum diximus, pavimenti locum apertum reliquit, ex quo illud conspicui possit, cratam tamen ferrea obtectum. Nec minus ex adversa parte in eodem pavimento parvum alterum foramen instar fenestrae aperuit, ex quo in subiectam fornacem, sive hypocaustum obtutus demittit potest. Ad ingressum denique sacelli ordinem columellarum non absimile earum, quas supra ad Altare maius Ecclesiae descripsimus, fecit, quatuor, eiusdem materiae ac formae melis granatis aereis, ac deauratis super impositis".

11) Cfr. *Roma 1300-1875. L'arte degli anni santi*, catalogo della mostra a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Roma 1984, scheda X 4 di C. Strinati, pp. 408-410.

12) NAVA CELLINI, *art. cit.*, p. 19. Un avviso del 25 novembre 1600 dava infatti notizia che il Cardinale "ha speso nella restaurazione di essa (leggi: Santa Cecilia) e habilimento oltre 25 mila scudi avendo anch'anno di voler gliene spendere dell'altri per maggior decoro". Ciò fa concludere l'autrice che i lavori fossero già in corso da tempo al momento del ritrovamento dei corpi dei martiri.

13) Archivio di Stato di Roma (d'ora in avanti A.S.R.), *Congregazioni religiose femminili - Benedettine di Santa Cecilia*, b. 1224.

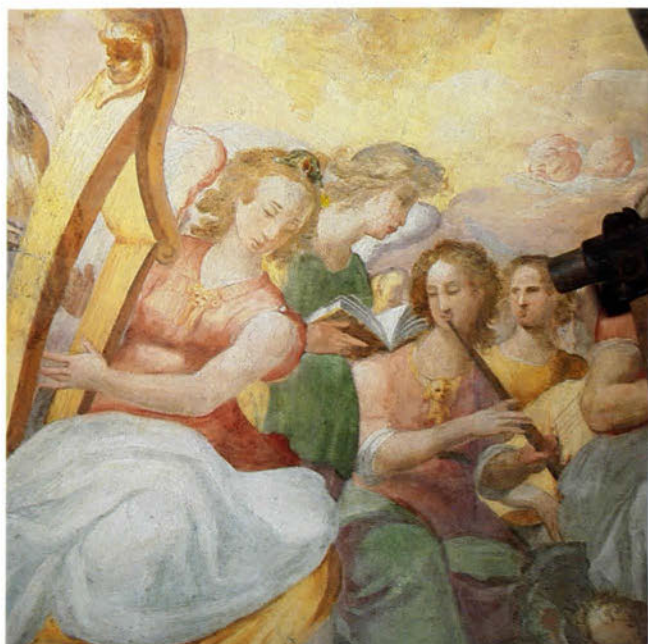
14) P. UGONIO, *Historia delle stazioni di Roma*, Roma 1588, p. 134. L'autore informa anche di un restauro compiuto dal Cardinale Lorenzo Cybo, nipote di Innocenzo VIII, del quale non sembra siano rimaste tracce; questa notizia è ripresa anche da G. ALVERI, *Della Roma di ogni stato*, Roma 1664, parte seconda, p. 381 e costituisce l'unica indicazione sull'aspetto precedente dell'ambiente, che doveva essere simile a quello della contemporanea Cappella dei Ponziani, ad esso adiacente.

15) La sistemazione architettonica potrebbe ascrivere a Giacomo Della Porta, al quale si deve riferire la maggiore responsabilità nella progettazione dell'intervento dello Sfondrato, affiancato dall'architetto del monastero, che in quel periodo era Gaspare Guerra (cfr. NAVA CELLINI, *art. cit.*, p. 24 e nota 13 a p. 38).

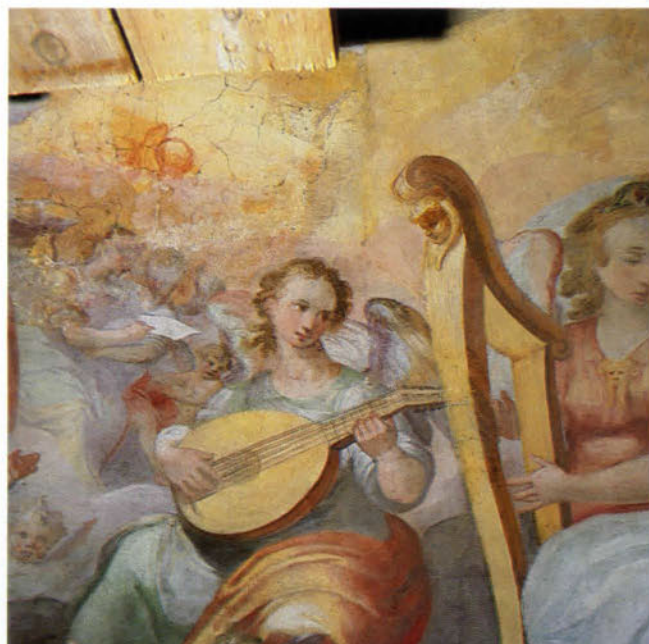
16) Cfr. nota 8.

17) A.S.R., b. 4092/1, alla data 18 dicembre 1600: "a D. Bartolo Brunelli nostro Cappellano scudi diciannove e venticinque, gli sono per pagare quelli che hanno fatto l'ultimo cavo (o lavoro?) nel giardino dietro all'oratorio di S.ta Cecilia conforme alla commenda che abbiamo con essi..."

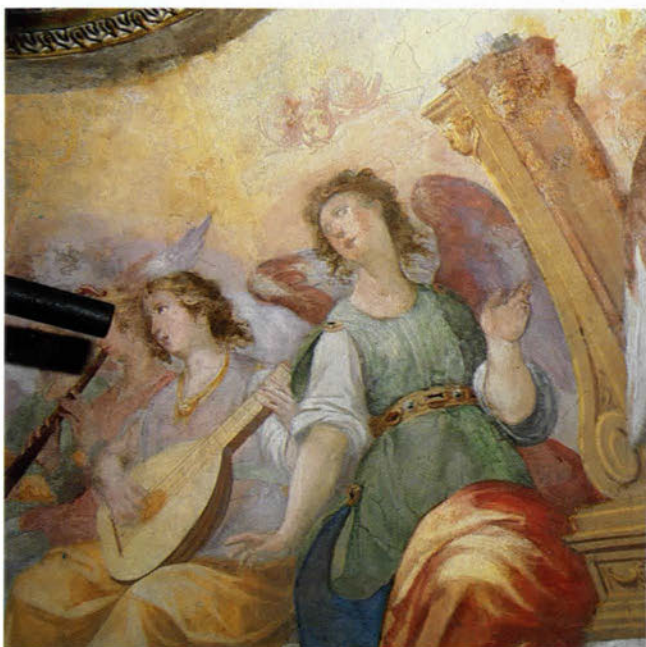
18) A.S.R.. Per l'anno 1600 risultano pagamenti ai pittori: Giovanni Sanna (50 scudi, "a buon conto de scudi trecento, che siamo convenuti insieme, che dobbiamo pagarli tutta la nave sinistra", il 4 settembre 1600), Marco Tullio e Vincenzo Conti (85 scudi "per saldo di quanto han lavorato nella chiesa di S. Cecilia e per ultimo e final pagamento di quanto hanno d'avere... restando essi obbligati di ritoccare alcune figure, che hanno patito", l'11 dicembre 1600), Paolo Brillo (35 scudi "per intero saldo e final pagamento", il 16 dicembre 1600), Giovanni Baglione (80 scudi "per un quadro di San Pietro e S. Paolo", il 16 dicembre 1600). Il 30 dicembre 1600 è registrato un pagamento al Padre Procuratore Generale di Monteoliveto di 105 scudi "per altritanti sborsato da Ms. ord.r del Padre Abb. di S. Benedetto di Siena a ms. Francesco Vanni Pittore". L'anno successivo i pittori citati nei mandati sono un Massimo (del quale non sono riuscita a decifrare il cognome) (5 scudi in acconto di 25 per una copia della Decollazione di Santa Cecilia, il 5 luglio 1601, saldata poi il 31 agosto 1601), Andrea d'Ancona (24 scudi per "doi quadri piccoli che ci ha fatto di S. Cecilia, et altri... per un quadro di S. Francesco, pur fatto da lui" il 19 settembre 1601), Giovanni Baglione (150 scudi per un quadro di cui



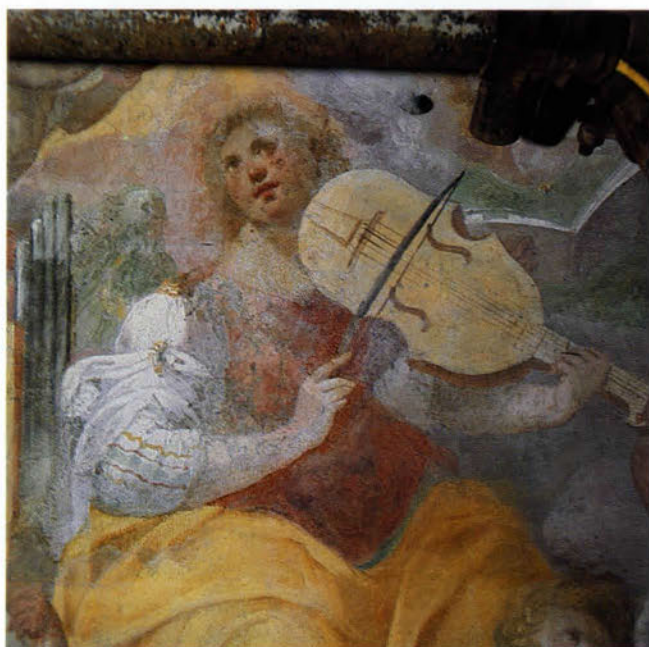
a



b



c



d

ROMA, BASILICA DI SANTA CECILIA IN TRASTEVERE, CAPPPELLA DEL BAGNO, VOLTA
ANTONIO CIRCIGNANI DETTO IL POMARANCIO (?): CONCERTO ANGELICO
a-d) PARTICOLARI DOPO IL RESTAURO
(foto I.C.R.)



8 - ROMA, BASILICA DI SANTA CECILIA IN TRASTEVERE, CAPPELLA DEL BAGNO
ANTONIO CIRCIGNANI DETTO IL POMARANCIO (?): SAN TIBURZIO
(foto I.C.R.)

non viene specificato il soggetto, il 19 settembre 1601), M. Guido pittore (120 scudi " per un quadro di S.ta Cecilia, et per altri lavori fatti da lui" l'8 ottobre 1601). Nel 1602 troviamo un altro pagamento fatto al Vanni a Siena (200 scudi per un quadro il 1^o giugno 1602), un altro a " Guido pittore " (50 scudi per lavori non specificati il 19 novembre 1602), uno a Giovanni Sanna (5 scudi a saldo di opere non specificate il 15 gennaio 1603) ed uno ad Andrea Comodi (10 scudi " a buon conto di quadri, che egli va facendo per noi "

il 2 giugno 1603). Questi documenti sono stati segnalati ma non completamente pubblicati da NAVA CELLINI, *art. cit.*, in particolare p. 40.

19) Se questa ipotesi è valida anche altri affreschi citati dal Baglione e dal Bosio per i quali non sono registrati pagamenti dal 1600 in poi dovrebbero essere datati entro il 1599, ad esempio i paesaggi di Fabrizio Parmigiano nell'atrio.

20) STRINATI, *Roma nell'anno 1600...*, *cit.* in nota 1, nota 43 a p. 47.

21) La decorazione è citata dall'Ugonio (*op. cit.*, p. 164) nel 1588 come in corso di esecuzione: ... [il Cardinal Enrico Gaetano] "fa fare una bellissima cuppola, con grande spesa adornata", quindi la datazione non può essere di molto anticipata a quella data. M. NIMMO, "L'età perfetta della virilità" di Niccolò Circignani, in *Studi Romani*, XXXII, 1984, 3-4, p. 211, la situa nel 1587.

22) La decorazione della Cappella di San Francesco, fissata al 1585 dal Salerno (L. SALERNO, *Via Giulia*, Roma 1973, p. 232) è stata spostata dal Nimmo (*art. cit.*, p. 210), fra l'autunno 1586 e la primavera 1587.

23) Cfr. BERNARDINI, *op. cit.*, nota 38 a p. 160. Per la vicenda critica della copia del Reni si veda: NAVA CELLINI, *art. cit.*, pp. 35-37, con i riferimenti bibliografici precedenti. La studiosa dimostra che la copia di Santa Cecilia fu eseguita prima dei due dipinti della Cappella del Bagno, ma ipotizza che fosse stata eseguita nel 1600, in seguito ad un viaggio del Reni a Roma che avrebbe fornito l'occasione della sua presentazione allo Sfondrato da parte del Vanni (cfr. G.P. BELLORI, *Le vite inedite*, ed. Piacentini, Roma 1942, pp. 11 e 12) e gli avrebbe consentito di venire a contatto con le opere di Caravaggio, del cui influsso la copia risentirebbe: cfr. P. CELLINI, *Nota tecnica sugli affreschi della Cappella Polet*, in *Bollettino d'Arte*, XLVI, 1961, pp. 253 e 254, posto in appendice all'articolo di E. BOREA, *La restaurata cappella di Santa Cecilia in San Luigi dei Francesi*, pp. 237-248.

24) Si pensi ad esempio al volto della figura femminile in alto nel 'San Girolamo nello studio' di San Giovanni dei Fiorentini, firmato e datato 1599.

25) Cfr. *Roma 1300-1875...*, *cat. cit.*, scheda X 3 di C. Strinati a p. 408, anche per il pertinente confronto tra la pala d'altare della Cappella del Bagno e la 'Decollazione di Santa Cecilia' del Reni.

26) Cfr. *Roma 1300-1875...*, *cat. cit.*, scheda di C. Strinati. Lo studioso in precedenza (*Quadri romani...*, *cit.*) si era pronunciato più decisamente per Andrea Comodi e Andrea Lilio, evidentemente basandosi sui documenti citati dalla Nava Cellini (*art. cit.*, p. 40). Rintracciando e controllando questi documenti (per i quali si rimanda alla precedente nota 17) si vede che il possibile aggancio fra questi due pittori e gli affreschi del Bagno è assai tenue, perché i mandati si riferiscono a date certamente posteriori a quelle della decorazione in esame, e, inoltre, a dipinti mobili, di non grandi dimensioni e importanza, come viene confermato anche dalla modestia delle cifre (24 scudi per tre quadri al Lilio, 10 al Comodi). L'attribuzione al Lilio è stata respinta nel catalogo della mostra di questo pittore, da L. ARCANGELI, *Andrea Lilli nella pittura delle Marche tra Cinquecento e Seicento*, Roma 1985, p. 46.

27) MATTHIAE, *op. cit.*, *loc. cit.*

28) Il Baglione (*op. cit.*, p. 302) afferma che Niccolò "del figliuolo ne' suoi lavori (mentre che visse) molto si servi". La collaborazione con il padre è documentata dalla ben nota iscrizione di Valvisciolo (pubblicata da O. NARDINI, *Di due iscrizioni rinvenute nell'Abbadia di Valvisciolo - Sermoneta*, in *L'Arte*, III, 1900, p. 412. Cfr. M. CORDARO, s.v. *Circignani Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXV, 1981, pp. 774 e 775.

29) Dopo lo studio "pionieristico" di L. SALERNO, *L'opera di Antonio Pomarancio*, in *Commentari*, 1952, fasc. II, pp. 128-134, il catalogo del pittore si è ulteriormente arricchito di opere, soprattutto grazie alle maggiori conoscenze sull'arte umbra del '600 maturate nel corso degli anni '70. Il punto della situazione è stato fatto da L. BARROERO, *Antonio Pomarancio tra due giubilee: 1600-1625*, in *Bollettino d'Arte*, 1983, 19, pp. 1-16 e IDEM, *A proposito di Antonio Pomarancio*, in *Scritti in onore di Federico Zeri*, Roma 1984, pp. 513-523 (ma redatto precedentemente all'articolo del *Bollettino d'Arte* qui sopra citato). Si vedano inoltre E. GIFFI, *Alcune proposte per Antonio Pomarancio*, in *Bollettino d'Arte*, 1983, 19, pp. 17-30 e L. FREEMAN BAUER, *L'inventario dei beni di Antonio Pomarancio*, *ibidem*, 19, pp. 31-34. A questi lavori più recenti mi riferisco nel testo e rimando per la bibliografia precedente.

30) Contrariamente a quanto si riteneva sulla scorta dei documenti pubblicati da F. CANUTI, *Niccolò Circignani detto "il Pomarancio"*, in *Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria*, XLIX, 1952, p. 224, che cioè il pittore fosse morto fra il 1597 e il 1599, la Nimmo (*op. cit.*, p. 195) ha potuto appurare attraverso la lettura di un documento dell'Accademia di San Luca che la sua morte avvenne invece nell'ottobre del 1596.

31) Cfr. BARROERO, *Antonio...*, *cit.*, p. 3 e figg. 2-4. Le storie di Santa Margherita nell'omonima chiesa di Narni, datate anteriormente al 1606, sono state attribuite ad Antonio Pomarancio dallo Strinati (*Antologia di Belle arti*, 1978, 6, p. 180) nella sua *Recensione a AA.VV., Ricerche in Umbria*, I, Roma 1976, nel quale (p. 35 e figg. 76-79) il ciclo era ascrivito ad un pittore tardo-manierista sensibile a "suggerzioni del primo classicismo romano". L'"inclinazione un pò enfatica, avanti-indietro, delle teste" è stata indicata dalla Barroero (*Antonio...*, *cit.*, p. 5) "fin dai primi saggi giovanili come una delle più singolari caratteristiche del pittore".

32) Prima opera sicura dell'artista a Roma, menzionata dal Baglione (*op. cit.*, p. 302) gli affreschi della Cappella dei Vignaroli di Santa Maria della Consolazione, databili fra il 1597 e il 1600 (cfr. BARROERO, *Antonio...*, *cit.*, p. 13), presentano infatti una ripresa di schemi compositivi tratti dal repertorio figurativo di Niccolò: per esempio la Circoncisione è ricalcata su quella del Gesù (cfr. E. GIFFI, *art. cit.*, p. 24, figg. 7 e 9). È del tutto verosimile, come ipotizza la Barroero (*A proposito...*, *cit.*, p. 513) che il pittore in questa occasione abbia attinto a piene mani dai libri di disegni che il padre gli aveva lasciato, ma egli mostra di situarsi in una posizione critica e fortemente caratterizzata rispetto al proprio modello, atteggiamento che non si percepisce nelle storie di Santa Cecilia.

33) Di questi affreschi, menzionati dal Baglione, (*op. cit.* in nota 4, p. 42), perduti e dei quali non risulta ci siano riproduzioni a stampa, dà notizia un documento dell'A.S.R., b. 1224, *cit.*, nel quale sono annotate le spese per vari lavori eseguiti in Santa Cecilia nel 1584, già pubblicato da A. BERLOTTI, *Curiosità storiche ed artistiche raccolte negli archivi romani*, in *Archivio della città e provincia di Roma*, 1880, pp. 116 e 117. In esso si legge (f. 22): "Di poi M. Niccolò Circignano delle Pomarance depinse nella detta tribuna tutta la vita e passione di S.ta Cecilia Valeriano Tiburtio et Maximo, et il quadro dell'oratione et fece N.S. all'orto sopra l'altare di S. Benedetto fatto di novo acciaio accompagnasse la cena. E più ha fatto S. Benedetto S. Mauro et S. Placido in detto altare, et ivi è canto S.ta Scolastica. Il Dio Padre che è in testa dalla banda di drento del ciborio che è sopra l'altare grande, et l'arme di pp. Giulio et di pp. Gregorio et l'adornamento sopra le pietre intagliate et tutte sopraddette cose ha fatto per prezzo di scudi cento".

34) La relativa documentazione è conservata presso l'archivio della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici del Lazio, Archivio del Vittoriano, n. 62.

35) La relativa documentazione, dalla quale è riportato il preventivo che pubblichiamo in allegato, è conservata presso la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma.

36) Si noti che già nel 1839 A. NIBBY, *Roma nell'anno MDCCC-XXXVIII*, Roma 1839, Parte Prima Moderna, p. 166, aveva segnalato che gli affreschi di Paolo Bril nel corridoio di accesso alla Cappella erano "in tal decadenza per la umidità che possono dirsi perduti". Al 1883 risale infatti un intervento di restauro su di essi ad opera del restauratore Prospero Gentili (cfr. la relativa documentazione presso la Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici, *cit.*) dalla quale non risulta che sia stata messa mano agli affreschi del Bagno.

37) Come si desume dalle ricevute di pagamento (sei rate da 500.000 lire ciascuna dal 26 aprile 1955 al 30 settembre 1955) e dalla documentazione allegata, il restauro fu concluso entro il novembre 1955; in sostituzione della relazione conclusiva il Soprintendente Emilio Lavagnino scriveva il 10 novembre 1955 al Cardinale Cicognani assicurandolo che i lavori erano stati fatti "in modo eccellente, tale da incontrare la piena approvazione".

ALLEGATO

Preventivo presentato alla Soprintendenza alle Gallerie dal Dott. Vittorio Federici il 2 febbraio 1955 (Archivio della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Roma)

Dott. Vittorio Federici
Dirigente dei Gabinetti di
Ricerche scientifiche dei
Musei Vaticani

Stato di conservazione

Le pitture si presentano fortemente salnitrate per azione dell'umidità (vedere documentazione fotografica). Dove l'umidità non è giunta, la superficie pigmentata è alterata da soluzioni collagene (proteine animali) passate a scopo fissativo e vivificante i precedenti restauri.

Si notano inoltre, numerosi ritocchi salnitrate. In basso, nella zoccolatura, si trovano numerose stuccature a gesso e cemento. L'intonaco, specie nelle zone salnitrate, è in gran parte distaccato. Gli stucchi e tutte le dorature, si trovano in uno stato di completo decadimento e alterazione; queste ultime, in particolare, hanno subito un'alterazione in verde per probabile salificazione (nitrati e solfati) del rame costituente la bassa lega dell'oro.

Descrizione del restauro

Bonifica delle pareti affrescate dall'umidità, mediante aereazione ottenuta con tubi di otone da 25 cm di lunghezza e 3 di diametro, a perforazione incrociata, e muniti di reticella nella sezione frontale, per impedire l'accesso di insetti, detriti, etc. Tali tubi, vanno inseriti

nella zoccolatura a 15 cm dal pavimento e disposti, tutt'intorno alle pareti, alla distanza di 50 cm l'uno dall'altro.

Solubilizzazione dei micro-cristalli che ricoprono di un velo bianchiccio le pitture, solubilizzazione, a base di catalizzatori organici, delle sostanze collagene e grasse di cui sono imbevute le superfici. Consolidamento degli intonaci distaccati e degli stucchi.

Ripristino, per quanto è possibile, degli ori alterati mediante soluzioni di cianuro di potassio. Demolizione delle stuccature a gesso e cemento e sostituzione con nuove stuccature di calce e pozzolana. Rammendo pittorico a tempera eseguito secondo le direttive della Soprintendenza alle Gallerie.

Prezzo del lavoro

Per una superficie di c. 120 mq compresa la spesa di ponteggio, muratura e stuccatori, il prezzo totale è di L. 960.000. Il tempo occorrente, dall'inizio al termine salvo difficoltà tecniche impreviste, è di circa 7 mesi. A fine lavoro sarà compilata una esauriente relazione.

DAILA RADEGLIA

ROMA, BASILICA DI SANTA CECILIA IN TRASTEVERE, CAPPELLA DEL BAGNO

STATO DI CONSERVAZIONE

Lo stato di conservazione della Cappella (di cui è stata redatta una relazione dettagliata — agli atti presso l'Archivio restauri dell'Istituto Centrale del Restauro — che non si è ritenuto opportuno pubblicare in questa sede) si presenta nel suo complesso assai precario. Il processo di degrado non investe in ugual misura le singole parti in cui la costruzione si articola ma è evidentemente correlato sia all'orientamento delle pareti, e quindi alla differente influenza dell'ambiente circostante, sia ad infiltrazioni localizzate conseguenti a danni verificatisi a carico della struttura architettonica.

Lungo tutto il perimetro, fino ad un'altezza di m 1,20 circa dal piano del pavimento, si osservano delle efflorescenze bianche che rendono praticamente illeggibile la decorazione della parte inferiore dei pilastri, assai probabilmente causate da umidità di risalita capillare dai sottostanti ambienti di scavo (fig. 1).

Nel braccio destro della cappella, in massima parte confinante con locali chiusi facenti parte del complesso della Basilica, l'adesione dell'intonaco è generalmente buona, tranne poche aree limitate localizzate in prevalenza nel lato destro; imperfetta adesione o decoesione della pellicola pittorica si riscontra invece in un maggior numero di zone, alcune delle quali abbastanza estese. Il lato sinistro e la volta sono interessati da numerosi ritocchi.

Nel presbiterio — confinante con l'ambiente esterno — e in particolare nel suo lato sinistro, dal piedritto dell'arco fino alla volta ed al pennacchio compresi, la situazione si presenta particolarmente compromessa per l'abbondante fuoriuscita di sali che ha prodotto decoesione, distacchi e talvolta cadute dell'intonaco, della pellicola pittorica e della decorazione in stucco, rendendo in alcuni casi assai difficile la lettura dell'immagine (figg. 2 e 3). Tale stato di degrado è chiaramente da mettere in relazione ad infiltrazioni di acqua piovana verificatesi precedentemente al recente intervento della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Ambientali; le spesse efflorescenze bianche che deturpano buona parte delle due pareti laterali sembrerebbero invece effetto di umidità di risalita capillare. Aree



I - ROMA, BASILICA DI SANTA CECILIA IN TRASTEVERE
CAPPELLA DEL BAGNO, PRESBITERIO, PARETE SINISTRA
ANTONIO CIRCIGNANI DETTO IL POMARANCIO (?): PARTICOLARE
A LUCE RADENTE PRIMA DELL'INTERVENTO DI RESTAURO
(foto I.C.R.)

di decoesione ed imperfetta adesione della pellicola pittorica si notano anche nel lato destro; numerose stuccature e ritocchi, in particolare in corrispondenza della volta (tondo destro e riquadro centrale) e della parete sinistra. La parete di fondo è interessata da una pesante ridipintura.

Nel braccio sinistro, anch'esso confinante con l'esterno nella parete di fondo, al disotto della finestra, si rileva una vasta zona di distacco dell'intonaco con "spaccatura" piuttosto pronunciata. Imperfetta adesione dell'intonaco si riscontra anche in altre aree, poco numerose e di modesta entità, localizzate in prevalenza nella parte destra; maggiore il numero e l'estensione delle zone che presentano sollevamenti o decoesione della pellicola pittorica, variamente distribuite su tutta la superficie. Alcune stuccature e ritocchi, in particolare nei piedritti dell'arco e nel tondo destro della volta. Sulle pareti si notano delle efflorescenze bianche più o meno consistenti che, in particolare nella parete destra, rendono praticamente illeggibile l'immagine.

In corrispondenza dei pennacchi, escludendo quello a sinistra dell'arco del presbiterio — di cui è già stato messo in rilievo il pessimo stato di conservazione — oltre a difetti di adesione sia dell'intonaco che della pellicola pittorica, peraltro di modesta entità, si notano numerosi ritocchi, in particolare nei due pennacchi ai lati dell'arco del braccio destro (fig. 4).